

Государственный институт искусствознания МК РФ

ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ:

между официозом и подпольем

Москва

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КАН  Н-ПЛЮС

2025

УДК 7.03; 008
ББК 85; 71
И86

*Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания*

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Г.М. Юсупова
кандидат искусствоведения А.А. Кибардин

Редколлегия

доктор филологических наук Л.И. Сараскина
кандидат культурологии Д.А. Журкова
кандидат искусствоведения В.В. Воскресенская
кандидат искусствоведения Е.А. Савицкая
кандидат искусствоведения Н.Г. Кононенко

И86 Искусство советского времени: между официозом и подпольем /
отв. ред. Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова. — М.: Канон+
РООИ «Реабилитация», 2025. 776 с., ил.

ISBN 978-5-88373-844-8

Данная книга посвящена различным аспектам искусства и культуры советского периода, отдельным произведениям и характерным тенденциям в театре, кино, музыке, живописи, архитектуре, литературе. Ряд статей фокусируется на эстетике смехового начала и официальных праздниках, живой газете и театральные репетициях, рецепции музыкального творчества, нравах в сфере профессионалов искусства и гуманитарной науки. Рассматривается специфика взаимоотношений идеологии, авторского начала, массового жанрового творчества, фольклора, наивного искусства. В официальной культуре обнаруживается не меньше интересных неожиданных форм, нежели в неофициальной, разрешенной и запрещаемой. Авторы книги показывают на конкретном материале, сколь противоречивыми и многогранными были смыслы нашего культурного пространства в советское время.

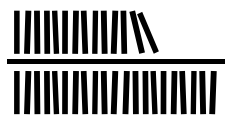
Охраняется законодательством об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается, в том числе и в Интернете, без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения законодательства будут преследоваться в судебном порядке.

ISBN 978-5-88373-844-8

© Государственный институт
искусствознания, 2025

© Коллектив авторов, 2023—2025

© Издательство «Канон+», оригинал-макет,
оформление, 2025



**НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЬЯНС**

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

Советское, его градации, оттенки,
нюансы и их сочетания 7

Социальный эксперимент, утопизм и творческая практика

Николай Хренов

Цивилизационный эксперимент
в России XX века: отвергнутая
культура и ее реабилитация
в формах искусства 9

Григорий Тульчинский

Советский антропологический
идеал: факторы смыслообразова-
ния и судьба [Соотношение контек-
стов художественной культуры
и социальной практики] 44

Анна Флорковская

Как устроена отечественная
художественная жизнь? 59

Валерий Фомин

В поисках утраченного кода
национальной школы в советском
и русском кино 68

Людмила Сараскина

Декабристы и Герцен в стихии
оценок и переоценок. Взгляд
из XXI, постсоветского века 93

Юлия Хомякова

«Поднимись, наша песня, над
тучей...» «Свинарка и пастух» —
пастораль на пороге войны 113

Образ художника и образ искусства

Валерий Мильдон

«Мы рождены для вдохновения...»
[Статус художника в советской
культуре] 136

Игорь Кондаков

Между официозом
и андеграундом:
Прокофьев и Шостакович
в советской музыке 147

Елена Петрушанская

«Народные чаяния»
в присылаемых Д. Шостаковичу
текстах, сюжетах и случаях
отказов: 1949–1974 185

Илья Печёнкин

Зодчий в тисках эпохи:
становление
«советского архитектора»
в 1920–1930-х годах 206

Евгений Марголит

Кинозритель Мандельштам 219

Авангард: от политического к художественному

- Николай Хренов*
К вопросу о сохранении культурных традиций 237
- Елена Устюгова*
Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов 268
- Кирилл Горячок*
Советский фольклор в «Трех песнях о Ленине», «Колыбельной» и «Трех героинях» Дзиги Вертова 280
- Елена Булычева*
Мифопозитика официальной скульптуры советского периода 1920–1950-х годов 297
- Наталья Мариевская*
Сакральные пространства в драматургии советского фильма 309
- Виктория Воскресенская*
Творческие судьбы мастеров эпохи авангарда в условиях советской художественной культуры: Павел Кузнецов и Мартирос Сарьян 324
- Александр Демченко*
Иллюзии и аллюзии. Историко-революционная тема в советской музыке 1960–1980-х годов 344
- Иван Шаранов*
Влияние отечественного авангарда на эстетику зарубежной архитектуры второй половины XX века. Рем Колхас 376

Сдвиги в нарративных структурах

- Виолетта Гудкова*
Незамеченный авангард. Литературное новаторство Михаила Булгакова и Юрия Олеши 387
- Нина Спутницкая, Максим Казющц*
Нереализованный сценарий Андрея Тарковского «Антарктида, далекая страна»: между авторским и жанровым 402
- Александр Казин*
Метафизика «Пирамиды»: роман Л. Леонова как феномен русско-советской культуры 410
- Виталий Познин*
Поколенческий фактор в истории советского кино. «Ленфильм» эпохи перемен (1980–1990-е годы) 417

Художественная жизнь

Евгений Дуков

Как взращивалась
 профессиональная концертная
 деятельность в России
 и как она преобразилась
 после революции _____ 429

Татьяна Левченко

Архивные виньетки
 (о Ф.М. Левине, Ю. Юзовском
 и Ю.П. Любимове) _____ 452

Восток в процессах соприкосновения культур

Наталья Брагина

«Восточный текст» Андрея
 Платонова в свете музыкальных
 ассоциаций _____ 465

Наталья Кононенко

Вариации ближневосточного
 музыкального мифа
 в позднесоветском авторском
 кино _____ 505

Виолетта Эвальд

Между эпосом и соцреализмом:
 экранизации повестей
 Ч. Айтматова в 1960-е годы _____ 489

Внутри и вне прирученного смеха

Людмила Сараскина

Пolemика в СССР 1920 –
 1930-х годов о праве
 существования сатиры
 как жанра _____ 514

Александра Юргенева

Комизм в фотографии
 и графике. Опыт Литвы
 1970–1980-х годов _____ 573

Екатерина Сальникова

Комедийный универсум фильма
 Л. Гайдая «Иван Васильевич
 меняет профессию» в контексте
 бессознательного и власти _____ 525

Мария Трубникова

Повесть-сказка В.М. Шукшина
 «Точка зрения»: подступы
 к интерпретации _____ 592

Дарья Журкова

«Не жди меня, мама»: «неугодные»
 музыкальные жанры в фильмах
 Леонида Гайдая _____ 561

Евгений Слесарь

«Оттепель» советского
 карнавала: диффузия
 художественных форм _____ 607

Хроники цензуры и сопротивления

Евгения Абельюк

«Нам надоели ваши эти композиции...» [«Хроники» Шекспира: замысел А. Аникста и Ю. Любимова 1967 года] _____ 624

Мария Мизерная

Рукописные правки в сборниках А. Ахматовой «Избранное» (1943) и «Стихотворения» (1958): между списками и самиздатом _____ 639

По ту сторону классической эстетики

Наталья Риккер

Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа отображения отечественного джазового искусства в художественной кинематографии СССР _____ 650

об Игоре в походе» группы «Диалог» в контексте эпохи] _____ 665

Анна Суворова

Дискурс наивного искусства в советской культуре периода застоя _____ 685

Елена Савицкая

Советская рок-музыка между андеграундом и официальной культурой (рок-опера «Слово

Ксения Кузнецова

Конструирование «новой телесности» в советской «живой газете» 1920-х годов _____ 696

От нового искусства к науке об искусстве

Светлана Петухова

К вопросу о статусе ученого-музыковеда в советской культуре _____ 716

Татьяна Букина

Казус социологии музыки в ленинградском Институте Искусств: к истории реорганизации Отдела Музыкознания (1927–1928) _____ 727

Content _____ **739**

Summary _____ **742**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Советское, его градации, оттенки, нюансы и их сочетания

Советский период продолжает открываться новыми и новыми гранями. На современном этапе нам важнее всего изучение и эмоциональное переживание его многообразия и сложности в искусстве. Мы смотрим на советский период как на неотъемлемую и уникальную эпоху своей родной истории.

В постсоветские десятилетия само отношение к исследуемым материалам проходило разные стадии. Наша наука увлекалась развенчанием официальной идеологии в формах культуры и давала волю критическому пафосу, иногда генерализовала негативные черты «советскости» и демонизировала официоз. Приходила в эйфорию от анализа советского андерграунда. Подвергала холодной иронической вивисекции клише и банальности советского мышления, советских архетипических конструктов. Наука занималась скрупулезной систематизацией и структуризацией картины советской художественной культуры. Некоторые элементы этих подходов содержатся в отдельных статьях, написанных разными поколениями исследователей. Мы сочли правильным сохранить значительный субъективизм некоторых авторов несмотря на то что далеко не все их позиции разделяют члены редколлегии данного коллективного труда. Но ведь и сами статьи о советском искусстве — тоже часть нашей культуры, и рано или поздно они станут предметом изучения как научная рефлексия о советском «культурном багаже».

Сегодня нарастает ощущение исторической дистанции и вместе с тем волнообразной актуализации творческого наследия советского периода. Широкий круг авторов данной коллективной монографии стремится рассматривать искусство и культуру советского времени непредвзято, с уважением и глубоким интересом, осознавая прежде всего его высокую художественную и антропологическую ценность и содержательность. Авторы делают обобщения и находят новые локальные темы и ракурсы, восполняют смысловые лакуны, детально анализируют те явления и произведения, которые ранее не было принято подвергать массивированному академическому изучению.

Современная наука отмечает сложность эстетического мышления и творческих процессов того периода. Советское искусство было зависимо от идеологии, но никогда не было равно ей, даже если мы имеем в виду официальную линию культуры. Официальный идеологический дискурс был внутренне лишен монолитности и однозначности, по-своему развивался и эволюционировал, находясь в диалоге с различными слоями и потоками духовной деятельности.

Совершенно очевидно, что в контексте государственного управления культурой и искусством фактически существовал целый ряд градаций — официальное, разрешенное, незапрещенное, одобряемое, незамечаемое, игно-

рируемое, подпольное; всенародное, народное, национальное, интернациональное, интеллигентское, популярное, массовое; обслуживающее идеологию, духовно мобилизующее, приобщающее к авторской индивидуальной рефлексии, просветительское, занимательное, развлекательное...

Нередко в одних и тех же произведениях содержалось сразу многое из перечисленного, в различных пропорциях и сочетаниях. Поэтому формулировку в названии данной книги — «между официозом и подпольем» — не следует интерпретировать как сосредоточение на контрасте диаметрально противоположных составляющих советской культуры. И официоз, и подполье могли жить в сознании (и бессознательном) одного и того же человека, будь то профессиональный художник, писатель или реципиент. Официоз и подполье встречались в рамках одного и того же художественного явления, сосуществовали и стихийно взаимодействовали в повседневном общении, в творческих процессах, в нравах и законах художественной и научной среды, наконец, в формосодержании разных искусств — кино, литературы, живописи, театра, музыки и пр. Сегодня все более очевидно, сколь противоречивой была внутренняя динамика советского и сколь относительно многие градации, создаваемые в науке.

Для некоторых авторов данного труда советская история искусства — это часть личной биографии и профессионального становления, а для других — сравнительно далекое по времени прошлое. Но и тех и других оно притягивает как бесконечно интересный и во многом парадоксальный предмет, нуждающийся в дальнейшем изучении и авторской научной рефлексии.

*Редакторы-составители
коллективной монографии*

СОЦИАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ, УТОПИЗМ И ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

Николай Хренов¹

Цивилизационный эксперимент в России XX века: отвергнутая культура и ее реабилитация в формах искусства

Аннотация. В статье предпринята попытка показать, как в XX веке в России происходил процесс модернизации, связанный с универсальным мировым процессом, некогда названным Шпенглером городской революцией. В основе этой модернизации оказался проект создания пока еще в истории не существовавшего нового общества. Непосредственной теоретической концепцией, в соответствии с которой этот проект реализовывался, была концепция К. Маркса, правда, с некоторыми внесенными Лениным изменениями. К. Маркс не отрицал, что в России возможен прямой переход от феодализма к социализму, исключая этап капитализма. Этой позиции придерживался и Ленин. Но Маркс, допуская это, утверждал, что это возможно лишь при условии, что в мире произойдет социалистическая революция и пролетариат других стран может помочь русскому пролетариату. Но мировой революции, как ожидалось, не произошло. Пролетариат Запада на помощь России прийти не мог. Тем не менее возможность перепрыгивания целой страны из Средних веков к социализму сознанием большевиков продолжала владеть. Это имело негативные последствия. Одно из них — жертвоприношение крестьянства, в котором усматривали силу, способствующую в России развитию капитализма. Так, городская революция начала разворачиваться в форме сначала политической революции, а потом и коллективизации. Ошибочная реализация социалистического проекта стала причиной того, почему гегелевская,

¹ Хренов Николай Андреевич — доктор философских наук, профессор, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-6890-7894; nihrenov@mail.ru

а, по сути, платоновская идея сотворения государства как художественного произведения в России потерпела фиаско. Негативные процессы, связанные с возведением нового государства, получали отражение в искусстве. Однако по понятным причинам искусство, касающееся этих болезненных проблем, не пропагандировалось, не тиражировалось и до общества своевременно не доходило. Так возникала сфера неофициального искусства. Если официальное искусство исходило из утопических представлений, то неофициальное — из реальности. Именно это искусство сегодня позволяет восстановить и осознать ту драму, что в XX веке произошла в России.

Ключевые слова: официальное искусство, неофициальное искусство, советская культура, цивилизация, реабилитация культуры

Принцип отбора как следствие созидания новой культуры: радикализм политического и художественного авангарда. Процесс омассовления как причина необходимости отбора²

Социалистический проект, реализуемый на основе теоретической концепции К. Маркса, предполагал создание никогда еще прежде не существовавшего в мировой истории общества. Акцент делался на обществе. Поэтому большевики были как бы прежде всего социологами. А что же культура, история которой в России насчитывает столетия? Ее следовало сохранять или, как и общество, разрушать и создавать принципиально новую. Новая культура футуристична, она обращена в будущее. Своей задачей она ставит разрушить то, что многие философы как XIX, так и XX века будут называть отчуждением. В такой постановке вопроса (именно и только в постановке вопроса) есть рациональное зерно. Новая культура склонна перечеркивать прошлое, что присуще авангарду всех видов от политического до художественного. Художественная культура советского времени — это новый авангард. Правда, на уровне художественного творчества авангардные тенденции не могли развиваться долго и удерживаться в активном состоянии. Политический же авангард был вынужден действовать, подражая нигилизму художественного авангарда. Ведь речь шла о создании принципиально новых форм искусства, соответствующих созидаемому обществу, не имеющему в истории прецедентов. В этой идее, кажется, никто не сомневался.

Остается выяснить, в каких отношениях новое искусство должно быть с отечественным культурным наследием, с одной стороны, и с мировым художественным наследием, с другой. И, кстати, нельзя забывать о том, что в 20-е годы был период, когда и художники, и политики исходили из единых установок — авангардистских и модернистских.

Но если художественная культура советского периода была готова воспользоваться художественным наследием, то, утверждаясь в радикальных установках, она просто вынуждена была производить и отбор. Художествен-

² См.: Хренов Н.А. Русский эксперимент столетие спустя: революция, государство, культура // Вестник Гуманитарного ун-та. 2023. № 1 (40). С. 135—152.

ная культура этой эпохи включается в процесс созидания нового общества и исходит из государственных установок, из становящейся культурной политики нового государства. В этом ощущается влияние не только Маркса, но и первой утопии Платона. Многие из того, что существовало и существует как в отечественной культуре, так и в мировой культуре, отбрасывалось, ибо советской культурной политике не соответствовало. И это уже вопрос генезиса неофициального искусства, сохраняющего контакт как с отечественным наследием, так и с мировым художественным процессом.

Когда, начиная с середины 80-х годов прошлого века, возникла возможность реабилитировать неофициальное искусство, выяснилось, что художественная культура советского времени смогла создать наследие, не уступающее ни художественному опыту России предшествующих веков, да во многом и мировому художественному опыту. Правда, все эти реабилитированные шедевры, — из разряда неофициального искусства. Но ведь следует принимать во внимание то, что новая культура развивалась. То, что из нее вытеснялось на ранних этапах, со временем, спустя десятилетия, реабилитировалось. Неофициальное, можно сказать, превращалось в официальное. Но ведь такая логика характерна не только для советской России. Возьмем Средневековье. Сначала полное отторжение от языческой философии и искусства, а позднее, еще задолго до Ренессанса, постепенное к ним возвращение.

Обратимся к мыслителям, которые были свидетелями начинающегося процесса возведения новой государственности и вторжения в исторические процессы сосредоточившейся в городах пассионарно заряженной массы. Ведь как сама революция, так и последующая за ней Гражданская война, оставившая за собой кровавый след, совершались в атмосфере очередной пассионарной вспышки, что никак нельзя сбрасывать со счетов. Именно пассионарная вспышка, которая вроде бы в этот период не предполагалась, поскольку, как доказывал Л. Гумилев, к этому времени пассионарная энергия в российской культуре уже была изрядно потраченной, стала причиной и героизма, и самопожертвования ради идеи, но в том числе и жестокости, и многочисленных жертв. Ведь пассионарии во все времена действуют, не опираясь на моральные императивы. Все эти проявления революционной и постреволюционной эпохи были глубоко проанализированы П. Сорокиным в его сочинении «Социология революции»³. Но об этом высказывалось и искусство.

В «Докторе Живаго» у Б. Пастернака есть такие строки: «Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные. Человеку снились доисторические сны пещерного века»⁴. Русские философы уже предчувствовали это возвращение к варварству в ситуации, когда цивилизации в своей истории успели достигнуть высоких уровней⁵. Но тогда это было только предчувствие, но еще не реальность.

³ Сорокин П. Социология революции. М.: Астрель. 2008.

⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Сов. писатель, 1989. С. 440.

⁵ Мотрошилова Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве» // Культура и форма: к 60-летию А.Л. Доброхотова: сб. науч. тр. / под ред. И.А. Болдырева. М.: ГУ-ВШЭ, 2010. С. 173

Дело, однако, не в радикализме новой элиты и, соответственно, власти, но и в возникновении в XX веке грандиозного процесса омассовления. Он начинается еще в XIX веке, но в новом столетии его в еще большей степени спровоцировала революция. Так что во многом отбор объясняется не только радикализмом новых идей, но и неспособностью массы постигать многое из того, что в дореволюционный период в культуре успело возникнуть. Сдвиг, порожденный революцией, естественно, порождал не только оптимизм, но и испуг. (То же происходило и в эпоху Французской революции.) В частности, сдвиг спровоцировал опасения за судьбу той культуры, что в России, да и не только в России уже существовала. Разумеется, в истории можно отыскать аналогичные ситуации и с их помощью попытаться осмыслить последствия этого сдвига. Последствия этого сдвига — вытеснение художественной элиты, а оно происходило не только в форме эмиграции и грандиозного омассовления. Многие художественные ценности, созданные до 1917 года, в частности во время культурного ренессанса, оказались массой не востребованы. Эту ситуацию можно сравнить с той, что имела место в первые столетия нашей эры в Западной Европе. Средневековье отторгло созданные античной культурой ценности.

Мыслители начала XX века часто прибегают к аналогии с угаснувшими эпохами, например с поздней античностью. Это позволяло им улавливать такие нюансы в истории культуры, которые становятся возможными в том случае, когда исследователь прибегает к тому, что М. Бахтин называет «большим временем»⁶. Вошедшие в историю «новые» народы просто не имели языка для понимания этой достигшей максимальной зрелости культуры «старых» народов. Н. Конрад данное противоречие не драматизировал, но и не исключал поверхностного его осмысления. Вот что он писал по поводу соприкосновения «старых» и «новых» народов в Средние века. В России это будет следствием миграции в города сельского населения. «Конечно, было время, — пишет Н. Конрад, — на первом этапе Средневековья, когда они отвергали свою старую культуру и бурно приветствовали то новое, что рождалось в их собственном мире, и даже то, что сделали с их старым миром “варвары”. Да, конечно, многое в их старой культуре поблекло и даже исчезло, многое удержалось, только развиваясь в новом направлении, но все же духовная, интеллектуальная сила, вошедшая в старые народы вместе с их тысячелетним культурным опытом, оставалась; оставалась и инерция, шедшая от старых культурных навыков; пусть и в измененной форме, но продолжали действовать и некоторые старые институты»⁷.

Нечто подобное происходило в России после революции 1917 года. Как бы там ни было, но дело не ограничивалось лишь растворением «варваров» в высокоразвитой культуре и процессом их окультуривания, без жертвования ценностями «старой» культуры. То, что «варвары» приносили в «старую» культуру, тоже заслуживает внимания. Хотя понятно, что из «старой» куль-

⁶ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 333.

⁷ Конрад Н. Запад и Восток. М.: Главная редакция восточной литературы, 1972. С. 435.

туры на первых порах оставалось лишь то, что могли воспринять «молодые» народы. Н. Конрад не исключает позитивного влияния «молодых» народов на народы «старые». Впрочем, реагируя на поворот к варварству и испуг перед регрессом, А. Блок демонстрировал оптимизм⁸. Нечто подобное тому, что некогда происходило в России, начиная с рубежа XIX—XX веков, случалось и в Европе. Здесь существовали большие массы населения, ориентирующиеся на традиционные ценности, но одновременно из этого вечного стихийного исторического круговорота выделялись пассионарно настроенные группы, которые пытались радикально изменять жизнь. И эта их страсть уже начала реализовываться. «Молодые народы вошли в историю Средних веков, — продолжает Н. Конрад, — и даже не просто вошли, а существенно повлияли на нее. Вторжение этих народов в пределы старых во многом определило даже самый переход старых народов от Древности к Средневековью, не говоря уже о последующем течении их судьбы. Но молодые народы строили и свою собственную историю; одни — на собственных землях и на собственной этнической основе, другие — на территории старых стран, смешавшись с их населением. В последних случаях некоторые из них не только сохранили свою этническую индивидуальность, но и подчинили ей исконное население»⁹.

Сельские слои населения, обживающие город, можно уподобить тем «молодым» народам, о которых пишет Н. Конрад. Конечно, проводимая аналогия со Средневековьем страдает неполнотой и приблизительностью. Ведь передвижение крестьянской массы в города, а этот интенсивный процесс уже разворачивается в XIX и будет иметь продолжение в XX веке, нельзя называть «новым варварством». Проводить эту аналогию нам просто не позволят антропологи, этнографы, этнологи, фольклористы, а с некоторого времени и историки культуры, в которую все перечисленные науки входят. Эти оказавшиеся в городах «новые варвары» — тоже ведь носители культуры, традиционной культуры. Той культуры, которая позднее еще свое слово скажет и спровоцирует к себе интерес. И она, эта культура, даже когда в городах предложили создаваемую профессионалами квазикальтуру (а мы ее сегодня называем «массовой культурой»), чем она отличается от фольклорной, создаваемой самим народом культурой, все же время от времени получала право голоса. Будь то поэзия С. Есенина или утопия А. Чаянова. Язык этой традиционной культуры существовал уже и у раннего А. Твардовского. Стоит под этим углом зрения перечитать его поэму «Страна Муравия». Но только, к сожалению, язык, поскольку эта поэма все-таки имела пропагандистский смысл, став оправданием начавшейся коллективизации, а она, как можно прочитать в романе Б. Пастернака «была ложной, неудавшейся мерою, и в ошибке нельзя было признаться» («Чтобы скрыть неудачу, надо было всеми средствами устранения отучить людей судить и думать и принудить их видеть несуществующее и доказывать обратное очевидности»¹⁰). На обсуждении первого ва-

⁸ Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.—Л.: Государственное изд-во худ. лит., 1962. С. 93.

⁹ Конрад Н. Указ. соч. С. 435.

¹⁰ Пастернак Б. Указ. соч. С. 590.

рианта поэмы в 1933 году литературовед Н. Рыкова сказала: «Это вещь такого размаха, как “Мертвые души” и “Кому на Руси жить хорошо”. Язык!»¹¹.

Но потенциал традиционной культуры дождался до периода «оттепели» и получил выражение в так называемой «деревенской» литературе. Будучи вытесненной в период доминирования социалистического реализма на периферию, традиционная культура вдруг оказалась в центре, поражая последней вспышкой некогда мощной традиции. Однако нельзя утверждать, что это было возрождение. Возрождать-то, собственно, было уже нечего. Как только при Н. Хрущеве крестьянин перестал быть искусственно прикрепленным к земле, он рванул в город. Не случайно Г. Померанц называет это «агонией»: «В парадоксальных, чтобы не сказать сильней, высказываниях В. Астафьева и В. Белова я вижу агонию крестьянства, ставшего жертвой социальной вивисекции»¹². Несомненно, в произведениях В. Астафьева, В. Белова, Б. Можаяева, В. Распутина, Ф. Абрамова, В. Шукшина и т.д. привлекали нравственные всполохи этой культуры, активно вытесняемой продолжающимся становлением технизированной и стандартизированной культуры.

Это противоречие между уже существовавшим культурным наследием и способностью массы его воспринять и оценить, что стало болезненно ощущаться после 1917 года, конечно же, было отрефлектировано. В частности, в форме диалога между Вяч. Ивановым и М. Гершензоном, имевшего место в 1920 году. Этот диалог начинался с идеи переоценки всех ценностей и нового отношения к культуре, которая уже у А. Шопенгауэра и Ф. Ницше ощущалась искусственным порождением, мешающим свободе личности.

Как выражается Вяч. Иванов, культура превратилась в «систему тончайших принуждений», обособившую личность от естественных источников бытия. Эту мысль позднее будет развивать М. Хайдеггер. Культура воспринимается уже тяжелым бременем. Отчуждение проникает и в культуру. Но разве революция не стряхнула это тяжелое бремя с плеч человека? Она ведь именно это и ставила своей целью. Вот как это настроение А. Твардовский описывает в своем дневнике за 1933 год: «Не от скучности ли застопорилась моя работа над повестью. Дух нашей жизни колхозной, в частности, требует литературы веселой, увлекательной, жизнерадостной, в то же время глубоко захватывающей массу моментов неизжитого мелкособственнического сознания, психологии, дающей окончательный бой этим старым человеческим качествам. Но основной тон должен быть — утверждение радости нового человека — великого и простого»¹³. Так-то оно так, но только та же самая революция породила новое противоречие. Правда, первое, что сделала революция, это то, что она, казалось бы, сделала ценности культуры достоянием всех и каждого.

¹¹ Твардовский А. На пути к «Стране Муравии» (Рабочие тетради поэта) // Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920—1930 годов. Новые литературные материалы и исследования. М.: Изд-во «Наука», 1983. С. 322.

¹² «Русская идея» проблемы культуры — проблемы кинематографа // Искусство кино. 1988. № 6. С. 124.

¹³ Твардовский А. Указ. соч. С. 323.

Но проблема заключается вовсе не в общедоступности и, стало быть, демократизации, развертывающихся в реальности омассовления, а в способности нуждающихся в этой культуре ею воспользоваться. В момент происходящего диалога было еще трудно предположить, как этот процесс будет развертываться: удовлетворится ли активизировавшаяся масса существующей культурой или она потребует создания принципиально новой культуры. Поэтому смысл этого диалога исчерпывается исключительно постановкой вопроса. Вот как эту проблему формулирует М. Гершензон: «Мы наблюдаем только, как пролетариат берет в свои руки из рук немногих накопленные ценности. Но мы совсем не знаем, ни что он видит в этих ценностях, ни зачем он овладевает ими. Быть может, он видит в них только орудие своего векового порабощения, и ему нужно не владеть ими, а только вырвать их из рук работодателя? Или, может быть, за долгие годы просветительства он поверил самохвальству культуры и мнит обогатиться ее ценностями; но кто знает? Взяв их в руки и разглядев, он, может быть, увидит, что кроме цепей да мусора, в них нет ничего, и с досадой разочарования бросит их прочь и начнет создавать другие, новые ценности. А может быть и то: поднимет их с полной верой на знамена свои и понесет дальше, добросовестно примет “преемство культуры”, но в пользовании старыми ценностями бессознательно будет пропитывать их новым духом, и на протяжении недолгого даже времени они молекулярно так переродятся, что нельзя будет их узнать»¹⁴.

Как мы убеждаемся, Вяч. Иванова уже интересует в постреволюционной ситуации то, что Н. Конрад высказывает применительно к вторжению «варваров» в уже существующие культуры. То, что пережила Россия в постреволюционный период, пожалуй, ближе к последнему варианту прогнозируемой М. Гершензоном ситуации. Тот геологический сдвиг, что переживала культура в XX веке, имел продолжение в эстетическом сдвиге. А он связан с преодолением поздней, а именно, классической эстетики и возвращением к онтологической эстетике, более всего, видимо, получившей выражение в таком авангардном направлении, как конструктивизм. Эстетическое, а тем более художественное начало связывается не с какой-то изолированной сферой, а с самыми разными проявлениями человеческого бытия, с тем, что создано самим человеком. Раз дело идет о преодолении отчуждения, то онтологическая эстетика здесь является наиболее оптимальной. Еще представители авангарда доказывали, что пора перестать создавать художественные ценности, необходимо создавать саму жизнь. Эта идея, возникшая в среде художественного авангарда, оказывалась созвучной революционному энтузиазму масс, но в еще большей степени политической элите. Это обстоятельство, кстати, имеет прямое отношение к разрушению старого и к возведению нового государства. Ведь и в самом государстве модернисты усматривали создаваемое эстетическое явление. Вот почему большевики проблематику эстетики из реализации своего социального проекта не исключали. Наоборот, ее культивировали. Вот ведь откуда произошло смыкание эстетики и идеологии,

¹⁴ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М.: Изд-во «Республика», 1994. С. 132.

что привело к тому, что эстетика оказалась скомпрометированной, и с конца 50-х годов ее пришлось возвращать к исходной точке, т.е. к классической эстетике, к Канту и Гегелю, чем и занимались еще в 30-е годы в России М. Лифшиц и Г. Лукач.

В качестве иллюстрации к этому тезису можно было бы сослаться на проделанный театральным критиком Ю. Юзовским анализ спектакля В. Мейерхольда «Дама с камелиями»¹⁵, в котором режиссер пытается осознать начавшееся преодоление аскетизма предшествующего десятилетия и продемонстрировать гедонистические установки по отношению к жизни, реабилитировать красоту, что, несомненно, выражало новые настроения, на которые откликались все виды искусства. И это дополнительный признак зависимости революционных настроений большевиков от идей философского модерна XVIII века, ведь эстетика вводилась в круг научных дисциплин именно в момент утверждения модернистского мировоззрения. Эстетика становится проблемой уже в 20-е годы. Но в особенности интерес к ней вспыхивает именно в 30-е годы. Революционный аскетизм 20-х уступает место открытию красоты. В этом уже можно усматривать реабилитацию отвергнутого авангардом принципа преемственности культуры. Среди энтузиастов эстетики в начале 30-х годов первое место занимает М. Лифшиц, много сделавший для выявления отношений между марксизмом и эстетикой, причем в ее классическом виде. Так, констатируя новый поворот в эстетике, происходящий в начале 30-х годов, он писал: «Наступил поворот, весьма символический для того времени, от прежней, характерной для XX века пуристической, конструктивистской тенденции к восстановлению старой ордерной системы, к традициям, связанным с наследием античности и Ренессанса, повторенным потом русским классицизмом и ампиром. Грубым урбанистическим фантазиям было противопоставлено требование красоты, той самой красоты, которую слишком “левые” критики еще недавно хотели ликвидировать вместе с кулачеством. Наступивший поворот говорил о том, что история не кончилась, что социалистическая эстетика должна стать продолжением прежних достижений художественной культуры»¹⁶. Но поворот в эстетических предпочтениях — лишь частный аспект гораздо более проблемного видения отношений между эстетикой и государством. И снова не обойтись без классического модерна. Придется обращаться к Гегелю.

Государство как эстетический феномен: что проектировалось и что осуществилось

В искусствоведческой литературе установки авангарда радикально перестраивать саму жизнь никогда не забывали. Наоборот, из нее исходили. Но при этом чаще всего не отдавали отчета в том, как она может быть реа-

¹⁵ Юзовский Ю. О «Даме с камелиями» и красоте жизни // Литературный критик. 1934. № 6. С. 150.

¹⁶ Из автобиографии идей. Беседы М.А. Лифшица // Контекст 1987. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1988. С. 279.

лизована в реальности. Удивительно, но после 1917 года в бессознательном не только политической, но и художественной элиты возникает идея созидания новой государственности как эстетического и, более того, художественного феномена. Эту идею мы находим еще у Гегеля, который и представляет мировосприятие столь нелюбимого А. Солженицыным модерниста.

Пытаясь представить природу и эволюцию греческого духа, разновидностью этого духа Гегель представляет, например, религию. Из этого вытекает очень важное положение о причастности к выражению духа в форме религии еще и искусства. На высказывание Геродота о том, что Гомер и Гесиод создали грекам их богов, отреагировал Гегель (а Геродот писал следующее: «Ведь Гесиод и Гомер, по моему мнению, жили не раньше, чем лет за 400 до меня. Они-то первые и установили для эллинов родословную богов, дали имена и прозвища, разделили между ними повести и круг деятельности и описали их образы»¹⁷) Гегель также пишет, что «боги суть продукты человеческой фантазии и имеют конечное происхождение: их создают поэты, Музы. Боги созданы поэтическим воображением, но не выдуманы»¹⁸. Но ведь и искусство советской эпохи этим занималось. Мы ниже, касаясь исключительного влияния Пиранези на архитектуру советского времени, покажем, что продуктом художественного воображения оказались не только современные «культурные герои» (вожди), но и образ государства. Были созданы образы вождей, которые реальным политикам не соответствовали. Создавались образы мучеников революции и идеи социализма, исходя из одного из положений аристотелевской поэтики: воссоздавать реальность не такой, какой она была и есть на самом деле, а какой она должна быть. Значит, такой, какой ее видели и хотели видеть большевики.

Но по мысли Гегеля религия у греков — лишь одна из форм греческого духа. В соответствии с его выводами, религия как формирование мира богов мыслится как художественное произведение, но объективное художественное произведение. Кроме него необходимо еще выделить субъективное художественное произведение, т.е. формирование самого человека и, наконец, политическое художественное произведение, под которым следует подразумевать государственный строй и существующих в нем индивидов¹⁹. Каждое из этих произведений Гегель рассматривает изолированно от других, но на самом деле они между собой связаны. Ведь без религии (хотя бы и в форме идеологии) государство не создать. Да, собственно, Н. Бердяев вообще утверждал, что русская революция может рассматриваться главой в истории религии. Но и без воспитания человека, способного существовать в новом государстве, тоже ничего не получится. Не случайно творцы модернистского мировоззрения — философы Просвещения не могли этот вопрос обойти и писали о воспитании специальные трактаты.

Гегель пытается показать, что государство — это художественное произведение. Что это значит? А это результат творческого акта, имитирующего со-

¹⁷ Гегель Г.В.Ф. *Философия религии*: в 2 т. Т. 2 / пер. с нем. М.: Мысль, 1977. С. 144—470.

¹⁸ Гегель Г.В.Ф. *Указ. соч.* С. 144.

¹⁹ Там же. С. 226.

здание произведения искусства. Государство создается в соответствии с критериями, применимыми по отношению к эстетике и искусству. Эстетический подход к государству как политическому институту. Да, оказывается политический институт имеет эстетический аспект. Мысль именно так относиться к государству имела хождение еще в гуманитарной науке XIX века. Ее подхватил выдающийся историк культуры XIX века Я. Буркхардт и в соответствии с ней попытался проанализировать становление государственности в Италии в эпоху Ренессанса. Так, первая глава его исследования так и называется «Государство как произведение искусства». Парадоксальная, однако, идея. Сегодня, пережив период становления и функционирования тоталитарного государства, в нее трудно поверить. Но ведь такая постановка вопроса не чужда онтологическому представлению об эстетике.

Но понятно, почему Гегель ставит вопрос именно так. Для всех просветителей первым философским концептом является разум. Вот и в государстве усматривали проявление этого разума. Правда, больше в государстве будущего, к которому приближали государство настоящее. Следует отметить, что безобразий в эпоху Ренессанса было не меньше, чем в России в первой половине XX века²⁰. В XV веке Италия, в отличие от России, империей не была. Флоренция как кузница итальянского, да, пожалуй, и всего европейского духа жила особой жизнью как, впрочем, и другие княжества, например Генуя, оказавшаяся от начавшегося культурного подъема в стороне («Борьба партий в Генуе отличалась такой дикостью и сопровождалась такими потрясениями всего ее жизненного уклада, что с трудом удается понять, как генуэзцы, после всех своих революций и оккупаций, всегда ухитрились вернуться в сносное положение»²¹).

Однако несмотря на это, на жестокость и аморализм эпохи, которой мы до сих пор восхищаемся, Я. Буркхардт о ней, например, пишет следующее: «Так как большинство государств Италии в своем внутреннем устройстве были произведениями искусства, т.е. сознательными, зависимыми от рефлексии, основанными на точно рассчитанных очевидных принципах творениями, то и их отношения друг к другу и к чужеземным государствам не могли не быть произведением искусства»²². Вспышка жестокости оказалась неизбежностью, о чем идет речь в трактате Макиавелли «Государь». Кажется, ничего противоестественного в таком видении государственности как произведения искусства нет. Тем более что при онтологическом подходе границы между эстетикой в ее позднем понимании и неэстетикой не существует. Вся история культуры, как и каждого ее типа — это не что иное, как опредмечивание изобретения немецкого ума, обозначаемого как дух. Только вот уже знакомое, по Гегелю, понятие опредмечивания имеет разные толкования.

Над выявлением смысла этого понятия потом, как мы попытаемся объяснить, будут трудиться лидеры философии экзистенциализма, а также не чуж-

²⁰ Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.

²¹ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996. С. 87.

²² Буркхардт Я. Указ. соч. С. 87.

дый этой философии М. Хайдеггер. Но парадоксально, что, по признанию того же М. Хайдеггера, самое глубокое толкование этого явления было дано все-таки К. Марксом, переназвавшим гегелевское понятие «опредмечивание», и с тех пор мы пользуемся уже понятием «отчуждение». Так вот этот самый эффект отчуждения может существовать и между разными художественными произведениями — государством и человеком. Государство как создаваемое самим человеком может обернуться противостоящим ему институтом.

Художественную культуру советской эпохи необходимо рассмотреть с точки зрения того статуса, которым обладает личность этого времени. Личность, взвалившая на свои плечи бремя созидания нового общества, нового государства, и может быть, даже здесь можно воспользоваться и понятием «цивилизация». Так ведь и бывает. Культуру создает сам человек. Он — творец культуры. Он убежден, что создаваемое им общество будет образцом для всех других обществ. Знакомая по средневековой ментальности идея в новой редакции. Ради нее человек идет на многие жертвы.

Созидая новое общество, человек мыслил себя свободным. А был ли он и в самом деле свободным? Каким человек XX века себя представлял и каким он оказывался в реальности? Было ли здесь расхождение? Кто он — страдающий Иов, каким человек, например, представлялся экзистенциалисту Л. Шестову, стоик, как герой Э. Хемингуэя, заброшенный в этот ему чуждый мир человек или «великий гражданин», как назывался один из самых известных фильмов советского времени, представлявший официальную версию убийства Кирова. Он что — принес в мир свободу и добро, как это в своих стихах формулировал А. Хомяков, или же своей деятельностью он спровоцировал еще больше зла, чем это было до того, как он активно взялся за дело. Не случайно в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» появляется Воланд. А этот роман означает для эпохи «оттепели», когда он, наконец-то, был опубликован, очень многое. Он помог осознать время, которое, как тогда казалось, уходило в прошлое. Спрашивается: почему и зачем появился Воланд? Ведь Воланд — носитель зла. Но сатана в русском искусстве появился еще на рубеже XIX—XX веков, в таком художественном направлении как символизм. Дело, конечно, в целом мировоззрении, в котором угадывалась альтернатива тоталитаризму. Она связана с альтернативной по отношению к христианству, религией и одновременно философской системой. Это гностицизм.

Серебряный век в России, кроме всего прочего, был еще и гностическим ренессансом. Много размышлявший в 60-е годы о гностицизме применительно не только к глубокой истории, а уже и к современности В. Налимов превосходно сформулировал то, что имело место в прошлом столетии и что стоит за понятием отчуждение. «Становится ясным, — пишет он, — что современное государство владеет излишней, чудовищной силой. За все беды XX века несет ответственность государство. Нужно искать другие формы организации общества. Новое общественное устройство должно будет, наконец, воспринять христианское миропонимание. И если это окажется невыполнимым, то общество задохнется от возрастающего насилия, порожденного развитием

техники»²³. Да, это уже не гегелевское понимание государства, изложенное им в его «Философии права» и имевшее огромное влияние на отечественных историков. Говоря о христианстве, В. Налимов имел в виду христианство, когда «христиане еще не завоевали власть и не затравили насмерть еретиков»²⁴, т.е. когда мировосприятие гностиков еще входило в христианство составной частью. Вот и булгаковский Воланд, как это ни покажется странным, пытался это мировосприятие вернуть.

Вводя в наше исследование гегелевское понятие «опредмечивание», мы должны понять, как и к каким процессам в реальной истории это приводило. Присутствовали ли в нем эстетические и художественные начала, как это было в замышляемом проекте? Какими вообще складывались отношения между государством и искусством? Судя по всему, это и дает ключ к тому, чтобы разобраться в отношениях официального и неофициального искусства. Гегель представил строение и эволюцию греческой государственности с точки зрения становления того духа, что получил зрелые формы именно в античности, и эту фазу в истории духа Гегель обозначил классической фазой. Как выглядит, по Гегелю, строение этого духа? Дух имеет два слагаемых элемента — внутренний и внешний. Внутренний — это сам дух, а внешний — это та предметно-чувственная, материальная форма, в которой внутреннее содержание духа опредмечивается. Вот Гегель и проследил процесс этого опредмечивания, начиная с ранних его состояний и кончая его трансформацией в то его состояние, которое есть римская империя.

Нечто подобное этой трансформации произойдет и в советской культуре. Помочь обрести свободу другим народам, в чем видел предназначение России славянофил А. Хомяков, не означает собрать их в одном пространстве, под крышей империи. Когда и почему произошла трансформация создаваемой как художественное произведение новой государственности в империю? Происходило ли это бессознательно или в соответствии с продуманным планом? Судя по всему, в этой трансформации можно фиксировать и то и другое.

Следующий существенный вопрос в нашей теме — становление новой государственности в ситуации омассовления. Конечно, в переписке Вяч. Иванова и М. Гершензона проблема сводилась лишь к отношениям культурного наследия, носителем которого подразумевается интеллигенция, и массой, которая могла это наследие не принимать. Но еще более проблемным оказывались отношения между традиционными ценностями и устремленным к реализации государственной утопии политическим авангардом. Резкого обострения этот вопрос достигает во второй половине 20-х годов, когда не просто возникает, а впервые по-настоящему осознается эта ситуация. Ее осознанию способствовало то, что к этому времени революционный энтузи-

²³ Дрогалина Ж., Дьячков А. В. В. Налимов и гностицизм // Россия и гнозис. Труды международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в российской культуре»: в 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. С. 60.

²⁴ Дрогалина Ж., Дьячков А. Указ. соч. С. 59.

азм заметно спадает, и возникает опасность реставрации того, от чего с помощью революции отреклись. Иначе говоря, необходимо было точнее уяснить форму возводимой государственности и учесть по этому вопросу разные точки зрения. Введение НЭПа уже свидетельствует об угасании революционных настроений и о начавшемся возвращении к капитализму. Это обстоятельство привело к расхождению в оценках, позволяющему говорить о начавшемся в рядах партии перерождении.

Об этом расхождении свидетельствовали многие выступления на состоявшемся в 1925 году XIV съезде ВКП(б). Уже в политическом отчете ЦК Сталин отреагировал на точку зрения сменовеховцев по поводу перерождения партии и ЦК и назвал имя автора этой теории — Н. Устрялова²⁵. Эту тему перерождения Н. Устрялов затрагивал в связи с опасностью многими ощущавшимся в 20-е годы так называемого термидора. Впрочем, эту опасность ощущал, решая вопрос о введении НЭПа, и сам Ленин. Кроме того, что Н. Устрялов ставил форму государства в зависимость от массы, он еще ставил ее в зависимость от культуры. «Система власти уходит корнями в систему культуры, — пишет он, — Социальная жизнь непосредственно обуславливается всем духовным складом общества, стилем его дум, чувств, стремлений. Государство всегда в известном смысле “надстройка”... Каждый тип культуры находит свое выражение в соответствующем образе государственности, продолжается в нем, творит его»²⁶. Мысль Н. Устрялова заключается в том, что потрясения, связанные с войнами и революциями, порождают в массе потребность в порядке и спокойствии, а ее может удовлетворить лишь авторитарная воля выходящего из низов вождя. Поэтому возникает вполне объяснимый вопрос: можно ли считать, что именно это и происходит в России во второй половине 20-х годов?

А что происходит? Оказываясь в экстремальной ситуации, масса стремится достичь порядка и спокойствия с помощью жесткой государственности, а государственность превращает ее в жертву. Поскольку большинство населения России — это еще крестьянская масса, то нельзя не задать и следующий вопрос: несет ли вину за движение в сторону тоталитарного государства и крестьянство тоже? Казалось бы, странный вопрос. Как может нести вину сама жертва? Здесь, конечно, следует принимать во внимание психологию массы, а, следовательно, и психологию крестьянства. Однако предлагая этот вопрос прояснить, мы хотели бы заранее предупредить, что дело не только в существовании какой-то вневременной психологии крестьянства, а в той ситуации, когда универсальные стереотипы этой психологии в революционной и постреволюционной действительности оказываются поколеблены, что, разумеется, могло иметь неожиданные последствия. Но какие факты способствовали тому, что привычные стереотипы оказались поколеблены? Здесь, конечно, невозможно не затронуть вопрос о страхе большевиков перед кре-

²⁵ XIV съезд Всесоюзной коммунистической партии (б): стенографический отчет. М.—Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 50.

²⁶ Устрялов Н. Под знаком революции. Харбин: Русская жизнь, 1925. С. 100.

стьянством, которое всей своей культурой, как кажется, новой утопии противостояло.

Введение НЭПа возвращало, а точнее, реабилитировало вопрос о собственности, о капитализме. Большевики больше всего опасались капитализма, поскольку в соответствии с их идеей Россия должна от феодализма сразу же перейти к социализму, минуя капитализм. Развитие капиталистических отношений перечеркнуло бы весь смысл революции. Вопрос о кулаках обострялся потому, что в нем большевики усматривали именно тот слой, который был способен развивать в России капиталистические отношения. Этот вопрос особенно обострился в деревне в связи с активизацией середняка, а в еще большей степени кулака. Так, в одном из докладов на XIV съезде ВКП(б) говорилось: «Кулачество растет, крепнет, а они [представители ЦК — Н. Х.] этого не видят или даже скрывают, затушевывают. Строят помещанское государство, то, что Ленин называл “царством крестьянской ограниченности”, а они называют строительством социализма. Умные сменовеховцы, вроде Устрялова, лучше, чем наши “вожди” и “теоретики”, учитывают обстановку. Они видят слабость наших верхов и, оказывая давление на госаппарат и некоторые слои в партии, помогают им, толкая революцию к термидору»²⁷. Кулаки воспринимались носителями и проводниками реставрации. Большевики хорошо знали историю Французской революции и ей подражали. И они, конечно, отдавали отчет в том, что с середины 20-х годов они уже оказались, как когда-то якобинцы во Франции, в ситуации термидора. А якобинцы перерождались, и это по отношению к революции воспринималось предательством. Тогда от перерожденцев пришлось освободиться и партию очистить. Начался обращенный против самих революционеров террор. Так, носитель романтического духа революции Робеспьер был отправлен на гильотину.

Что касается России, то Н. Устрялов пишет так: «В России революция уже не та, хотя в главе ее — все те же знакомые лица, которых ВЦИК отнюдь не собирает отправлять на эшафот»²⁸. Сталин и в самом деле не спешил. В 20-е годы у него в борьбе за власть еще очень много конкурентов. На XIV съезде они еще имеют возможность свои позиции высказывать и аргументировать, а также уже и оправдываться, как это делает и вынужден делать названный «похоронщиком революции» Залуцкий, доказывая с трибуны, что идея перерождения ему не принадлежит²⁹. Конечно, буквального повторения термидора по-французски в России не произошло. Но как сказать. Ведь один из образов Сталина — это «советский Бонапарт»³⁰. Да и террор тоже имел место. Правда, спустя десятилетие. Но правда и то, что «советский Бонапарт» сползания к капитализму не допустил ценой построения тоталитарной государственности.

Важно понять, как это связано с трагической судьбой крестьянства. Ведь именно страх перед термидором, т.е. реставрацией капитализма и, сле-

²⁷ XIV съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). С. 358.

²⁸ Устрялов Н. Указ. соч. С. 23.

²⁹ XIV съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). С. 358.

³⁰ Козлов В., Плимак Е. Концепция советского термидора // Знамя. 1990. № 7. С. 168.

довательно, сведением результатов революции к нулю, и приводил к репрессиям не только по отношению к кулакам, но и к середнякам, в которых усматривали потенциальных кулаков. Но как отделить середняка от кулака? Герой романа Б. Можаява говорит: «Где, с какой коровы кончается крестьянин-середняк и начинается кулак? С какого волоса начинается лысина? Где тот устав или хотя бы бумажная директива, которая определила бы размер кулацкого хозяйства? Раньше в России кулаком назывался барышник, ростовщик, перекупщик, а не хлебороб. Загляните хоть в словарь Даля»³¹. По сути, этот страх приводил к уничтожению деревни в целом и традиционных ценностей, которые не сводятся только к эстетическим установкам, но и проявляются в отношении к труду, к земле, к природе, вообще к человеку. Вот эти ценности ради реализации модернистской утопии и уничтожались. Вот как, например, говорит один из героев романа Б. Можаява, связывая испуг перед реставрацией и кулачеством. «Направление главного удара нам известно: коллективизация есть борьба со всем старым укладом жизни. Это штурм ненавистной крепости под названием “частная собственность”. Подошло время тряхнуть как следует посконную Русь. Не то уж некоторые стали подумывать, на печке сидя, что революция выдохлась. Нет, революция зовет на новый приступ кондового мира»³². Перед тем, как традиционные ценности будут уже в наше время снова подниматься на щит, они, видимо, должны были сначала исчезнуть, чтобы не мешать расчеловечиванию. Это их исчезновение является самой настоящей катастрофой, причем всей культуры. Ведь А. Твардовский, работая над «Страной Муравией», не мог не ощущать, как расходится утопическая система с традиционными ценностями. Он в 1933 году пишет в дневнике: «Огромным недостатком моих стихов, как и вообще, может быть, нашей литературы, является то, что мы темы социально-общественные, политические разрабатываем в абсолютном отрыве от таких вещей, как природа, любовь, смерть и т.п. Либо мы берем эти вещи как таковые и начинаем их решать марксистически — ничего не получается. Может быть, за борьбой последних лет люди действительно очень отстранились от этих вещей, переживают их “дома”, обывательски, стыдятся их (эти вещи) теряют перед ними свое величие. Не может же быть так»³³.

От футуризма к пассеизму: империя византийского образца вместо создания пока еще не существовавшего в истории общества

В соответствии с революционными идеалами новая государственность мыслилась средством достижения свободы, а что же получилось? Это недоумение составляет смысл повести В. Гроссмана «Все течет». В. Гроссман тоже, как еще раньше Н. Бердяев, говорит о пробуждении России, об освобождении

³¹ Можаяв Б. Мужики и бабы. М.: Современник, 1988. С. 441.

³² Можаяв Б. Указ. соч. С. 434.

³³ Литературное наследство. С. 322.

от этого сна. Но эту метафору Н. Бердяев позволил себе еще применительно к XIX веку. А что послужило причиной? Конечно, идея свободы как «заносная» с Запада, Свободы от разных форм отчуждения. Но что стало с этой идеей на русской почве? Неожиданно выяснилось, что революция, несмотря на все провозглашенные и благородные цели, идеи и декреты, принесла не свободу, а несвободу. Парадокс: ставя своей целью преодоление отчуждения, революция именно это самое отчуждение и принесла. Разбуженная идеей свободы Россия кончила полной несвободой. Как пишет В. Гроссман, свободу не обрел ни сам русский народ, ни другие народы, а ведь в цели русской революции входило обеспечение свободы для других народов. Как получилось так, что победа Ленина оказалась его поражением? Но это поражение — не только драма России, но и, как пишет В. Гроссман, драма всемирная. Ведь и сама Россия всегда претендовала на разрешение геополитических проблем. Люди других стран тоже, как и большевики на раннем этапе, верили, что освобождение начнется в России и перенесется на другие народы. Была же такая идея, и некоторые в нее верили. И вот вывод В. Гроссмана: «Ленинский синтез несвободы с социализмом ошеломил мир больше, чем открытие атомной бомбы»³⁴.

Почему же произошла такая трансформация и как ее объяснить? Видимо, помимо тех целей и расчетов, которые сознательно ставили политики, существовали и какие-то другие исторические силы, неосознаваемые активно действующими и стремящимися изменить историю реформаторами и революционерами. Кстати, у Гегеля эту мысль тоже можно отыскать. Если продолжать проводить исторические параллели, то напрашивается следующий вывод. Элита, столь активная и креативная в самом начале прошлого века в России, свое время воспринимала славянским Ренессансом. Но получалось так, как это формулировалось в знаменитой книге Г. Лебона. Элита больше уже не была в истории хозяином положения. Она перестала им быть. Чуть позже Г. Лебона этот процесс проанализирует Х. Ортега-и-Гассет.

Перед тем, как применить гегелевский подход к рождению и судьбе новой государственности в России XX века, зададимся вопросом о происхождении такого рассмотрения государства как художественного феномена. Мы уже отметили возрождение в формах художественного авангарда XX века онтологической традиции в эстетике. Поскольку разновидность этой эстетики возникает в античности, там, видимо, и следует искать эстетический подход к государству. Так и есть. Гегелевская идея знакома по философии Платона. Идею рецепции государства как художественного феномена в ее раннем, т.е. платоновском варианте превосходно проанализировал английский философ К. Поппер. С этим анализом неплохо бы познакомиться, поскольку этот философ убедительно показал, к чему приводит этот эстетизм в отношении к государству. В учении К. Маркса К. Поппер улавливает именно эту платоновскую идею, связанную с утопизмом. Как для Платона, так и для К. Маркса в отношении к традиционному государству преобладает бескомпромиссный радикализм («И Платон, и Маркс мечтают об апокалиптической революции,

³⁴ Гроссман В. Все течет // Октябрь. 1989. № 6. С. 98.

которая радикально преобразит весь мир»³⁵. Для К. Поппера крайний радикализм, будь он в духе Платона или в духе Маркса, вытекает из эстетизма, т.е. желания «построить мир, который не просто немного лучше или рациональней нашего, но который свободен от всех его безобразий: не стеганка, кое-как залатанная одежда, а совершенно новое одеяние — действительно, прекрасный новый мир»³⁶. И вот как формулирует Платон идею о государстве как эстетическом феномене: «Политика, по Платону, — царское искусство, искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизнь, — пишет К. Поппер, — а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции — вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты»³⁷.

Применительно к Платону К. Поппер говорит, что такой эстетизм в видении государства — отнюдь не метафора. Революционно настроенный художник верит в государство как эстетический феномен. Но такое отношение к государству на первоначальном этапе имело место и в России. Однако такой подход уязвим и опасен. Он возможен лишь при условии, что это желание сдерживается разумом и чувством ответственности. И вот окончательный приговор прежде всего платоновскому утопизму, радикализму и эстетизму, а ведь именно от Платона и идет эта гипнотически воздействующая и время от времени активизирующаяся традиция. Протестуя против перенесения прекрасного, доброго и справедливого с небес, где существуют идеальные платоновские эйдосы, на землю, К. Поппер разводит эстетический и политический идеалы, взрывает эстетизм в его отношении к государству («Как бы я ни сочувствовал такому эстетическому импульсу, я полагаю, художник должен поискать другой материал для самовыражения»³⁸).

Не получилось ли так, что, возводя государство, из-под которого был устранен фундамент в виде культуры, в истории был нарушен принцип преемственности? Не получился ли вместо функционирующего в благих целях социального института просто симулякр? В самом деле, ведь и в замыслы Ленина входило вызвать к жизни такую цивилизацию, которой в мировой истории еще не было. Но раз не было прецедентов, раз в реальной истории не существовало ничего подобного, то это и означает реальность не настоящую, объективную, а именно симулятивную.

Средневековье вместо Ренессанса: осуществился ли проект возведения эстетического государства?

В ходе революции и после нее прежняя иерархия, необходимая для организации общества, разрушилась, и начался регресс. Так, вместо предполагаемо-

³⁵ Поппер К. Открытое общество и его враги: в 2 т. Т. 1. Чары Платона. М.: Феникс, Междунар. фонд «Культурная инициатива», 1992. С. 207.

³⁶ Поппер К. Указ. соч. С. 207.

³⁷ Там же. С. 208.

³⁸ Там же. С. 208.

го Ренессанса Россия оказалась «новым Средневековьем». Вот и получается, что как бы ни разрушали культуру и какой бы процесс преодоления отчуждения в виде революции ни происходил, культура никуда не исчезает. Наоборот, активизируется. Не исчезает, но зато возрождает одну из своих ранних фаз. Не исчезает, но это происходит ценой понижения, регресса. Проект славянского Ренессанса, вызванный к жизни философами и художниками в начале прошлого столетия, не осуществился. Вместо Ренессанса активизировались средневековые пласты русской культуры. Подчеркнем: именно культуры. История в ее социальных формах за пределы истории культуры все же не выходит. Оказывается, принцип преемственности все же не нарушается. Но он все же сохраняется не в той форме, в какой ожидался. Трудно сказать, является ли это чисто русским феноменом. Спрашивается, почему случилось именно так. Да потому, что продолжался процесс становления индустриального общества, а, следовательно, стало реальностью беспрецедентное омассовление как следствие городской революции. Массовые слои сельского населения перемещались в города. Город становился определяющим центром истории.

Казалось бы, это было и признаком западного Ренессанса. Раз это было признаком западного Ренессанса, раз государственность в эту эпоху на Западе, согласно Я. Буркхардту, имеет эстетический и художественный смысл, то вроде бы то же самое можно констатировать и в России. То же, да не то. Здесь мы имеем дело не с западноевропейским, а с византийским вариантом. Как известно, в Византии каждый шаг по направлению к гуманизму, о чем и свидетельствует на Западе Ренессанс, происходит возвращение к исходной точке. Наш Ренессанс развертывался в формах регресса, в формах возвращения к Средневековью. Думали о Ренессансе по-западному, а в реальности имел место Ренессанс по-византийски. Однако не следует думать, что в понятие «Средневековье» мы вкладываем исключительно негативный смысл. Наоборот, если придерживаться не просветительской, а романтической установки (а автор по этому поводу придерживается установки романтизма), то под Средними веками следует подразумевать самостоятельный тип культуры и присущие ему оригинальные и самостоятельные художественные формы, что в иные времена отрицалось.

Впервые позитивный образ Средневековья в истории искусства вызван к жизни еще М. Дворжаком в его работах, посвященных средневековому искусству. Возвращение к Средневековью не было и не могло быть падением в варварство, поскольку это эпоха высокой религиозной экзальтации. Но, естественно, что если на Средние века смотреть с высоты разрекламированных в эпоху вестернизации достижений Ренессанса как выражения пика в становлении западной культуры, то, конечно, средневековая культура проигрывает. Но в средние века тоже были креативные художники, не уступающие мастерам Ренессанса, но их имена мы не знаем. Они анонимны. Это просто другая культура, транслирующая другие ценности. Католицизм еще сохранял принцип соборности, который подорван позднее протестантизмом, а тот усиливает тенденцию противостоящему соборности индивиду-

лизму. Однако усвоенный византийский вариант в России XX века определил не только ритмы, логику и циклы становления, но и политический аспект государственности. Он определял и в том числе позволял уяснить смысл трансформации новой государственности в России в то, что сегодня называют тоталитарным режимом.

Но если опять же проводить параллели с Византией, чтобы точнее уяснить смысл трансформации, то мы неизбежно придем к следующему выводу. Трансформация революционного идеала, т.е. создания такой государственности, без которой, как доказывал Гегель, свободу достичь невозможно вообще, в России первой половины XX века привела к империи. Государство свободы как желаемый идеал, активизирующий все лучшие силы страны, предстало империей. Почему? Да потому, что к XX веку империя в политической культуре России уже успела стать традицией. Да эта традиция сложилась уже давно. Она стала реальной с тех пор, как Россия стала активно заимствовать в Византии не только религиозные и художественные, но и политические формы. Как же это ощущали в России художники? Да, ощущали и подчас с удивительным оптимизмом. Сами творили в соответствии с образцами не только Рима второго, т.е. Византии, но даже и Рима первого. Здесь снова следует вспомнить Гегеля, а, точнее, Геродота по поводу того, что греческие боги созданы Гомером и Гесиодом. Большевистских «культурных героев» и чугунных богов создавали тоже художники, подчас не только приверженцы социалистического реализма. Эти боги появлялись в виде деятелей российской истории как двойники вождя, например Петр I, если иметь в виду роман А. Толстого и фильм В. Петрова, или Иван Грозный в фильме С. Эйзенштейна.

Что же касается подражания Риму первому, то, может быть, более всего эта тенденция проявилась в советской архитектуре. В 30-е годы здания возводились в совершенно римском духе. Популярным образцом в архитектуре был, например, Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778), запечатлевший, как известно, на своих гравюрах известные римские дворцы и храмы³⁹. Именно Пиранези вызвал из небытия ушедший в прошлое мир римской империи, который начал будить воображение советских архитекторов 30-х годов, что понятно. Ведь именно в этот период в России вызывалась к жизни империя, которая, как казалось, ушла в прошлое. Но она возвращалась под видом возведения того, чего в истории человечества никогда не было — коммунистического социума и как империя не была осознана. Между тем это была все та же империя византийского образца. Однако на этот раз советские архитекторы обращались не к архитектуре Рима второго, т.е. Византии, а к первоисточнику, т.е. к архитектуре Рима первого. Причем того Рима, который создавал Пиранези. Казалось, что он лишь воссоздавал Рим таким, каким он был в реальности. На самом же деле, он создавал героический и мифологический Рим. Как писали исследователи, имея в виду воздействие гравюр Пиранези

³⁹ Адашкина Н. 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 17.

на советских архитекторов, Пиранези реконструировал величие империи⁴⁰. Эта идея будила воображение советских архитекторов.

Под воздействием изображенных Пиранези акведуков, форумов, триумфальных колонн и арок, обелисков возникали проекты дворцов коммунизма: гидроэлектростанций, дворцов советов, стадионов и даже крематориев. «Как на фронтисписах фойе итальянского мастера изображались античные развалины с начертанными на них текстами посвящений, так и на фасадах советских зданий выбивались сакральные коммунистические тексты. Колонны венчались фигурами строителей коммунизма и их вождей, а из гигантских арок открывались бесконечные колоннады. Города предполагалось застроить дворцами рабочих и дворцами труда, дворцами техники и дворцами индустрии. Дворец Советов должен был взметнуться до небес. Наши архитекторы словно раскрасили черно-белый мир Пиранези, наполнили его советской атрибутикой: танками, самолетами, серпами, что сделало его еще более двусмысленным»⁴¹. Так, например, «проект триумфальной колонны победы в ознаменование 30-й годовщины Великой Октябрьской революции» архитектора С. Нанушьяна повторяет изображенную на гравюре колонну Траяна. Здесь вместо фигур пленных даков даются фигуры Ленина и Сталина. Вот только одна деталь, не замеченная советскими архитекторами, смущает. В одной из серии гравюр Пиранези, посвященных темницам или тюрьмам, изображены пленные, сцены мучений и инструменты для пыток — дыбы, цепи, огромные шипцы и скрепы. По утверждению исследователя, изображения этой серии перекликаются с некоторыми офортами и в других сериях художника⁴². Появились осуществленные копии с Пиранези, но больше было лишь проектируемых и неосуществленных проектов, как это можно было видеть на выставке, организованной в 2016 году Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Да ведь и у самого-то Пиранези его проекты оказывались лишь на бумаге. Но советские архитекторы не только подражали, но и всех призывали созидать в подобном духе, доказывая, что римский имперский стиль соответствует методу социалистического реализма. Это и в самом деле так, и об этом убедительно писал А. Синявский, утверждая, что социалистический реализм возвращает в XVIII век: «Нам стала по душе торжественная величоречивость оды. Мы пришли к классицизму»⁴³. Отсюда вывод: обозначение было ошибочным. Необходимо иметь в виду не объявленный социалистический реализм, а социалистический классицизм. Но так новый стиль все же не называли. Ведь это свидетельствовало бы не о прогрессе, а о регрессе. Это-

⁴⁰ Михайловский С., Молок Н. Пиранези в СССР // Пиранези. До и после. Италия — Россия. XVIII—XXI века. Каталог выставки. М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. С. 267.

⁴¹ Михайловский С., Молок Н. Указ. соч. С. 272.

⁴² Майская М. «Темницы...» // Пиранези. До и после. Италия — Россия. XVIII—XXI века. Каталог выставки. М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. С. 81.

⁴³ Синявский А. Литературный процесс в России / под ред. Е. Шкловского, Е. Чертковой. М.: РГГУ, 2003. С. 165.

го в то время допускать было нельзя. А вот дерзкий С. Эйзенштейн все-таки рискнул и в финале своего фундаментального доклада, произнесенного в 1935 году на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, сообщил, что советские кинематографисты вступили в период классицизма советского кино⁴⁴. Сказал лаконично, осторожно, не акцентируя на этом тезисе. И, конечно, спровоцировал критику выступившего в прениях К. Юкова. Тот доказывал, что понятие классицизма к советскому искусству противопоказано⁴⁵.

Конечно, это проблема освоения мирового культурного наследия. Но не противоречило ли это тому, что мы называем устремленным в будущее чистым революционным идеалом, исключаям прецеденты? Уж очень соблазнительным большевистским художникам казался римский имперский стиль. Так, А. Толстому казалось, что советскому искусству ближе всего оказывается стиль империи Рима первого. «Классическая архитектура (Рим) ближе всех нам потому, что многие элементы в ней совпадают с нашими требованиями. Ее открытость, ее назначение — для масс, импульс грандиозности — не грозящей, не подавляющей, — но как выражение всемирности, все это не может не быть использовано нашим строительством»⁴⁶. С трибуны Первого съезда советских архитекторов А. Щусев сформулирует необходимость подхватить эстафету Рима. «Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству — единственное явление этого рода во всей истории мировой архитектуры. В этой области непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства»⁴⁷. Разве не подводят все эти интуиции художников снова к бессознательному образу «третьего Рима», как перманентно всплывающему в истории России из коллективного бессознательного архетипа?

Не только иконопись и архитектура, но в том числе и модель государственного устройства является архетипом и русской истории, и русской культуры. Казалось бы, как после петровских реформ можно серьезно говорить об активности этого архетипа. Россия петербургского периода полностью прописывается в европейском мире, ассимилируя установки вестернизации, о чем свидетельствует деятельность в России многих социальных и политических институтов. Все это так. Но есть еще ассимилированные на ментальном уровне психологические установки. Перестав быть активным политическим фактором, Византия отложила печать на ментальность русского человека. Все-таки пора бы глубже вчитаться в К. Леонтьева и прокомментировать его идеи по этому вопросу. Византийские особенности психологического типа

⁴⁴ За большое киноискусство. Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии (8–13 января 1935 г., Москва): сб. выступлений / ред. Э. Зильвер; техред. В. Сутин; худож. (перепл.) Г. Бершадский. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 49.

⁴⁵ За большое киноискусство. Указ соч. С. 128.

⁴⁶ Толстой А. О литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1984. С. 415.

⁴⁷ Паперный В. Культура Два. М.: Новое лит. обозрение, 1996. С. 48.

русского человека — особенности, сохраняющиеся от Средних веков. Они являются не столько фактом политическим, сколько признаком культуры, существующей в большом времени. Они — выражение ментальности и, подобно мифу, функционируют вне времени, не привязанные ни к какой политической системе. От этого они не становятся менее значимыми. Они действуют бессознательно, образуют бессознательное культуры, окрашивают рецепцию не только художественных, но и политических фактов.

Но следует иметь в виду, что империя как политический архетип не сводится лишь к ментальности. Империя — это та политическая форма, от которой Россия в эпоху «оттепели» или либерализации пытается освободиться, но тем не менее каждый раз все заканчивается тем, что она к этой имперской модели постоянно возвращается. Ну, разве мы не можем наблюдать еще и в наше время византийскую логику циклизма. Так что на задаваемый В. Гроссманом вопрос можно ответить именно так. Раз вся поздняя история России разворачивается в форме империи, то это становится привычным. А что касается перманентных попыток выйти за пределы истории, то они требуют творческой мысли, способностей давать творческий ответ, как выражается А. Тойнби, на вызовы истории. А это трудно и, как оказывается, не всегда возможно. В ситуациях, когда есть возможность и потребность забыть и отвергнуть императорскую модель, Россия вместо того, чтобы создавать инновационные проекты, снова, как выражался Н. Бердяев, засыпает, возвращаясь в прошлое. Никто из поздних лидеров так и не может дать творческий ответ на вызов, а вызовом как раз и становится невозможность разорвать и разрушить это «вечное возвращение», определение которого так удачно сделано Ф. Ницше.

Что стоит за понятием «традиционные ценности»? Массовый человек и его место в истории

Раз вместо замышляемого и ожидаемого славянского Ренессанса в России XX века к жизни вызывается империя византийского образца, то, следовательно, вместо исторического прогресса, положенного в основу развития истории мыслителями Просвещения, мы можем наблюдать регресс. Только этого понятия не следует опасаться. Регресс — это неизбежность в том случае, когда культура оказывается в ситуации перехода и переживает явление синтеза в новой форме. Хотя в данном случае мы вовсе не претендуем на аксиологический подход и на вытекающие из него оценки. Негативные оценки возможны, если стоять на позиции мыслителей XVIII века, которые со временем могут трансформироваться в политические оценки. Нас же история интересует с точки зрения культурных процессов. Можно ли рассматривать прорыв средневековых слоев сознания в историю XX века как предвосхищение все-таки и в самом деле новой культуры, о которой мечтали символисты и вообще представители авангарда? Да, в первой половине XX века их проект не осуществился. Но это не означает, что он вообще не осуществится никогда. Время культуры, как уже отмечалось, разворачивается в больших дли-

тельность, но в том числе и в более медленных ритмах, чем время общества. Наше же отношение к культуре по-прежнему остается если не политическим, то социологическим. Мы все еще предрасположены строить и перестраивать свой социум без опоры на культуру. Теория Маркса нас в этом еще больше укрепила. Время культуры в нашем сознании вытеснено временем социума. Еще А. Герцен отмечал эту вечную перестройку социума в России, что ведет к перманентному разрушению культуры: «Мы сто пятьдесят лет живем в ломке старого; целого ничего не осталось, да и жалеть не о чем. У нас есть императорская диктатура и сельский быт, а между ними всякого рода учреждения, попытка, начинания да мысль, больше и больше оживающая, не привязанная ни к какой касте, ни к какому из существующих порядков. Мы с Петра I в перестройке, ищем форм, подражаем, списываем и через год пробуем новое»⁴⁸.

Что из этого проистекает? На этот вопрос точно отвечает, обращаясь к своим воспоминаниям, Г. Померанц. Оказывается, именно это обстоятельство формирует специфическую ментальность. Философ утверждает, что высшее призвание русской культуры связано с духом, витающим над бездной, и выходом духа за пределы пространства, времени и истории. Вот это чувство бездны и выходит на первый план, в том числе у русских гениев, у Достоевского, например («Думаю, это обостренное чувство бездны — от переломов и срывов в русской истории. Киевская, Московская, петербургская культура не успевала сложиться, как ее уже ломали. Отсюда незавершенность формы, расшатанность устоев культуры и быта, и сквозь дыры — бездна, открытость, неразрешимость вопросам, метафизическим и религиозным (в устойчивых культурах, они мало затрагивают среднего человека)»⁴⁹).

Чтобы рассматривать процессы в культурологической перспективе, необходимо вернуться к исходной точке и некоторые уже устоявшиеся представления пересмотреть, например представление о массовом человеке, которого породила городская революция или представление, что связано со словосочетанием «традиционные ценности», которое сегодня в СМИ часто мелькают. Между тем эти два, казалось бы, разные явления между собой связаны. Их рассмотрение позволит нам глубже проследить принцип преемственности в русской культуре. Трудно понять, что стоит за понятием «традиционная культура», если не иметь представления о том, что такое «традиционная личность». А это все тот же вопрос о культурном наследии, только рассматриваемый в плоскости не конкретных произведений, а в соответствии с разработанной концепцией культуры. В последнее время в прессе, в средствах массовой коммуникации можно встретить словосочетание «традиционные ценности». По отношению к нему проскальзывают то исключительно положительные коннотации, то оно употребляется так, что в нем можно ощутить иронию, некий скептицизм.

Употребление этого понятия отрывается от исторической ситуации и циркулирует вне времени, как оно отрывается от конкретных творцов и носи-

⁴⁸ Герцен А. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 13 / ред. Б.П. Козьмин. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 29.

⁴⁹ «Русская идея»: проблемы культуры — проблемы кинематографа // Указ соч. С. 125.

телей этой ценности. Люди, употребляющие это понятие, плохо представляют то, сколько же пролилось крови и какое жертвоприношение совершалось в XX веке, когда в России разворачивалась в форме большевистской революции еще одна — городская революция, когда творцы и носители традиционных ценностей оказались жертвами. Учитывая все это, невольно задаешься вопросами, а отдают ли манипулирующие этой терминологией люди отчет в том, что за нею стоит? Как мы представляем происхождение этих традиционных ценностей. В какой среде, в каком времени и в какой культуре они возникли? Кто является носителем этих традиционных ценностей? Что происходило в истории с этими ценностями? Эволюционировали ли они? Что с ними произошло после революции, во время коллективизации и в последнее время? Попробуем этот вопрос прояснить.

Механизм функционирования русской культуры на политическом уровне можно было бы рассмотреть и иначе, не довольствуясь возможностью его выведения из византийской культуры. Можно на него посмотреть с точки зрения ментальности существующего в каждой культуре, не только российской, базового типа личности. Конечно, в каждой культуре на личностном уровне существует разнообразие, хотя такой психолог, как К. Юнг, например, пытается это разнообразие свести к повторяющимся типам. Тем не менее единство и целостность культуры (не всегда до конца возможные, но желаемые) можно проследить и на психологическом уровне. Это единство и достигается, видимо, на психологическом уровне с помощью возникновения в культуре базового типа⁵⁰. Ведь говорим же мы: «фаустовский человек» или «эпикурец XVIII века» или «русский европеец». Оперировав этой терминологией, мы улавливаем то общее, что разных индивидов объединяет. То же с некоторого времени происходит и с «массовым человеком» в интерпретации Х. Ортеги-и-Гассета. Мы существуем в мире, в котором уже давно разворачиваются радикальные переходные процессы, что так глубоко ощутил и проанализировал в своей фундаментальной монографии о социодинамике культуры П. Сорокин. А затянувшийся вплоть до сегодняшнего дня переходный период — это хаос и смута. П. Гайденко справедливо пишет: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась и конец XX века в России возвращается к его началу»⁵¹. Суждение русского современного философа подкрепляет мысль А. Герцена о перманентной перестройке в России. Все это и характеризует тот феномен омассовления, который пытается осмыслить, реагируя на культурологический бестселлер Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассет.

Автор этой работы активно использовал идею испанского философа и в своих книгах, и в преподавательской деятельности. Но в последнее время он все больше приходит к осознанию того, что интуиция Х. Ортеги-и-Гассета хотя и является любопытной, продемонстрировавшей одну из первых по-

⁵⁰ Хренов Н. Субкультурные картины мира в российской цивилизации. М.: Изд-во «Юрайт», 2020.

⁵¹ Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 8.

пытках осмысления происходящих геологических сдвигов, но всего она еще не объясняет. А, может быть, не объясняет ничего. Это будет очевидно, если смотреть на этот процесс с культурологической точки зрения. Да, кстати сказать, Х. Ортега-и-Гассет и сам не претендует на конечные и исчерпывающие выводы. Он предупреждает, что только размышляет, оставляя поставленный вопрос открытым. Конечно, он, может быть, одним из первых дал психологические портреты человека элиты и человека массы. Но оставим пока человека элиты. Ведь у Х. Ортеги-и-Гассета характеристика массового человека предстает только как порождение городов, что стало бросаться в глаза особенно где-то на рубеже XIX—XX веков. Она совершенно бессодержательна. Его выводы сделаны на уровне эссеистики. В его эссе культура отсутствует. Он массового человека описывает с точки зрения нравственного критерия, которому этот массовый человек, оказавшись в ситуации хаоса, мало соответствует. Это исключительно этический, но не исторический и не культурологический портрет, причем поверхностный. За массовым человеком нет никакого культурного содержания. За ним не стоит культура.

Правда, у этого философа можно найти глубокий и чрезвычайно нужный для обсуждаемой нами проблемы тезис о зависимости государства от массы. Да, не массы от государства, а именно государства от массы. Вот именно. Это то, что нас будет интересовать. Созидание-то государства как эстетического феномена происходило в беспрецедентной ситуации омащовления. Поэтому нельзя пройти мимо вины массы в возведении новой империи. У Х. Ортеги-и-Гассета получился такой вот варвар на фоне характерной для Серебряного века цветущей сложности культуры. Это порождение регресса, происходящего во время перехода с присущей ему смуты. Но даже если и смута, все равно выпадения из культуры просто не может быть. В том-то и дело, что человек, создавший культуру, из нее не выпадает. В нем активизируются древние ментальные уровни, а это тоже культура. Да, этот массовый человек возникает в ситуации хаоса, он сам несет в себе хаос. Это тип переходной эпохи. Но ведь переходы в истории преодолеваются, а жизнь не прерывается. Наступают эпохи стабильные, более спокойные, и жизнь продолжается в более примитивных формах. Но и за плечами массового человека тоже и история, и культура.

Но эволюцию массового человека мы попробуем проследить в соотнесенности с той историей, что начинается с возникновения индустриального общества. Пожалуй, настоящей революцией в истории была все же индустриальная революция. Углубление в ментальность массового человека позволяет точнее понять, что же стоит за словосочетанием «традиционные ценности». За этим понятием вовсе не стоит исключительно благостный смысл, которым он подчас наделяется. Что же может дать для понимания содержательной стороны массового человека исторический подход? А вот что. К нашему времени, еще точнее, к середине прошлого столетия общество европейского типа прошло первый цикл своего функционирования. В этом цикле возникло и получило развитие индустриальное общество. Но история общества этого

типа закончилась. Человечество существует уже в следующем цикле, а именно, постиндустриальном обществе. Но если мыслить в соответствии с Э. Тоффлером, то цикл постиндустриального общества тоже уже пройденный этап. Но пройденный ли? Но, может быть, мы в него еще не вошли.

Спрашивается, а как эти переходы сказались на том, что Х. Ортега-и-Гассет назвал «массовым человеком»? А появление массового человека порождает и особую культуру, мы называем ее «массовой культурой». Это что? Массовый человек когда-то возник, обрел определенную форму и застыл? Он остался неизменным или все же изменился? А, может быть, массовый человек уже вообще не существует. Но если допустить, что он изменился, то как. Вот и получается, что мы должны быть не только социологами, но и историками. Но не только историками. Сегодня мы обязаны быть еще и культурологами. Почему? Да потому, что массовая культура, возникнув (а ее первые признаки появились даже за пределами XVIII века), вовсе не перечеркнула всю остальную культуру. Не отодвинула ее в сторону. Она ее просто вытесняла в культурное бессознательное. Массовая культура начала появляться в городах, а в России где-то на рубеже XIX—XX веков, когда разворачивается интенсивная урбанизация и миграция сельского населения в города. Тогда и появляется массовый человек — не только потребитель, но фактически и творец этой культуры. Ведь не случайно наши социологи приходят к выводу о публике как активной силе художественного процесса. В России XIX века переводится сочинение Г. Бокля «История цивилизации в Англии». Во вступительной статье к нему говорится о заслугах Бокля перед исторической наукой. Он доказывал, что в истории как науке с биографиями героев покончено. Следует изучать не личности, а массы. Свой прежний высокий статус элита сохранить уже не может. А вот об этом очень аргументированно в конце XIX века будет размышлять Г. Лебон, книга которого в России была переведена еще до 1917 года.

Массовый человек — фигура переходного времени. Он начал утрачивать нормы традиционной и фольклорной культуры, но не успел приобщиться к культуре, которую в городах создавала элита. А что могла дать элита в начале XX века? Поставим этот вопрос уже применительно к России. А здесь произошла удивительная вещь. С одной стороны, начинается, как мы уже отметили, процесс грандиозного омассовления, позволяющий соотносить его с существующими аналогичными ситуациями в истории, и мы, опираясь на высказывания Н. Конрада, это проделали. А, с другой, возникает величайший в России культурный подъем, о чем свидетельствовали искусство, философия, наконец, даже в религии началось оживление. Возникает то, что мы называем элитарным искусством. Потом, уже во второй половине XIX века началось то, что будут уподоблять западному Ренессансу и Реформации. Уже среди мыслителей искали «русского Лютера», указывая то на В. Соловьева, то на Л. Толстого.

Философы и художники этой эпохи обозначали свое время Ренессансом, славянским Ренессансом. Н. Бердяев писал: не получился Ренессанс на За-

паде и началась Контрреформация. А вот русский ренессанс, хотя он сильно запоздал, может получиться. Так считал и Д. Мережковский. Но на самом деле в реальности имел место переходный период, который привел к прямо-таки геологическим сдвигам в русской культуре, когда ее поздние пласты разрушались, а на их месте оказывались активизировавшиеся древние пласты. Конечно, эта ситуация является не только фактом культуры. В ней заключается причина того, почему с рубежа 20—30-х годов на развалинах старой империи возникает новая империя в той же самой византийской редакции. На уровне сознания строили социализм, исходя из самой верной теории — марксистской, а на уровне культурного бессознательного оказывались в Средневековье.

Кажется, какой уж там Ренессанс. Что же получается? По инерции сегодня ученый мир продолжает исходить из положений, изложенных в трактате Х. Ортеги-и-Гассета, а реальность давно стала другой и не до конца познанной. Имеется в виду уже постиндустриальное общество. В психике массового человека тоже произошли геологические сдвиги. Как же это проанализировать? Но это уже отчасти сделано. Сделано русским философом-эмигрантом Г. Федотовым. Но сначала скажем о процессах, обязывающих видеть, в каком направлении происходит трансформация массового человека. Происходит в постиндустриальном обществе. Это, стало быть, вторая половина XX века. В эпоху «оттепели», а еще более точно, после Второй мировой войны во всем мире начинается разочарование в модернизме. А что удивляться, наступила эпоха постмодернизма. Модернизм — порожденное эпохой Просвещения целое мировосприятие. В концентрированном выражении оно предстало в философии XVIII века. Из этой системы мысли выходят все последующие революции, начиная с французской. Это точка зрения Ю. Хабермаса. А Ф. Джеймисон будет утверждать, марксистская идея — модернистская идея. С этим можно согласиться. Возникает постмодернистская волна.

Что касается России советского времени, то здесь с середины прошлого столетия происходит разочарование в марксистской идеологии. Это запоздавший в России постмодернизм окрашивает все в специфические, присущие только России тона. Здесь вновь пытаются преодолеть возникшее после революции отчуждение. Проблема заключалась в том, что та идеология, что владела сознанием соотечественников, была не просто идеологией. Это еще и психология. Поэтому она и смогла держаться несколько десятилетий. Практически весь XX век, доходя до сегодняшнего дня. Она возникла на трех китах — на трех психологических комплексах, возникновение которых следует искать еще в Средневековье. Это прежде всего утопический комплекс, затем мессианский комплекс и, наконец, имперский комплекс. И марксизм тут, пожалуй, вовсе не при чем. Но все же эти комплексы оказались упакованными в марксистскую систему. Можно было бы поставить вопрос, что же было определяющим: возрождающаяся средневековая ментальность или марксистская идеология? Видимо, мы имели марксизм даже не в ленинской интерпрета-

ции, а в варианте, возникшем в результате возрождающейся средневековой ментальности как выражения массового сознания. Так получилось, что спровоцированное в начале XX века распадом империи и возникновением смуты и хаоса средневековое сознание стало выходить на поверхность. Психология, возникшая на основе перечисленных комплексов, оказалась покруче любой политической цензуры. Откуда же эти комплексы взялись? Их взрывное возрождение могло произойти лишь в эпоху хаоса, спровоцированного переходностью и усложненного революцией. Хаос приводил к тому, что средневековое сознание стало выходить на поверхность. Вот здесь и нужно говорить не о массовом человеке (может быть, это уже вчерашний день), а о базовом типе личности, созданном культурой в прошлом, чего Х. Ортега-и-Гассет не учитывает. Несмотря на переходные бифуркационные процессы, культура не исчезает.

Базовая личность с культурологической точки зрения: от массового человека к человеку традиционному

Сегодня (да и вообще уже давно) следовало бы понять не столько даже массовую культуру, сколько механизм функционирования культуры вообще. А возникновение массовой культуры этот вопрос обостряет. В частности, функционирование русской культуры, а она имеет особые черты, поскольку в нашей стране коллективная идентичность часто изменялась. Во-первых, повторим: культура в ее разных вариантах существует в собственном времени. У нее свое время. Она ничего не забывает. В ней постоянно возвращается то, что, как кажется, ушло в историю, в прошлое. А такие явления, как революция, кажется, этому способствуют. Это большие, а не краткие длительности исторического времени. Но средства массовой коммуникации давно внедрили в наше сознание необходимость существовать в кратких длительностях. Сегодня СМК подают свежие новости, завтра — другие. И мы уже забываем, что произошло вчера и позавчера. Где уж там помнить, что произошло в XIX или в XVII веке, в котором, как утверждает В. Топоров, как в зеркало XX век смотрится. Тем более, что в России строилось общество, которого, как писал Ленин, в истории еще никогда не было. Смотрели лишь в будущее, а не в прошлое. Отсюда и проистекает в России недооценка культуры. Больной вопрос. Но за этот футуризм культура жестоко отомстила.

Тут самое время вспомнить Маркса. Не всегда же и не во всем он ошибался. А он в своем сочинении «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» писал: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых»⁵². А ведь это почти формула культуры, хотя Маркса культура не интересовала. Все дело в том, что вообще-то, культура как предмет исследования открыта и объяснена поздно. Но все же история ее открытия и осозна-

⁵² Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 8. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1957. С. 119.

ния начинается с XVIII века, хотя В. Межуев настаивает, что она начинается с Ренессанса. А вот в XIX веке ее как бы вдруг забыли. Придется вспоминать уже в наше время. Мы и вспоминаем. Можно даже утверждать, очень активно. В России успешно развивается специальная о ней наука. А почему в XIX веке забыли культуру? Забыли потому, что постигали принципиально новое общество — индустриальное. Просто общество без культуры. Социология ведь не культурология. Постигание нового общества, возникшего в результате индустриальной революции, происходило с помощью другой науки, а именно, социологии. Именно в это время она и возникает. Зачем оглядываться на прошлое. Художественный авангард это восприятие времени выражает. Одно время это же транслировал в массы и политический авангард. На мгновение между художественной и политической элитой возникло единение. Если оглядываться на прошлое, то оно способно только помешать возникновению нового, никогда в истории еще не существовавшего общества. Но можно ли построить какое угодно общество без культуры? Мы касаемся самого уязвимого места в мировосприятии модерна. Сегодня мы на этот вопрос уже можем ответить точнее. Правда, в свое время Ф. Ницше утверждал, что знание истории может быть барьером для создания нового. В начале прошлого века в России Ф. Ницше владел умами. Может быть, эта его мысль и была тогда усвоена в России.

С некоторых пор мы все больше говорим о традиционных ценностях. К чему бы это? Это мы сами придумали или жизнь заставляет? А потому (еще раз повторим), что сегодня уже нет ни массового человека, ни, может быть, и массовой культуры в тех ее формах, что существовали в начале прошлого столетия. Нет в тех формах, в которых это было на стадии индустриального общества. Изменяется не только массовая культура, но изменяется и вся культура. Она возвращает к традиционным пластам. Только не следует это положение понимать вульгарно. Это ведь тоже драматическая тема. Кажется, этап омассовления уже пройден в первых десятилетиях XX века. Может быть, и пройден. А теперь мы должны пережить и его последствия. Но мы всегда предрасположены идеологизировать и политизировать те процессы, которые происходят стихийно. Поскольку культура имеет свою жесткую логику развития, а мы эту логику не всегда осознаем, навязывая ей к тому же свое толкование.

Так вот, проблема сегодняшнего дня заключается не в массовом человеке (и, соответственно, не в массовой культуре), а в традиционном человеке. Что это такое? Это создатель самого мощного пласта в культуре. Это то, что стоит за понятием Х. Ортеги-и-Гассета «массовый человек». Правда, именно это философ не расшифровал, не разъяснил. Но это требует культурологического истолкования. Отвечая на вопрос о том, что такое традиционные ценности, следует начинать с определения традиционного типа личности. Что это за пласт культуры? Попробуем рассуждать так. Индустриальное общество вызвало к жизни то, что Х. Ортега-и-Гассет называет «массовым человеком». Но к индустриальному обществу история не сводится. До общества этого типа

имело место доиндустриальное общество. А история доиндустриального общества самая длительная. Именно в пространстве этой истории и закладывалась основа массового человека, но и фундамент культуры вообще. Это время культуры на всей протяженности ее истории. Это вся культура. Во всяком случае, до XIX и XX веков, когда начинается становление индустриального общества. Это в том числе и Средневековье. И не следует придерживаться исключительно негативного образа этой культуры, созданного философами Просвещения.

Так вот, общество этого типа — традиционное общество создало и специфический тип личности. Создало вот этого самого традиционного человека с присущим ему мессианизмом, с его геополитическими притязаниями, с его имперским комплексом. Массовый человек его совсем не вытеснил и не упразднил. Да и стоит ли за ним какое-то содержание? Получается, массовый человек порождает из себя традиционного человека. Он провоцирует его возрождение и активность. В результате массовый человек приобретает внутреннюю наполненность и истинное содержание. То, что Х. Ортега-и-Гассет называет «массовым человеком» — это вообще пустота, вакуум, а значит, нечто несуществующее. Но за ним тоже стоит и не может не стоять культура, правда, не та культура, которую к этому времени успел создать город, поскольку в соответствии с некоторыми философскими теориями большевизм в России — это система, выражающая дух происходящей в Европе, да и в России, городской революции. И не культура, возникшая в Серебряном веке и не успевшая закончить трансляцию новых, созданных элитой ценностей в массовое общество. Это культура, созданная во время предшествующих этапов и вновь в результате революционной бифуркации представшая современной. На этой основе рождается мощный консерватизм и, может быть, даже фундаментализм, который, дойдя до сегодняшнего дня, так удивляет. К массовому человеку Х. Ортега-и-Гассет относится как к оказавшейся в вакууме фигуре. За ним нет традиции. Только новое пространство, городское пространство. Но культуролога такое представление не устраивает.

Проблема заключается в том, что процесс омассовления стал причиной сдвига в культуре, а он связан с перемещением ранних пластов, с бессознательного уровня в психике. Эти ранние пласты оказываются на месте распадающихся поздних уровней культуры. Русская культура решительно двинулась в архаику. Впрочем, это уже началось в художественном авангарде, но, правда, в эстетических формах. Последняя книга М. Ямпольского «Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики» как раз посвящена этому вопросу⁵⁵. К этому пласту причастен каждый, хотя этот пласт и не исчерпывает всей нашей идентичности, да и культуры тоже. Это время от времени возвращается из прошлого как следствие исторических тупиков и сдвигов. Нашей неспособности дать своевременный творческий ответ на исторический вызов.

⁵⁵ Ямпольский М. Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022.

Эта логика соответствует концепции А. Тойнби. Ну, кажется, не можем же мы по принципу машины времени переноситься в Средневековье, как в фильме Л. Гайдая. Но Г. Федотов утверждал, что это именно он, традиционный, средневековый человек после революции 1917 года, а, еще точнее, в 30-е годы вынырнул из глубины веков и стал психологической основой возведения новой государственности во главе с новым мифологическим спасителем, героем новой мифологии, оказавшимся, правда, одновременно и погубителем⁵⁴. Впрочем, как посмотреть. На этот счет существуют разные точки зрения. Все не так просто с этим традиционным человеком и с создаваемыми им традиционными ценностями.

Это следствие того смещения геологических пластов, что происходили в культуре и революцией в ускоренных темпах. Это способствовало возведению еще одного варианта византийской империи в ее сталинском варианте. Эту стихию, выпущенную индустриальным обществом, Запад направил в русло либерализации. А в России демократия как смысл революции свертывалась, а на ее месте возникла еще более мощная империя. В своей повести «Все течет» В. Гроссман говорит: но ведь Ленин такого предполагать не мог. Не мог, но это возникло. Возникло потому, что культура имеет свою логику функционирования и способна свои поздние уровни обнулять. Тут другого слова просто не найти. Именно обнулять. Но почему все же в тексте Х. Ортеги-и-Гассета вычитывается негативное отношение к массовому человеку? А у нас, когда говорят о традиционных ценностях, чаще имеют в виду исключительно позитивное к ним отношение? Вообще, в традиционном человеке есть и то и другое. И то позитивное, что возникло в предшествующих столетиях, например с усвоением христианских ценностей, и то негативное, что возникало в поздней истории как следствие ошибочных политических творческих ответов на исторические вызовы.

Традиционного человека не следует демонизировать и не следует его идеализировать. Он рядом с нами, он среди нас и в нас. Это тоже культура, которую мы склонны снабжать всяческими добродетелями, что сегодня и происходит. А если выразиться еще точнее, то для понимания традиционного человека необходимо прибегнуть к часто используемому в философии концепту «Другого». «Другой» имеет отношение к «Я» личности. Это продолжение нашего «Я», это то же самое «Я». Но ведь есть в человеке что-то такое, что его «Я» не принимает, отторгает, проецирует на другого или на других. И тогда то, что в себе человек не принимает, проецируется на Другого, а Другой — это и «Я», и в то же время образ чужого «Он». Однако механизм Другого может быть не только в персоналистическом варианте. Он может представлять в групповом и коллективном выражении. Так возникает непростой диалог между культурами, что сказывается и на искусстве. Мы то отбрасываем эти традиционные ценности как архаические, то вновь пытаемся их возродить

⁵⁴ Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. Т. 2. СПб.: Изд-во «София», 1992. С. 224.

и даже ими воспользоваться в политических целях. Иначе говоря, ими можно манипулировать и использовать в политических целях. Иначе говоря, по отношению к ним у нас амбивалентное отношение. А что удивляться. Городская революция еще продолжается. А значит, творцы и носители традиционных ценностей (а это вся крестьянская масса) все еще не преодолели трагедию, спровоцированную по отношению к ним большевизмом. Трагедию, обозначенную коллективизацией. Хотя, как говорится в романе А. Солженицына «В круге первом», эти носители и творцы традиционных ценностей уже давно прописались в городах и продолжают там прописываться и по сей день.

Поскольку мы уже задаем этот вопрос о сложности традиционного человека, то нельзя не задать и следующего вопроса: какую роль сыграл массовый человек, которого мы называем традиционным человеком, в той беспрецедентной покорности массы, которая так удивляет В. Гроссмана, а также В. Шукшина и которая позволила реализоваться тому, что мы называем сталинизмом? Это что — проявление тех самых традиционных ценностей, носителем которых является традиционный человек, которого мы сегодня готовы реабилитировать? Сначала почти уничтожили, а затем вспоминаем и начинаем идеализировать. Впрочем, не вспоминаем, а просто создаем другой образ, не во всем соответствующий реальности. Это, может быть, то, что М. Горький называл возникшей под воздействием Востока второй душой русского человека.

На этот вопрос можно ответить так. Отвечая на него, нужно исходить из обстоятельств, т.е. ситуации переходности. Когда-то Ф. Шеллинг в своих работах по философии мифологии объяснил, почему столь жестокие языческие боги оказывались для массы все же привлекательными. В данном случае хочется привлечь суждение Ф. Шеллинга еще и потому, что модернистская идеология марксизма имела продолжение в формах и искусства, и мифологии, о которой применительно к социализму высказывался А. Лосев. В своем знаменитом докладе, произнесенном на XX съезде партии, Н. Хрущев, говоря о Сталине, сравнил его с Богом. Да, его и в самом деле, можно соотносить с мифологическим Кроносом. Как утверждает Ф. Шеллинг, до появления жестокого и неблагосклонного к человеческому роду Кроноса кровавых человеческих жертвоприношений никогда не совершалось. Известно, что Кронос приносит в жертву даже своих сыновей. Уничтожается все, что угрожает исключительности этого бога. Но только ли этим мотивом, исходящим от личности «спасителя», исчерпывается смысл жертвоприношений? А как быть с массовым сознанием?

Чтобы объяснить восприятие Кроноса массой, Ф. Шеллинг прибегает к тем архетипам, что внедрены в массовое сознание еще традиционными и, еще точнее, архаическими обрядами. «В самых древних обрядах, в наиболее древних выражениях поэтического искусства, — пишет он, — можно наблюдать, насколько твердо и уверенно человечество, однажды совершив выход из доисторического состояния, придерживается раз и навсегда завоеванного гражданско-исторического образа жизни, и настолько близким еще

для него является воспоминание о прежнем состоянии и связанный с ними страх вновь потерять свое нынешнее бытие и попасть под власть собственного прошлого. Именно этот страх заставлял приносить жертвы богу. Тем самым, бога упрашивали оставаться Кроносом и не возвращаться к прошлому»⁵⁵. Если сейчас абстрагироваться от политических, экономических, геополитических аспектов разворачивающегося процесса и воспользоваться культурологическим подходом, то можно вопрос поставить так: что стало психологической основой возникновения новой империи? А в основе оказывается то, что этой основой оказывается традиционный тип личности, т.е., как его называет Г. Федотов, «москвитянин». Уже само слово относит к Средневековью. И именно этому типу личности мы обязаны тем, что империя в России возвращалась в ее традиционной форме. Это довольно консервативный тип. Но она не просто возвращалась, но и долго держалась. Тут-то как раз и возникает необходимость поставить вопрос о роли массы в приходе и утверждении «спасителя».

В своей истории мы все время ходим по кругу. Мы эту логику тоже заимствовали в Византии. Ведь и в Византии, как уже отмечалось, все время подходили к тому, что возникло на Западе в XV веке, т.е. к Ренессансу, и появлялась элита (на Западе ее называли гуманистами), но каждый раз здесь в такой ситуации происходило возвращение к исходной точке. Мы не столько от Запада, сколько, как утверждает К. Леонтьев, от Византии. Что же получается? А получается то, что элита здесь то нарождается, то исчезает. Той элите, что возникла в России в Серебряном веке, могут позавидовать все остальные страны. Но ведь о многих из представителей этой элиты длительное время просто нельзя было говорить. Пока не появились мемуары И. Эренбурга. Но И. Эренбург лишь начал вводить в общественное сознание эту проблематику. А что происходит сегодня? Ну, где сегодня в России элита? Как это объяснить? А так. Уникальность нашей культуры заключается в том, что здесь единый базовый тип отсутствует. Он раскололся на два подтипа. Наверное, это чисто русский феномен. Об одном — средневековом типе, т.е., как его называет Г. Федотов, «москвитянин» уже сказано. Другой — это тот, который творит новые идеи, проводит реформы, стремится к революционным сдвигам, разрушает и создает новое, еще в мире не существовавшее. Просто фантазер, утопист. Основной носитель утопического комплекса. Г. Федотов называет его странником. Не находит он на этой земле счастливого «Беловодья», но продолжает его искать. Странствует и продолжает искать. Но даже если и найдет, будет ли им довольствоваться? А другой — «москвитянин» возрождает разрушенное, не перестает строить и укреплять, восстанавливать первоначальный и, что важно, традиционный образец и возвращать изменчивую жизнь к некогда возникшему в истории архетипу. Это носитель и хранитель традиции. Один разрушает традицию, другой ее восстанавливает. Вот этот традиционный тип, ставший архетипом, доходит вплоть до XXI века

⁵⁵ Шеллинг Ф. Философия мифологии: в 2 т. Т. 2. Монотеизм. Философия / пер. с нем. В.М. Лиейкина; под ред. Т.Г. Сидаша, С.Д. Сапожниковой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2013. С. 253.

и уже в наше время под видом объявляемой начинающейся новой истории возвращает нас в прошлое. Отсюда и разговоры о традиционных ценностях. Двигаемся к новому (это на словах), а в реальности, минуя предшествующие поздние этапы, возрождаем архаику.

В середине XX века мировосприятие этого типа личности прорвалось в прозе писателей — деревенщиков. Эта проза могла бы появиться и раньше. Но в силу понятных причин не появилась. Хотя поэзия Есенина может считаться ее истоком. А ведь литература этого типа — не что иное, как выражение мировоззрения той части населения России, которая и творила на протяжении столетий эти самые традиционные ценности. Но в ситуации имперского возрождения свободы не получила. Да и нужна ли этому типу личности свобода? Мировосприятие этого типа личности получило выражение в возвращении к философии славянофилов. А. Янов утверждал, что А. Солженицын — последний славянофил⁵⁶. Иногда писателя называют идеологом русской Контрреформации. Так и вращается наша история — от заморозков к «оттепели» и от «оттепели» обратно к укреплению империи. От Реформации, которой явилась революция 1917 года, к Контрреформации.

А что же массовый человек и массовая культура? Массовая культура это мощное компенсаторное средство воссоздавать в игровых формах комплексы типа личности, теряющей свой статус и ставшей неспособной далее утверждать свою картину мира в реальности. Свой психологический потенциал приходится проигрывать с помощью иллюзии и достигать с ее помощью катарсиса. Это касается как москвитянина, так и странника.

Что же означают сегодняшние наши призывы к возрождению и утверждению традиционных ценностей? Продолжают ли они определять наши общие ценности, нашу культуру вообще или в ходе городской революции они уже успели исчезнуть и, следовательно, призывая к их культивированию, мы должны думать об их возрождении. Но как возрождать то, что уже почти не имеет творцов и носителей этих ценностей. Тот сельский мир, что существовал до возникновения индустриального общества, больше не существует. Городская революция и индустриальное общество буквально его истребили. Так, герой романа Б. Можаева «Мужики и бабы», открывая газету «Правда» со статьей М. Кольцова, призывающего уничтожить «косопузую Рязань, за ней толстопятую Пензу, и Балашов, и Орел, и Тамбов, и Новохоперск, все эти старые помещичьи, мещанские крепости!», вычитывает в ней следующее: «Или они все переродятся в новые города с новой психологией и новыми людьми, в боевые ставки переустройства жизни. Или же — наступление социализма на село пойдет мимо этих городов, и они останутся в стороне унылыми матерными развалинами, скучными даже для историков старого, забытого социального уклада»⁵⁷. Между тем, пока этот мир существовал, имела место и культура, в частности традиционная. Технологические изменения, а не только городской образ жизни в еще большей степени способствовал

⁵⁶ Янов А. Русская идея и 2000 год // Нева. 1990. № 11. С. 152.

⁵⁷ Можаев Б. Указ. соч. С. 434.

отрыву человека от земли. Традиционные ценности давно уже перемолоты городской революцией, да и носители этих ценностей уже превратились в городское население, растворились в нем. Если же еще не успели стать городскими, то обязательно станут. Городская революция еще не прошла все положенные ей фазы. Во всяком случае, эти традиционные ценности успели так срастись с тем, что мы называем массовой культурой, что уже пора их называть посттрадиционными ценностями. Так или иначе, а культура продолжает жить своей жизнью. Мы же лишь с большим запозданием пытаемся осознать этот процесс.

Советский антропологический идеал: факторы смыслообразования и судьба [Соотношение контекстов художественной культуры и социальной практики]*

Аннотация. В статье рассматривается смыслообразование, эволюция и судьба антропологического идеала, который связан с советским периодом истории российской культуры. Рассмотрение ведется на материале отечественной художественной культуры, биографий политиков, деятелей культуры. Анализ опирается на концепцию «прагмасемантики», как комплекса и интерфейса смыслообразования во взаимодействии контекстов социально-культурных практик². Это позволяет проследить соотношение контекстов художественной культуры и социальных практик в динамике становления, развития и отхода этого идеала.

Идея и практика формирования нового общества к началу 1930-х, при активном участии послереволюционного киноискусства, привели к формированию поколения молодых людей с активной жизненной позицией, принципиально новой для российской культуры. Речь идет о людях, которые полагали, что они знают, как должна и может выглядеть новая жизнь в новом обществе, и они верили в свои силы эту жизнь осуществить. Однако становление советского режима во все большей степени сопровождалось регламентацией.

Первое поколение собственно советской молодежи пережило репрессии, его потенциал сыграл важную роль в Великой отечественной войне, в 1960-е. Однако в силу ряда причин, также как оказался несостоятельным сам советский эксперимент и советский народ не стал гражданской нацией, так и идеал советского человека пришел в противоречие с социальной реальностью российского общества массового потребления.

Ключевые слова: немое кино, «новые люди», ответственность, прагмасемантика, русская литература, сверхчеловек, советский антропологический идеал, советский человек, СССР

¹ Тульчинский Григорий Львович — заслуженный деятель науки РФ, доктор философских наук, профессор, Гос. ин-т искусствознания, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, Балтийский федеральный университет имени И. Канта; ORCID ID: 0000-0002-5820-7333; e-mail: gtul@mail.ru

* Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

² Тульчинский Г.Л. Семь прагмасемантических операционализаций смыслообразования // Метод. 2022. Вып. 12. Т. 2, № 2. С. 23–33.

■ Постановка проблемы

В данной работе речь не о советском народе — новой исторической общности — результате противоречивой изворотливой национальной политики, не о социологической общности, а о личностной типологии, если не персоналогии позитивного конструктивного идеала личности, о судьбе чуть ли не главного советского проекта — нового человека. Был ли он и какой? И каковы его источники, факторы формирования и эволюции?

Эта работа построена на материале артефактов художественной культуры, прежде всего — литературы и кинематографа. Художественные произведения обладают особыми возможностями смыслообразования, будучи связаны не только с рационально выстроенным представлением содержания, но и с эмоционально выраженными переживаниями авторов и акторов повествования, активирующими соответствующие оценочно окрашенные переживания читателей и зрителей.

Автор чрезвычайно признателен исследователям, немало сделавшим в осмыслении данной темы. Прежде всего, это делящийся проект осмысления идей, представленных в русскоязычной литературе, включая досоветскую, советскую, постсоветскую, русские переводы зарубежных авторов, оказавших серьезное влияние на отечественную аудиторию. Помимо отдельных монографий, результаты этой аналитики в концентрированной форме представлены на страницах каждого номера ежемесячного журнала «Дилетант», продолжающейся с самого первого номера журнала в 2012 году, «Портретной галереи» каждый выпуск которой посвящен конкретному автору, его вкладу в отечественную культуру, актуальности этого вклада для понимания российской истории и современности³. Кроме того, нельзя не отметить колоссальную работу, проделанную социологом А.П. Давыдовым, перечитавшим весь корпус русской литературной классики — предмета особой гордости, реального вклада русской культуры в мировую — в поисках позитивного конструктивного идеала любой морали — личности, способной к нравственному поведению в силу не внешних ограничений, а внутренне выработанных и принятых правил, норм. Идеала автономной личности, способной свободно и ответственно обустроить жизнь.

Основной итог исследования А.П. Давыдова⁴ — отсутствие в русской классической литературе идеала конструктивно ответственной личности. Попытки ее представить (Костанжогло у Гоголя, Штольц у Гончарова, Левин у Толстого) выглядят резонерски ходульными, не находили позитивного отклика ни у читателей, ни у критики, в отличие от других персонажей — ярко и убедительно страдающих «лишних людей», представителей народа, который «безмолвствует» (Калиныч, Платон Каратаев) и гиперактивных неотмирных

³ Материалы этой галереи оперативно аккумулируются на ресурсе: URL: http://www.limonow.de/myfavorites/DB_DILETANT.html#2019.07.

⁴ Результаты этой колоссальной работы обобщены в работе: Давыдов А.П. Неполитический либерализм в России. М.: Фонд «Либеральная миссия» [Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов. № 67 в реестре], «Мысль», 2012. 644 с.

персонажей, стремящихся к трансцендированию в иное (герои Ф.М. Достоевского, горьковские Сокол, Буревестник, Человек). Все они — люди, не нашедшие возможности самореализации в российском общественном бытии. Люди замечательные, а вот общество, обстоятельства негодны. Из чего напрашивался вывод о необходимости смены обстоятельств и переустройстве общества. Собственно, именно таким выводом и подпитывалось российское революционно-демократическое движение XIX — начала XX века.

Некоторым исключением были «новые люди» в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», на котором воспитывалось не одно поколение революционеров. Персонажи этого романа, подаваемые в нем в качестве позитивного идеала частью образованного российского общества, были восприняты как тургеневские «нигилисты», обращающиеся «бесами» Ф.М. Достоевского. И, наверное, неспроста упомянута «Галерея» открывается именно Н.Г. Чернышевским, который писал не о социальной революции (призывы к которой ему приписывали), а о революции антропологической, о необходимости людей нового типа, которых он описал в своем романе. Качества этой новой породы людей — «разумных эгоистов»: ум, целеустремленность, сила характера, в сочетании с почти полным отсутствием сентиментальности, интереса к иррациональному. Речь идет о качествах, в какой-то степени — «сверхчеловеческих», до этого в русской литературе с ее акцентированной гуманистической ориентацией особо не замеченных

Неспроста так полюбил «Что делать?» В.И. Ленин, которого этот роман, по его собственным словам, — «перепыхал». Можно, конечно, при желании, проследить у лидера большевиков черты «разумного эгоизма» в их нравственном изводе: отбрасывание условностей морали и права вроде брака, сословной чести, деликатности, сострадания, понимаемых как лицемерие, лживость и трусость. Речь идет о «новых людях», готовых к жизни в этом мире и своим образом жизни этот мир меняющих — не за счет властных переворотов и насилия над другими, а живя «по правде» и раскрывая потенциал этой правды своим личным примером.

■ «Новые люди» из подполья

Другое дело, что идеал «новых людей» в российском революционном движении развивался в нескольких направлениях — отнюдь не безобидных, сочетающих самоотверженность с насилием. Провал движения декабристов, одного из наиболее ярких российских плодов Просвещения, а затем и народнического «хождения в народ» — сделали практически невозможными в России гражданское общество и естественные процессы обновления, загнав их в подполье. Дороги власти и нравственного авторитета разошлись надолго.

Недаром после отмены крепостного права наиболее радикальные революционеры-народники предали анафеме и реформу, и ее последствия, и ее авторов. Это был уже путь революции если и для народа, то без него, а то и вопреки ему. Отрыв от народа выражался и в непонимании простолюдинами смысла убийства народниками Александра II. Крестьянами это

убийство расценивалось как месть господ «царю-освободителю». Левонароднический экстремизм все более становился «катакомбным» сознанием с «подпольным» мировосприятием, в котором трагическая идея героического самопожертвования сливалась с мыслью об избранничестве «героев» и оправданием насилия.

Практика индивидуального террора оправдывается не просто талионом типа «око за око, зуб за зуб» и (или) золотым правилом нравственности «не делай другому того, чего не желал бы по отношению к себе», и даже не с высот кантовского категорического императива — отождествления своей воли с универсальным нравственным законом. Речь идет об особой экзистенциальной глубине обоснования экстремизма. Выдающийся практик российского экстремизма — Б. Савинков приводил обращенные к нему слова «интеллигентной девушки», процитировавшей Евангелие: «Почему я иду в террор? Вам не ясно? “Иже бо аще хочет душу свою спасти, погубит ю, а иже погубит душу свою Мене ради, сей спасет ю” — Вы понимаете, не жизнь погубит, а душу». Российский экстремизм — сознательное душегубство по высоким нравственным мотивам, видящее спасение души в двойном душегубстве (чужой души и своей) ради великой идеи.

Начиная с конца XIX — начала XX века можно говорить о нарастающем формировании нового социально-культурного типа сознания. Его мифологемы адекватно выражены в произведениях таких авторов, как А.А. Богданов и М. Горький. Так, повести «Красная звезда» и «Инженер Мэнни» интересны не только тем, что написаны одним из крупнейших теоретиков-марксистов и являются дореволюционными предтечами советской фантастики. В них не только выражены цели, идеалы революционного преобразования мира, но и передана нравственная атмосфера этого преобразования, пафос изнурительной конспиративной борьбы за счастье землян и марсиан. Еще более богатый материал дают горьковские «Песни» («О соколе» с ее противопоставлением «рожденных летать» «рожденным ползать», «О Буревестнике» с ее самоценностью бури), «Мать» с ее явно новозаветным сюжетом, «Старуха Изергиль» с легендой о Данко, огнем своего сердца осветившем путь заблудшим людям. Иначе, чем проповедью титанизма сверхчеловека, не назвать и поэму Горького «Человек», которую он долгое время считал своим кредо:

«...Человек! Точно солнце рождается в груди моей, и в ярком свете его медленно шествует — вперед! и — выше! трагически прекрасный Человек!

Я вижу его гордое тело и смелые, глубокие глаза, а в них — луч бесстрашной Мысли, той величавой силы, которая в моменты утомления — творит богов, в эпохи бодрости — их низвергает...

...”Все — в Человеке, — все — для Человека!” — Вот снова, величавый и свободный, подняв высокую гордую голову, он медленно, но твердыми шагами идет по праху старых предрассудков, один в седом тумане заблуждений, за ним — пыль прошлого тяжелой тучей, а впереди — стоит толпа загадок, бесстрастно ожидающих его...

Так шествует мятежный Человек — вперед! и — выше! все — вперед! и — выше!»
 Чем не Заратустра?! Этот Человек — не живой человек, а ницшеанский Сверхчеловек. Все про него — с большой буквы. А «все — в Человеке, — все — для Человека!» — это ведь не для живых людей, а для этого абстрактно-плоского Голема. Его дело — не жизнь, а Подвиг — двигать Общее Дело.

Образно-мифологическое выражение содержания этого сознания включает в себя ряд компонентов. Во-первых, это противостояние нравственного героя и толпы. «Герой», осуществляющий, говоря словами П. Лаврова, «свою историческую деятельность во имя нравственного идеала», оказывается не только вне нравственной оценки — отрицается даже сама возможность такой оценки его деятельности. С этих позиций нравственной самодостаточности весьма неоднозначными предстают не только «нигилисты» Тургенева, но и «реалисты» Писарева, и «новые люди» Чернышевского. Их нравственный максимализм способен не только к критике действительности, но и к активному неприятию ее, вплоть до насильного ее преобразования.

Во-вторых, это необходимость безоговорочной веры идеалу и в идеал. Эта установка тесно примыкает к предыдущей. Вне-нравственный «герой», противостоя толпе и ведя ее за собой, нуждается в том, чтобы толпа верила ему, а еще лучше — в него. Тема «культы» органически присуща этому менталитету. Богостроительский (не путать с богоискательством Д.М. Мережковского, Н.А. Бердяева, Н.О. Лосского и других русских религиозных философов!) сюжет в российской социал-демократии далеко не случайный и заслуживает более пристального внимания. Среди богостроителей — те же М. Горький и А. Богданов, а также А.В. Луначарский, который в книге «Религия и социализм» рассматривал К. Маркса как «продолжателя дела пророков», а марксизм — как «последнюю великую религию», «подаренную титаном евреем пролетариату и человечеству». Заслуживает внимания и тема сатанизма. Так, М. Бакунин восславлял Сатану — «великого мятежника, первого свободного мыслителя и эмансипатора миров», а тот же Луначарский развивал вполне в ницшеанском духе мысли о Люцифере.

В-третьих, среди других составляющих этого сознания — конспиративность, установка на тайну и секретность замыслов, следствием чего, помимо прочего, является и допущение «лжи во благо». Толпе не только незачем знать подлинное лицо и мысли «героев», ее можно сознательно вводить в заблуждение...

В-четвертых, еще одним компонентом, вытекающим из предыдущих и дополняющим их, является самоценность беспрекословного единства — не все вместе, а все как один.

Несогласие с существующим — духовный опыт всей российской культуры. Все мыслящие так или иначе, но всегда были «против». Формы этого изначального, «онтологического» несогласия были многообразны. Но начало XX века, сочетание народнических традиций с модернизмом и авангардизмом породило эпически парадоксальную форму — сплав эгоцентризма, элитарности и жертвенности.

Сознание, имеющее целью конспиративно, заговорщицки, в тайне от других людей и вопреки их воле делать их счастливыми — удивительно целостно.

Упомянутые установки и ориентации дополняют и подкрепляют друг друга. Эта целостность двояка. С одной стороны, она тесно увязана с нравственными установками, находящими отклик в глубинах «коллективного бессознательного». С другой стороны, эта целостность разворачивается и использует аргументацию в виде рационалистических построений. Поэтому мы имеем дело фактически уже с «первоклеточкой» того мифологического сознания, которое переходит в сталинизм. Остается только получить прививку марксизма, чтобы принять окончательную форму.

■ «Чудо-партия» по ту сторону добра и зла

Разложение архаического сознания народничества, крайним выражением которого стал индивидуальный террор, вызвало энергичные поиски союзников в неприятии все более прораставшего в России капитализма и борьбе с ним. В нем виделась угроза не только патриархально-общинному укладу жизни, но и индивидуалистическая угроза нравственности высокой духовности. Такой союзник парадоксальным образом был найден в лице марксизма, который был использован для оправдания уже массового насилия. Александр Ульянов был одним из «друзей народа», организующих индивидуальный террор. Его младший брат действительно пошел «другим путем».

Марксизм в России был воспринят народнически, а народничество «оделось» в него. В итоге мифологемы российской духовности были выражены в марксистской терминологии, а сам марксизм приобретал характер мифологического сознания, что лишь усиливалось его опрощением в целях популяризации в неподготовленной среде. Из учения о научном социализме было прежде всего воспринято не учение об объективных законах, детерминирующих общественное развитие, а именно нравственное учение о миссии пролетариата. Собственно, именно на этом и разошлись меньшевики и большевики. И первые оказались чужды, а вторые — в высшей степени созвучны традиционной русской идее.

В. Соловьев писал о главной задаче духовной реформы, способной дать церковную дружину, деятельный, подвижный и властный союз духовных учителей и руководителей народной жизни, истинных «показателей пути», которых желает российский народ, не удовлетворяемый ни мирскою интеллигенцией, ни действующим духовенством⁵. Такая дружина и явилась в несколько неожиданном облике ленинской партии «нового типа», партии, по оценке М. Горького, — «по ту сторону добра и зла», а потом и в сталинском «ордене меченосцев».

Большевизм очень быстро адаптировал рационалистические схемы марксизма. Он впитал в себя не только интеллигентское отрицание существующего мира. Он не только выразил на этой основе мессианизм российской духовности, заменив «народ» на «рабочий класс», а III Рим на III Интернационал. Гордые спасители мира, противопоставлявшие себя и свои стремления как высшее и благое начало злу и хаосу всей реальной жизни, сами оказа-

⁵ Соловьев В. Национальный вопрос в России. М.: АСТ, 2007. С. 45.

лись проявлением и продуктом — притом отнюдь не лучшим — этой самой русской действительности. Ненависть и горечь обиды, легкомыслие и нравственная распущенность, невежество и легковерие, самодурство, неуважение к праву, личности и правде — сказались именно в них самих, как бы из иного мира пришедших спасителях России от зла и страданий.

Показательны также оценки политики и мировоззрения большевиков, а заодно и личности Ленина, самими членами партии «нового типа», например, Г.Л. Пятаковым, о котором Ленин упоминает в своем политическом завещании. Согласно Пятакову, Октябрьская революция была «чудом», свершенным Лениным, потому что он не пожелал считаться с так называемыми «объективными препятствиями» и «отсутствием объективных» предпосылок, «это чудо есть результат проявленной воли». «Вот в этом растаптывании так называемых “объективных предпосылок”, в смелости не считаться с ними, в этом призыве к творящей воле, решающему и все определяющему фактору — весь Ленин». И Ленин давал повод для таких оценок — хотя бы такими словами: «...диктатура пролетариата есть власть, осуществляющаяся партией, опирающейся на насилие и не связанной никакими законами». Апеллируя к этой ленинской фразе, Пятаков подчеркивает: «Когда мысль держится за насилие, принципиально и психологически свободное, не связанное никакими законами, ограничениями, препонами — тогда область возможного действия расширяется до гигантских размеров, а область невозможного сжимается до крайних пределов, падает до нуля. Беспредельным расширением возможного, превращением того, что считается невозможным, в возможное, этим и характеризуется большевистская партия. В этом есть настоящий дух большевизма. Это есть черта, глубочайше отличающая нашу партию от всех прочих, делающая ее партией “чудес”»⁶. Одно из таких «беспредельных чудес» продемонстрировал сам Пятаков, с санкции которого сначала была гарантирована жизнь всем белогвардейцам, оставшимся в Крыму, при условии их добровольной сдачи и регистрации. А после регистрации последовала резня по спискам.

Это сознание носителей неоспоримой истины, когда сама истина приносится в жертву ее «неоспоримости», когда эта неоспоримость становится наркотиком власти для людей, алчущих «бес-предельной» свободы воли (своей) как воли к неволе — других, уходящих от ответственности даже в акте самоидентификации, самоназывающих себя кличками. И в этой неменяемости «чудодействующих».

Пятакову потом пришлось испить сполна «чашу чудес». Будучи под арестом, понимая, что будет репрессирован, он, наверное, вспоминал свои слова, сказанные им в Париже Н.В. Валентинову, что «настоящие большевики-коммунисты — люди особого закала, особой породы, не имеющей себе исторических подобий. Мы ни на кого не похожи. Мы партия, состоящая из людей, делающих невозможное возможным: проникаясь мыслью о насилии, мы направляем его на самих себя, и, если партия того требует, если для нее это нуж-

⁶ Валентинов Н.В. Разговор с Пятаковым в Париже // Страницы истории. Дайджест прессы. Июль–декабрь 1989. Л.: Лениздат, 1990. С. 60–80.

но или важно, актом воли сумеем в 24 часа выкинуть из мозга идеи, с которыми носились годами... Отказ от жизни, выстрел в лоб из револьвера — сущие пустяки перед проявлением воли, о котором я говорю. Такое насилие над самим собой ощущается остро, болезненно, но в прибегании к этому насилию, с целью сломать себя и быть в полном согласии с партией и сказывается суть настоящего идейного большевика-коммуниста... если партия для побед, для осуществления ее целей — потребует белое считать черным — я это приму и сделаю это моим убеждением». Самому Пятакову и многим его соратникам были предоставлены все возможности продемонстрировать свои «способности» перед сталинскими палачами. Готовность к насилию над собой была реализована «чудо-партией» сполна.

Итак, это «чудесная» партия, состоящая из «необыкновенных» людей, занимающихся «недопустимой» деятельностью, запросто «ампутирующих» свои убеждения, снявших своей волей с себя лично ответственность за собственные действия. Убежденно безответственные взяли на себя «ответственность» за переобустройство жизни других людей и самих этих людей.

Российская интеллигенция мало чем помогла собственному народу. Бороться за счастье Человека легче, чем заботиться о ближнем человеке. Общим было стремление служить ему, но странное это было служение.

Маяковский, 1915 год:

*Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
Как у каждого порядочного праздника,
Выше вздымайте, фонарные столбы,
Окровавленные туши лабазников.*

Блок, 1907 год:

*И мы подыдем их на вилы,
Мы в петлях раскачем тела,
Чтоб лопнувшие на шее жилы,
Чтоб кровь проклятая текла.*

Служение — вплоть до приветствия самоуничтожению культуры, как у В. Брюсова:

*Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.*

Сколь бы ни были тщательными социологические аналитики и подсчеты социального состава ВКП(б) после смерти Ленина — сталинизм восходит не к сознанию крестьянской стихии или «рабочего в первом поколении», крестьянам до такой рафинированного самозванчества просто не додуматься. Российская леворадикальная интеллигенция — и художественная в том числе — «выстрадала» сталинизм во всех смыслах этого слова.

Такую оценку подтверждает и позиция интеллигенции в послеоктябрьский период. В этом, наверное, главная трагедия образованных, творческих

людей, не участвовавших в революции активно, но стремившихся примирить себя с нею и ее результатами. Это путь многих: А. Блок, Г. Шпет, М. Булгаков, О. Мандельштам... Сначала «Двенадцать», затем — стремление примириться с реалиями, искупить «вину», дальше — заигрывание со Сталиным и его сатрапами. «Батум» М. Булгакова, воронежский период О. Мандельштама... Другие, подобно М. Горькому, сомневаясь в период Октября, приняли безоговорочно сталинский режим, освятив его идеологию перлами типа: «Если враг не сдастся, его уничтожат» или «Жалость унижает человека».

Гордые советские люди между победителями и «озимыми» поколениями

Ранее было проведено сравнение типологий сознания «победителей» (периода второй половины 1920-х — начала 1930-х годов), наиболее ярко представленного в творчестве А. Гайдара и «озимого» сознания (периода «развитого социализма» 1970-х — 1980-х), наиболее полно представленного в творчестве В. Маканина⁷. Речь шла о существенной трансформации антропологического типа советского человека, который сформировался между этими крайностями. А что было между этими крайностями? Был ли конструктивный результат? Если — да, то почему он трансформировался именно таким образом?

Если говорить о факторах формирования, то, кроме пропаганды и культурной революции — специфической грамотности на специфическом материале, задающей рамки смысловой картины мира, были и другие факторы. Так, известную роль сыграл и массовый энтузиазм начала 1930-х, обусловленный социальными лифтами, открывшимися с индустриализацией, а отчасти и с массовыми репрессиями⁸.

Кроме того, утвердившаяся советская власть была все-таки власть, рассчитанная не только на тупых садистов, мелких завистников и патентованных доносчиков, но, хотя бы в замысле и публичном позиционировании, и на романтиков утверждения этой справедливости. Это было время не только разгрома всего и вся, но и время социального творчества: коммуны, субботники, педагогика Макаренко и Сороки-Росинского, перелеты, покорение горных вершин, полярные и таежные экспедиции, трудовые рекорды... Этот общий пафос строительства нового мира заполнял содержание публичного смыслового пространства 1930-х⁹.

Во всех этих процессах немалую роль сыграл ранний советский кинематограф, успешно выполнявший коммерческую и политическую функции. Это был дозвуковой кинематограф, возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром. Приключения и авантюры —

⁷ Тульчинский Г.Л. Трансформация советского культурного кода человека: от героики к «озимому сознанию» (А. Гайдар и В. Маканин) // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 3 (126). С. 160—167.

⁸ Тульчинский Г.Л. Ролевая революция и массовый энтузиазм первых советских лет // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5. С. 4—25.

⁹ В 1960-е это было реанимировано (освоение космоса, «геологи», «туристы», авторская песня), но с меньшим пафосом и даже долей фальши (освоение целины).

стилистика чрезвычайно широкого охвата: испытание героев и развлечение для зрителя, в котором конфликт, преодоление, борьба, реализация воли, героика самоотверженности и самоотречения сочетаются с активным действием, неожиданными поворотами, неотрывно удерживающими внимание зрителя. Известная фраза: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино» – обычно приводится в контексте пропагандистского значения кинематографа для становящейся советской власти, хотя сказана она была Лениным в беседе с наркомом А.В. Луначарским при обсуждении экономического положения искусств. Соотношение коммерческого и творческого аспектов детерминировало развитие кинематографа с самого его начала. Однако в советский период баланс развлечения и творчества стал проявлять зависимость от социально-политических обстоятельств.

Социальная тематика приобретала к 1930-м годам нарастающую акцентуацию: идейно-политическое содержание, соответствующие требования все более теснят коммерческо-развлекательную функцию кинематографа, что превратилось в прямое политическое давление, которое начало серьезно сказываться на требованиях к содержанию фильмов и даже на судьбах их авторов. Примеров тому много... Ограничения, рогатки, прямая слежка за А. Довженко, личное вмешательство Сталина в его биографию в 1933 году. Яркий пример – трагедия Дзиги Вертова, революционера кинодокументалистики, создателя виртуозного киноязыка – от работы с камерой до монтажа. В 1920-е годы новаторство кинорежиссера в основном совпадало с идеологической программой переустройства общественной жизни. «Киноправда» (1922–1925), «Киноглаз» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929) имели феерический успех в Советской России и за рубежом. Вертов резко противопоставлял свой подход «киноощущения мира», «жизни врасплох» – кино мещанскому, коммерческому, кино «романсистскому и театрализованному»¹⁰. Пафосные нападки Вертова на игровое коммерческое кино совпадали (иногда – буквально) с партийной критикой поднявшегося и разросшегося за годы НЭПа «важнейшего из искусств». Однако одновременно на отношения власти и Вертова накладывалась тень критики Вертовым прикованности кинематографа, с одной стороны, к политическим событиям, а с другой – к предпочтениям рынка, не считающимися с кинематографичностью сюжетов, мешающими раскрытию поэзии материала. Эта позиция, а также интерес Вертова к выражению киноязыком эмоциональной жизни простого человека наталкивались на неприятие и отторжение, что стало главной причиной фактического изгнания выдающегося кинорежиссера из профессии – вплоть до рутинной работы монтажера над выпусками «Хроники дня» и подработки на разгрузке вагонов¹¹. Итогом стало явное противоречие. Содержание кино участвовало в трансляции идеала инициативной, ответственной, творческой личности, в то время как в реальной жизни от человека (включая авторов кино) требовалось соответствие идеологическим требованиям. Это противо-

¹⁰ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.

¹¹ Тульчинский Г.Л. Дзига Вертов: власть на [в] пути человека с киноаппаратом к человеку // Кинема. 2020. № 1 (1). С. 100–109.

речие между транслируемым контентом и реальной жизнью социума привело не только к растрате материала антропологического проекта и творческого потенциала кинематографа.

Тем не менее в первые два послереволюционных десятилетия сформировался особый тип (отчасти даже — поколение) советского человека, который можно рассматривать в качестве действительно «нового человека». Возможно, это был реальный главный антропологический результат советского проекта. Это были уже не умопостроенные «разумные эгоисты» Чернышевского, не самоотверженные борцы подполья или воины гражданской войны, а уже реально обустроивающие новую жизнь в новом социуме, не «лишние», а нужные этому социуму люди, знающие, как эта жизнь должна и может выглядеть, верящие в свои силы это осуществить.

Об этом поколении писали В.П. Беляев, Ю.В. Бондарев, Ю.М. Нагибин, А.Н. Рыбаков, Б.А. Слуцкий, ... Речь идет о поколении Солженицына, Коржавина, Галича, Окуджавы, Самойлова, Трифонова, примерно с 1915 по 1925 годы рождения, поколении, детство которого пришлось на гражданскую войну, юность — на становление советской власти¹², молодость на индустриализацию, взросление — на Великую войну, пережить которую удалось не всем. Это поколение рано активно вступало в реальную жизнь, занималось жестким самовоспитанием и самообразованием, активно и смело строя свою жизнь. Им свойственны специфическое понимание демократии и классового подхода с полюсами прогрессивности и реакционности, твердая привычка к нетерпимости и безальтернативности, ожидание от всех «сознательности» во всем. Помимо прочего, это служило основой практик и даже культа бдительности, секретности, доносов, чистки рядов, бесконечной череды собраний и политинформаций.

У них считалось нормальным постоянно испытывать, тестировать себя и окружающих — на смелость, на знание, на физическую силу, самостоятельно изучать несколько языков, знать наизусть оперы, становиться королями московских катков и крымских пляжей. В их раннем взрослении огромную роль играли влюбленности, античные страсти, бегства из родительских семей, создание собственных в 19—20 лет. Всеволод Багрицкий (сын поэта и сам поэт) в восемнадцать лет стал мужем семнадцатилетней Лены Боннэр, Юрий Нагибин в девятнадцать встретил — и увел у жениха — Марию Асмус.

К этому поколению принадлежали «ифлийцы», которые создали новую советскую поэзию и философию. Однако уже с Великим переломом в советской культуре закончилось время авангарда — как в литературе, так и в кино. Печальна судьба и упомянутого поколения, росшего на творческом кинематографе. Поколение преследователей истины, творцов справедливости оказалось растраченным материалом. Одних смела волна репрессий, смывшая энтузиазм реализации утопии, уцелевших добила война. Это, если говорить

¹² Именно это советское детство и юность, когда дети активно участвуют в борьбе за правое дело и утверждают это правое дело в мирное время, описаны в рассказах А. Гайдара, его повестях о Тимуре и его команде.

о зрителях и отчасти — творцах кино. Но, собственно, именно это поколение смогло выиграть войну, поднять страну после нее.

■ Поколение отрефлектированного «ожога»

Импульс того поколения отчасти реализовался в «оттепели» 1960-х, например, — в жизни и творчестве В. Аксенова, В. Высоцкого, Ю. Семенова... Это уже были дети «оттепели», видевшие и помнившие трагедии краха утопии родителей, сломавшей судьбы поколения с длинными мыслями и длинной волей. Эти дети своих родителей, во многом хранившие память о «той единственной — Гражданской» и «комиссарах в пыльных шлемах», благодарные «оттепели» за хотя бы частичное восстановление попорченного идеала. В. Аксенов квалифицировал синдром этого поколения как «ожог». Потом уже были персонажи «Звездного билета», «Коллег» и «Апельсинов из Марокко» В. Аксенова с их сильно сократившимся горизонтом жизненного мира, за которыми последовали персонажи «озимого поколения» В. Маканина с уходом в постчеловеческие глубины распадающегося сознания в текстах Ю. Мамлеева, В. Сорокина и В. Пелевина.

В «оттепель» интересующий нас советский антропологический тип проявился и в философском изводе. Яркими примерами являются фигуры А.А. Зиновьева, Г.П. Щедровицкого — таких разных, но удивительно по-советски нетерпимых, и при этом — постоянно рефлектирующих. «Отрефлектированным поколением» характеризовал их А.А. Гусейнов¹⁵. Так, Г.П. Щедровицкий с детства воспринимал мир как чёрно-белый, не терпел вранья, расхождения между словом и делом, видя расхождение между представлением о норме, идеале — и реальной ситуацией, воспринимал это очень болезненно. Если его отец, будучи убежденным большевиком, руководящим работником, не рефлексировал своё отношение к делу, а просто строил социализм, то сын, от руки в 8-м классе переписавший «Капитал» К. Маркса, постоянно вырабатывал своё отношение к происходящему, держа этическую максиму «не врать, не приспособливаться, идти только вперед»¹⁴. И всегда был готов отстаивать эту максиму, рискуя учебой, работой, жизнью. Такая активность, ригоризм, максимализм, готовность идти до конца, стремление делать всё по-честному, на полную катушку были свойственны и А.А. Зиновьеву. Все это, замешанное на глубоком знании и понимании марксизма, делало их в советском обществе того времени противниками режима, хотя никакими диссидентами они не были и быть не могли.

Но Щедровицкий фиксирует, что в нашей стране сложилась весьма неоднозначная ситуация. То, что мы получаем через культуру, через систему образования, принятую у нас с середины 1930-х годов, принципиально не соответствует тому, что нужно людям в их реальных социальных повседневных ситуациях жизнедеятельности. И это есть основной момент, определяющий

¹⁵ Гусейнов А.А. Учение о житии Александра Зиновьева // Александр Александрович Зиновьев. М.: РОССПЭН, 2009. С. 337—358.

¹⁴ Щедровицкий Г.П. Я всегда был идеалистом... М.: Ин-т развития имени Г.П. Щедровицкого, 2001. С. 140—143.

формирование, становление и развитие многих поколений в России, начиная с 20-х годов и до сегодняшнего времени, констатирует Щедровицкий¹⁵.

Главное — это сугубо личностная самодиагностика ситуации своего личностного развития, вывод он делает на материале жизненной ситуации своей личной и своего поколения.

На материале своего рефлексивного анализа, на материале истории отца, истории семьи Щедровицкий формулирует нечто вроде жизненных принципов¹⁶:

1. Быть целостным, свободным. Существование личности не должно быть связано с местом, с должностью. Всегда должна быть возможность всё своё унести с собой. А это возможно только при условии предельной свободы, когда у человека в его распоряжении есть только его личность.

2. Постоянная выработка альтернатив, постоянная постановка себя на границу, готовность идти до предела. Всякого рода непоследовательность сохраняет человеку жизнь, но разрушает его как личность.

3. Никогда не надо обращаться куда-то ради собственного спасения или утверждения какой-то истины.

Эти три максимы удивительным образом совпадают с правилами выживания в лагере, сформулированными В. Франклом, Б. Бетельгеймом, В. Шаламовым, А. Солженицыным. «Не верь! Не бойся! Не проси!» — парадоксальный итог реализации советского идеала «нового человека»¹⁷.

И это действительно была практика выживания людей с независимым характером, активной жизненной позицией и другими чертами охарактеризованного выше типа личности, соответствующего прокламируемому идеалу. Беда, однако, состояла в том, что само становление советского режима — и чем дальше, тем все больше — сопровождалось нарастающей регламентацией, неприятием способности именно к автономному ответственному поведению. В художественной литературе, кино, системе образования, системе пропаганды провозглашался свободный творец, тогда как в реальной социальной жизни практиковались контроль и жесткая регламентация, когда человек с самого детства и до седины не был хозяином своей собственной жизни.

Это, в конечном счете, породило глубоко коренящиеся до наших дней парадоксально сочетающиеся инфантилизм, безответственность и нетерпимость. Люди оказываются не способными к выстраиванию «горизонтальных» отношений, не способными решать свои проблемы самостоятельно. Две вспышки активизации «горизонтальных» отношений, гражданской самостоятельности (в «оттепель» и в «перестройку») фактически тоже были инициированы «сверху». Наверное, поэтому и не закрепились.

¹⁵ Там же. С. 143—144.

¹⁶ Там же. С. 232—233.

¹⁷ При обсуждении доклада, на основе которого подготовлена данная статья, прозвучал упрек: мол, идеал советского человека выводится из лагерного опыта. Поэтому стоит подчеркнуть, что речь идет о поколении, принявшем на себя выкашивающие репрессии, и о нравственных максимах в изводе, а не в источнике.

Как итог — выработана привычка все вопросы — от производственных до личных — решать через вертикаль: с помощью либо жалобы, либо доноса. В этом кроется и удивительная недоговороспособность. В спорах — и бизнес, и политики, и в личной жизни играют игры с нулевой суммой: все либо мне, либо тебе. Подготовленные медиаторы — специалисты по посредничеству в решении конфликтов в досудебном формате, оказываются невостребованными. И дело не только и не столько в том, что этому противятся адвокаты и судейские, просто сами люди привыкли к решению всех проблем в жанре игр с нулевой суммой.

■ Вместо заключения: постсоветские парадоксы

Утрачиваемый советский идеал, наследник рахметовской мечты о сверхчеловеке, не менее парадоксальным образом оказался воплощен в 1970-е (серией книг Ю. Семенова и знаменитом телефильме Т. Лиозновой) в образе Исаева-Штирлица — не просто советского шпиона, работающего «на холоде» во вражеском окружении, а носителем мировоззрения исчезающего социума, «посла не имеющей названья державы» (А. Галич). И этот «шпионский модус» идеально пришелся на жизненную практику, когда на работе говорят одно, дома другое, сами думают третье, а делают четвертое. Этот модус оказался настолько живучим и востребованным, что стал ключевым для кастинга кандидата на смену первому российскому президенту¹⁸, а реализация этого проекта оказалась на редкость политтехнологически успешной.

Не меньший парадокс истории — внук А. Гайдара, сын его Тимура — психосоматически напоминающий Мальчиша-Плохиша из экранизаций притчи его деда — призывал защитить новую демократию (фактически — президентскую власть Б.Н. Ельцина) от рудимента «советскости» Верховного Совета. Кто видел эту картинку на экране телевизора, тот помнит растерянный, если не сказать потерянный облик зам. главы правительства — творца малопродуманных реформ.

Хотя О.Э. Мандельштамом в «Ламарке» (1932) был напророчен путь российской интеллигенции и цивилизации от Петербурга, от европейского блеска, от внешнего мира — глубже, глубже в себя, в зыбкий хаос, от европейской культуры — в роенье одноклеточных, антропологическое содержание реального пути намного сложнее и интересней. Другой разговор, что, похоже, тема «Да, были люди в наше время, // Не то, что нынешнее племя: // Богатыри — не вы! // Плохая им досталась доля: // Немногие вернулись с поля...» в русской литературе переплетается с темами «И мальчишки кровавые в глазах» и «слезинки ребенка», образуя единую тему российской философской антропологии — расплаты человеческим материалом за исторические социально-политико-экономические пертурбации.

И в этой связи нельзя пройти мимо Андрея Платонова — наверное, единственного гения в русской прозе прошлого века, если понимать под гением

¹⁸ Асмолов А.Г. (ред.) Президент по выбору. Моделирование желаемого будущего. М.: Сагре Diem, 2000. 190 с.

человека, сказавшего нечто новое о человеческой природе. Он открыл, что главным героем XX века (и, возможно, последующих) будет масса, что главное в человеке — его духовное и, главное, физическое тяготение к слиянию, слипанию с другими. Платонов описывает, как эта масса формируется, действует, слипается, включая слияние жертв и палачей, тяготеея от бытия к небытию. Собственно, это и есть главная его тема.

Действительно, в любых исторических обстоятельствах, русские люди ищут шанса стать этой массой, слиться в нее, и только в этом качестве достигают грандиозных прорывов. В этом состоянии народ был, например, несколько раз во время войны, иногда бывал во время грандиозных государственных кампаний вроде индустриализации либо освоения космоса. Во время коллективной травли тоже иногда доходил до состояния плазмы, когда личность, как писал Г.Г. Шпет, распускается, как кусок масла на сковородке, — а российская сковородка всегда раскалена. Сам по себе переход в такое состояние, по-видимому, несет в себе ощущения столь приятные, прямо гипнотические, что люди готовы опьяняться чем угодно, в том числе и ложью, и рабством. И дело не в каком-то злодее-тиране. Просто страна впадает в отчаянную ломку без очередной дозы жаждущих осуществиться «счастливой Москвы» и Чевенгура. Эта матрица была реализована в послереволюционный советский период. Но этот же период оказался уникальным в российской истории в социологическом и антропологическом планах, что выразилось в формировании советского народа — «новой исторической общности» и «нового человека» — активного преобразователя и хозяина своей жизни.

Другими словами, в силу ряда причин, как оказался несостоятельным сам советский эксперимент, как и советский народ не стал гражданской нацией, так и идеал советского человека пришел в противоречие с социальной реальностью. Художественный, пропагандистский контексты и контекст реальной социальной жизни все больше расходились в смыслообразовании антропологического идеала. Инерция системы образования, официальной культуры, принятой с середины 1930-х годов для воспроизводства этого типа личности, не смогла ответить на вызовы общества массового потребления и эволюции российского общества. После распада СССР этот тип личности стал маргинальным. Место этого антропологического идеала заняли установки индивидуального жизненного успеха, роста «человеческого капитала», как роста благосостояния, влияния, известности. Не исключено, что тем самым создается питательная среда для развития гражданской «горизонтальной» самостоятельности. Да и в некоторых сферах социальной жизни сохраняется роль установки на социальную справедливость и личностную ответственность. Но это уже совсем другие социальные контексты.

Анна Флорковская¹

Как устроена отечественная художественная жизнь?

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимодействия в отечественной культуре официального и неофициального дискурсов на протяжении нескольких веков: от старообрядцев до XIX столетия, от эпохи модерна к неофициальному искусству 1950—1980-х годов. Неофициальное искусство является центральным объектом рассмотрения: названы важнейшие пункты его истории, обозначены генезис, эволюция, динамика границ между официальным и неофициальным. Истоки советского неофициального искусства прослеживаются от эпохи раскола (возникновение альтернативной России), через политическую борьбу середины XIX века (появление подполья) к перипетиям отношения искусства и власти в XX веке (рождение неофициального искусства). Автор приходит к выводу, что официальный и неофициальный дискурсы в отечественной культуре существуют более четырех столетий, их взаимодействие помогает сохранять полноту и подвижность культуры, обеспечивает ее разнообразие и баланс экспериментального и традиционного, которые взаимодействуют не линейно.

Ключевые слова: неофициальное искусство, подполье, андеграунд, старообрядчество, дихотомия официального и неофициального, художественная жизнь

Положение отечественного искусства «между официальным и неофициальным» неизбежно ставит проблему двух полюсов в отечественной культуре. Суть этого противопоставления ранее уже привлекала внимание отечественных исследователей. Наиболее артикулированной в научном плане она оказалась применительно к советскому периоду искусства XX века. Но как они могут быть связаны между собой и не являются ли они частью целого?

Очевидно, что в советский период существовавшая дихотомия официального и неофициального распространилась на множество явлений общественной и культурной жизни. В ней динамически взаимодействовали две культурно-социальные модели, которые обобщенно можно определить как доктринальная и альтернативная. Их пропорциональное соотношение в культуре менялось от 1920-х — к 1930-м, от 1940-х — к 1980-м. Альтернативные тенденции, проявляющие себя как «художественное разномыслие», на протяжении десятилетий отвоевывали территорию у доктринального канона, все более становясь культурной нормой².

¹ Флорковская Анна Константиновна — доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая Отделом искусства XX—XXI вв. Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Российской академии художеств; ORCID ID: 0000-0003-1945-0573; florkovslaja@yandex.ru

² Флорковская А.К. К проблеме изучения неофициального искусства СССР 1950—1980-х годов // Неофициальное искусство в СССР. 1950—1980-е годы: сб. / ред.-сост. А.К. Флорковская; отв. ред. М.А. Бусев. М.: БуксМарт, 2014. С. 12.

Таким образом, граница между официальным и неофициальным менялась на протяжении трех десятилетий. Так, после 1974 года, пишет К. Аймермахер, «цензура восставала только против религиозных сюжетов, допуская к экспозиции абстрактные и сюрреалистические произведения. Произведения так называемого “формалистского” толка, которые в 1963–1964 годы подвергались сильной критике как декадентские, теперь свободно выставлялись как “декоративные”»³.

Из искусствоведческих и культурологических исследований, обращавшихся к проблеме соотношения официального и неофициального компонента советского искусства, отмечу сборники Государственного института искусствознания, посвященные культуре 1970-х: «Художественная жизнь России 1970-х как системное целое»⁴ и «Художественная жизнь России 1970-х»⁵. Явления культуры этого времени его авторы поделили на четыре группы: произведения, пользующиеся популярностью у массовой аудитории, официальное искусство, произведения художественно-эстетической, социальной или иной оппозиции и интерпретация классики⁶. Для описания данных явлений были введены понятия «латентная» и «элитная» культура. Латентная культура — она же «авторская» — «индифферентна к запросам массового зрителя, создается художниками как бы для самих себя», ей свойственен экспериментальный характер⁷. Одна из причин ее возникновения — эскапизм общественного и культурного сознания позднесоветского времени. Некоторые авторы относят андеграунд 1960—1980-х годов к модели субкультуры⁸, одновременно говоря о трех направлениях в культуре: где первое — официальное искусство социалистического реализма, второе — максимально политизированное диссидентское искусство, «третье же направление концентрировало усилия на поиске истинных структур — как в искусстве, так и в человеческой психике, социальной жизни»⁹.

В конце советского периода, в т.н. позднесоветское время, взаимоотношения официального и неофициального слоев стали особенно противоречивыми. Алексей Юрчак в своем хорошо известном труде¹⁰, посвященном этому времени, фиксирует отношения официального и неофициального в аспекте их сближения, а вернее — переплетения. Он считает принципиальным упрощением говорить об официальном и неофициальном как о бинарных компонентах, по принципу или-или. Вместо этого он предлагает по-

³ Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-х — 1980-х годов / под ред. Н. Маргулис. М.: РГГУ, 2004. С. 95.

⁴ Художественная жизнь России 1970-х как системное целое / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ и РАН; отв. ред. Н.М. Зоркая. СПб.: Алетейя, 2001.

⁵ Художественная жизнь России 1970-х. Исследования. Материалы. Документы // Культурологические записки. Вып. 6 / отв. ред. Н.М. Зоркая. М., 2000.

⁶ Художественная жизнь России 1970-х как системное целое. Указ. соч. С. 111–112.

⁷ Там же. С. 163–164.

⁸ Там же. С. 264.

⁹ Там же. С. 287.

¹⁰ Юрчак А. «Это было навсегда, пока не кончилось». Последнее советское поколение. М.: НЛО, 2016.

нятие «внеаходимости»¹¹, через которое реализуется различие дискурсов, буквально прорастающих друг в друга. Субъект существует, таким образом, одновременно внутри и за пределами системы, внутри ее институциональных или социальных форм, но за пределами буквальных смыслов, которые с этими формами ассоциировались¹². И для позднесоветского периода это безусловно так.

В беседе Георгия Кизевальтера, Вадима Алексева и Ирины Прохоровой о неофициальном искусстве в СССР В. Алексеев также говорит об относительности разделения официального и неофициального¹³. Он вспоминает, что неофициальные художники были одновременно членами МОСХа и работали официально. Это, конечно, относится не ко всем представителям неофициального искусства. Многие из них не были членами официальных институций. Однако, как вспоминал Юрий Мамлеев: «К концу шестидесятых, началу семидесятых годов перестал даже быть, на некоторых уровнях, “подпольным” неконформистский мир: его гуманитарные интересы *стала разделять* [выделено мной — А. Ф.] и часть официальной интеллигенции. Все достаточно усложнилось и перемешалось: на одном и том же вечере или чтении встречались и профессора, и ученые, представители обычной интеллигенции, самые отчаянные поэты и художники, неконформисты, работающие ночными сторожами»¹⁴. В данных словах важно, на мой взгляд, подчеркнуть то, как интеллигенция постепенно втягивалась в неофициальный дискурс.

Соотношение официального и неофициального ставит целый ряд коренных вопросов. Первый — а что же такое «неофициальное искусство» — художник или художественное произведение? В позднесоветский период скорее можно говорить о конкретном художественном произведении или о корпусе таких произведений. Ведь многие официальные художники в тиши своих мастерских в 1950—1980-е годы писали абстракции и религиозные композиции, но не могли их нигде выставлять. Перед нами — подпольное творчество официальных художников.

Вторая проблема связана с региональными версиями неофициального искусства. Граница разрешенного/неразрешенного в не-столичных городах была несколько иной. С одной стороны — ситуация с новаторскими поисками искусства в регионах часто запаздывала. Многие явления неофициальной культуры, в том числе — объединения художников, относятся к середине 1980-х, когда в центре неофициальное искусство вступило в свою финальную фазу. С другой — в регионах подчас экспериментальный характер творчества художника, его «инаковость» по отношению к официальному дискурсу гораздо меньше мешала его членству в официальном Союзе художников. Достаточно вспомнить судьбу Андрея Поздеева в Красноярске.

¹¹ Юрчак А. Указ. соч. С. 262.

¹² Юрчак А. Указ. соч. С. 258.

¹³ Неофициальное искусство в СССР // НЛО. 01.12.2022 / подкаст ведет И. Прохорова. URL: <https://nlo.media/catalog/podrazdel-antropologii/neoftsialnoe-iskusstvo-v-sssr/>.

¹⁴ Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1: Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Шалва Бреус, 2012. С. 49.

В позднесоветское время официальное и неофициальное (последнее даже и как культурные «нюансы») объективно существовали и были всем понятны без объяснений: одно явление или имя в культуре было разрешенным в публичной сфере, другое — нет, только в приватной. Пусть критерии были размытыми, противоречивыми и изменяющимися, но, даже не высказанные прямо, они работали¹⁵. Такое положение свидетельствовало во многом об угасании «системы»: идеологии, контролируемой ею культуры и правил общественного поведения.

И наконец, еще один важный вопрос, который возникает при рассмотрении «официального/неофициального»: генезис неофициального искусства, время его возникновения. Существует несколько точек зрения на эту проблему.

Наиболее распространен взгляд, что неофициальное искусство / нонконформизм возникает во второй половине 1940-х или на волне хрущевской «оттепели».

«Искусство нонконформизма появляется, — пишет Екатерина Андреева, — во второй половине 1940-х годов как искусство сознательного сопротивления советским культурным стандартам, которые установились вследствие всеобщего и обязательного подчинения доктрине социалистического реализма после принятия в апреле 1932 года постановления ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций. Отчасти оно возникает как ответ на кампанию борьбы с “формализмом”, повторно начатую властями в 1946 году»¹⁶.

Карл Аймермахер связывает появление неофициального искусства с оттепелью: изменившимся характером культурной политики, с процессом функционального обновления искусства. Исследователь пишет: «Процесс обновления искусства через пересмотр его функционального назначения поначалу укладывался в рамки... “генеральной линии”, однако со временем обнаруживал все более сильную тенденцию к освобождению от всяческой сторонней опеки»¹⁷. Таким образом, согласно К. Аймермахеру, в «оттепельный» период идет процесс эмансипации части искусства от социалистического реализма как доктринального канона: «Причиной последовавшего в конце концов разделения всего советского искусства на официальное и неофициальное (или конформистское и нонконформистское) послужило, в сущности, не столько само искусство, сколько разразившийся в то время спор о его роли и функции в жизни общества.<...> Жесткие столкновения в области искусства и параллельные им события в других сферах культуры (литература, музыка, театр, кино, наука и т.д.) послужили началом внутреннего распада русской культуры на общественную (официальную) и необщественную (альтернативную). <...> Тем самым имевшее место в первый период оттепели постепенное разложение сталинистского понятия культуры внезапно обернулось полной противоположностью. С 1962—1963 речь шла уже не о модификации и диффе-

¹⁵ Неофициальное искусство в СССР. 1950—1980-е годы: сб. / ред.-сост. А.К. Флорковская; отв. ред. М.А. Бусев. М.: БуксМарт, 2014. С. 453—476.

¹⁶ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград. 1946—1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 9.

¹⁷ Аймермахер К. Указ. соч. С. 13.

ренциации исходной культуры, но о полярно противоположных друг другу эстетических и идеологических возможностях ее раскрытия, протекавших параллельно образованию плюралистического общества»¹⁸.

Екатерина Бобринская пишет, что художники поколения 1920–1930-х годов были насильно загнаны властью и социумом в подполье, в 1960-е художники сознательно выбирали статус подпольного¹⁹, справедливо полагая, что «художественное подполье было только частью большого пространства неофициальной культуры»²⁰.

Моя гипотеза заключается в предположении, что в отечественном искусстве на протяжении нескольких столетий существуют два слоя, два уровня культуры: официальный и неофициальный. Однако в данной статье я, скорее, делюсь своими соображениями, чем представляю стройную концепцию.

Официальная культура транслирует дискурс официальной картины мира, официальной идеологии. Ее культурное поле складывается из отобранных явлений искусства, произведений, имен. Этот дискурс отсекает все, не входящее в тот момент в канон, все новое выдавливается в «подполье». Это составляет относительно жесткий «канон», который тем не менее не является неизменным.

Неофициальный дискурс — подвижный, мобильный, меняющийся, впитывающий новое. В нем генерируется будущее искусства. Новое в искусстве — тематическое и пластическое, — находя прибежище в неофициальном дискурсе, постепенно втягивается в официальный дискурс. Можно сказать, что нет ничего нового, проявившего себя впервые в неофициальном дискурсе, что не стало бы с течением времени частью официального дискурса. Также можно было бы сказать, что это обычный механизм, образ действия искусства Нового времени в любой национальной школе. Владимир Янкилевский, к примеру, определяет противостояние между официальным и неофициальным как вечный конфликт между экзистенциальным и социальным человеком²¹. Безусловно, это так. Но в отечественном искусстве это не просто баланс консервативного и новаторского. Он имеет ярко выраженный идеологический и политический характер на протяжении нескольких столетий и впервые дает о себе знать еще до наступления эпохи Нового времени в России, связан с церковным расколом и возникновением старообрядчества.

Культура старообрядцев, как представляется сегодня, — первый в России прецедент сознательного выстраивания альтернативных официальному дискурсу структур. Именно она породила подпольную Россию со своей экономикой, мировоззрением, культурой.

Старообрядцев можно сравнить с несогласными советского периода: самосожжения, смерть от голода, бегство за границу. Особенно жестоко их

¹⁸ Аймерхаммер К. Указ. соч. С. 110.

¹⁹ Бобринская Е.А. Указ. соч. С. 46–47.

²⁰ Бобринская Е.А. Указ. соч. С. 50.

²¹ О проблеме официального и неофициального искусства. Художник Владимир Янкилевский рассуждает об истоках и сути нонконформизма // ARTinvestment.RU. 17 июня 2010. URL: https://artinvestment.ru/invest/painters/20100617_conference.html.

преследовали в допетровскую и петровскую эпоху («немоление» за царя рассматривалось как государственное преступление), затем наступило некоторое смягчение. Старообрядцы стояли за старую Русь, отстаивая право жить «по-своему». Это касалось не только религии; они продолжали жить в соответствии с традиционным юридическим законом (т.н. «естественное право») и в целом придерживались иного уклада жизни, стремясь жить закрыто, сведя к минимуму общение с внешним миром. Специалисты свидетельствуют: старообрядческая художественная культура стала самостоятельным явлением в отечественной культуре²².

В начале XX века, в эпоху модерна, наследие старообрядчества, в том числе и культурное, актуализируется²³. Известен вклад старообрядчества в развитие стиля модерн. То, что еще недавно осознавалось бережно хранимой традицией, встало в начале XX века на острие поисков современной культуры. Поездки связанной с символизмом творческой интеллигенции на озеро Светлояр, интерес В. Кандинского в годы учебы на юридическом факультете Московского университета к естественному праву, наряду с интересом к фольклору, пристальное внимание профессиональных революционеров к старообрядцам и раскольникам — все это явления начала XX века. Для Михаила Нестерова (знатока и любителя старообрядцев²⁴) староверы были верными хранителями национального прошлого, в том числе и в эстетическом «каноне». Интересно, что вселенскость православия вытеснялась у М. Нестерова, как и у его современника старообрядца Николая Ключева стихией национального и поиском «души народа» через Вечноженственное. Старообрядческая — неофициальная и гонимая — культура становится одним из двигателей наступающей новой культуры, культуры XX века. Не меньшим резонансом к эпохе Серебряного века стала неофициальная и радикальная религиозность старообрядцев.

В 1896 году Василий Розанов писал: «Есть две России: одна — Россия *видимостей*, громада внешних форм с правильными очертаниями... “Империя” ... И есть другая — “Святая Русь”, “матушка Русь”, которой законов никто не знает, с неясными формами, неопределенными течениями, конец которых непредвидим, начало безвестно: Россия *существенностей*, живой крови, непочатой веры... К ее явлениям принадлежит раскол. В нем ясны два течения, точнее — есть две школы: “буквенники”, охранители “древлего” благочестия, восстановители и искатели целостной “старины” — школа *консервативная*, и искатели новой *святости*, “духоборцы” — школа *существенным образом творческая, движущаяся*»²⁵.

²² Нетленное наследие. К 400-летию протопопа Аввакума / автор-сост. И.Л. Бусева-Давыдова. М.: БуксМарт, 2020.

²³ Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое лит. обозрение, 1998.

²⁴ Флорковская А.К. Образы старообрядческой Руси в живописи М.В. Нестерова // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века / ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 192—224.

²⁵ Розанов В.В. Сочинения. Т. 1: Религия и культура. М.: Правда, 1990. С. 87.

Эти слова — очевидный пример того, что в русской культуре априори официальный дискурс не в состоянии вместить всего разнообразия и полноты художественных поисков.

В петровскую эпоху разрыв между европеизированным высшим классом и основной массой народа (крестьянами и купцами) — носителями национальной культуры остается весьма значительным. В середине XIX века национальная допетровская культура, конечно, никуда не исчезавшая, лишь сменившая так сказать ареал бытования, ушедшая из сферы Высокой культуры, возвращается в нее. К примеру, в архитектурном русском стиле. Е.И. Кириченко, в статье «Архитектура в русской культуре XIX века», отмечает, что в XIX столетии разные сословия русского общества — купцы, дворяне, разночинцы — являлись носителями разных культур — высокой и народной²⁶, что способствовало, в частности, возникновению официального (заказчик — государство) и неофициального (заказчик — частное лицо) русского стиля. В то время как в столицах доминировал классицизм, в провинции сохранялась практика строительства храмов в допетровской традиции²⁷.

Так из неофициальной (с точки зрения официальных художественных институций) сферы русский национальный стиль был экспортирован в официальную, Высокую культуру. Процесс экспорта или сближения двух дискурсов становился все более интенсивным на протяжении всего XIX века. Модерн и ранний модернизм начала XX — «Бубновый валет» — завершал процесс интеграции народной (в известном смысле «неофициальной» культуры) в современную Высокую культуру образованных классов.

Одним из синонимов неофициальности в советскую эпоху стало слово «подполье», одновременно являясь и исконно русским понятием, и аналогом английского *underground* («андеграунд»). В недрах русского коллективного бессознательного, безусловно, сохранялось представление о подполье как о некоем «ином» мире, населенном низшими духами и близким к миру загробному. Отчасти это объясняется древнейшей традицией хоронить умерших родственников под полом жилища²⁸. Эти коннотации неизбежно окрасили представление об «отделенном», обособленном и неофициальном в драматические и негативные тона.

В 1864 году была опубликована повесть Ф.М. Достоевского «Записки из подполья». В этом произведении было обозначено особое восприятие подполья как аллегории одиночества и внутренней трагедии. Литературоведы — исследователи этого феномена отмечают: «В творчестве Ф.М. Достоевского прослеживается формирование особого мироощущения героев — “подполья”, уникального явления духовной жизни, впервые обозначенного и рассмотренного именно великим мыслителем. <...> “Подпольный” герой — “посторонний” обществу, его интересам, целям, понятиям. Ощущая противопостав-

²⁶ Кириченко Е.И. Архитектура в русской культуре XIX века // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств: сб. ст. / отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Пинакотекa, 2002. С. 84—85.

²⁷ Кириченко Е.И. Указ. соч. С. 89.

²⁸ Лаевская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. М., 1997.

ление “Я — другие”, он восклицает: “Я-то один, а они-то все”. <...> Экзистенциал “смерть” в подполье раскрывается через стремление героя укрыться, отгородить, спрятать себя от всех в “угол”, в “нору”, в “фулярь” (по Чехову), т.е. практически в гроб. Действительно, “подполье” чисто семантически противопоставлено “верхней” жизни, так же как “смерть” ассоциируется с глубиной, замкнутым пространством. Однако при этом “подполье”, как уже было сказано, предполагает возможность выхода. Таким образом, “смерть” “подпольного” героя — это его выбор, его отстранение (пусть и временное) от “живого” мира, его “сознательное погребение самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет”. <...> Ф.М. Достоевский утверждал, что “причина подполья” кроется в “уничтожении веры в общие правила”²⁹.

«На наш взгляд, “подпольный человек” — это своеобразный результат синтеза двух более ранних литературных типов “лишнего” и “маленького” человека, — пишет другой исследователь. — От первого “подпольный” наследует тонкую душевную организацию, склонность к самоанализу и рефлексии, неспособность к реальной деятельности, отчуждение от общества, ощущение бессмысленности собственной жизни и эгоистическое самолюбие; от второго — чувство острой социальной несправедливости и униженности, глубокий комплекс неполноценности, беспомощность и ущемленное достоинство, а также невозможность полноценной самореализации в жизни.<...> Именно это трагическое несоответствие внешней действительности внутреннему запросу героя и порождает в его душе социально-психологический комплекс “подполья”»³⁰. Несколько позже поэт Вячеслав Иванов советует своему сыну Дмитрию ни при каких обстоятельствах не лезть в подпол³¹.

В политической среде термин «подпольный» появляется в книге С.М. Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия» (впервые опубликовано в 1881 году в миланской газете *Il Pungolo*)³² и напрямую связан с политической деятельностью нигилистов, народовольцев, революционеров начиная с рубежа 1850—1860-х годов. Во многом именно им отвечал Ф.М. Достоевский «Записками из подполья». Подполье как синоним оппозиции утверждается в это время и впоследствии отзывается в реплике одного из современников относительно этюда П.Д. Корина «Нищий» (1933, ГТГ) к картине «Реквием. Русь уходящая»: он воплощение подпольной России, готовой полыхнуть пламенем из своего подполья.

XX век, его советский период принес новые формы и содержание во взаимодействие официального и неофициального. Активное участие власти в делах художественных, вызванное стремлением поставить искусство на службу идеологии, поначалу многократно усилило официальный дискурс. Но по мере дряхления идеологии, размывался и официальный художественный дискурс. Таковой была динамика от 1930-х к 1980-м годам.

²⁹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. 459 с.

³⁰ Касаткина К.В. Тип «подпольного человека» в русской литературе XIX — первой трети XX в.: Дис. канд. филолог. наук: 10.01.01. М., 2016. С. 40.

³¹ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2002.

³² Написана на итальянском языке, переведена автором в 1893 году.

В позднесоветский период (вторая половина 1960—1980-х годов) официальный и неофициальный дискурсы меняются: годы застоя оказались весьма динамичными. В официальный — все более проникают чуждые ему элементы: абстрактное начало, к примеру, утверждается в монументальном искусстве, переживающем в эти годы расцвет. Религиозная тема, пусть и описательно, через «пейзаж с церковью», постепенно также становится легитимной. Неофициальный дискурс же прирастает новыми, соответствующими времени видами искусства, такими как перформанс, инсталляция; новыми направлениями, такими как концептуализм, минимализм, постмодернизм.

В постсоветский период, после отказа от коммунистической идеологии как государственной, отмены цензуры 1991 года, распада СССР, разговор об официальном и неофициальном в привычных для того времени координатах, казалось, потерял смысл. Однако сегодня мы можем наблюдать, что наша культура вновь привычно расслаивается на официальный и неофициальный уровни. В чем-то они являются продолжением ранее существующих дискурсов, в чем-то — отличаются от них. Поразительна востребованность сегодня той же самой структуры.

Отношения между официальным и неофициальным я определила бы как дихотомию, потому что они очень тесно, неразрывно связаны между собой, в том числе по линии «разрешенное/запрещенное». Но как именно они связаны — тема отдельного исследования. Как и проблема их институционального оформления и роли этих институций.

Неофициальное искусство СССР 1950—1980-х годов — отнюдь не случайное или локальное явление. Оно — проявление глубинного механизма жизни и деятельности отечественной культуры последних четырех с половиной веков, в котором оказались синтезированы различные смысловые коннотации, как положительные, так и отрицательные. Вероятная функция и значение подобного расслоения — сохранение полноты и подвижности культуры, обеспечение ее разнообразия; баланс в ней экспериментального и традиционного, которые взаимодействуют не линейно.

Валерий Фомин¹

В поисках утерянного кода национальной школы в советском и русском кино

Аннотация. Данная статья была написана 15 лет назад, инспирирована перестроечным периодом рефлексии о советском искусстве и посвящена одной из самых болезненных проблем советского кино — многонациональным строениям российской цивилизации. Так получилось, что в большей или меньшей степени разные народы в этом государстве развивали свою культуру, обсуждали ее проблемы, способствуя ее развитию. В меньшей степени обсуждались вопросы, связанные с проблематикой русского этноса, с культурой русского народа. Объединяя разные народы в едином стремлении создать новый социальный строй, сам русский народ меньше всего рефлексировал о национальных корнях своей культуры. К тому же для решения проблем единства этносов, наций и культур советская власть вынуждена была искать факторы, объединяющие, а не подчеркивающие специфику отдельных этнических культур. Автор статьи размышляет о процессе превращения культуры русского этноса в мощный энергетический импульс развития культуры рождающегося нового общества и новой цивилизации. Русская культура постепенно превратилась в неофициальный дискурс. Пусть о ней не рефлексировали и не всегда ей уделяли внимание, но она стихийно проявлялась в искусстве. Это ощущается во многих кинематографических шедеврах, не утративших связи с корнями и ментальностью народа. Русский культурный код проявляется и в психологизме, который свойствен не только авторскому, но и жанровому кино, и в особой манере актерской игры, и в фольклорной основе многих сюжетов и жанров, и в необычайной открытости эстетики, что позволяет заимствования и отсылки к другим культурам — и не только западным, но и восточным — творчески перерабатывать и делать частью духовной материи российского экранного искусства. Автор видит необходимость в углубленной и открытой рефлексии об отечественных художественных традициях, в том числе о связи кинематографа советского периода с христианской культурой.

Ключевые слова: киноискусство, перестройка, малокартинье, культурный код, психологизм

*Ты воспой, ты воспой в саду, соловейко,
Ты воспой, ты воспой в саду, соловейко.
Я бы рад, я бы рад тебе воспевати,
Я бы рад, я бы рад тебе воспевати,
Ох, мово голосу не стало,*

¹ Фомин Валерий Иванович — Доктор искусствоведения, киновед, автор документальных фильмов и выставок, член СК РФ, действительный член киноакадемий «Золотой орел» и «Ника», лауреат 20 профессиональных премий.

*Ох, мово голосу не стало.
Потерял, растерял я свой голосочек,
Потерял, растерял я свой голосочек.
Ох, по чужим садам летая,
Ох, по чужим садам летая.*

(Русская народная песня)

Русская художественная традиция...

Страшновато начинать этот разговор. Потому что эта тема — национальная художественная традиция — из разряда тем, когда не дважды и не трижды следовало бы употребить определение «слишком».

Слишком сложная.

Слишком неосвоенная и недодуманная.

А с далеких советских времен и вплоть до недавнего президентского указа об основах госполитики по укреплению традиционных ценностей — еще слишком взрывоопасная как любой разговор о «пятом пункте». Но даже и сейчас это все еще неразминированная территория, где при любом резком и неосторожном движении так бабахнет, что не только не ходить, но и смотреть в эту сторону долго не захочется.

Я хорошо помню, как в конце 60-х — начале 70-х, когда я работал в издательстве «Искусство», наши начальники разве что палками нас не дубасили только за то, что не обнаруживали в очередном редакционном темплане намечаемой к печати книженции про великого киноузбека, про киргизское или еще какое-нибудь очередное киночудо «советского многонационального киноискусства». Но стоило просто заикнуться о том, что пора бы затеять хотя бы скромный сборничек про русское кино, те же начальники-наставники потупляли взоры, а родные их лица становились суровыми и беспощадными, будто речь заходила об организации антисоветского заговора.

Да уже и в вольные перестроечные времена, когда у нас в НИИ киноискусства утверждалось название будущей замечательной книги «Шедевры российского кино», и инициатор этой работы Лиля Хафизовна Маматова в какой-то момент предложила заменить эпитет «российское» на «русское», мне показалось, не все лица членов ученого совета института радостно и благородно просветлели, а в воздухе повисло нервное напряжение.

Такое же дикое нервное напряжение нельзя было не почувствовать уже и еще десяток лет спустя на кинофестивале «Белые Столбы», где мне довелось открывать и вести дискуссию на тему «Снимать по-русски». Едва ли не преобладающее большинство участников предстоящей дискуссии напряглось, явно ожидая непременно «нежданчиков» по части позорной антисемитчины. А то и будто бы «очередного» еврейского погрома. С перепугу примчалось в Белые Столбы и все начальство Госкино России и Союза кинематографистов.

Видимо, даже и с введением новых паспортов, из которых исчез проклятый для кого-то «пятый пункт», проблем с ним в самой нашей жизни нисколько не убавилось...

Да еще и совсем недавно редактора канала «Культура» напрягло название моего документального сериала «Русское кино. Чужие берега». Слово «русское» показалось слишком непристойным, и публике цикл фильмов про продвижение отечественных фильмов за границу был представлен зрителям канала уже под названием «Наше кино. Чужие берега». Ну, спасибо хоть за то, что «чужие берега» не заменили на «заветные», а то и на «родные».

Но если это уж такая нервная и взрывоопасная проблема, то, спрашивается, какого рожна туда лезть?

Да выхода уже иного нет!

■ «На столе лежит покойник. Тускло свечи горят...»²

Нельзя же, в самом деле, столько лет жить в состоянии неопределенности, без выбора пути, болтаясь без руля и ветрил в слепой надежде на то, что куда-нибудь да выйдем. К тому же, как гласит народная пословица, «у корабля, который не выбрал цели, не бывает попутного ветра».

У нас его и не было в ходе всех этих долгих вот уже более чем тридцати последних лет. При всем при том, что еще в годы «перестройки» впервые в истории нашего кино у него вынули кляп изо рта и впервые была дарована будто бы неограниченная свобода, пожалуй, и не вспомнить другой столь же жалкой, убогой и малопродуктивной эпохи, как перестроечное и постперестроечное время.

Даже два других едва ли не самых жутких и несчастных периода в биографии нашей отечественной киномузы были, пожалуй, поинтереснее и побогаче. Первым из подобных гробовозных этапов в истории отечественной киномузы стал послеоктябрьский период, с 1917-го по 1924 год, когда после исторического залпа «Авроры» юной музе советского кино было предписано напрочь отказаться от уже достаточно богатого организационного и творческого опыта, накопленного русской дореволюционной кинематографией.

Да и в печально памятную эпоху сталинского малокартинья 1947—1953 годов держимордам Агитпропа ЦК ВКП(б) не удалось полностью загубить наше кино и наперекор всем обстоятельствам были созданы такие замечательные фильмы, как «Золушка», «Иван Грозный», «Подвиг разведчика», «Сказание о земле Сибирской», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Мичурин», «Кубанские казаки» и др.

Вместе с нынешним кинобедствием это — уже три самых глубоких провала в истории отечественной кинематографии. У них, кстати, много общего. Во-первых, это три перестройки, когда трижды повторялся один и тот же фокус: полностью отбрасывалась организационно-творческая модель предшествующего этапа и насильственно, революционно-ударными методами насаждалась принципиально другая. Во всех этих случаях — в начале 20-х, в конце 40-х — начале 50-х и в середине 90-х — наступало непременно «малокартинье».

² Из блатной песни 20-х годов «В Велиховском переулке» («Ванюша») о налетчике, убитом «легавыми».

Общим во всех этих трех перестройках было и то, что каждый раз отечественное кино непременно оказывалось в национальном прокате радикально потесненным зарубежной кинопродукцией. Ведь даже в период сталинского малокартинья высокоидейное советское кино совершенно потерялось в наводнении так называемых «трофейных фильмов» (соотношение подобралось к 1:6, а потом и к 1:10!).

Примечательно, что во всех этих злосчастных киноперестройках катастрофическое падение художественного уровня отечественного кино и даже его производственно-технологического потенциала во многом предопределялось тем, что «важнейшее из искусств» особенно ретиво пытались превратить в средство беспримесно чистой пропаганды. И период пресловутой горбачевской «гласности» в этом плане не стал исключением. Отсюда при всей разнице упомянутых «перестроек» и даже противоположности их идеологических начинок в каждом случае доминирует один и тот же жанр — агитфильм. Так, если в начале 20-х и последние годы Сталина наше кино убивала слишком уж оголтелая пропаганда учения о классовой борьбе и диктатуре пролетариата, то точно так же крылья перестроечному и постеперестроечному подрезало тотальное оплевывание Эсэсэрии.

Но если первые две киноперестройки были насильственными, то третья, казалось бы, была естественной, необходимой, даже неизбежной. О ней многие из нас просто мечтали и грезили. Про себя могу сказать, что и сам был одним из самых что ни на есть оголтелых перестройщиков. Тем более оглушительны и драматичны оказались конечные результаты свершившихся мечтаний о свободе. Трудно было предположить, что ее плодами полнее и разворотливее воспользуются исключительно все самые что ни на есть темные силы общества, что наши светлые грезы так и останутся грезами.

Вот и кино сразу после освобождения от прежней цензурной удавки поволокло нас куда-то вбок, в безнадежное болото, из которого мы не можем выбраться целых три десятилетия, научившись обманывать и утешать себя ложными иллюзиями вроде того, что просвет уже как будто обозначился, вот-вот все наладится и мы снова взорлим.

И это «вот-вот» длится более 30 (!!) лет...

В 1991-м с крушением СССР процесс перестройки отечественного кино принял абсолютно стихийный и неуправляемый характер. Появились независимые студии и независимые прокатные организации. Госкино СССР было ликвидировано. Новая государственная структура, ведающая уже только собственно российской киномузой, появилась не сразу. В этой, пусть и не слишком продолжавшейся паузе произошло много чего интересного с бывшей советской кинособственностью. Что-то таинственно исчезло неведомо куда, иные объекты госсобственности перешли в частные руки согласно народной поговорке «Было ваше, стало наше».

Тотальному нарастанию хаоса в бывшем советском киномире в изрядной мере поспособствовало и то обстоятельство, что Союз кинематографистов, затеявший и возглавивший перестройку, в самый неподходящий момент на-

думал одновременно и реформировать еще и самого себя. В 1990 году Союз кинематографистов СССР преобразуется в Конфедерацию союзов кинематографистов. Это решение, принятое на волне быстро нарастающей в стране политической самостийщины за год до роспуска СССР, превращало некогда мощную и единую общесоюзную организацию в некое невнятное сообщество самостоятельных республиканских киносоезов.

Первое дело, которым немедленно и энергично занялась новорожденная конфедерация, оказалось торопливым дележом некогда общего имущества, что вмиг перессорило участников дележа и породило острые, по сию пору не утихающие конфликты.

Более всего перестройка рядов СК СССР вышла боком кинематографистам России. Напомню, что, будучи инициаторами и создателями этой организации, практически возглавляя его и составляя его подавляющее большинство, именно кинематографисты России в отличие от кинематографистов всех остальных союзных республик не имели в составе СК СССР своей республиканской организации. И когда встал вопрос о реорганизации СК СССР в конфедерацию, кинематографисты России были вынуждены в спешном порядке, по сути дела на пустом месте создавать свою республиканскую организацию. И в этой спешке, конечно же, наломали немало дров. А самое главное, оказались надолго отвлечены от главной и прежней своей заботы — перестройки киноотрасли.

Крах СССР и его последствия привели к тому, что о судьбе вождеденной некогда «базовой модели кинопроизводства» вообще уже пришлось навсегда забыть...

Денег на кино у новой российской власти тоже долгое время не находилось. Зато они нашлись у быстро жиревшей и набиравшей силу мафии.

■ Снова малокартинье?

Пик падения пришелся на середину 90-х. По мере падения уровня финансирования кино со стороны мафиозных структур стал катастрофически снижаться объем кинопроизводства. Отчетливо пахнуло новым малокартиньем. По Москве стали гулять слухи, что столярные мастерские «Мосфильма», оставшись без заказов на строительство декораций, перешли на производство гробов.

Но из всех бесчисленных бед, принесенных перестроечным ураганом, самой тяжелой и непоправимой оказалось катастрофическое разрушение проката. Как шагреновая кожа сокращалась кинотеатральная сеть. С началом приватизации по всей стране кинотеатры превращались в автомобильные салоны, магазины мебели, казино и прочие заведения.

Стремительно падала сама посещаемость. И уж самое печальное тут — зритель переставал ходить именно на отечественные фильмы. А вскоре иноземные киноизделия практически полностью и надолго оттеснили российское кино на периферию прокатного пространства.

Разразившуюся катастрофу не пожелало признать ни тогдашнее руководство кинематографии, ни само наше кинособщество в лице ведущих творческих профессий. Не признавали ее в течение всех трех последующих де-

сятилетий. Да и ныне многие, не заливаясь краской стыда, тоже затягивают утесовскую песенку «Все хорошо, прекрасная маркиза!». Вон как «Чебурашка» бабахнула! Вон «Бременские музыканты» распрекрасно прошли!

Но, на самом деле, у той катастрофы, что разразилась с российским кино последнего тридцатилетия, есть точный и неоспоримый количественный показатель. Надо лишь слегка набраться смелости и, оглянувшись назад, сопоставить параметры зрительской аудитории, которую собирала советская кинематография в каком-нибудь своем мохнатом году и соответствующий киноурожай нынешнего нетоталитарного россиянского кинематографа. Ну, возьмем, хотя бы далековатый уже 1965-й год, когда даже еще не был достигнут пик кинопосещаемости. Так вот, число кинопосещений советских кинотеатров, по неполным подсчетам, составило 4,5 миллиарда в год. Суммарный результат всех художественных российских фильмов за последние годы выше 46 миллионов посещений еще не поднимался. Сопоставляем обе цифры и получаем какой результат? Аудитория нынешнего российского кино по сравнению с допотопным советским сократилась в 100 раз.

В 100 раз!!!

Падение в 100 раз — это и есть «Движение вверх»?!

Если же перейти с языка голых цифр на язык каких-либо вменяемых словесных объяснений, то результат тридцатилетнего марафона постсоветского кино следует трактовать как абсолютную утрату интереса народа России к тому, что когда-то гордо, но более чем заслуженно именовалось «важнейшим из искусств». А если не изъясняться капээсэсным языком, являлось подлинно народным и самым любимым искусством.

Именно этот высокий статус оказался утерян.

Надолго или уже навсегда?

Не будем торопиться с прогнозами.

■ Кто виноват?

По случаю разразившейся катастрофы в самом российском киносообществе бытует несколько версий.

Версия № 1 гласит, что источником всех нынешних несчастий является когда-то «легендарный», а теперь «распроклятый» V съезд давно почившего СК СССР. Мол, оттуда и пришло все горе-злосчастье. Элем Климов сотоварищи, мечтая сбросить цензурные кандалы, затеяли какие-то дурацкие преобразования, все развалили, ничегошеньки не создали и смылись с горизонта. Как у классика: «Напылили, кругом накопытили и пропали под дьявольский свист...».

Версия № 2. Она, пожалуй, является самой популярной и выглядит так: во всех наших страшных бедах, оказывается, виновата новая российская власть. Оторвала от своей некогда безразмерно щедрой госбюджетной груди, не понимает той простой истины насчет «наиважнейшего из», до которой даже упертый Ильич дотумкался. Да, с годами новое российское государство

стало подбрасывать денежек на кино побольше, но все равно — мало. А без голливудских бюджетов разве полетишь?!!

Бытуют и иные версии. Согласно таковым выявляются, впрочем, враги-вредители и помельче, но все равно смертельно опасные. Среди таковых, ну, конечно же, журналисты и кинокритики. Пишут-де, проклятые, про родное российское кино черти что, а это отпугивает отпугивает от нашенских наинouvelших шедевров миллионные толпы зрителей.

Виноваты и дуболомы-прокатчики — совершенно свихнулись на своей поганой коммерции. Заполонили все экраны, включая телевизионные, дармовым голливудским барахлом, не желают с нашим шедевральной кинопродуктом нянчиться. Все поименованные пусть и в разной степени, так или иначе приложили руку к несчастью. И тем не менее, рискуя быть проклятым навеки сразу всем кинособществом, выдвину все же свою версию катастрофы.

■ Кто лучше всех плюнет в Россию?

На самом деле, никто столь усердно не приближал кончину отечественного кино, как сами российские кинематографисты. И в первую очередь наш доблестный сценарно-режиссерский корпус. Приближали, прежде всего, своими фильмами. Именно тем, чего более всего и не желал видеть массовый зритель. Гималаями грязи, жестокости, ужаса, беспросветности. Изображением русского человека бездушным винтиком системы, идиотом, совком, беспомощным насекомым или, наоборот, звероподобной скотиной.

А потом — еще и представлением о мире и жизни, как о помойке, кладбище, сумасшедшем доме, тюрьме, из которой нам будто бы никогда не вырваться.

Еще на заре перестройки, вместо того чтобы поддержать и как-то ободрить народ, наше российское кино само впало в истерику и бесстыдно бьется в этой коллективной падучей по сей день. Вот уже более трех десятков лет без устали длится азартное соревнование, кто лучше покажет нашу жизнь более гадкой, кто тоньше и вдохновенно воспевает свое отвращение к ней. Отвращение — замечу — уже не к треклятому советскому образу жизни, а к жизни вообще, к бытию как таковому.

Совсем не редко — к России.

Главным толчком, вызвавшим этот разрушительный истерический сель, мне кажется, стал обрыв традиций. Прощаясь со всей советской давилкой и полицейщиной, со всеми идиотскими правилами и ритуалами, которые душили наше кино, мы как-то слишком поспешно и размашисто смахнули все разом, брезгливо открестившись не только от действительно скверного, но заодно от явно позитивного, поистине бесценного художественного опыта, накопленного нашими предшественниками.

Мы оторвались от своих корней. И прежде — от национальной художественной традиции, без опоры на которую в принципе невозможно полно-

ценное развитие. Ведь даже советское кино во времена самой страшной давилки выживало только потому и только в тех случаях, когда так или иначе опиралось на фундамент русской классической и народной, фольклорной культуры, на ее неписанные законы. Там, где такого контакта не было, или где он был насильственно пресечен, царила чистая мертвечина, голый советский официоз.

В годы перестроечной вольницы разрыв с традициями национальной культуры, в том числе и с традициями самого отечественного кино, произошел практически по всем ключевым звеньям.

Это и стало главной причиной разразившейся катастрофы.

■ Три точки разрыва

Разрыв с традициями национальной культуры, в том числе и с традициями самого отечественного кино, произошел практически по всем ключевым звеньям. Но назову, по крайней мере, три наиболее тяжкие по своим последствиям точки разрыва.

Прежде всего, обрыв традиций сказался в самом понимании предназначения искусства, его главных задач. В постсоветском кино (ни русским, ни российским назвать его язык не повернется) утвердилось и торжествует представление, что у искусства нет абсолютно никаких задач и обязанностей, абсолютно никаких рамок и ограничений. «Служение народу», «долг художника», «ответственность художника» — все эти понятия выставлены на помойку, выброшены на помойку.

Вторая зона разрыва — этика. Так же осмеян, оплеван, выброшен за ненадобностью этический кодекс русской художественной культуры, формировавшийся, прежде всего, на заповедных основах православной этики, который так отчетливо отличал нашу культуру с самых ранних периодов ее развития, Борьба с «серыми фильмами», заполонившими наш экран в последние годы пресловутого «застоя», кончилась тем, что мы породили грязное, морально нечистоплотное кино.

Не стыдно поэтизировать грязь, гной, насилие. Высшим шиком считается смешать добро и зло таким хитроумным способом, чтобы замороженный зритель раз и навсегда перестал думать о том, что такое хорошо и что такое плохо.

Название фильма одного из псевдозвезд перестроечного кино А. Хвана «Дрянь хорошая, дрянь плохая» — вот он моральный кодекс постсоветского кино.

Главным его героем становится киллер. На телевизионном экране царствуют менты, мало чем отличающиеся от тех же киллеров. Моральные критерии сбиты настолько, что даже вроде бы положительным героям авторы снисходительно, играючи прощают решительно любые грехи, в том числе и кровопускательные. Воспитанные вроде бы на романах Достоевского и Толстого, мы сегодня запросто и с удовольствием рукоплещем сценам сладострастного «возмездия» в «Ворошиловском стрелке».

И все эти наши «впечатляющие» итоги бесконечно затянувшейся третьей перестройки во многом тем и предопределены, что мы не можем определиться с выбором пути и сказать себе: кто мы?

Перестав быть советским, стало ли наше кино русским?

Да и надо ли ему становиться таковым?

Может быть, предпочтительнее было бы всем нам дружно отарантиниться, ОДОГМАтиться? Или принять какую-нибудь другую более цивилизную и комфортабельную киноверу?

Да, это уже давно не терминологический вопрос, как нас теперь называть — «постсоветское кино», «постперестроечное кино», «отечественное кино», «наше кино» — это не ответы. Это всего лишь стыдливые фиговые листочки, а не сущностные определения. Так же, как и удостоверения с гордой формулировкой «национальный фильм», что выдается Федеральной службой кинематографии по чисто формальным признакам.

И пока не отважимся по-настоящему ответить и определиться (кто мы? откуда мы? куда идем?), так и будем гнить дальше, кружа по бездорожью и продлевая нынешнюю невнятицу, будем всякими и никакими. В свете столь печальной констатации оглянемся все же еще раз на то, с чем мы так решительно распрощались. Русская художественная традиция — что это такое? Да и была ли она? Или же это еще одна чистейшей воды заморочка? А если уж была, в чем ее суть и, как говорится, особые приметы?

Об этом приходится, увы, говорить, поскольку даже в научных заведениях ныне трудятся специалисты, которые полагают, а подчас, не стесняясь, очень категорично заявляют в газетах, что никакого такого русского кино у нас сроду не было и в помине! Стало быть, и ни о каких таковых традициях говорить нет оснований³.

Есть основания!

Попробуем хотя бы в самой тезисной форме напомнить основные особенности русской художественной традиции.

Тезис первый.

Русская традиция — это не солдатская шеренга и не хождение строем

Не знаю, как сейчас, но во ВГИКе 60-х не то что царил, но просто насаждался культ оголтелой новизны и вопреки, наперекор официальной учебной программе из нас выковывали пламенно-ненасытных авангардистов.

Я тоже выпорхнул из ВГИКовской колыбели с представлением, что традиция, традиционное — это непременно какая-то непристойная бяка, нечто косное, тупое, скучное, нафталиновое. И непременно — нечто всех усредняющее и сковывающее, как гипсовая повязка.

И только потом, с годами, и не без больших усилий стало открываться, что традиция — это все же нечто совсем другое. И что одна из особо характерней-

³ См. сочинение научного сотрудника НИИ киноискусства Е. Леоновой «А был ли русский?» // Экран и сцена. 2002.

ших черт русской художественной традиции заключается именно в нелюбви к хождению солдатским строем.

Наше кино, с первых, еще дореволюционных своих шагов, как и в последующие советские времена, развивалось совершенно неоднородно, разнонаправленно, в широком диапазоне. Протазанов и Эйзенштейн, Пудовкин и ФЭКСы, Медведкин и Калатозов, Пырьев и Герасимов, Хуциев и Чухрай, Шукшин и Тарковский, Элем Климов и Эльдар Рязанов — это совершенно разные, далеко отстоящие друг от друга художественные миры, совершенно разные пути-дороги.

Уж какая тут шеренга, какой тут солдатский строй!

Вот почему «снимать по-русски» — это, прежде всего, *снимать по-своему*. Не по общему, хорошо выверенному, добротному, но усредненному стандарту, а от своего имени. Говорить только своим голосом. Каким бы необычным, пусть подчас даже и весьма странным он ни был.

Вот почему у нас ни в кино, ни в культуре в целом не удавалось наладить конвейерность и бестселлерство. Мы — штучные. Наша культура — и в особо элитарных слоях и даже в тех слоях, что будто бы принадлежат к так называемому «масскульту» — *штучная*. У нас не может быть «Штирлица-2», третьего, четвертого, пятого «Белого солнца пустыни». Ни Тарковский, ни Гайдай не могут быть тиражированы. Это можно только сломать, но не исправить. Вот почему лучшая, на мой взгляд, телевизионная программа о кино на канале «Культура» очень точно называется — «Острова».

Тезис второй. Русский код

Но вот как бы разительно ни отличались голоса Пырьева от Эйзенштейна, а Тарковского от его однокурсника Шукшина, все равно есть, ощущается и некий общий знаменатель, который явно объединяет их в некую единую национальную киношколу и тем самым отличает от других не менее ярко выраженных национальных кинематографий. Это кино явно не китайское. И уж тем более, не французское. Забегая сильно вперед, рискну предположить, что, если уж на кого наше кино своей открытой эмоциональностью слегка смахивает, то это, на мой взгляд, на кино индийское. Отчасти — на итальянское...

Как и у всякой подлинно национальной киношколы, у нас есть некий тайный русский код, который, при всех индивидуальных отличиях, несет в своем творчестве каждый подлинно русский художник.

Жестко определить и рационально объяснить составляющие элементы этого кода, при нашей нынешней терминологии и научной оснастке, крайне трудно. Про незыблемую и фундаментальную опору нашей культуры на этический кодекс православия уже было сказано.

Потому рискну все же предположить, что другая главная национальная особенность нашего кино — это совершенно особый интерес к человеку, стремление как можно глубже закопаться в него. Это, на мой взгляд, и главная определяющая черта всей русской культуры — литературы, музыки, театра.

Недаром у нас, а не в англо-американской литературе появились такие писатели, как Достоевский, Толстой, Чехов. Недаром именно в России родилась система Станиславского и не имеющая себе равных русская актерская школа. Недаром в русской живописной школе даже пейзаж психологичен (Саврасов, Левитан, Поленов).

При всей наивности и неразвитости киноязыка более высокий градус психологизма отличал еще самое раннее — дореволюционное — русское кино. Помните трогательно-смешной, но показательный титр «Психологическая пауза» в фильме Е. Бауэра «Жизнь за жизнь», предупреждавший зрителя, что невероятно длинный крупный план не операторско-режиссерский брак, а специальный художественный прием, позволяющий во всех нюансах рассмотреть сложную психологическую реакцию героини на неожиданное событие?

Советское кино, насколько ему позволяли природные возможности экранного искусства и строгая Советская власть, унаследовало этот обостренный интерес к человеку, к неповторимому характеру, к миру души.

И даже там, где для этого не хватало настоящего сценарного материала или неизбежно возникали железобетонные соцреалистические берега, наше кино в лучших своих работах легко преодолевало эти барьеры хотя бы только за счет грандиозного и неподконтрольного актерского исполнения. Такие актеры, как Федор Никитин, Вера Марецкая, Петр Алейников, Борис Андреев, Николай Крючков, Василий Меркурьев, а позднее Нонна Мордюкова, Ролан Быков, Инна Чурикова, Василий Шукшин, уже одной только интонацией, игрой на полутонах и едва заметных штришочках взрывали любой самый непоколебимый советский штамп, лепили из клонированных соцреалистических комиссаров, партгоргов и прочих представителей советской номенклатуры абсолютно живые, яркие и неподражаемые человеческие характеры.

Очень показательно, что этот повышенный «человековедческий интерес» отличает не только фильмы Панфилова, ранней Муратовой, Шепитько, Шукшина, т.е. фильмы заведомо серьезные, проблемные, но даже и тот слой картин, которые находятся на противоположном полюсе, в сфере так называемого развлекательного кино.

Если сравнить наши лучшие комедии, мелодрамы, приключенческие ленты с типологически близкими фильмами забугорного происхождения, то сразу станет заметно, что у нас на этом поприще не только те же гэги, острая интрига, тот же «экшн» и общепринятые приемы сюжетной слезоточивости», но, прежде всего, нестандартные, остро поданные характеры и очень часто — особо повышенная, совершенно необязательная для данного жанра, а, может быть, и даже противопоказанная ему повышенная психологически нагрузка, не по потребностям жанра тонкая эмоциональная гамма.

Ну вот, к примеру, любимая по сию пору народом телесага о Штирлице. Ведь не шпионской же интригой более всего привлекает этот фильм. Она, как говорится, на уровне, но не более того. Представляется, что фильм этот привлекает, прежде всего, галереей совершенно неординарных и ярких характе-

ров. Недаром и сама киномама нашего Штирлица Татьяна Лиознова признавалась, что в работе над своими «Мгновениями...» она сознательно уходила подальше от романа и даже последовательно «разрушала его». С какой целью? «Чтобы как можно более нарастить человеческий мир Штирлица», — говорила она.

А нужно это «наращивание» в приключенческо-шпионском боевике?

В русском — нужно!!!

И это не только у Лиозновой, но и в других лучших работах нашего кино в этом жанре — у Барнета в «Подвиге разведчика», у Кулиша в «Мертвом сезоне», у Мотыля в суперхите «Белое солнце пустыни». Ведь по интриге, по количеству выстрелов и постановочным трюкам «Белое солнце...» — самый что ни на есть зауряднейший боевичок. Но сам фильм абсолютно незауряден благодаря, прежде всего, незабываемому трио ярчайших человеческих фигур — Сухова, Верещагина, Абдуллы.

А в обожаемой зрителем рязановской «Иронии судьбы» разве все держится на дурацкой интриге — герой по пьянке попал в другой город?.. Вот этот повышенный градус психологизации, обостренное человековедческое начало, которое выпирает у нас даже там, где для этого, казалось бы, не самое подходящее место, и есть, по-видимому, один из главных элементов русского художественного кода.

Тезис третий.

Температура русского фильма всегда за 40°!!!

Другая наша особенность — всегда повышенная эмоциональная температура. У самых разных наших мастеров — Эйзенштейна, Пырьева, Шукшина, Климова — эмоциональная температура фильма всегда зашкаливает, всегда за «сорок». Редко у кого встретишь 37,8. Но уж точно никогда и ни у кого — 36,6! Это уж точно кино не наше, не русское.

Причем этот особо повышенный градус эмоционального начала, если нет прямой возможности реализовать его в самом сюжетном построении, драматургическом конфликте, особом типе героя и т.д., то он в чем-нибудь да все равно выплеснется и выразится — в усложнении и повышенной экспрессии пластического построения фильма, в явно увеличенной дозе музыкального ряда и прочих не прямых формах выразительности. Это можно заметить даже в тех же самых фильмах, которые я только что упоминал.

«В семнадцати мгновениях весны» на пятнадцать часов экранного времени накручено аж шесть часов чистой музыки. Да какой! Таривердиевской! Сложной, тонкой, абсолютно не соответствующей духу и поэтике традиционного боевика. Я просто не могу представить, чтобы в американском боевике лейтмотивом могла стать песня шпиона, тоскующего по любимой Родине. У нас это — запросто. И это не ошибка, не случайность, не дурь — это говорит код русской традиции.

А «Ваше Благородие, госпожа Удача» Окуджавы–Шварца в «Белом солнце...»? Да и все совершенно особое музыкальное решение шварцевской музы-

ки к этому фильму — такое далекое от сюжетной канвы, от треска пулеметной пальбы и разрывов гранат. И тем не менее именно такое решение — нежное, акварельное, романтическое — здесь просто в десяточку.

А задумчиво-меланхоличный музыкальный ряд в искрометной комедии «Ирония судьбы»! А бернесовская «Темная ночь» в «Двух бойцах», а «Крутится-вертится шар голубой» в устах большевика Максима? А любовно-песенное признание к «заводской проходной» у Хуциева в «Весне на Заречной улице»?

Вот эта особо насыщенная, переливчатая, эмоциональная гамма наших фильмов, то и дело легко и естественно перетекающая в этакую песенность, мелодизм, чистую музыку и обратно, пожалуй, тоже является нашей фирменной отметкой, и если уж роднит нас с кем-то, то, скорее всего, с простонародным индийским кинематографом, где повествование и поведение героев то и дело перескакивает в песнопения и откровенные переплясы. Недаром нашего зрителя в свое время просто наповал сразил капуровский «Бродяга». Индийский фильм 50-х вернул нам нечто очень родное, задушенное и под корень вырубленное в монументальной мертвечине позднего сталинского кино.

Именно эти два ключевых элемента национальной художественной традиции — интерес к человеческой душе и особая национальная распахнутость — спасали наше кино от соцреалистической удавки, давали ему силу и открывали самую прямую дорогу к сердцу зрителя. Но именно эти два ключевых свойства, за редчайшими-редчайшими исключениями, и были в первую очередь похерены в эпоху последнего перестроечного обновленчества.

Мы потеряли и характеры, и особый эмоциональный градус наших фильмов. Вместо подлинных эмоций и сложной гаммы чувств на экране воцарилась чистейшей воды истеричность, которая стала отличать не только чернушно-помоечное кино самого дешевого разлива, но и киноопусы таких мастеров, как Герман («Хрусталеv, машину!») и Муратова, которые снимали свои последние фильмы в жанре киноистерики. Соответственно, и эмоциональная температура подобного нервно-припадочного кино опустилось ниже предельной отметки.

«Скорбное бесчувствие» дало не только название конкретному фильму Сокурова, но и идеально точную характеристику всему доминирующему в архаусном направлении «не для всех».

Весьма показательно, что из перестроечных фильмов напрочь ушла и песня, эта чудесная палочка-выручалочка нашего кино советского периода, которая неизменно спасала его от насильственного эмоционального оскотпления, уперто-твердолобого догматизма и прочей мертвечины. Чернушно-помоечное кино принципиально антимзыкально, оно отвергало какой бы то ни было лиризм, мелодичность. Неслучайно в одном из самых гадких, на мой взгляд, фильмов российского кино — «Москва» (2000) — даже использованные там мелодии замечательных старых советских песен преподносятся в извращенно-изуродованном виде.

Тезис четвертый.**Русская традиция — предельная открытость**

Еще наш неистовый Виссарион наставлял насчет того, что русский дух состоит вовсе не в описании сарафана. Это утверждение авторитетного мыслителя всегда меня смущало, и хотелось непременно защитить осмеянный сарафан. Сарафан — характернейшая и замечательнейшая, к тому же и практически идеально удобная часть национальной одежды, часть национальной культуры и в нем весьма рельефно запечатлелись своеобразные пристрастия русского народа. Вот почему не стоило бы никому, в том числе и нам, кинематографистам, игнорировать и этот пресловутый сарафан, и гармошку, и матрешку, и многие другие атрибуты нашего национального быта, как завещал Белинский (он ведь, кстати сказать, отхлестал даже Пушкина за то, что тот взялся сочинять сказку в народном стиле).

Другое дело, что и сарафан, и гармонь, и тому подобные явления — характерные, но не исчерпывающие элементы русского быта и духа. И если русская традиция — это не обязательное хождение строем, то это и не тюрьма с колючей проволокой, отделяющая нас от всего прочего культурного мира и его влияний.

В этом смысле одна из особо отличительных особенностей русской культуры заключается в максимальной, может быть, даже и чрезмерной открытости и распахнутости ее перед всем миром.

Еще в далекие брежневские времена самым настоящим шоком для меня стала необычная художественная выставка «Россия и Восток», устроенная в Музее восточного искусства. Она вся от начала до конца была выстроена по одному беспощадно простому и наглядному принципу: рядом с каждым включенным в экспозицию предметом русской народной культуры — расписной ложкой, миской, детской игрушкой, лубочной картинкой, вышитым полотенцем, настенным ковриком и т.д. — непременно был выставлен и типологически близкий ему образец той или иной восточной культуры.

И можно было бы только поразиться и даже умилиться тому, какие же мы все-таки «азиаты», потому как буквально каждый нашенький предмет уж больно сильно смахивал и по форме, и по орнаменту, и прочим деталям на изделия то индийских, то иранских, то даже лаосских мастеров. И тут только одно обстоятельство саднило душу: в каждой сопоставляемой паре экспонатов-близнецов нашенького и забугорного происхождения проявлялась одна и та же закономерность — оказывалось, например, что японская деревянная расписная матрешка на несколько веков была старше по своему происхождению нашей знаменитой русской матрешки, а роспись какой-нибудь глиняной миски, вышивка и прочие изделия ручной работы появились на свет божий тоже эдак на шесть-семь столетий ранее нашей. И выходило так, что мы как нация одна из самых молодых на земном шаре практически все-все — и формы предметов, и способы их изготовления, и орнаменты — не сами изобрели, а скорее всего, переняли у своих ближних и дальних соседей, народов более древнего происхождения.

А где же хотя бы что-то собственно наше, первородно-русское, суконно-посконное, чего никогдашеньки ни у кого из ближних и дальних народов-соседей не водилось?

Увы! Ничего подобного, мало-мальски утешительного на всей этой большущей выставке обнаружить не удалось. И явно не потому, что авторы-устроители этой шокирующей выставки забыли или злонамеренно не включили в экспозицию такие первозданно русские изделия. По-видимому, таковых не водилось не только в богатейших запасниках российских музеев, но и в самой нашей истории.

Признаюсь честно, что не очень сладко и уютно было тогда на душе, когда столь наглядно открылась эта наша заведомая «вторичность» по отношению к индийско-иранско-китайскому и прочему восточному миру. Ведь даже те изделия народных мастеров (матрешка, лубок, резьба), которые столь непоколебимо воспринимались у нас как самые неоспоримые символы нашей национальной самобытности, вдруг обнаружили иноземное происхождение. Пришлось утешать себя нехитрой мыслью о том, что мы-де, по сравнению с нашими юго-восточными соседями, нация совсем молодая, даже юная, а потому вовсе не было ничего зазорного в том, чтобы поучиться и кое-что перенять у своих старших соседей.

Однако, когда первоначальный шок от выставки несколько перестал травмировать сознание, стало вдруг замечаться, что нашенокое заимствование все же какое-то совершенно особое. Русский мастер, передирая какой-нибудь полюбившийся ему индийский орнамент, не копировал его по-школярски и один к одному. Отбиралась только как бы сама его формула, да еще несколько особо значимых его элементов, с которыми тут же начиналась разгульная игра-импровизация, как в русской присядке, где нет заданной раз и навсегда последовательности фигур и никогда не знаешь, какое коленце плясун может выкинуть в следующем такте (у испанцев есть аналог — фламенко).

И чем дальше, тем больше уже бросалось в глаза, что искусство русского мастера — гончара, ткача, плотника, вышивальщицы, с одной стороны, выглядело куда более простоватым, упрощенно наивным, а с другой — куда гораздо более свободным, эмоционально-размашистым, лихим до полной разухабистости. Линия однотипного орнамента, теряя изощренную усложненность и строгость, тут как бы начинала свободно петь и приплясывать, словно подчиняясь какому-то иному настроению и иному внутреннему закону. Это было не буквальное копирование высокого забугорного образца, а лихая, разгульная импровизация на исходную тему.

И покидал я эту злодейскую выставку, которая поначалу так больно ошарашила впечатлением тотальной нашей «вторичности», если не с задраным носом, то и отнюдь не в расстроенных чувствах. Да, почти всё позаимствовали у других! Но ведь нигде и ни в чем не обезьянничали. И, в конечном счете, даже в заимствованиях были абсолютно самобытными, ни на кого не похожими.

Обращение к чужому опыту, жадное взаимодействие характеризовали и историю развития нашего кино. И чему только ни учились с самых первых

шагов и у кого только ни перенимали еще неведомый нам опыт. Но сразу же и замечу, что все эти многочисленные заимствования шли нам впрок только тогда, когда брали не просто что-то хорошее, завидное, шибко приглянувшееся, а то, чего у нас самих было мало или недостаточно развито, то, что действительно было позарез нужно и реально обогащало нашу собственную художественную палитру.

Сошлюсь хотя бы на опыт своего любимого режиссера Сергея Овчарова. В своей «Барабаниаде» он позарился не просто на какой-то сюжетный мотивчик, прием, образ из забугорных кинодиковинок, а откровенно прикарманил как бы целый пласт зарубежной продукции — ее суммарный опыт по части эксцентрической немой комедии. Но разве остался в этом фильме хотя бы ничтожнейший намек на присутствие чегой-то французского али хоть какая-нибудь отрывка треклятой голливудщины? Картина вся насквозь — абсолютно, стопроцентно — русская!

Так что снимать по-русски это не значит снимать кондово, всем ходить в ханжонковско-протазановских или каких-либо еще иных лаптях. Подлинно русская художественная традиция — живая, открытая, восприимчивая. И нечего нас страшить изоляционизмом и прочими пугалами, когда мы говорим об особом русском пути русской культуры, в том числе и «важнейшего из искусств». Но с нашим уже имеющимся опытом пора бы уже и зарубить на носу, что не всякая зарубежная диковинка нам подходит. Русская культура до поры, пока она останется таковой, принципиально не может включать и вбирать в себя многое из того, что так громогласно прокламируется в сегодняшней западной культуре. Тем более что огромные запасы и заделы нашей национально художественной культуры, собственного накопленного по этой части опыта, на самом деле, освоены нашим кинематографом в весьма ограниченном объеме. Этот океан вычерпывается в основном пока что чайной ложкой...

Тезис пятый.

Три источника, три составные части русской художественной культуры

Дело в том, сама наша национальная художественная культура не есть что-то единое и однородное. У нее по крайней мере три совершенно разных составляющих ее сферы. Помимо высоких так называемых профессиональных искусств — литературы, музыки, театра, живописи (Пушкина, Гоголя, Толстого, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Свиридова, Сурикова, Левитана, Петрова-Водкина и пр.) — у нас есть и так называемая народная художественная (фольклорная) культура, причем принципиально другая, радикально отличающаяся от культуры профессиональной. И именно законы фольклорной эстетики, ее опыт успешной коммуникации абсолютно со всеми социальными группами и слоями общества оказались особо важными и ценными для экранной музыки, по своей природе обладающей технической возможностью обращаться к самой широкой, небывало широкой зрительской аудитории.

А помимо этих двух принципиально разных, подчас полярных культур у нас есть еще и третья — церковная культура, с ее особым духовно-нравственным кодексом, с совершенно другими обрядами и жанрами.

Однако при всех особенностях и отличиях этих трех отрядов национальной культуры, они существовали и развивались отнюдь не изолированно, а довольно основательно взаимодействовали, обмениваясь друг другом своим совершенно особым опытом.

История рождения и развития отечественного кино в этом плане не стала исключением. Можно сказать об этом даже более определенно: оно наиболее полноценно развивалось и работало успешно только тогда, когда ему удавалось, иногда наперекор всем внешним обстоятельствам, опереться на опыт этих более старших отрядов русской художественной культуры.

Опыт опоры и взаимодействия отечественного кино с русской литературной классикой, классической музыкой, театром, изобразительным искусством в нашем отечественном киноведении достаточно давно и вполне доброкачественно отрефлексирован.

Что же касается менее изученного романа кино с миром народной художественной культуры, то и тут после блистательных трудов Нейи Зоркой⁴ для кинематографического сообщества потихоньку перестает быть тайной такое крамольное представление, что именно фольклор является для такого массового искусства, как кино, его главным союзником и поставщиком творческого опыта по части нахождения самого краткого и надежного пути к сердцам массовой зрительской аудитории.

Что же касается взаимосвязей и взаимодействия отечественного кино с культурой церковной, то на самом протяженном отрезке истории отечественного кино, когда ему довелось расти и развиваться под красным флагом и в железобетонном русле капзэсэной идеологии, процесс взаимодействия мог осуществляться только сугубо тайно и глубоко законспирированно. Но он наперекор всем этим смертельным запретам и ограничениям тем не менее не просто имел место, но осуществлялся самым интенсивнейшим образом. Власть, используя жесткие карательные меры, пыталась нарядить советское кино намордником соцреализма, и где-то у нее это неплохо получалось. Но тем не менее, чем тупее и беспощаднее она это делала, тем очевиднее, заметнее наше кино, особенно в самых значимых, лучших своих фильмах, являло собой образцы совсем другого метода. А именно — метода православного реализма. Да, конечно, это самое что ни на есть дурацкое определение, но, может быть, оно покажется не столь уж придурочным, если иметь в виду, что самые значительные произведения советского кино базировались в первую очередь именно на основах этического кодекса православия. Это было заметно уже и в 20-е, и в последующие годы, но особенно очевидным стало в нашем «оттепельном» кино.

⁴ Зоркая Н.М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М.: Наука, 1976; Зоркая Н.М. «Уникальное и тиражированное». Средства массовой информации и репродукционное искусство. М.: Искусство, 1981; Зоркая Н.М. Зрелищные формы художественной культуры. М.: Знание, 1981.

■ Метод православного реализма?

Пожалуй, главнейшая особенность, роднящая большинство фильмов «раннеоттепельной» поры, — это совершенно особое мироощущение, фундаментом которого стали непоколебимая вера в человека и торжество добра, в благодать и разумность мира как таковые.

Из нашей сегодняшней задержанно-непредсказуемой жизни «раннеоттепельные» фильмы воспринимаются как волшебный целительный бальзам на исцарапанную душу. Картина мира, предстающая в этих лентах, полна добра и света. Она ясна, прозрачна, непротиворечива. Никаких тебе двусмысленностей, никаких распроклятых «не все так просто». И что самое отрадное — эта проповедуемая модель мироустройства абсолютно непоколебима в своих позитивных основаниях.

Разумеется, печальное, драматичное, даже трагическое в сюжетах «оттепельных» фильмов 50-х — начала 60-х годов не исключается. Но если и наплывет там какое-то темненькое облачко, то к финалу оно обязательно растает. Если герой оплошает и даже упадет, то непременно поднимется. А попавшего в беду никогда не бросят — обязательно помогут хорошие люди. Если в этом мире всегда побеждающего добра и справедливости что-то и меняется, то непременно к лучшему. Пусть и не сразу.

Подобное мировосприятие как никогда близко подошло к тому, что можно было бы назвать *православным мироощущением*. И хотя именно годы хрущевского правления были отмечены новой серией жесточайших гонений на церковь, советское кино стихийно, по собственной логике развития, оказалось на позициях христианского мировоззрения. Недаром многие советские фильмы данного периода собрали основательную коллекцию наград от институтов западной церкви. Близость к основам христианства при этом носила сугубо внутренний характер и внешне никак материально не манифестировалась.

Почти религиозная картина мира, предстающая в «раннеоттепельном» кино, не была ни сознательной ложью, ни вынужденной данью усердно насаждаемому сверху соцреализму. Просто так случилось, что в бесконечно трагической истории нашей страны выпала недолгая и исключительно счастливая полоса — 5—6 лет, — когда людям и совсем молодым, и уже взрослым дяденькам и тетенькам мир вокруг примерно таким — на глазах улучшающимся — и виделся.

Впрочем, даже и в эти наблюдаемые сквозь «розовые очки», а потому, наверное, самые счастливые годы попадалось на глаза такое, что уж никак не вписывалось в греющую душу картину мироздания. Просто режущие глаз несообразности, вывихи, житейские и мировые ужасы до поры до времени не могли поколебать веры в прогресс, в возможности человека и человечества все исправить и изменить к лучшему.

Конечно, «наркотическое» лучезарье в головах тогдашнего поколения поселилось не только благодаря оголтелой пропаганде и промывке мозгов, заботливо сопровождавших любого советского человека с детских пеленок.

Позитивно-оптимистическое мировосприятие во многом подпитывалось самой тогдашней действительностью. Жизненный пейзаж советской страны за какой-то десяток послевоенных лет изменился поистине сказочным образом. Жить стало, действительно, и легче, и веселее, и даже несопоставимо сытнее.

Все, что после войны лежало в руинах, было восстановлено. Страшный многолетний голод, поголовная нищета, дикий перенапряг сил и нескончаемая «чрезвычайщина» на исходе 50-х ушли куда-то за горизонт, отодвинулись в прошлое.

Из коммунальных трущоб многие переселились в отдельные квартиры. Мы первыми полетели в космос. Во всех сферах жизни, науки и культуры, как грибы после дождя, проросли целые россыпи удивительно талантливых и самобытных личностей. К тому же власть милостиво реабилитировала сидевших по 58-й статье (враги народа). И потому слова парадно-напыщенной песни — «над страной весенний ветер веет, с каждым днем все радостнее жить» — тогда рвались не только из громкоговорителей, но и из самих человеческих сердец.

XX съезд, который ударил под коленки многих людей старшего поколения, на юные и неокрепшие мозги тех, кого потом стали именовать «шестидесятниками», повлиял совершенно иным, скорее, сугубо позитивным образом. Пионерские и комсомольские иллюзии насчет «самого передового строя» при этом не только не повыветрились, но, наоборот, даже слегка подукрепились. Раз уж Партия признала за собой такие жуткие преступления, значит, она теперь будет все исправлять и ничего такого дикого и звероподобного уже никогда не допустит.

Эта волна позитивных изменений в самой народной жизни, а заодно и утопических иллюзий и породила «оттепельное» кино, придав ему удивительные черты и свойства, которые не могли не обаять публику не только в нашей стране, но и за кордоном. Советский кинематограф на тот момент был, пожалуй, единственным в мире, который (несмотря на две чудовищные мировые войны, ГУЛАГи, Бухенвальды и Хиросимы первой половины XX века) мощно излучал веру в человека, в прогресс, в благостность мира.

Заряд этого жизнелюбия и исторического оптимизма тем более впечатлял, поскольку базировался уже не на прописях марксистско-ленинского вероучения и нормативном оптимизме метода соцреализма, а на каких-то более глубоких основаниях.

Но сколь блаженны и упоительны были эти несколько лет надежд и незамутненной веры в лучшее, столь же горек оказался процесс расставания с иллюзиями при выходе из состояния блаженного благорастворения в последовавшее вскоре отрезвление. Тогдашняя власть, видимо, плохо соображая, что она творит, постаралась сделать все возможное, чтобы этот обвал сознания произошел в рекордно короткие сроки и в самой мучительной форме.

Утрата романтических иллюзий очень отчетливо запечатлелась в фильмах второй фазы «оттепели». Уже на излете эпохи рождаются «Июльский дождь»

Марлена Хуциева, «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, «Крылья» Ларисы Шепитько, «Комиссар» Александра Аскольдова, «В огне брода нет» и «Начало» Глеба Панфилова, «Скверный анекдот» Александра Алова и Владимира Наумова, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, «Короткие встречи» и «Долгие проводы» Киры Муратовой, «Похождения зубного врача» Элема Климова, «Странные люди» и «Печки-лавочки» Василия Шукшина. По своему уровню, по своей эстетике, а самое главное — по своему мироощущению это уже совсем иное кино.

Это кино, которое не просто начинает замечать какие-то серьезные изъяны жизни — социальные или политические, а открывает для себя уже и роковые проблемы и бездны бытийного масштаба. Это кино растревоженной души, души, успевшей почувствовать, что все обстоит куда хуже, опаснее и катастрофичнее, чем представлялось еще совсем недавно. Это кино больших сомнений и тревоги, кино людей, открывающих вместо благодатного мира трагическую бездну бытия. Многие фильмы этого ряда уже трудно назвать собственно советскими, и потому их ожидает очень трудная судьба. А нередко — и пресловутая «полка».

Но вернемся к главной нашей теме.

Тезис шестой.

Незакрепленность пути

Наконец, одна из характернейших особенностей русской художественной традиции — это ее незакрепленность. Она не сформулирована ни в эстетических манифестах видных творцов, ни в сколь-нибудь четких аналитических текстах. Да и в самой художественной практике не отчеканена в каких-то уж очень очевидных и часто повторяющихся формулах.

В истории отечественного кино эта специфическая черта запечатлелась особенно наглядно. Русское кино в своем развитии было невероятно торопливым и ненасытным по отношению ко всему новому. Культ обожествляемой новизны, непрерывного обновленчества приводил нас к тому, что мы не успевали даже и в малейшей степени осваивать свои собственные находки и бесценные открытия. Там, где обнаруживались целые художественные месторождения, вокруг которых любой голливудский деятель непременно бы развернул целое конвейерное производство, нас необоримо несло куда-то все дальше и дальше.

Такой же невероятный, неостановимый забег имел место в великой русской литературе XIX века, которая от Пушкина сразу прыгнула к Гоголю, метнулась к Толстому и Достоевскому, потом к Чехову, когда в кратчайшие временные отрезки она осваивала огромные жизненные и художественные пространства, на открытие и обживание которых, по идее, должны были уйти целые эпохи.

Впрочем, в истории развития русской культуры отразилась та же самая загадочная закономерность, что и в истории самой страны. Ведь вместо того, чтобы по-настоящему освоить пространство между Волгой и Днепром, нас

поволокло сначала на Урал, потом в Сибирь и так до самой до Камчатки. И даже Берингов пролив не остановил этот наш неудержимый «забег в ширину», в новые пространства...

Русское кино осуществляло такой же непрерывный «забег в ширину». Не говорю про монтажно-поэтическое кино Эйзенштейна. На этом абсолютно новом даже для всего мирового кино плацдарме мы хоть в 20-е годы и не наплясались вволю, но успели его как-то отметить и собрать первые впечатляющие плоды. Но вот на старте 30-х Александр Медведкин открыл другой, совершенно новый материк, огромное, нетронутое пространство с залежами великих сокровищ, которых хватило бы надолго на целую кинематографию. И что? Создал один фильм-шедевр «Счастье», да и его тут же спрятали в темный подвал и резво понеслись мимо по каким-то совсем другим дорогам. И если бы не Виктор Демин, который десятилетия спустя почти случайно наткнулся на этот чудо-фильм и поднял шум, то кто бы вообще сегодня знал об открытии Медведкина?

И сколько же таких дивных находок, перспективнейших открытий во всех сферах кинематографа — режиссуре, драматургии, кинопластике, музыкальном решении фильма, актерском искусстве — было найдено, нащупано нашей русской киношколой в ее погоне за жар-птицей новизны! Сколько новых пространств было открыто только в годы «оттепели». В них еще бы подзадержаться, поднакопить силенок и богатств, но нет, испепеляемые жаждой новизны, мы неудержимо и торопливо понеслись сразу дальше.

Отчасти эта торопливость и жадность к свежачку подгоняли нас не от хорошей жизни. Годами партийные надсмотрщики держали наше кино на строгой диете, понуждая хлебать одни и те же агитпроповские щи. А потому, едва-едва, хоть на чуть-чуть, хоть на секунду ослабевала цензурная удавка, наша киномуза жадно и нетерпеливо пользовалась этими мгновениями, чтобы попробовать нечто новенькое, недостающее, явно дефицитное в своем художественном арсенале.

■ Поди туда — не знаю куда...

Возможно, и эта недостаточная закрепленность традиции, аналитическая неосвоенность таким трудом доставшегося нам художественного опыта и позволила в шальные перестроечные времена осуществиться разрыву с опытом нашей национальной культуры и сбиться со своей главной дороги.

Конечно, это случилось не само собой. Нашлись добрые люди и силы, которые нам в этом деле очень хорошо помогли. Но об этих «доброхотах» не в этой нашей повести толковать.

В результате же мы сейчас похожи на жалких ободранных нищих, которые последними словами проклянут свою жизнь в то время, когда сами сидят на сундуке, набитом золотом и другими драгоценностями. Но сокровища-то — под нами! Разве не сокровища — тот грандиозный, разнообразный и лишь едва-едва, в самой ничтожной степени пока что использованный опыт нашего

собственного кино, не говоря уже о поистине грандиозных ресурсах опыта, накопленного всей нашей традиционной культурой?

Но вместо того, чтобы поднять крышку заветного сундука, да и поинтересоваться, а что же такого в нем запрятано, мы повели себя, как герой шукшинской сказки «До третьих петухов»... Я уже не раз вспоминал этого героя по разным поводам, но сейчас вспомнить его особенно уместно — уж очень поучительна его история в контексте нашего разговора.

Напомню, что действие этой сказки (ее подлинное, более точное название — «Ванька, смотри!») начиналось в библиотеке, среди книжных полок, где герои высокой литературной классики — Печорины, Чацкие, Бедные Лизы, Обломовы и проч. — буквально затерзали фольклорного Ивана-дурака требованиями, чтобы он, сказочный Иван-дурак, непременно достал бы справку, что он на самом деле — умный. И он за этой справочкой послушно отправляется в долгий и опасный путь. И добывает-таки ее. Но добывает, платя чудовищную за нее цену: закладывает душу чертям, несколько раз чуть не погибает. А в финале становится ясно, что справочка-то эта, добытая слишком дорогой ценой, оказывается ни ему самому и никому другому абсолютно не нужной. И Бедным Лизам нюхать запах ваниных портянок по-прежнему невмочь...

Простодушная и по виду юморная шукшинская сказочка на самом деле — совсем не проста. Написанная в далековатом уже 1974 году, она вполне пророчески рисует нам картины еще только грядущей горбачевской перестройки, когда ее идеологи развалили СССР, дабы якобы «нецивилизованная», «портяночная» Россия наконец «вступила в человечество». Впрочем, шукшинская сказка предсказывает не только то, что станет со страной. Он оглядывается и далеко назад, на всю ее далекую историю, на те ее этапы, когда она точно также по-дурацки пускалась в путь вот за такими дурацкими справочками о своей цивилизованности.

Но она же, эта шукшинская сказка, и история про наше родное кино. В том числе и про перестроечное. Разве не так гонялось оно за всякими, прежде всего иноземными фестивальными «справочками» о признании нашего кино, за прочими заморочками. Так что, может, уже и хватит нам валять дурака?

Пора — домой! К себе. Но не поздновато ли?

■ «Кина не будет»?

В далекие послевоенные годы, когда автор этого невеселого текста еще только начинал приобщаться к чудесам экранного зрелища, на доске объявлений нашего убогого деревенского клуба время от времени появлялся от руки написанный листочек: «Кина не будет. Кинщик заболел».

Мне кажется, что эти простые слова, особенно два последних, как-то особенно точно и кратко объясняют ситуацию тридцатилетней пробуксовки нынешнего российского кино.

«Кинщик заболел»!

Потому что истинные причины безнадежной пробуксовки киноотрасли заключаются не только в несовершенствах нынешней организационно-эко-

номической системы господдержки — это все мы имеем и даже в избыточном количестве, — а совсем в другой сфере.

1. Это, прежде всего, все то же неблагополучие с творческими кадрами. С их качеством и ориентацией.

2. По-прежнему перечеркивает все усилия та же принципиально неверная, несбалансированная репертуарная политика, которая ни при каких обстоятельствах не позволит российскому кино стать, наконец, подлинно русским, подлинно народным искусством, а потому и успешным.

Еще в годы «перестройки», брезгливо отвергнув опыт советский кинематографии — не только организационный, но и творческий, — перестроечное кино одновременно перерубило связи и с традициями русской культуры. Как и когда-то революционное пролетарское искусство 20-х годов, оно в массе своей стало возвращать себя на голом пустыре, вне какой-либо опоры на опыт национальной культуры.

С той поры российское кино было и остается деревом без корней. И сколько над ним ни причитай, сколько его ни поливай, ни осыпай любимыми деньгами, оно никогда не станет плодоносящим.

Так что же нам тогда делать?

Вариантов, собственно, нет, и выход из тупика, в который мы угодили, только один. Нам надо возвращаться туда, где мы сбились со своей дороги. Возвращаться к тем художественным традициям и ценностям, на которых всегда стояла и развивалась наша культура.

Полный назад!

Назад, но, конечно же, не к догмам соцреализма, не к жандармской практике Агитпропа ЦК ВКП(б) — ЦК КПСС, не к пыточному опыту Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР, не к наказанию «полкой» и прочему живодерскому инструментарию той поры.

Возвращаться надо к опыту рублевской «Троицы» и «Сказания о полку Игореве», к опыту русских народных сказок и песен, к опыту произведений Пушкина и Гоголя, Достоевского и Чехова, к традициям школы русского изобразительного искусства, новаторскому опыту нашего МХАТа, музыкальным откровениям Глинки, Чайковского, Рахманинова, песням Великой Отечественной войны, к симфоническому циклу Георгия Свиридова к пушкинской «Метели»... То есть ко всему тому грандиозному опыту, накопленному нашей столь самобытной русской художественной культурой, столь разными ее ветвями, как культура народная, церковная, профессиональная.

Только на этом фундаменте и станет возможным подлинное возрождение нашего кино.

Само по себе это время Возрождения и нового расцвета, конечно же, не придет. Да и нет вроде бы к тому сколь реальных оснований.

Впрочем, чудеса все же бывают. Может, кто-то из нынешней кинобратии еще способен к осознанию своего нынешнего позорного состояния и попытается встать на путь идейно-художественного «перевоспитания» и своего,

прежде всего, духовного возрождения. Но если даже эта реинкарнация и случится, то скорее всего только в виде редких исключений.

А потому надо растить новое поколение, воспитанное по-другому и совсем на других ценностях и представлениях об истинном назначении художника, творца.

Но кто будет растить это другое поколение? Кто способен решить эту сложнейшую задачу? Создатели истинно великих фильмов советского кино уже на небесах. В главной кузнице кинематографических кадров – ВГИКе на дворях режиссерских и сценарных мастерских сегодня красуются фамилии исключительно тех, кто, собственно, и созидает нынешнее кино. Чему они научат новых ребят?

Уничтожен научно-исследовательский институт киноискусства — аналитический центр киноотрасли и главный хранитель творческого и организационного опыта нашего кино.

Другой оазис хранения опыта отечественного кино – Госфильмофонд, всегда служивший Байконуром запуска самых больших звезд киноведения, ныне затих и порос бурьяном.

Когда-то у отрасли была пусть и не идеальная, но все-таки достаточно крепкая и дееспособная система информационно-пропагандистской поддержки. Был ежемесячный историко-теоретический журнал «Искусство кино», популярный журнал для поклонников кино с двухмиллионным тиражом «Советский экран». Существовала и целая система специализированных периодических изданий по кинопрокату и кинофикации. В издательстве «Искусство» была редакция кинолитературы, выпускавшая боле 50 книг по кино в год, часть которых выходила полумиллионным тиражом.

Особо мощным звеном этой информационно-пропагандистской системы при Союзе кинематографистов было Бюро пропаганды советского киноискусства, имевшее свои отделения во всех областных центрах по всей территории страны. Велась поистине титаническая работа — лекционная, концертная, печатная, фестивальная — по воспитанию художественного вкуса зрителя.

На Центральном телевидении одной из популярнейших программ десятилетиями была легендарная программа «Кинопанорама», венчавшая весь комплекс перечисленных аналитических, информационных, просветительских центров продвижения отечественного кино.

Куда подевалась вся эта система информационно-пропагандистской поддержки отечественного кино на пути его к своему зрителю?

Уничтожена последовательно и беспощадно. Была когда-то песенка про бедного козлика, от которого «остались только ножки да рожки». Но тут даже и рожек с ножками не осталось. Все умело и расчетливо зачищено под ноль. И похоже — отнюдь не по глупости. Кому-то стало важным отсечь, отгородить музу отечественного кино от традиций национальной художественной культуры, от ее собственного поистине бесценного опыта успешной работы.

И точно также одно название осталось от Союза кинематографистов — общественной организации, которая со дня ее основания Иваном Пырьевым

в 1957 году была своего рода палочкой-выручалочкой для нашего кино. Первыми строчками в уставе этой организации определялась главная, первейшая ее задача — заботиться о всемерном развитии, творческом росте нашего кино, повышении его идейно-художественного уровня. Так оно до поры до времени, собственно, и было. Но в ходе последних десятилетий и тут все свершилось по той же роковой формуле — было да сплыло.

В репертуарной политике в качестве магистральной линии закрепляется и затвердевает на три десятилетия явно гибельный, явно тупиковый вектор. С одного края — убогое, вымученное, замешанное исключительно на чернушном мироощущении псевдоавторское кино. С другого края — не менее убогие киноподелки псевдокоммерческого псевдокинематографа, скроенного по иноземным образцам. Между этими полюсами — провал, пустота.

Редкие достойные талантливые работы просто тонут в общем мутном потоке российской кинематографии, не успевая или даже не имея малейшей возможности хоть как-то зафиксироваться в сознании публики, послать ей сигнал, что все-таки хорошие фильмы и теперь могут время от времени появляться.

Постепенно, по мере становления самой новой российской государственности, могло показаться, что и в кино дела могут начать постепенно налаживаться. И в самом деле, после резкого спада в начале — середине 90-х потихоньку росло кинопроизводство. Стал оживать кинопрокат, правда, теперь находящийся в неведомо чьих руках и явно не нацеливающийся на приоритетный показ российских фильмов. С годами и некоторые старые советские киностудии начали омолаживаться, производя, как «Мосфильм», на собственные средства достаточно радикальное техническое перевооружение. Производственный бум с телесериалами поневоле подтолкнул к тому, что начали строиться новые современные студии.

Но даже при всех этих очевидных сдвигах счастья победы и чувства подлинного возрождения как не было, так и нет.

Подводя итоги, приходится констатировать — реальных шансов подняться что-то не видать. Но, как подсказывает исторический опыт, у нашего народа всегда неожиданно проявлялись скрытые спасительные силы и резервы.

Даст Бог, и на этот раз мы выкрутимся...

Людмила Сараскина¹

Декабристы и Герцен в стихии оценок и переоценок. Взгляд из XXI, постсоветского века

Аннотация. В статье анализируются оценки декабристского движения и его кульминации — восстания декабристов 14 декабря 1825 года, сложившиеся под влиянием публицистики А.И. Герцена, революционно-демократической идеологии с ее тенденцией романтизировать и само движение, и его участников, и историческое значение восстания. Сопоставление высказываний В.О. Ключевского, В.И. Ленина, Ф.М. Достоевского, а также современных историков декабризма вскрывает радикальные противоречия как в понимании сущности дворянской революционности, так и в трактовках исторической репутации деятелей движения.

Тема декабристов всегда была и остается предметом политических, исторических, даже эстетических споров. Сегодня эти споры не сходят со страниц научных изданий, популярных журналов и интернет-ресурсов. Вопрос: «Что это было, почему и зачем?» — волновавший русское общество без малого два столетия, актуален ныне еще больше, чем прежде. «Дети декабря», кто они? Безумцы, герои, лучшие сыны нации? Рыцари без страха и упрека, готовые ради достижения высоких идеалов принести в жертву собственное благополучие и даже жизнь? Опасные мятежники, политические утописты, циничные и хладнокровные заговорщики?

Статья пытается найти ответы на эти непростые вопросы.

Ключевые слова: восстание декабристов, оценки, историческая репутация, Герцен, Достоевский, Ключевский, Ленин, общественный интерес

¹ Сараскина Людмила Ивановна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Гос. ин-т искусствознания, Москва; ORCID ID: 0000-0003-4844-4930; l.saraskina@gmail.com

Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, а потому надо желать одной правды и искать ее, несмотря на все те выгоды, которые мы можем потерять из-за нее, и даже несмотря на все те преследования и гонения, которые мы можем получить из-за нее. Но новейшие критики и публицисты, которые рассуждают не так и кривят правдой, желая подлизаться к молодежи.

(Ф.М. Достоевский. Дневник писателя)²

Никогда не позволяй правде стоять на пути красивой истории.

(Из рекомендаций начинающим журналистам)

Какая бы тема из политической истории досоветского прошлого — революционное ли движение XIX—XX веков, драматические ли судьбы его деятелей, портреты ли выдающихся личностей, оставивших неизгладимый след в летописи страны — ни изучалась в средней школе, высшем или среднем специальном учебных заведениях, ни поднималась в научной статье или в диссертационном исследовании, опорной цитатой много лет служила статья В.И. Ленина «Памяти Герцена», написанная в 1912 году, опубликованная в нелегальной газете, органе РСДРП, «Социал-демократ» (Россия — Париж — Женева) и посвященная столетию со дня рождения русского публициста и мыслителя (1812—1870).

«Чествуя Герцена, — писал автор, — мы видим ясно *три поколения*, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. *Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа.* Но их дело не пропало. *Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию.* Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями “Народной воли”. Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом. “Молодые штурманы будущей бури” — звал их Герцен. Но это не была еще сама буря. Буря, это — движение самих масс. Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их и впервые поднял к открытой революционной борьбе миллионы крестьян. Первый натиск бури был в 1905 году. Следующий начинает расти на наших глазах»³.

Долгое время ленинские формулы о трех поколениях революционеров, о декабристах и Герцене, о будущей буре и ее штурманах воспринимались как священные мантры, как сакральное знание по истории и хронологии русского революционного освободительного движения. Им придавалось едва ли не эпохальное теоретическое и историческое значение.

² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 26. 1984. С. 198—199. Далее все цитаты из сочинений и писем Ф.М. Достоевского приводятся по этому изданию. В круглых скобках в тексте указаны том и страницы.

³ Ленин В.И. Памяти Герцена // Социал-демократ. 1912. № 26, 8 мая (25 апр.); Ленин В.И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Политиздат, 1967—1981. Т. 21. С. 261. Курсив мой. — Л. С.

Наше время, однако, устами критиков, остроумцев, пересмешников, сатирических поэтов причисляет фразы, выделенные нами в цитате курсивом, к разряду расхожих, зацитированных до отвращения и тошноты (лат. — ad nauseam).

I

Трудно избежать искушения и не воспроизвести один из самых известных стихотворных комментариев ленинской статьи, принадлежащих известному русскому советскому и американскому поэту Науму Коржавину (1925—2018), назвавшему свое дерзкое сочинение-пародию «Жестокий романсом по одноименному произведению В.И. Ленина» или «Балладой об историческом недосыпе» (первая публикация состоялась в русском самиздате в 1972 году). Заголовок сопровождался примечанием: «Речь идет не о реальном Герцене, к которому автор относится с благоговением и любовью, а только об его сегодняшней официальной репутации».

*Любовь к Добру разбередила сердце им
А Герцен спал, не ведая про зло...
Но декабристы разбудили Герцена.
Он недоспал. Отсюда всё пошло.*

*И, ошалев от их поступка дерзкого,
Он поднял страшный на весь мир трезвон.
Чем разбудил случайно Чернышевского,
Не зная сам, что этим сделал он.*

*А тот со сна, имея нервы слабые,
Стал к топору Россию призывать,—
Чем потревожил крепкий сон Желябова,
А тот Перовской не дал власть поспать.*

*И захотелось тут же с кем-то драться им,
Идти в народ и не страшиться дыб.
Так началась в России конспирация:
Большое дело — долгий недосып.*

*Был царь убит, но мир не зажил заново.
Желябов пал, уснул несладким сном.
Но перед этим побудил Плеханова,
Чтоб тот пошел совсем другим путем.*

*Всё обойтись могло с теченьем времени.
В порядок мог втянуться русский быт...
Какая сука разбудила Ленина?
Кому мешало, что ребенок спит?*

*На тот вопрос ответа нету точного.
Который год мы ищем зря его...
Три составные части — три источника
Не проясняют здесь нам ничего.*

*Да он и сам не знал, пожалуй, этого,
Хоть мести в нем запас не иссякал.
Хоть тот вопрос научно он исследовал,—
Лет пятьдесят виновного искал.*

*То в «Бунде», то в кадетках... Не найдутся ли
Хоть там следы. И в неудаче зол,
Он сразу всем устроил революцию,
Чтоб ни один от кары не ушел.*

*И с песней шли к Голгофам под знамёнами
Отцы за ним, — как в сладкое житьё...
Пусть нам простятся морды полусонные,
Мы дети тех, кто недоспал свое.*

*Мы спать хотим... И никуда не деться нам
От жажды сна и жажды всех судить...
Ах, декабристы!.. Не будите Герцена!..
Нельзя в России никого будить⁴.*

Стихотворная пародия Коржавина, которая никогда не претендовала на статус исторического источника по истории революционного движения в России и, в свою очередь, сама родила несколько иронических мемов («Какая сука разбудила Ленина?», «Кому мешало, что ребенок спит?», «Нельзя в России никого будить!»), так или иначе обозначила вектор времени — стремление к переоценке ценностей, попытку понять, кто есть кто и что есть что, невзирая на политическую целесообразность и классовый подход. Ведь оценки декабризма и декабристов, которые «разбудили Герцена», а также самого Герцена как провозвестника революции всецело зависят и всегда зависели от идейно-политических установок. То же самое касается и восприятия пародии Наума Коржавина — достаточно прочитать современные (2020—2021) комментарии на сайте «РуСтих. Стихи классиков», где она публикуется⁵.

Приведу несколько образцов:

Игорь Хентов. КОРЖАВИНУ. 06.08.2021 12:29

*«Вновь Каины пытали братьев Авелей —
Под ногти загоняли иглы ржавые,*

⁴ Коржавин Н. Памяти Герцена, или Баллада об историческом недосыпе (Жестокий романс по одноименному произведению В.И. Ленина) // URL: <https://rustih.ru/naum-korzhasvin-pamyati-gercena-ili-ballada-ob-istoricheskom-nedosype/>.

⁵ Там же.

*А ночью, под подушкой, Эмку Манделя
Читали — запрещенного Коржавина⁶».*

Здесь же возражение:
Ирина. 20.04.2021 23:16

«Вчера услышала, как его читает Авангард Леонтьев. Отвратительное впечатление. Где бы вы были, если бы не революция? Строите из себя, смакуете и выезжаете лишь тьявканьем на то великое, которое мы, к сожалению, потеряли».

Рядом — третье мнение:
Александр Бестужев. 20.09.2020 16:56

«Облив грязью всю историю до 17-го года, полностью связав идеологию со страной, красноперые завершили свой путь вполне закономерно. Когда идеология обанкротилась, страну никто защищать не вышел, все стояли в очередь в басурманскую забегаловку Макдональдс. За 70 лет умудрились превратить людей в Иванов, родства не помнящих. Ну, а если не помним родства, то и пусть пропадет все пропадом».

В конце 1940-х Наум Коржавин был преследуем за чтение стихов идеологически невыдержанного содержания и продержан восемь месяцев в изоляторе МГБ СССР. Как социально опасный элемент он был осужден постановлением Особого Совещания (ОСО) при МГБ и выслан из Москвы в Сибирь. Конфликт Коржавина с советской властью длился, несмотря на реабилитацию в 1956-м, два десятилетия; поэт продолжал публиковаться в самиздате, рискованно выступал в защиту политзаключенных и тем еще больше раздражал цензоров. Подавая в 1973 году заявление на выезд из страны (спустя год после появления пародии «Памяти Герцена»), он мотивировал свое решение подобием медицинского диагноза: *асфиксия, нехватка воздуха для жизни*.

Конечно, называть пародию отважного поэта «тьявканьем» и крайне грубо, и совершенно несправедливо, но таков сегодня градус полемики по тому краеугольному вопросу, который в процитированном комментарии («Ирина») обозначен достаточно выразительно: «Где бы вы были, если бы не революция?».

Между тем сатирическая пародия Коржавина, хотя и звучала пререзко в начале 1970-х, совсем не была смелым новаторским начинанием, безрассудным покушением на официальную линию. Да и какой она была, эта линия? Ведь и В.И. Ленин в той самой статье нисколько не превозносил Герцена, а напротив, окружил его частоколом отрицательных, по ультра-революционным меркам, качеств и свойств. Автор крайне сожалел, что писатель-эмигрант остановился перед историческим материализмом (не хватило духу), был не социалистом, а прекраснодушным фразером, буржуазным мечтателем, потерпевшим духовный крах (слабак, идейный банкрот), стал скептиком и пессимистом (то есть так и не смог поверить в революцию). Фактически высказывание Ленина (тогда еще не вождя революции) лишало

⁶ Мандель — фамилия Наума Коржавина при рождении, Коржавин — литературный псевдоним.

Герцена романтического ореола возглавителя революционной эмиграции, ибо хуже него были только «рыцари либерального российского языкоблудия, которые прикрывают свою контрреволюционность цветистыми фразами о скептицизме Герцена»⁷.

Оценка эмигрантской, публицистической, издательской (прежде всего «Колокола») деятельности Герцена глазами Ленина — это, выражаясь языком политики, *взгляд слева*: Герцен, согласно революционному канону, не дотягивал до него, не отвечал ожиданиям истинных борцов с самодержавием, то и дело пересматривал свои убеждения, разочаровывался в святыхнах освободительной борьбы, отрекался от революционных идеалов.

II

Но вот современное мнение.

«Память об Александре Ивановиче Герцене *прочно опошлена ленинской цитатой*, — пишет клирик Санкт-Петербургской епархии протоиерей Александр Рябков. — Читая его главную книгу “Былое и думы”, приходишь к пониманию громадной разницы между Герценом и большевиками, которые занесли его имя в коммунистические святцы. Кем же был этот человек, 200-летие со дня рождения которого мы отмечаем?.. Предвестником революции или самым ярким представителем “неверующего христианина” в русской культуре?»⁸.

По мнению о. Александра Рябкова, Герцен никакой не предвестник революции. Тем не менее «коммунистические святцы» относились к фигуре издателя «Колокола», к его образу мыслей и эмигрантской деятельности вполне трепетно — несмотря на неприязнь к нему Карла Маркса, считавшего автора «Былого и дум» платным агентом русского правительства. Неприязнь была обоюдной, стойкой и неколебимой. «Резкие нападки на Карла Маркса, отречение от революционных фетишей в письме к Бакунину и острая антипатия к Чернышевскому обрекали Герцена почти на проклятия со стороны левых русских радикалов и практически вывели его из числа лидеров революционного движения»⁹.

⁷ Ленин В.И. Памяти Герцена. С. 256.

⁸ Рябков А., *прот.* Герцен. Иов XIX века // Вода Живая. Санкт-Петербургский церковный вестник. 2012. № 4 (апрель); URL: <http://aquaviva.ru/journal/gertsen-iov-xix-veka>. Курсив мой. — Л. С.

⁹ Там же. См.: «Долгие годы Карл Маркс и Александр Иванович Герцен прожили в эмиграции — в Лондоне, но так и не вступили в личный контакт, испытывая друг к другу устойчивую неприязнь, переходившую порой в открытую вражду. Основанная Герценом вольная русская пресса являлась одним из источников сведений о положении дел в России для К. Маркса и Ф. Энгельса. Однако Герцен, анτισамодержавная и антибуржуазная позиция которого столь ясно выразилась в “Колоколе”, не только не попал в число российских “социалистических Лессингов”, но и подвергался со стороны вождей пролетариата нападкам столь же злым, сколь и несправедливым. Да и сам Александр Иванович относился к “марксистам” (как он называл своих идейных противников) с недоверием и враждебной настороженностью» (*Итенберг Б. С., Твардовская В.А.* Карл Маркс и Александр Герцен: история одной вражды // Новая и новейшая история. 1996. № 6. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECCE/MAHERZ.HTM>).

Современные исследователи, досконально изучившие степень и оттенки вражды, утверждают: «Среди тех, кто тянулся к Герцену, не оказалось вождей пролетарского движения. Для Маркса и его *alter ego* Герцен навсегда остался панславистом, социал-дилетантом, реакционным мыслителем. И после смерти русского революционера они не отказались от этих своих оценок, так и не простив ему противостояния идее классовой борьбы и диктатуре пролетариата. Эта предвзятость и необъективность по-своему характеризует тех, кто в борьбе за диктатуру пролетариата обнаружил свою приверженность и к идейной диктатуре»¹⁰.

Для Маркса Герцен был слишком русским, а русские в глазах автора «Капитала» были «контрреволюционной расой, раковой опухолью Европы». Работа Маркса «Разоблачения дипломатической истории XVIII века» (1856) наполнена такой мощной отрицательной энергией, направленной на историю России, ее правителей и их политики, что подвергала сомнению само право на существование страны. Маркса мучил вопрос: «Как могла эта держава, или этот призрак державы, умудриться достичь таких размеров, чтобы вызывать, с одной стороны, страстное утверждение, а с другой — яростное отрицание того, что она угрожает миру восстановлением всемирной монархии?»¹¹.

Многие высказывания Маркса о России настолько нелицеприятны, что «Разоблачения...» были переведены на русский язык только в 1950-е годы; их никогда не включали в его Собрания сочинений и впервые опубликовали только в 1989 году в журнале «Вопросы истории». Да и какому марксисту-ленинцу приятно было бы прочесть, например, такое: «Колыбелью Московии было кровавое болото монгольского рабства, а не суровая слава эпохи норманнов. А современная Россия есть не что иное, как преобразенная Московия»¹².

Умозаключение Маркса о возникновении Российской империи стояло слишком далеко от любых государственных (как советских, так и российских) концепций и не содержало ни капли исторического сочувствия. Скорее оно напоминало если не приговор, то во всяком случае оскорбительный вызов. Издавать, читать, обсуждать такой вердикт в советское время резонно и солидарно никто не хотел. Постсоветская эпоха, радикально сменившая политические приоритеты, резко снизила градус почтения и к марксистскому учению, и к персонам Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Сегодняшний интернет с большим воодушевлением пересказывает самые токсичные места из статей основоположников марксизма, исполненные чувств и мыслей, которые именуются не иначе, как агрессивной русофобией.

Сегодня соблазн революции, как и морок исторического материализма, утратили свою былую актуальность и системно переосмыслены, так что ревдемовские идеалы обнаружили дурную, темную изнанку. К оценкам прошлого закономерно подключаются моральные критерии, этические компоненты.

¹⁰ Там же.

¹¹ Маркс К. Разоблачения дипломатической истории XVIII века. Глава четвертая // URL: <https://history.wikireading.ru/53925>.

¹² Там же.

Читая интернет-форумы, где комментируются отрывки из «крымских» статей основоположников марксизма, трудно выбрать что-нибудь для цитирования, так много густой нецензурной ругани, обсценной лексики, которой выражается возмущение образом мыслей классиков марксизма.

III

Как можно видеть, оценки даже самых крупных исторических фигур нестабильны, противоречивы, подвержены эрозии и ниспровержению. С ветрами перемен приходят ледяные сквозняки переоценок. Если Маркс смотрел на деятельность Герцена через окуляры революционерства, то Достоевский, современник обоих, использовал совсем другую оптику. Личность Герцена всегда чрезвычайно волновала Достоевского. «То был продукт нашего барства, *gentilhomme russe et citoyen du monde*¹³ прежде всего, тип, явившийся только в России и который нигде, кроме России, не мог явиться. Герцен не эмигрировал, не полагал начало русской эмиграции; нет, он так уж и родился эмигрантом. <...> Отрицал собственность, а в ожидании успел устроить дела свои и с удовольствием ощущал за границей свою обеспеченность. Он заводил революции и подстрекал к ним других и в то же время любил комфорт и семейный покой. Это был художник, мыслитель, блестящий писатель, чрезвычайно начитанный человек, остроумец, удивительный собеседник (говорил он даже лучше, чем писал) и великолепный рефлектёр» (21: 8–9), — писал Достоевский в 1873 году, сразу после окончания романа «Бесы»¹⁴.

Деликатный пункт о *теоретическом* отрицании собственности и *практическом* ощущении материального благополучия царапал сознание многих современников Герцена. Те из русских писателей, кто решался остаться в Отечестве и терпеть тяготы цензуры, не могли не задуматься о том, нравственно ли, с комфортом устроившись в Европе, бороться со злом крепостничества на средства, получаемые от продажи русских крепостных душ. Не честнее ли было борцу с рабством для начала отпустить своих рабов на волю? С учетом всех бюрократических проволочек, это было не сложнее, чем эмигрировать, перевести капиталы в надежные банки и организовать свободное издательство. «Наши помещики продавали своих крепостных крестьян и ехали в Париж издавать социальные журналы» (25: 22), — едко писал Достоевский в этой связи. Устами Ивана Шатова, героя «Бесов», автор напоминал таким помещикам: «Царь освободил народ, а не вы. Эта мысль у царей родилась, а декабристу Чацкому и в голову не приходила» (11: 87). (Напомню замечание В.О. Ключевского о Чацком: «Этот тип как живой стоит перед нами в неутомимой и говорливой, вечно негодующей и непобедимо бодрой, но при этом неустанно мыс-

¹³ русский дворянин и гражданин мира (*фр.*).

¹⁴ О рефлексии автора «Бесов» на «Былое и думы» см.: Сараскина Л.И. Хомяков, Герцен, Достоевский среди «наших» и «не наших». Партийная пропаганда и художественная сатисфакция // Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. С. 62–94.

лящей фигуре Чацкого; декабрист послужил оригиналом, с которого списан Чацкий»¹⁵).

Но Герцен твердо держался своей прагматической линии. «Глупо или притворно было бы в наше время денежного неустройства пренебрегать состоянием. Деньги — независимость, сила, оружие. А оружие никто не бросает во время войны, хотя бы оно и было неприятельское, даже ржавое. Рабство нищеты страшно, я изучил его во всех видах, живши годы с людьми, которые спаслись, в чем были, от политических кораблекрушений. Поэтому я считал справедливым и необходимым принять все меры, чтоб вырвать что можно из медвежьих лап русского правительства»¹⁶.

Прагматизм Герцена, точнее его практицизм, граничащий с цинизмом, не убеждали Достоевского. Он вновь вспомнит об этих «всех мерах» в «Дневнике писателя на 1880 год»: «Кто мешал им [помещикам. — Л. С.], если уж до того их одолевала гражданская скорбь, что к цыганам приходилось бежать али на баррикады в Париж, — кто мешал им просто-запросто освободить хоть своих крестьян с землей и снять таким образом гражданскую скорбь, по крайней мере, хотя с своей-то личной ответственности? Но о таких освобождениях что-то мало у нас было слышно, а гражданских воплей раздавалось довольно. <...> Уж до такой степени дело доходило от скорби по крестьянам, что на баррикады бежать приходилось? То-то вот и есть, что в “местечке Париже-с” все-таки надобны деньги, хотя бы и на баррикадах участвуя, так вот крепостные-то и присылали оброк. Делали и еще проще: закладывали, продавали или обменивали (не всё ли равно?) крестьян и, осуществив денежки, уезжали в Париж способствовать изданию французских радикальных газет и журналов для спасения уже всего человечества, не только русского мужика» (26: 158).

Это был суровый и, на взгляд многих, справедливый вердикт двойственному поведению дворянского освободительного движения, которое как-то забывало *начать с себя*, со своей крепостной собственности, со своего имени, со своих крестьян.

О новом понимании при чтении старых книг убедительно высказался Г.Д. Гачев. «Открыл почитать некогда любимого Герцена — про “славянофилов” в “Былом и думах” — и удивился в себе новому слуху на его текст: какое-то бряцание суетливое горизонтально-площадными политическими шпагами и поспешливое суждение...»¹⁷.

Ларчик, как говорится, открывается просто: достаточно вместо идейно-политических критериев в оценке событий и людей применить критерии этические, нравственные (а они современны всегда), все становится на свои места, и вылезает правда, которая очень часто бывает непереносима. Тяжелую, неподъемную правду хочется прикрыть, закамуфлировать, перетолковать, заслонить красивой картинкой, а то и вообще подменить чем-то более съедобным, чем она сама — со своей горечью и прочими специями.

¹⁵ Ключевский В.О. Сочинения: в 8 т. М.: Соцэкономиздат, 1958. Т. V. Курс русской истории. Ч. 5. С. 248.

¹⁶ Герцен А.И. Собрание сочинений: в 9 т. М.: ГИХЛ, 1955—1958. Т. 5. 1956. С. 388—389.

¹⁷ Гачев Г.Д. Русская Дума. Портреты русских мыслителей. М.: Новости, 1991. С. 21.

Поиски правды влекут за собой ворох сомнений и недоумений. Кому нужна правда, которая может грубо разрушить мир привычных, а то и дорогих сердцу представлений? Существуют десятки поговорок (и авторских высказываний) про то, как неудобна правда, как она опасна и вредна. Приведу самую малость: «Правда глаза колет». «Правда как проститутка: все ее хотят, но никто не любит». «Попробуйте один день говорить правду, и уже к вечеру вы будете безработный, бессемейный, одинокий, всеми покинутый инвалид, лежащий в реанимации травматологии»¹⁸. «Самый легкий способ заставить окружающих вас ненавидеть: начать говорить правду. Чаще. Каждому».

Есть много двусмысленности в самом понятии, что есть правда, что считать за правду: «У всех своя правда; «Правды нет. И это правда».

Как тут не вспомнить строки Ж.-П. Беранже: «Господа! Если к правде святой / Мир дороги найти не умеет — / Честь безумцу, который навеет / Человечеству сон золотой!»¹⁹ Проблема, однако, в том, что дорога к святой правде всегда ухабистая, с рытвинами и колдобинами; идя по ней, люди теряют больше, чем приобретают. Вместо иллюзий и душевной гармонии они получают жестокое разочарование, теряют почву под ногами и веру в идеалы, которые, трудно это признать, были на самом деле ложными. Обретение правды оборачивается разбитыми мечтами и душевной пустотой: не на что и не на кого опереться, а голая правда — слабая опора. Выходит, что обладание правдой — удел тех, кому перестали сниться золотые сны (во французском оригинале речь идет о счастливом сне роду человеческому: “Un rêve heureux au genre humain!”).

И все же: «Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» (Мф, 5: 6). И еще: «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное» (Мф, 5: 10).

Декабристы были изгнаны, это факт. Но вот за правду ли? Это вопрос. И, кажется, здесь мы имеем тот самый случай, когда легенда берет верх над подлинной историей.

IV

Случай декабристов — это, по всем признакам, золотой сон Герцена и нескольких поколений русских революционеров. Благоговейное отношение к памяти декабристов, к их страдальческой судьбе не подлежит коррозии. Образ их мученичества навсегда остался в сердце Герцена. Ленин на самом деле всего лишь цитировал (без ссылки на автора) признание Герцена: «Казнь Пестеля и его товарищей окончательно разбудила ребяческий сон моей души»²⁰.

Герцен как исторический мыслитель не мог не озадачиться вопросом, вряд ли интересовавшим Ленина: а кто разбудил декабристов? ведь не они были началом начал в истории революционного движения?

¹⁸ Анекдоты из России. АНЕКДОТ № 654591 // URL: [HTTPS://WWW.ANEKDOT.RU/ID/654591/](https://www.anekdote.ru/id/654591/)

¹⁹ Беранже Ж.-П. Безумцы / пер. с фр. В. С. Курочкина // Беранже П.-Ж. Сто песен. М.: Худ. лит., 1966. С. 262—264.

²⁰ Герцен А.И. Сочинения: в 9 т. Т. 4. Былое и думы. Ч. 1—3. С. 60.

Ответ у Герцена, разумеется, был. В его программной статье «О развитии революционных идей в России», написанной в 1851 году и посвященной «нашему другу Михаилу Бакунину», теоретику анархизма, образ России и русской жизни изображен как «крик ужаса и стыда, который издает человек, опустившийся под влиянием пошлой жизни, когда он вдруг увидит в зеркале свое оскотинившееся лицо»²¹. Множество раз Герцен называет здесь восстание на Сенатской площади «восстанием угнетенных», множество раз говорит об огромном значении русской литературы в его подготовке: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»²². Стихи Рылеева и Пушкина, оказавшиеся в руках у молодых людей, этот великий обвинительный акт, составляемый русской литературой против русской жизни, сделали, по мысли Герцена, свое дело. «Пушки Исаакиевской площади разбудили целое поколение»²³.

Не удивительно, что в течение всего советского периода в основу концепции 14 декабря легли положения Ленина и Герцена. Меж тем с конца XIX века существовала научная классика, где история восстания мыслилась совершенно иначе. «Событию 14 декабря придавалось значение, какого оно не имело; приписывались последствия, которые из него не вытекали, — утверждал в Лекциях по русской истории выдающийся ученый, обладавший огромными знаниями и поразительной памятью, В.О. Ключевский. — По наружности это один из тех дворцовых переворотов, какие происходили по смерти Петра в продолжение XVIII в. <...> Движение 14 декабря было последним гвардейским дворцовым переворотом; им кончается политическая роль русского дворянства»²⁴.

Итак, восстание декабристов, по Ключевскому, — это не начало первого этапа освободительного движения (как значилось у Герцена и Ленина), а завершение этапа дворцовых переворотов. «Как заговор 14 декабря было задумано неосторожно до легкомыслия, подготовлено гимназически оплошно и исполнено совсем неумело. <...> Как политическое предприятие 14 декабря было несчастьем, стоившим невознаградимых жертв»²⁵.

Получается, что «Мятеж мечты» был несчастьем, катастрофой с ужасающим итогом. С тем только важным примечанием, что явление людей 14 декабря стало нравственно-общественным симптомом, которое вскрыло обществу недуги, о которых оно само в себе не подозревало.

Несомненно, Герцен сильно идеализировал феномен 14 декабря. Он писал о геройском поведении заговорщиков на площади, на суде, в кандалах, перед лицом императора Николая, в сибирских рудниках. Он писал о них как о фаланге героев, выкормленных молоком дикого зверя, как о богатырях, кованных

²¹ Герцен А.И. О развитии революционных идей в России // Собрание сочинений: в 30 т. М.: АН СССР, 1956. Т. 7. С. 320.

²² Там же.

²³ Там же. С. 323—324.

²⁴ Ключевский В.О. Курс русской истории. С. 255, 261.

²⁵ Там же. С. 458.

из чистой стали, как о воинах, вышедших на гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение, рожденное среди палачества и рабоплебия.

Но не даром и во времена Герцена, и по прошествии многих десятилетий, и особенно в наше время (когда непреложность ленинских цитат перестала действовать на умы и служить установкой) вопрос о декабристах оставался и остается предметом политических, исторических, даже эстетических споров. Сегодня они не сходит со страниц научных изданий, популярных журналов и интернет-ресурсов. Вопросы: «Что это было?» и «Кто они, Дети декабря?» — волновавшие русское общество без малого два столетия, актуальны ныне еще больше, чем прежде. «Советская пропаганда, — утверждает писатель Михаил Логинов в статье «Дети декабря», — героизировала и романтизировала декабристов с минимумом усилий — общество охотно шло навстречу. Знатные, красивые, молодые люди, со шпагами и в эполетах, выгодно отличались от бородатых конспираторов, террористов-народовольцев, не говоря о большевиках. Это были единственные князья и поручики старой России, которыми дозволялось восхищаться не только на поле боя»²⁶.

«Дети декабря» — это символическое словосочетание стало сегодня синонимом общества декабристов (сами декабристы любили называть себя детьми 1812 года)²⁷. Но несмотря на смягчающую нежность в названии, вопросы к «детям» формулируются нынче все острее и беспощаднее. Дети декабря, кто они? «Безумцы, герои, предатели, лучшие сыны нации? Потерянный шанс страны на ускоренную модернизацию или фактор, ее затормозивший?»²⁸ Популярные журналы в поисках ответа повышают ставки: «Кто-то считает их рыцарями без страха и упрека, которые ради достижения высоких идеалов готовы были принести в жертву собственное благополучие и даже жизнь. Другие уверены, что декабристы — обычные мятежники, опасные политические утописты, циничные и хладнокровные заговорщики чуть ли не большевистского толка»²⁹.

Апологетическая линия декабризма опирается, как правило, на цитаты из Герцена и Ленина и на историков советского времени. «Выступление против самодержавия [в 1825 году] можно считать началом революционного движения в России в борьбе с царским режимом. Советские историки привычно начинали ими цепочку революционеров, которая продолжалась Герценом,

²⁶ Логинов М. Дети декабря // Дилетант. 2020. № 049, январь. С. 17. Выпуск журнала (на обложке — название «Мятеж мечты») почти целиком посвящен восстанию 14 декабря 1825 года. Восстание именуется здесь по терминологии В.О. Ключевского: «Последний мятеж русской гвардии» (С. 14).

²⁷ В короткой песне Б. Гребенщикова [Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов. № 631 в реестре] «Дети декабря» (1986) есть загадочные строки, о содержании которых можно только гадать: «То, что держит вместе детей декабря, / Заставляет меня прощаться с тем, что я знаю, / И мне никогда не уйти, до тех пор, пока...» (Гребенщиков Б.Б. Песни БГ. М.: Эксмо, 2018. С. 168). Быть может, этой песней поэт отмечал день памяти декабристов, казненных 160 лет назад (1826).

²⁸ Логинов М. Дети декабря. С. 16.

²⁹ Пирин Д. Декабристы: за и против // Историк. Журнал об актуальном прошлом. URL: <https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/posts/2020/12/14/dekabristy-za-i-protiv.html>.

петрашевцами, народниками, народовольцами и, наконец, большевиками»³⁰. Апологеты «детей» старательно обходят все минусы, все острые углы их действий. «На протяжении 150 лет декабристы оставались героями почти для всех слоев российского общества. Я считаю, что и сегодня их положительный образ должен остаться в нашей истории, как пример бескорыстного служения Отечеству. Поэтому декабристы — это благородные герои, достойные нашей памяти и уважения»³¹.

Но сегодня апологетика мало кого убеждает. Огромная дискуссия развернулась в последние годы и в блогосфере — все с теми же и похожими вопросами: «Кем были декабристы? Одни считают их героями, другие — государственными преступниками, третьи — наивными идеалистами, четвертые — неудачниками...»³².

И вот типичное рассуждение (сайт «Большой вопрос. ru»), читая которое нельзя не вспомнить упрек Достоевского Герцену, продавшему своих крестьян и на вырученные деньги издававшему за границей социальные журналы.

Блогеров, участников дискуссии, тоже волнует этическая сторона героизма декабристов. Назову два самых существенных пункта.

1. *Аликса*: «Едва ли не с первых лет после событий на Сенатской площади (задолго до Октябрьской революции и СССР), в определенной среде (русской интеллигенции, в основном) стало хорошим тоном восхищаться декабристами как героями, считать их представителями “прогрессивного человечества”, “первыми революционерами и борцами за всеобщую свободу, мечтавшими освободить угнетенных крестьян”. С первым утверждением спорить трудно: они действительно революционеры. Но вот близкое знакомство с этими “мечтателями” производит впечатление весьма неоднозначное. Начнем с того, что для людей, “мечтающих об освобождении крестьян”, было бы логично освободить своих собственных, не так ли? И, к слову говоря, сделать это можно было совершенно законно: за два с лишним десятилетия до событий на Сенатской, Император Александр I подписал “Указ о вольных хлебопашцах”, предполагая, что дворянство российское воспользуется возможностью освободить крепостных. Есть ли среди декабристов такие? Увы, нет, — ни один до восстания вольную своим крепостным не выдал. Может быть, крепостных они не имели? Опять нет: они их имели — далеко не мелкие дворянчики “пошли в революцию”. Правда, точности ради, надо сказать, что не все. Например, Каховский (один из идейных руководителей и ярых участников восстания) крепостных не имел — по той причине, что проигрался за карточным столом и “спустил имущество”»³³.

Справедливости ради внесу небольшую, но важную поправку: декабрист Иван Дмитриевич Якушкин (1893—1857) все же пытался дать вольную своим крестьянам бесплатно, но чтобы при этом вся земля, кроме усадебной, осталась собственностью помещика. Крестьяне не согласились.

³⁰ Чубарова Н.Ф. Декабристы герои или преступники? // URL: clck.ru/3BeURY.

³¹ Там же.

³² См.: «Как вы считаете, декабристы — это герои или государственные преступники?» // URL: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/693470-kak-vy-schitaete-dekabristy-eto-geroi-ili-gosudarstvennye-prestupniki.html>.

³³ Там же.

2. «Господа декабристы “мечтали о свободе” крестьян, но вот землю им не обещали. Замечательные проекты конституции будущего обновленного государства не предполагали наделение свободных крестьян землей: она должна была остаться у помещиков, а крестьяне должны были работать на ней в качестве “наемной силы”, за плату. А крестьянам помещик должен был от щедрот своих подарить наделчик под огород, не более того. Известно, например, что один из декабристов пытался сделать столь “щедрый подарок”, объявив своим крестьянам, что освобождает их, а землю оставляет за собой. Крестьяне “почему-то” на такое не согласились... [Речь идет как раз об И.Д. Якушкине. — Л. С.]. А декабрист Лунин попробовал повернуть этот фокус, уже находясь в ссылке: написал завещание, согласно которому его крестьяне (кстати, все годы ссылки “передового борца за свободу” исправно платившие оброк) получали вольную, но земля оставалась в семье. Пришлось адвокатам объяснить, что освободить крестьян, лишая их единственного средства к существованию — земли, — он не имеет права. Может быть, декабристы не понимали, что освобожденные крестьяне без земли мало чем отличаются от негров на плантации? Ничего подобного, понимали: именно на том, что формально свободный крестьянин, лишенный земли, станет батраком, вынужденным работать “на барина” не три дня в неделю, как при крепостном праве, а постоянно, строился весь расчет»³⁴.

Здесь уместно заметить, что с 20 февраля 1803 года, то есть больше чем за два десятилетия до мятежа, стал действовать Указ императора Александра I «О вольных хлебопашцах», то есть законодательный акт об отпуске помещиками своих крестьян на волю на согласованных обеими сторонами условиях. В рамках реформы Российской империи, предпринятой вступившим на престол Александром I (1801), крепостной крестьянин мог за свою волю выплатить выкуп. По Указу, однако, ничто не мешало помещику отпустить крестьянина безвозмездно. Действие Указа должно было показать, готово ли дворянство по доброй воле расстаться с крепостной собственностью.

Как окажется, раздавать свои земли *за просто так* не хотел практически никто из дворян; выкупиться за четверть века правления Александра I смогло мизерное (полпроцента) число крепостных. Среди тех дворян, кто дал вольную своим крестьянам, Детей декабря не оказалось. Выходило, что Герцену было с кого брать пример: дело революции — отдельно, а крепостная собственность — отдельно, поскольку «деньги — независимость, сила, оружие. А оружие никто не бросает».

Замечу «на полях»: в биографической книге Н. Эйдельмана «Лунин»³⁵ автор не заостряет проблему собственности, хотя признает, что и Якушкин, и Лунин ограничились только попытками отпустить крестьян на волю. «Якушкин пытается освободить своих крепостных в 1819-м. Михаил Лунин тогда же (а возможно, и прежде) замышляет освобождение крестьян с землей»³⁶. Однако все тамбовские и саратовские деревни Лунина завещает своему кузену Николаю Лунину, на усмотрение которого остаются решения о земле, не зафиксированные письменно.

³⁴ Там же.

³⁵ Эйдельман Н.Я. Лунин. М.: Молодая гвардия, 1970. (ЖЗЛ). 352 с.

³⁶ Там же. С. 111.

V

Фигура Михаила Лунина волновала прежде и волнует воображение многих пишущих о нем до сих пор. Он стал легендой Петербурга еще при жизни — настолько герой Аустерлица был ярок, неподражаемо отважен и храбр, дерзок, красив и богат. Его выходки и проделки стали фольклором столицы — ему покорялись светские красавицы, Великие князья, товарищи, сослуживцы и собутыльники. «Ни один деятель русской истории не вошел одновременно на страницы произведений всех трех столпов великой русской литературы — Пушкина, Достоевского, Толстого. Причем в их самых главных романах — “Евгений Онегин”, “Война и мир” и “Бесы” — на которых, собственно, и основано русское самосознание. Ни один, кроме Михаила Сергеевича Лунина», — пишет о нем современный автор, называя свое эссе «Михаил Лунин — герой или бес?»³⁷.

У Пушкина, в десятой главе «Евгения Онегина», Лунин — «друг Марса, Вакха и Венеры»³⁸, у Льва Толстого — он прототип Федора Долохова, у Достоевского — эстетический аналог героя «безмерной высоты» Николая Ставрогина. «Его чудачества и фортеля на устах всей столицы. Лунин с товарищами за ночь поменял вывески на всех магазинах Невского проспекта! Лунин абсолютно голый проскакал по Петербургу! Лунин вызвал на дуэль самого брата царя! Лунин пел серенады под окнами императрицы, объясняясь ей в любви! Другого, за такие художества давно бы уpekли в крепость, но Лунину все сходило с рук»³⁹.

Характер поступков Лунина, их неотразимая дерзость идеально подходили Достоевскому для портрета героя. «Рассказывали, например, про декабриста Л[уни]на, что он всю жизнь нарочно искал опасности, упивался ощущением ее, обратил ее в потребность своей природы; в молодости выходил на дуэль ни за что; в Сибири с одним ножом ходил на медведя, любил встречаться в сибирских лесах с беглыми каторжниками, которые, замечу мимоходом, страшнее медведя. <...> Побеждать в себе трусость — вот что, разумеется, их прельщало. Бесперывное упоение победой и сознание, что нет над тобой победителя — вот что их увлекало. Этот Л[уни]н еще прежде ссылки некоторое время боролся с голодом и тяжким трудом добывал себе хлеб единственно из-за того, что ни за что не хотел подчиниться требованиям своего богатого отца, которые находил несправедливыми. Стало быть, многосторонне понимал борьбу; не с медведями только и не на одних дуэлях ценил в себе стойкость и силу характера» (10: 165).

Но почему же оскорбительное слово «бес» стоит рядом с «героем» под вопросом? За что?

В «Мятеже мечты» на Сенатской площади Лунин участия не принимал, о нем ничего не знал и успел давно разочароваться в заговорах. «Мы не сделали скандала — / Нам вождя недоставало. / Настоящих буйных мало — / Вот

³⁷ Казаков В. Михаил Лунин — герой или бес? // URL: <https://www.postkomsg.com/history/196517/>

³⁸ См.: «Друг Марса, Вакха и Венеры, / Тут Лунин дерзко предлагал / Свои решительные меры / И вдохновенно бормотал» (Пушкин А. С. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1937. С. 167).

³⁹ Казаков В. Михаил Лунин — герой или бес? Указ. соч.

и нету вожаков»⁴⁰, — пропоет русский бард в XX веке. Лунин был именно буйным, безрассудным, при этом свободно говорил и читал на четырех европейских языках, самых умных соотечественников поражал своим умом и многими познаниями. В декабре 1825 года находился в Варшаве с полком. Но вскоре на допросах прозвучало и его имя. Что крамольного могли рассказать о нем допрошенные? За годы до мятежа, в 1816-м, Лунин имел непростительную неосторожность сказать, что готов убить царя Александра I на Царскосельской дороге, по которой тот ездит с малой охраной. Еще раньше изъявлял намерение ехать парламентаром к Наполеону, чтобы, подавая бумаги, всадить в бок кривой кинжал, который постоянно держал при себе. Но за замах на Бонапарта Лунина, скорее всего, наградили бы. Намерение убить Александра I явилось пагубным, преступным, непростительным.

Здесь видится еще один пункт, который обсуждается сегодня в обход советского мейнстрима. «Надо сказать, что арестованные участники декабрьского восстания вели себя по-разному. Многие, чтобы спасти жизнь “валили” всех, причастных и не причастных. В большом перечне лиц, упомянутых арестованными, фамилия Лунина сразу же привлекла внимание царя. Слишком громкая была фамилия, его прекрасно помнили и по хулиганским выходкам, и по боевым заслугам»⁴¹.

Лунин был арестован последним, на допросах ни одного имени не назвал, был осужден в каторжные работы, спустя 19 лет декабрьской ночью 1845 года умер в Акатуйской тюрьме Нерчинской каторги. А может, и убит по приказу свыше, как не без оснований предполагает Н.Я. Эйдельман.

Случай Лунина — яркий пример картинки (со всей ее эстетикой, героикой и трагедией), за которой робко выглядывает правда: земля без выкупа так и не была отдана тамбовским и саратовским крепостным, а досталась родственнику, который ее тоже оставил себе. А ведь освобождение крепостного крестьянства России с землей (а не убийство царя, который издал «Указ о вольных хлебопашцах» задолго до создания тайных обществ) и было главным смыслом деятельности Детей декабря.

«Кто был этот человек, так и осталось загадкой. Почему отважный храбрый воин, так старается убить своего царя, ради какого блага, останется тайной»⁴², — размышляет автор эссе. Родной племянник Александра I, сын родного брата императора Николая I, Александр II, прозванный Освободителем, по Манифесту 1861 года упразднил крепостное право по всей империи, при этом помещики, главные противники освобождения крестьян, оставили у себя почти все принадлежавшие им земли. Лунин имел намерение убить Александра I, но не убил. Александр II был убит в результате восьмого по счету покушения на него. Почему на царя-освободителя охотились борцы за свободу и принесли его в жертву, тоже остается тайной — в высшем смысле слова.

⁴⁰ *Высоцкий В.* Дорогая передача!.. // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pX06wlCAcUI> [PKH: иностранный владелец ресурса нарушает законодательство РФ.]

⁴¹ *Казakov В.* Михаил Лунин — герой или бес? Указ. соч.

⁴² Там же.

...Постсоветские читатели из тех, кто интересуется историей своей страны, кто бы они ни были — академические ученые, писатели, журналисты, студенты или блогеры — переняв у отцов благоговейное уважение к Детям декабря, упрямо пытаются заглянуть за раму картины, которая украшает стены исторической науки советского образца, и ставят ей неудобные вопросы.

Что это была за «Русская правда, или заповедная грамота для народов России, служащая заветом для государственного устройства России и содержащая верный наказ как для народа, так и для временного народного правительства»? Почему, согласно документу, составленному в 1823 году Павлом Пестелем, руководителем Южного общества, цыгане обязаны были принять православие либо быть выселенными за пределы России? Почему «буйные» кавказские племена надлежало переселить в глубь России? Почему евреев предполагалось изгнать с территории России и переместить в Турцию для создания там еврейского государства?

Большое число вопросов — к поведению декабристов во время восстания. Почему князь Сергей Трубецкой, избранный «диктатором восстания», не явился в день мятежа на площадь? Почему Александр Якубович передумал и не повел в самый последний момент гвардейцев брать Зимний дворец? Почему замалчивается ужасный поступок Петра Каховского, потенциального цареубийцы, смертельно ранившего на площади выстрелом в спину генерала Милорадовича, героя Отечественной войны 1812 года, который пытался убедить мятежные войска образумиться? Того самого Милорадовича, который радовался, что извлеченная пуля, пробившая ему легкое, пистолетная, не солдатская. Того самого генерала, продиктовавшего перед смертью свою последнюю волю — отпустить всех его крепостных, 1500 душ, что и было исполнено распоряжением Николая I. Сегодня выстрел Каховского в спину герою 1812 года безоговорочно называют подлым убийством⁴⁵.

Почему солдат вывели на Сенатскую площадь посредством обмана — голосовать за Великого князя Константина Павловича и Конституцию, утаив, что тот успел отречься от Престола в пользу младшего брата, Николая Павловича?

Почему Герцен ничего не писал о поведении декабристов на следствии — ведь это самое уязвимое место в их истории? Сегодняшние авторы об этом пишут весьма охотно, весьма пристрастно.

Когда следователи начали допрашивать арестованных, открылась удивительная вещь. Почти все эти «ужасные» бунтовщики и революционеры стали охотно сотрудничать со следствием, выдавая «всех и вся». <...> Бывшие соратники по революционной борьбе как будто соревновались в том, «кто больше донесет». Фамилии, даты, планы, программные документы — всю эту информацию декабристы сообщали по первому же требованию следователей. Особенно неприятное впечатление производили вожди декабристского движения — те, кто втягивал людей в опасную

⁴⁵ За что лучший ученик Суворова генерал Милорадович получил от декабристов пулю в спину? // URL: https://zen.yandex.ru/media/history_russian/za-chto-luchshii-uchenik-suvorova-general-miloradovich-poluchil-ot-dekabristov-puliu-v-spinu-61b0c174ae97323148dbd438.

антиправительственную игру, агитировал, вел за собой. И вот тут, на следствии, эти лидеры оказались первыми доносчиками⁴⁴.

Повторю: упорно, до конца следствия, молчал один Лунин. Долго держались, не называя имен товарищей, еще трое: Иван Якушкин, Иван Пущин (путал следствие), Николай Бестужев. Это всё. Сергей Трубецкой («диктатор») сдал 79 фамилий, включая Александра Грибоедова⁴⁵. Каховский показал, что Рылеев имел намерение уничтожить царя и всю его семью. Рылеев сдал всё Южное общество, во главе с полковником Пестелем. Пестель на допросах указал в сторону Польши и Кавказа, где служил генерал Ермолов.

В главе «Следствие» первой части «Архипелага ГУЛАГ» А.И. Солженицын, имевший четырехмесячный опыт допросов в следственной тюрьме НКВД на Лубянке, пишет: «Николай I не имел зверства арестовать декабристских жен, заставить их кричать в соседнем кабинете или самих декабристов подвергнуть пыткам — но он не имел на то и надобности. Следствие по декабристам было совершенно свободное, даже давали в каземат обдумывать предварительно вопросы. Никто из декабристов не вспоминал потом о недобросовестном толковании ответов. Не были преданы ответственности «знавшие о приготовлении мятежа, но не донесшие». Тем более ни тень не пала на родственников осуждённых (особый о том манифест). <...> Но даже Рылеев “отвечал пространно, откровенно, ничего не утаивая”. Даже Пестель *раскололся* и назвал своих товарищей (ещё вольных), кому поручил закопать “Русскую правду”, и самое место заопки. Редкие, как Лунин, блистали неуважением и презрением к следственной комиссии. Большинство же держалось бездарно, запутывали друг друга, многие униженно просили о прощении! Завалишин всё валил на Рылеева. Е.П. Оболенский и С.П. Трубецкой поспешили оговорить Грибоедова, — чему Николай I не поверил. Бакунин в “Исповеди” униженно самооплёвывался перед Николаем I и тем избегал смертной казни. Ничтожность духа? Или революционная хитрость?»⁴⁶.

Вопросы, которые задавали и задают себе люди, кого «Мятеж мечты» взволновал и очаровал, а потом, когда вскрылись многие подробности, больно ранил, всё те же: почему храбрые офицеры, дравшиеся на поле боя как львы, *так жалко* вели себя на допросах? Ответы сильно разнятся, но стремление взять под защиту несчастных арестантов заслуживает сочувствия.

Блогер Алиса: «А представьте себя на допросе. Даже не на допросе, просто на обыске или при административном задержании. Вспомните ли вы собственное имя? Сумеете ли выстроить линию самозащиты, чтобы никому не навредить? Решитесь ли молчать до конца с риском пыток? А если вас начнут психологически ломать? А если вас будет спрашивать и обвинять ваш знакомый или дальний родственник? Точно ли у вас хватит воли молчать? Очень сомневаюсь в этом»⁴⁷.

Филолог Юрий Лотман: «Характерна в этом отношении полная растерянность декабристов в условиях следствия — в трагической обстановке *поведения без сви-*

⁴⁴ Орлов Д. Следствие по делу декабристов // Дилетант. 2020. № 049. Январь. С. 33.

⁴⁵ Предписание об аресте Грибоедова поступило на Кавказ, в канцелярию генерала Ермолова. Арестанта под конвоем сопровождали в столицу, четыре месяца держали на гауптвахте Главного штаба. На допросах он категорически отрицал свое участие в тайных обществах. Власти его полностью оправдали.

⁴⁶ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. Опыт художественного исследования // Собрание сочинений: в 9 т. М.: Терра, 1999. Т. 4. С. 138.

⁴⁷ Самые известные декабристы — вспомним поименно // URL: <https://sculptprivet.ru/0-skulpture-i-ne-tolko/samye-izvestnye-dekabristy-vspomnim-vseh-poimennenno>.

детелей <...>. В этих условиях резко выступали другие, прежде отодвигавшиеся, но прекрасно известные всем декабристам нормы и стереотипы поведения: долг офицера перед старшими по званию и чину, обязанности присяги, честь дворянина. Они врываются в поведение революционера и заставляют метаться при совершении реальных поступков от одной из этих норм к другой»⁴⁸.

И все же — любознательным современникам обиднее всего за лидеров и идеологов Мятёжа; их любопытство чернит и портит любимую картинку.

Павел Пестель: «Будучи адъютантом уже стареющего командующего Второй Южной армией, сосредоточил большую фактическую власть в своих руках, “борясь” с воровством, собрал большой компромат на сослуживцев, мастерски ставя их в зависимость от себя. Начальник штаба армии раскусил Пестеля, он говорил, что у Пестеля “много ума, но душа и правила черны, как грязь”. Потому добился перевода Пестеля на должность командира Вятского пехотного полка подальше от себя. Ревизия обнаружила недостачу в кассе полка, которым командовал Пестель, в размере 60 000 рублей (за четыре года), годовой заработок рядового полка составлял 10 рублей в год. Он умудрялся по два раза получать из казны на одно и то же, давал взятки, не гнушался обворовывать солдат: из выданных комиссариатом 2 руб. 50 копеек на сапоги каждому солдату выдал только по 40 копеек, потом на следствии врал, что солдаты якобы сами просили его не выдавать деньги полностью. Обворовывал и офицеров, но там уже фигурируют суммы в несколько сотен рублей. Всячески поощрял доношительство, требовал безусловного подчинения, А.А. Керсновский в своей “Истории русской армии” называет Пестеля негодяем, запарывающим своих солдат»⁴⁹.

Компромат усердно ищут и находят едва ли не на всех участников Мятёжа (притом что комментарии к таким компроматам противоречивы, полны возражений и опровержений).

Приходится признать: история декабризма в лицах — будто ящик Пандоры; лучше бы и не открывать. Но разве запреты могут кого-то остановить!

Кондратий Рылеев: «Рылеев был самым остервенелым приверженцем идеи царубийства, всем предлагал взять на себя эту роль, зато на допросе, как и Трубецкой, поплыл и давал самые обширные показания, в результате чего с 25 по 30 декабря было арестовано 64 человека, причем подозреваемый арестовывался для дальнейшего выяснения, если на него указывали не менее двух заговорщиков. Рылеев уговорил полковника Булатова убить царя, тот взял с собой заряженные пистолеты, будучи боевым офицером, стоял рядом с царем во время бунта, но не смог поднять оружие на Николая I, а потом пришел и покаялся, осознав, с какой мразью связался. Не находя выхода своим мучениям, Булатов 18 января 1826 разбил себе голову о стену камеры, 19 января умер в госпитале. На допросе Рылеев не только сдал своих сообщников, но и призывал поскорее их арестовать, хотя был главным вдохновителем бунта. 13 декабря Рылеев провел одно из подготовительных совещаний, на котором

⁴⁸ *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM>. Ю.М. Лотман отмечает еще одно важное обстоятельство: «Ни в одном из политических движений России мы не встретим такого количества родственных связей: не говоря уж о целом переплетении их в гнезде Муравьевых — Луниных или вокруг дома Раевских (М. Орлов и С. Волконский женаты на дочерях генерала Н.Н. Раевского.<...> Если же учесть связи свойства, двоюродного и троюродного родства, соседства по имениям (что влекло за собой общность детских воспоминаний и связывало порой не меньше родственных уз), то получится картина, которой мы не найдем в последующей истории освободительного движения в России» (Там же).

⁴⁹ Самые известные декабристы — вспомним поименно. Указ. соч.

А.И. Якубович предложил «разбить кабаки, позволить солдатам и черни грабить, вынести из какой-нибудь церкви хоругви и повести под ними пьяную толпу фанатиков, подстрекая к эксцессам»⁵⁰.

Итог Мятежа, повторю оценку В.О. Ключевского, был плачевен — и с точки зрения участвовавших в нем титулованных мятежников (восемь князей, три графа, четыре барона), и по части наказаний (пятеро повешенных, сто с лишним отправленных на каторгу, 178 солдат, прогнанных сквозь строй под ударами шпиртренов, 3000 солдат, отправленных на Кавказ, где шла война)⁵¹, и с учетом погубленных судеб, и вспоминая о многих последствиях для державы.

В советское время в память о казненных декабристах выпускались именные марки и медали, их прославляли как мучеников за веру в светлое будущее человечества. Ныне этот сюжет блекнет, мерцает, картинка двоится, потрескивает, покрывается морщинами, поворачивается изнанкой. Вопросы к «Мятежу мечты», как и к тайне захоронения пяти повешенных, не разгаданной по сей день, мучат искателей истины и не дают им покоя. Паломничество наобум к могилам мучеников, которого не хотел допустить Николай I, велевший захоронить их тайно, обернулось ныне паломничеством иного рода: за дело берутся профессиональные историки, праздные любители старины, умные дилетанты и, конечно, люди искусства.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Федотов О. Восстание в цифрах // Дилетант. 2020. № 049, январь. С. 38—39. Николай I актом милосердия 10 июля 1826 года отменил 31 казнь через обезглавливание, заменил пяти узникам четвертование на повешение — казни тем не менее унижительной и постыдной для лиц дворянского сословия.

Юлия Хомякова¹

«Поднимись, наша песня, над тучей...» «Свинарка и пастух» — пастораль на пороге войны

Аннотация. История создания музыкальной кинокомедии «Свинарка и пастух», которая была задумана режиссером Иваном Пырьевым в 1940 году под впечатлением от Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Жанр мюзикла с элементами пасторали был выбран с расчетом на то, что именно такое зрелище может быть нужно миллионам советских людей в первый год приближавшейся войны. Производство картины «Свинарка и пастух» не было остановлено даже осенью 1941 года, когда войска Гитлера подошли к Москве. И в тяжелейшее время Великой Отечественной войны этот фильм пользовался огромным успехом.

Ключевые слова: музыкальная кинокомедия, «Свинарка и пастух», Иван Пырьев, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, пастораль, Великая Отечественная война

Волшебная шкатулка

В воспоминаниях киноведа Ростислава Юренева есть свидетельство о том, как он посмотрел фильм «Свинарка и пастух» на фронте, в 1942 году:

Наш авиационный полк был отведен на краткий отдых. Позади кровая баня Керчи. Глина в крови. Мутный пролив, стремительно влекущий лодки, бревна, тонущих, трупы... Чудом спасшиеся отдыхали на Таманском полуострове в относительной станичной тишине. Смотрели кино. Смеялась Ладынина, прижимая к груди поросенка. «Друза я никогда не забуду...» Помнят ли о нас? Ведь все это — выставка, письма, песни — все было, все прошло. Почему же так дружно смеется, вздыхает, ликует зал, наполненный ранеными, контуженными, еще полуодетыми, потерявшими свои полки и батальоны солдатами?»²

Понять, почему зрителям того времени были нужны именно такие фильмы, можно только при условии глубокого изучения особенностей времени появления той или иной картины. Кинематографисты того времени задумывались о том, что советские зрители — Пырьеву это было ясно уже на съемках «Богатой невесты» и «Трактористов» — скоро сменят свои спецовки и пиджаки на военную форму. И что же им сейчас надо? Вот именно сейчас — что им надо?

О «лубочной» природе пырьевских мюзиклов написано немало исследовательских статей. Но «Свинарка и пастух» стоит в этом ряду несколько особняком. Конечно, налицо общие черты музыкальных фильмов Пырьева: сатира и эксцентрика отсутствуют, чисто комических эпизодов вообще не так мно-

¹ Хомякова Юлия Олеговна — киновед, кинокритик, член Союза кинематографистов РФ.

² Юренив Р. Иван Александрович Пырьев (Биографический очерк) // Иван Пырьев в жизни и на экране. Страницы воспоминаний. М.: Киноцентр, 1994. С. 37.

го — скорее общая легкая лирическая интонация музыкального и развлекательного фильма... Сам Пырьев говорил:

«Свинарка и пастух» — моя любимая картина. Очевидно, потому, что рождалась она в грозное для Родины время. Рождалась в невероятных трудностях. Говорят, что и матери больше всего любят тех детей, которых они рожают в муках...»³

В своих воспоминаниях Пырьев подробно описал, как у него появился замысел картины:

В 1940 г., раздумывая над неудачей только что вышедшей «Любимой девушки» и работая над... экранизацией романа «Воскресение» Л.Н. Толстого, я часто посещал открывшуюся в то время Всесоюзную сельскохозяйственную выставку...»⁴

Действие нескольких советских кинокомедий, которые вышли в последний предвоенный год, завершалось на ВСХВ: «Светлый путь» (реж. Григорий Александров, 1940), «Подкидыш» (реж. Татьяна Лукашевич, 1940). Не в последнюю очередь имели значение и условия съемки на выставке, где много солнечного света и простора. Но в «Свинарке и пастухе» действие на ВСХВ не завершается, а завязывается. Это связано с тем особенным смыслом, который придается выставке.

Кремль является синонимом партийно-государственной власти и Сталина. <...> Роль Выставки более сложна: она довольно полно представлена и в «Свинарке и пастухе», и в «Светлом пути». <...> В обоих фильмах Выставка выполняет функцию двойной репрезентации: она представляет Москву — периферию, а Москве — страну во всем ее многообразии»⁵,

— пишет британский исследователь Р. Тейлор.

Здесь самое время вспомнить статью Эйзенштейна «Об Иване Пырьеве», в которой стилистика фильма «Свинарка и пастух» сравнивается с лакированными табакерками и рисунками Соломко. Эйзенштейн попал в точку!

Однажды в Палехском павильоне я купил небольшую шкатулку. На ней яркими красками в иконописной манере народных художников Палеха были изображены ангелоподобный пастух, играющий на свирели, и босоногая девушка с прутиком, в сарафане, пасущая поросят...»⁶

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка открылась 1 августа 1939 года. В первые 85 дней работы ВСХВ посетило свыше 3,5 млн человек! На ВСХВ немедленно отправили кинодокументалиста В. Ерофеева (в связи с его смертью фильм «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка» завершил Н. Кармазинский). Пырьев еще в бытность актером Первого рабочего театра Пролеткульта часто выступал на Всесоюзной сельскохозяйственной

³ Пырьев И. О пройденном и пережитом. М.: Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. С. 105.

⁴ РГАЛИ, ф. 2581, оп. 1, д. 152, л. 7.

⁵ Тейлор Р. К топографии утопии в сталинском мюзикле // Советское богатство: статьи о культуре, литературе, кино. СПб.: Академ. проект, 2002. С. 368.

⁶ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 103.

«Поднимись, наша песня, над тучей...»...

и кустарно-промышленной выставке: это была площадка для просветительских лекций, концертов, театральных представлений. Тогда ВСХВ находилась там, где сейчас ЦПКиО имени Горького. Конечно, ему хотелось поискать материал из современной колхозной жизни. А шкатулка оказалась, как говорится, не простая, а золотая. Лаковая миниатюра как будто задала поискам Пырьева нужное направление.

В армию пойдут люди из разных мест. А Родина у них одна — большая! С севера боец или с юга, он всю эту громадину, с южных гор до северных морей, должен чувствовать своей. Во-вторых, призваны будут люди разных возрастов; во многих семьях повестки получают и отец, и сын. Надо, чтобы отцы и дети чувствовали свою неразрывную связь: армия — сама по себе замещающая семья, но и кровная семья должна быть перед глазами. В фильме отец должен помочь сыну в каком-нибудь тонком любовном деле...

И вот еще что: солдат ждет писем из дома, а домашние — писем с фронта. Так пусть сразу после просмотра этого фильма солдат напишет письмо домой, пусть он поймет, как они ждут от него весточки! Ну, и, наконец, самое главное: все это родное, теплое, домашнее, все, что солдат любит и что он защищает, — должно выглядеть в фильме как сувенир. Как фото любимой девушки. Как открытка для туристов, как ракушка из теплого моря, в которой слышится шум прибоя, как носки, связанные бабушкой, или кисет, вышитый младшей сестрой. Банально? Сентиментально? Говорите это кому угодно, только не тем, кто в окопах...

И вот все вместе — и эта шкатулка, и люди выставки, ее радостная, дружная атмосфера, и песни русских северных хоров, и героический труд вологодских девушек-свинарок, о которых тогда много писали в газетах, — подсказало тему, сюжет и жанр будущего фильма...⁷

Это и был фильм «Свинарка и пастух».

К тому времени показатели животноводов начали оценивать не так, как шахтерские, зерновые, свеклоуборочные, ткацкие рекорды, то есть не потому, сколько колхозник напашет-нажнет. Сколько живых особей удастся сберечь от болезней, несчастных случаев и нападений хищников, какой экстерьер у животных, какие у них надои или яйценоскость, какая от них получена кожа или шерсть, эффективна ли выбранная порода, каковы условия ее разведения? Звание знатной доярки, знатного птицевода и т.п. было неофициальным, но очень распространенным в отчетах и репортажах о сельских тружениках. Так «ангелоподобный пастух, играющий на свирели, и босоногая девушка, пасущая поросят» превратились в знатного пастуха и знатную свинарку.

Постепенно оформлялся сюжет: знатная свинарка Глаша Новикова с русского севера и знатный пастух Мусаиб Гаттуев из горного Дагестана познакомились в Москве на ВСХВ, сразу понравились друг другу и уговорились ровно через год встретиться на том же месте. В разлуке их чувства друг к другу стали только сильнее. Мусаиб просит своего отца Абдусалама записать его монолог

⁷ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 103.

о любви к Глаше. Абдусалам записывает это любовное послание в стиле горских народных сказаний. Послание отправляется по почте в северный колхоз. Но вот беда: Глаша не знает родного языка Мусаиба. А он шлет ей еще несколько писем, но любовно-поэтическое послание прибывает первым. Разбитной и самоуверенный колхозный конюх Кузьма, которому Глаша тоже нравится, идет на хитрость: он обещает Глаше найти в городе переводчика, а сам вместо этого сочиняет текст, в котором Мусаиб якобы пишет о том, что он женат. Глаша в слезах, не читая, бросает в печку следующие письма Мусаиба, прибывшие с опозданием. Кузьма, воспользовавшись ее отчаянием, уговаривает Глашу выйти за него замуж. Тем временем Мусаиб, не получая известий от Глаши, догадывается, что с нею что-то случилось, и едет в Москву на ВСХВ. Там он узнает от Глашиной односельчанки, заменяющей ее в павильоне «Свиноводство», что на Петров день назначена свадьба Глаши с Кузьмой, которого она не любит, и что Глаша все время плачет. Мусаиб и Абдусалам приезжают в северный колхоз прямо ко дню свадьбы, пока Глаша с Кузьмой еще не поженились. Недоразумение выясняется, обманщик Кузьма посрамлен, Мусаиб и Глаша снова вместе, и весь колхоз радуется их счастью...

Пырьев решил обратиться к своему соавтору по фильму «Конвейер смерти» Виктору Гусеву и не прогадал. Уж если они справились с изображением неизвестного им условного западного капиталистического государства, то советский колхоз в условном музыкальном жанре у них точно получится! Гусев или Пырьев предложил, чтобы герои говорили стихами, как в «Гармони»? Возможно, Пырьев: уже не первый раз он как бы передавал привет Игорю Савченко, создателю жанра колхозного мюзикла. А может быть, и Гусев — чтобы в будущем фильме лубок уступил место сувениру.

Перед началом большой работы Пырьев решил отдохнуть в Крыму и взял с собой девятилетнего Эрика — сына от первого брака с киноактрисой Адой Войцик. Отец и сын были рады отдохнуть вместе. В Крыму началось сотрудничество Пырьева со своим будущим биографом. Очное знакомство чуть не началось с драки. Вот как вспоминал об этом Ростислав Юренив:

Шло лето 1940 года. Я кончил аспирантуру ВГИКа, сдал, наконец, все кандидатские экзамены и выхлопотал путевку в дом отдыха работников искусств в Мисхоре. Добравшись до Ялты, я пошел на киностудию искать транспорт на... Мисхор. <...> Режиссер В.Н. Журавлев собирался туда на машине и обещал меня прихватить. Вскоре машина подошла. Рядом с шофером сидел Журавлев, а сзади — Столпер и Пырьев. Они подвинулись. Я сел⁸.

Через некоторое время Столпер представил Юренива Пырьеву, который немедленно «взорвался»:

«Кто-о? Ты что же, тот самый “Много шума”? Вылезай сейчас же из машины!» <...> Он уже тянулся ко мне через объемистый столперов живот, пытался схватить за грудки. От драки нас спас этот толстый живот, неподдельный испуг Столпера, его примирительные вопли и авторитет хозяина машины — Журавлева. <...> «Понима-

⁸ Юренив Р. Иван Александрович Пырьев (Биографический очерк) // Иван Пырьев в жизни и на экране. С. 35.



«Свинарка и пастух». Знакомство Глаши (Марина Ладынина) и Мусаиба (Владимир Зельдин)

ешь, — объяснял он Журавлеву, — эти бандиты из ВГИКа... это ведь Женьки Помещикова дружок. «Трактористы» хвалил так, будто бы это все Женька сделал... а не я»⁹.

Через некоторое время Пырьев успокоился. Постепенно он осознал, что критическая рецензия Юренева на фильм «Любимая девушка» под названием «Много шума из ничего» вряд ли была мстью «бандитов из ВГИКа». Более того — Пырьев оценил солидарность Юренева со своим другом Помещиковым, так как и сам всегда был верным товарищем. Может, за это Пырьев и решил взять Юренева в друзья: «Прогуливаясь со мной под ручку, познакомил с сынишкой Эриком, тоненьким мальчуганом, обыгрывавшим всех на бильярде»¹⁰. В знак дружбы Пырьев рассказал Юренину о замысле своего следующего фильма. Увидел этот фильм Юренин уже в 1942 году, на фронте: «Выставка, павильоны и фонтаны, казавшиеся воплощенной мечтой, социалистическим будущим. ...И я понял, как ясно все это он видел там, в Мисхорском парке»¹¹.

⁹ Юренин Р. Иван Александрович Пырьев (Биографический очерк). С. 36.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

■ Комическая опера, водевиль или что другое?

Литературный сценарий «Свинарка и пастух» был представлен на рассмотрение худсовета студии. Художественный совет «Мосфильма» по сценарию прошел благополучно: все были довольны, что Пырьев «образумился» и вернулся к музыкальной комедии.

Сохранившаяся стенограмма его обсуждения от 18 октября 1940 года¹² показывает, что в целом ведущие режиссеры «Мосфильма» правильно поняли замысел и задачу будущей картины. Разве что Александрову не понравилось простоватое название, а бывший однокашник-мейерхольдонец Г. Рошаль захотел уточнить жанр:

Что же собой представляет жанр этой вещи — комическая опера, водевиль или что другое? Для комической оперы в ней мало материала. Но это также и не оперетта. Для водевильного переплетания и столкновения материала также недостаточно. Я думаю, что это очень интересное, яркое и любопытное ревью, где задача не только в широком показе психологии людей, но и в другом¹³.

Режиссер и сценарист Л. Инденбом даже сказал: «Считаю, что эта картина должна была бы сниматься цветной. Она наиболее для этого подходяща»¹⁴. Все сомнения по части жанра разрешил Эйзенштейн: «Сценарий мне очень понравился. Есть возможность сделать жанрово новую вещь»¹⁵.

Р. Тэйлор отметил, что сюжеты музыкальных комедий Пырьева и Александрова

почти полностью вращаются вокруг «любовной интриги», но она лишена сексуальных и эротических контекстов и импульсов; это скорее «чистая» романтическая любовь, основанная на трудовых достижениях действующих лиц. ...Разрешение этих неизбежных встреч всегда сопряжено с ретардацией непонимания или соревнования между двумя героями-соперниками, один из которых в своих трудовых достижениях достоин героини, а другой — нет. Сюжет развивается вокруг героини, которая должна разобраться, кто есть кто... Героиня всегда изображена на рабочем месте... персонажи встречаются «случайно», например, через оживающие фотографии («Трактористы», «Свинарка и пастух»). Случайность их первой встречи подчеркивает неизбежность их романа, как если бы он был предопределен свыше¹⁶.

Действительно, у Глаши с Мусаибом — ни одного поцелуя за весь фильм! В начале фильма Мусаиб и Глаша очень мало знакомы и хотят проверить в разлуке свои чувства, но и в финальной апофеозной сцене, стоя на крыльце уже как жених и невеста, они лишь дотрагиваются до спин друг друга — пониже лопаток, но все же не доходя до талии. Здесь, однако, все проще: в тяжелое время выхода «Свинарки и пастуха» на экран требовалось именно такое чистое, в каком-то смысле асексуальное кинозрелище. Военным медикам приходилось использовать препараты, подавляющие у солдат половое желание,

¹² РГАЛИ, Ф. 2453, оп. 2, д. 142, лл. 1—19.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Тейлор Р. К топографии утопии в сталинском мюзикле // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе, кино. СПб.: Академ. проект, 2002. С. 361—362.



«Свинарка и пастух».

Глаша и Мусаиб гуляют по павильонам ВСХВ

временами по-настоящему мучительное для разлученных со своими женами или подругами молодых мужчин, которые к тому же в любой момент могли погибнуть! Это понимает каждый, кто был на войне. Понимал и Пырьев.

Все эти особенности рано или поздно должны были найти яркое выражение в фильме с преобладанием не комедийных жанровых черт, а пасторальных¹⁷.

В европейском искусстве, начиная с идиллий Феокрита, буколик Стесихора и романа Лонга «Дафнис и Хлоя», то прерывалась, то вновь оживала мода на изображение умильной любви пастуха и пастушки. История их любовных приключений, причина которых — не разлад, не измена, не противостояние сложных характеров, а исключительно внешние обстоятельства, развивается на фоне красивой умиротворяющей природы. Природа окружает и зарождение их искренних и верных чувств, и счастливый финал с обязательной свадьбой.

Неудивительно, что жанр пасторали обретал популярность именно в те времена, когда развитие цивилизации переходило на новый этап, требующий вроде бы совсем иного — машин, пушек, ружей. Очевидно, для восстановления эмоционального равновесия людям необходимо время от времени погружаться в идиллическую атмосферу пасторали, где действующие лица одеты чисто и нарядно, чем заметно отличаются от реальных пастухов и па-

¹⁷ Pastorale (фр.) — пастушеский.

штушек, а их любовная история заканчивается вознаграждением за верность и чистоту — «всегда наказан был порок, добру достойный был венок». Так, европейский пасторальный роман стал популярен в XV—XVII веках, в эпоху Ренессанса и великих географических открытий с их жестокой и алчной колонизацией. Пастух и пастушка пришли в музыку позднего Ренессанса — от мадригала до оперы¹⁸.

Настоящий расцвет изобразительной и музыкальной пасторали произошел в эпоху барокко — в операх Жана-Батиста Люлли, Жана-Филиппа Рамо, в инструментальных пьесах Доменико Скарлатти, Джироламо Фрескобальди, Антонио Вивальди, Франсуа Куперена. Пасторальные мотивы присутствуют в творчестве Иоханна-Себастьяна Баха (кантаты и Рождественская оратория), в оратории «Мессия» Георга Фридриха Генделя. В период классицизма одноактные комические оперы-пасторали с почти одинаковым сюжетом писали совсем еще юный Моцарт («Бастьен и Бастьенна») и Жан-Жак Руссо («Деревенский колдун»). В XVIII веке, когда расцвет абсолютной монархии и просвещения завершился буржуазной революцией, пасторальные мотивы перекочевали в изобразительную среду — в картины и гобелены, в предметы быта и мебели, не считая фарфоровых статуэток. Позже дань пасторали отдали Бетховен (Шестая «Пасторальная» симфония) и Берлиоз (часть «Фантастической симфонии»). В опере Чайковского «Пиковая дама» вставной номер — пастораль «Искренность пастушки», где дуэт Прилепы и Миловзора обычно исполняют две женщины (фактически пародия на почти исчерпанный жанр). Для «Свинарки и пастуха» Пырьев немало позаимствовал из жанра пасторали. Но это не единственный источник: кое-что Пырьев «привез с собой» из Киева.

В «Свинарке и пастухе» использован сюжетный ход, который Пырьев с Гусевым вольно или невольно перенесли из пьесы Ивана Котляревского «Наталка Полтавка»: в Киеве Пырьев мог видеть ее экранизацию, которую оформляла Милица Симашкевич — художник-постановщик «Богатой невесты». Саму пьесу, написанную в 1819 году, относят не к пасторальному жанру, а к социально-бытовому, не без влияния «вертепных пьес» XVIII века. Сюжет нехитрый: красавица Наталка и ее мать, вдова Терпилиха, по бедности переехали из Полтавы в село. Терпилиха уговаривает Наталку, чтобы она оставила всякую надежду дожидаться своего любимого Петра (парень ушел на заработки, и уже четыре года от него ни слуху, ни духу) и приняла предложение богатого возного¹⁹ Тетерваковского. Наталке противен прохиндей Тетерваковский. Она тянет с вынужденным бракосочетанием, как только может, и даже в назначенный день венчания просит, чтобы все положенные предсвадебные

¹⁸ Самую первую оперу «Дафна» Якопо Пери и Джулио Каччини (1592, ноты не сохранились) тоже относят к жанру пасторали.

¹⁹ Возный — в XVIII веке мелкий чиновник, объезжавший украинские и белорусские села для ознакомления местных жителей, в массе своей не говоривших по-русски, с новыми законодательными актами различного уровня — уездного, губернского и общегосударственного. Возными становились мужчины незнатного происхождения, которые нередко злоупотребляли безграмотностью и правовой незащищенностью простых крестьян с целью личного обогащения.

обычаи были тщательно исполнены. (Это дает возможность подробно их показать, в чем главная этнографическая ценность пьесы и ее многочисленных интерпретаций). В разгар игрищ появляется Петро, которого глубоко ранит «измена» Наталки. Он вручает любимой узелок со всеми деньгами, которые ему удалось заработать. Наталка уверяет Петра в своей верности. Разъяренный Тетерваковский предъявляет Петру обвинения в разрушении брака, грозя штрафом и ссылкой в Сибирь. Однако сообразительная Наталка отдает Тетерваковскому деньги Петра в качестве выкупа и говорит любимому: «Петро, я твоя!». Наталка заявляет, что обычай повязывать рушник на руке жениха Тетерваковского — не более чем обычай, он не равноценен церковному таинству брака²⁰. Вмешивается сельский выборный Макогоненко, которого Тетерваковский заставил быть его сватом. Он обличает возного: штраф за сорванную свадьбу вообще законом не предусмотрен. Возный посрамлен, справедливость торжествует, и печальная вынужденная свадьба превращается в веселую настоящую...

Трогательный сюжет, живые типы и диалоги, динамичный темп, счастливый финал и множество вставных музыкальных номеров сделали «Наталку Полтавку», особенно после одноименной оперы, написанной в 1889 году Николаем Лысенко, едва ли не самой популярной в украинских театрах постановкой. По традиции эта пьеса исполняется на украинском языке. За пределами Украины она менее известна. Поэтому никто и не заметил в «Свинарке и пастухе» заимствований из «Наталки Полтавки».

Нельзя не упомянуть совершенно забытый фильм «Красавица Харита» (по мотивам рассказа Анны Караваевой «Двор», реж. Лев Шеффер, 1927). Пырьев, чья фамилия в титрах этого фильма отсутствует, считал, что автор сценария Ипполит Соколов использовал именно его либретто, которое он написал в 1925 году, еще только намереваясь перейти в кино из театра. По сюжету, красноармеец Заломин возвращается домой и узнает, что его жена Марина изменила, и отпускает ее к любовнику — кулацкому сынку. Но кулак Бурмин требует, чтобы Заломин дал за Мариной «приданое» — удивительно дойную корову Хариту. Тот не соглашается, кулак строит ему козни, но в конце концов терпит поражение, а красавица Харита становится гордостью колхоза... Нетрудно заметить, что конфликт кулака и красноармейца из-за дойной коровы Хариты сам по себе комичен. Получается, что не только кулак Бурмин, но и красноармеец Заломин больше дорожит коровой (помириться с неверной женой он даже не пытается). Разумеется, если бы сам Пырьев разрабатывал свое либретто, то картина была бы более сатирической и эксцентрической.

Есть еще один фильм, который Пырьев (так же, как и «Красавицу Хариту» и «Наталку Полтавку») в числе предшественниц своей первой «национально-русской картины» не упомянул, хотя он мог ее видеть — и в Москве, и в Ки-

²⁰ В тексте Котляревского Петро объявляется прямо в тот момент, когда бедную Наталку уже ведут в церковь. Разумеется, в советских постановках он входит во двор Наталкиной хаты.

еве: это «Чудесница» (реж. Александр Медведкин, 1936). Явное сходство этих картин нельзя не заметить.

В начале обеих картин мы видим залитую солнцем березовую рощу, по которой под песни о труде идут доярки («Чудесница») или свинарка Глаша («Свинарка и пастух»). В обеих картинах главную героиню — доярку Зину или свинарку Глашу — выдвигают для поездки в Москву, где она, ударница животноводства, должна или выступить с трибуны на съезде передовиков сельского хозяйства («Чудесница»), или представить на ВСХВ свою свинью-рекордистку Ласточку («Свинарка и пастух»). В обоих фильмах главная героиня осваивает передовые методы животноводства, замечает интерес к себе парня из того же колхоза (в «Чудеснице» у них любовь, а в «Свинарке и пастухе» развязный и самоуверенный конюх Кузьма проигрывает любовный поединок пастуху Мусаибу). В обоих фильмах возникает тема традиционных народных верований: в «Чудеснице» старуха-колдунья Ульяна (Мария Шленская) пытается с помощью ворожбы поднять удоинность коровы, а в «Свинарке и пастухе» бабушка Глаши Аграфена Власовна (Евдокия Счастливецва), гадает Глаше на картах. Оба фильма используют мотивы народного творчества: хоровые песни, частушки, лубочные образы.

Между тем и разница между этими фильмами тоже очевидна. «Чудесница» не могла стать рекордсменом проката, так как Медведкин не стремился к этому. У него не было ни намерения, ни тем более опыта в разработке песен-шлягеров, равно как и любовной линии. Пырьев же свой опыт переработки лубочных приемов для мюзикла полностью подчинил правилам зрительского кино.

В «Свинарке и пастухе», как и во многих советских межвоенных фильмах, колхозные животные наращивают свою продуктивность. Так, красавица Харита в общественном хозяйстве дает еще больше молока, чем в индивидуальном. В жизни-то чаще бывает наоборот, но по сюжету небывалые удои Хариты объясняются тем, что в колхозе ее теперь кормят по научной системе. А Глаша Новикова устанавливает в свинарнике откормочный агрегат, чтобы слабые поросята, которых собратья отталкивают от сосков свиноматки, все равно получали молока, сколько надо. В этом что-то есть от детских домов и садиков, пионерских лагерей и иных советских заведений, заменяющих или дополняющих семейное воспитание.

Поскольку домашние парнокопытные ввиду их многовековой селекции вообще значительно отличаются от своих диких сородичей, то все логично: новым людям — новые животные! Да и отношение к ним теперь другое. Мусаиб говорит о своих овцематках: «Я их в лицо знаю!», а Глаша выхаживает новорожденных поросят, как маленьких детей: купает и обтирает каждого поросенка, массирует слабых, делает им искусственное дыхание и, увидев, что «дохленький» начал шевелиться, обнимает его. Это тоже естественно для жанра пасторали.

Знакомство Глаши с Мусаибом происходит в павильоне «Свиноводство», где красавец-пастух не может отличить свиноматку от борова. Ведь народы

Дагестана исповедуют ислам, а свиньи для мусульман — нечистые животные. Но это никоим образом не отталкивает Мусаиба от Глаши: у советских животноводов старорежимных предрассудков нет! Вернувшись домой, каждый из них вздохнул и рассказывает об увиденном и старается работать еще лучше, внедряя передовой опыт, чтобы на следующий год вновь увидеться на ВСХВ с любимым человеком.

Александров, однако, сказал:

Прав тов. Пырьев, что не надо делать уклон в картине в этнографическую сторону. Это по жанру стилизованная вещь и ее такой надо сохранить. Если скатиться к этнографии, то все пропадет²¹.

Да, именно поэтому Ладынина в ролях Маринки Лукаш и Марьяны Бажан не произносила звук [г] фрикативно (на южнорусский манер). А в «Свинарке и пастухе» она, играя вологодскую девушку, не «окает».

И, конечно, Пырьев не мог не думать о фильме «Старое и новое», в котором покупка племенного бычка Фомки и его убийство кулаками — важная часть борьбы Марфы Лапкиной за новую жизнь. И о «Веселых ребятах», где стадо парнокопытных пародирует толпу матросов и солдат из «Октября» С. Эйзенштейна. Он, как и Александров, не мог удержаться от пародии на известный «серьезный» фильм. Выступление Глаши в правлении колхоза с отчетом о поездке на ВСХВ пародирует речь Анны Соколовой в фильме «Член правительства» (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1939). Анна Соколова восклицает: «Товарищи, так жить — вертайте лучше кулаков!», а Глаша требует построить теплый свинарник: «Так больше наши свиньи жить не могут!» Этим Пырьев как будто передает привет Катерине Виноградской, автору сценария фильма «Партийный билет», которая, как и он сам, получила признание за фильм на сельскую тематику.

Костюм Глаши Новиковой отражает изменения в ее личности. В начале фильма она одета в простой рабочий халатик — легкий и удобный для летнего выпаса свиней, а на ВСХВ приезжает в русском сарафане, что неудивительно: в те времена в отдаленных деревнях еще носили народную одежду в качестве нарядной. Кузьма открыто говорит Глаше, что она выглядит слишком по-деревенски, и это ее, естественно, задевает, а вот Мусаиб полюбил Глашу такой, какая она есть, и это тоже расположило ее к нему. Уже в следующей сцене Глаша преображается: она по-прежнему в русской одежде, но уже красивее и приталенной. Ведь в ней вместе с чувствами к Мусаибу проснулась и женственность, Глаша теперь не напаялит на себя что попало.

Так же, по-русски и красиво, Глаша одета и на собрании в правлении колхоза. Зритель в это время видит, какая у Ладыниной великолепная фигура: ни сапоги, ни тулуп, ни плотно повязанный платок не портят ее красоту, которая в «Свинарке и пастухе» предстала едва ли не в своем апогее. Свадебное платье Глаши чем-то напоминает всеми забытый к тому времени наряд Груни Климовой в фильме «Морока» (реж. Юрий Тарич, 1925): длинное светлое рас-

²¹ РГАЛИ, ф. 2453, оп. 2, д. 142, л. 1—19.

клешенное, в талию, платье, прошитое темным кружевом. На ногах — черные туфли (тоже верная деталь: в те времена и у горожанки, тем более у колхозницы, нечасто имелись белые туфельки в дополнение к «немарким» темным). Глаше-то все равно, как она одета: как и Груня Климова, Глаша идет за Кузьму с горя и поэтому позволила нарядить себя в более или менее подходящее платье своей матери, тетушки, бабушки и т.п. Прозрачный широкий шарфик, заменяющий фату — такой же, как и у Марьяны Бажан в финале «Трактористов» (мог принадлежать самой Ладыниной: сниматься в собственных вещах актеру даже выгодно, ему за это и доплата положена).

Венок невесты сплетен из ромашек, как будто Глашу не оставляет мысль: любит, не любит? Это снова отсылает к фильму «Гармонь», к его ромашкам. В очередной раз Пырьев как будто передает привет Игорю Савченко, а заодно, кстати, и Таричу, потому что именно с фильма «Морока» Пырьев начал работать в кино (сначала — только помощником режиссера).

Не все приняли согласие Глаши на брак с Кузьмой: «Мне кажется, что выход Глаши замуж за Кузьму опорочивает героиню»²², — сказал Райзман. Возражали также Александров и Рошаль. Эйзенштейн выразился просто: «Свадьба не вызывает беспокойства. Ведь они не давали друг другу слова»²³. Но тоньше всех понял этот сюжетный ход А. Мачерет:

Эта вечная тема огорчений, горя и неприятностей у девушки, оставленной своим любимым, которая в конечном итоге находит выход в замужестве, может быть и на зло. В таком случае можно выйти замуж и за недостойного. Без него не может быть остроты вещи²⁴.

Члены худсовета, конечно, отметили сцену, в которой бабушка Глаши, не зная родного языка Мусаиба, пересказала его любовное послание правильно, но — по-своему, в стиле русской народной поэтической речи: «Хороша сцена с гадаанием. Когда старуха гадает, то она начинает говорить про любовь... это как раз работает на основную тему вещи. Для молодежи она вечно новая, а для стариков стара, как мир»²⁵, — отметил Александров. И хотя Инденбом недоумевал: «На выставке Глаша и Мусаиб чудесно разговаривают по-русски... Почему же он пишет ей на национальном языке?»²⁶, остальные правильно поняли этот ход. Любовное послание — поэтично по сути, но стихи у человека складываются только на родном языке, в родной поэтической манере: «Старуха, например, оказывается сказительницей, старик — по-восточному тоже сказитель. Пути соскальзывания к сказительству намечены везде верно»²⁷, — сказал Эйзенштейн.

Несмотря на претензии по стихотворной части диалогов, все сошлись во мнении, что песни надо будет писать после того, как свою работу сделает композитор. Пырьев предполагал, «что композитор будет Прокофьев. <...> Нельзя писать

²² РГАЛИ, Ф. 2453, оп. 2, д. 142, л. 1—19.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.



«Свинарка и пастух».
Конюх Кузьма (Николай Крючков)

песен без музыки. Большая часть недоработанности сценария идет по линии того, что нет композитора. Что касается формы картины... Форма будет найдена тогда, когда рядом с композитором будет и художник»²⁸.

Александров поддержал:

«Композитор может сыграть роль в отношении сюжетных задач. Если бурная, страстная, дагестанская мелодия будет соединяться, перекликаться со спокойной северной мелодией, тогда этим можно будет разъяснить, раскрыть в музыке душевное состояние героев»²⁹. Пудовкин тоже сказал: «Целиком присоединяюсь к предложению Пырьева о приглашении композитора Прокофьева. Если бы речь шла о стихах или песенках, он, может быть, и усложнил бы это дело, но эту вещь он будет чувствовать эмоционально»³⁰. Но Эйзенштейн, который недавно работал с Прокофьевым, заметил: «У меня есть сомнения в отношении Прокофьева. Он очень хорошо чувствует русскую тему. Но не сумеет войти в фольклорный материал других национальностей. Беспокоит то обстоятельство, что лиризм вещи не в его духе.<...> Неплохо

²⁸ РГАЛИ, Ф. 2453, оп. 2, д. 142, л. 1—19.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

было бы сделать разработку, например, такой вещи, как раскладывание карт. Этот прием может довести до такой остроты, как в фильме “Большой вальс”»⁵¹.

В результате музыку написал молодой композитор Тихон Хренников, впоследствии — один из самых популярных советских авторов-песенников. Его дальнейшим успехам немало поспособствовала широкая известность песни о Москве, и поныне считающейся одним из символов нашей столицы. Читатель уже отметил, что Эйзенштейн советовал изучить музыкальный прием, использованный в фильме «Большой вальс». Этот фильм и на Пырьева произвел сильное впечатление: «“Большой вальс”...> я смотрел несколько раз, восхищаясь не только чудесной музыкой Штрауса, но и блестящей режиссерской работой Дювивье и очаровательной актрисой Милицей Корьюс»⁵².

К счастью для миллионов советских зрителей, Сталину тоже понравился «Большой вальс»: он его пересматривал несколько десятков раз. Несмотря на то, что главную роль исполняла эмигрантка из России Милица Корьюс, когда-то учившаяся в московской Елизаветинской гимназии с будущей мейерхольдовкой Еленой Тяпкиной, картина широко демонстрировалась в СССР и перед войной, и во время войны, и после. Фронтовик Виктор Астафьев в книге «Затеси» пишет:

Когда меня спрашивают, был ли я когда-нибудь счастлив, твердо отвечаю: «Да! Был!» — и рассказываю... про зимнюю заполярную ночь, когда брел, гонимый пургой, и приблел к кинотеатру... как смотрел «Большой вальс» и почти весь фильм уливался слезами <...>. Фильм этот был еще и тем хорош, что познакомил нас, уставших от маршей и барабанного боя, с нежной музыкой, и она стала часто звучать по радио и в залах»⁵³.

Возможно, не без влияния «Большого вальса» главная песня в «Свинарке и пастухе» была написана в ритме не марша, а вальса — три четверти. Но, разумеется, во время съемок, проходивших уже под бомбежками, характерный для пырьевских комедий мотив приближения войны (а действие последнего эпизода происходит в Петров день — 12 июля, очевидно, 1940 года) уже звучит как рапорт о полной боевой готовности:

*Поднимись, наша песня, над тучей,
Проплыви над полями вдали —
Нет прекраснее нашей могучей,
Нашей гордой советской земли!
И когда вражьи танки промчатся,
Мы с тобою пойдем воевать —
Не затем мы нашли свое счастье,
Чтоб врагу его дать растоптать.
И в какой стороне мы ни будем,
И в каком мы ни будем краю,
Мы друг друга нигде не забудем —*

⁵¹ Там же.

⁵² Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 116.

⁵³ Астафьев В. Затеси // URL: <https://librebook.me/zatesi/vol1/6>.

Ни в труде, ни в беде, ни в бою!

Царство земное

В свой «Светлый путь» Александров перенес из пролеткультовской эстетики стиль производственной темы, который описывает в своих воспоминаниях пролеткультовская актриса Виктория Чекан:

Стихотворение Гастева «Думы работницы» было инсценировано на фоне нежно-зеленого весеннего леса. Я изображала работницу-девушку, мечтающую о новой жизни среди машин, украшенных цветами и алыми знаменами³⁴.

В фильме Пырьева, герои которого «по роду своей профессии имели дело с овцами, лошадьми, свиньями, поросятами и даже... да простят меня, с навозом!»³⁵, идеал новой жизни олицетворяет сама ВСХВ. При расширении границ Москвы выставку перенесли, из предложенных вариантов выбрали территорию за Останкинским парком: генеральный план развития Москвы в перспективе обещал транспортную доступность в виде метро, троллейбусов, автобусов и прочих чудес XX века. Общая концепция выставки изменилась так же, как и сама деревня. На II Всесоюзном съезде колхозников-ударников было решено: ВСХВ должна демонстрировать успехи колхозов. Позднее, в 1959 году, ВСХВ была переименована в ВДНХ — Выставку достижений народного хозяйства.

Во второй половине 1935 года началось строительство павильонов — сначала из типовых деревянных деталей. К июлю 1937 года были готовы Главный павильон, павильоны Белоруссии, Украины, общий павильон Закавказских республик, Татарской АССР, Туркмении, «Механизация», «Мелиорация», «Свекла», «Овощи» и др. Срок службы павильонов решили увеличить от 100 дней до 5 лет. План ВСХВ составил архитектор Вячеслав Олтаржевский. В разгар работы его арестовали, снесли спроектированные им арку и несколько павильонов и построили заново. Но планировка осталась прежней, по мнению некоторых, не без мasonicких мотивов: проход на выставку — через колонны, как при посвящении, каскад прудов, напоминавший о «всевидащем оке»... К 1 августа 1939 года всего лишь за 7 месяцев было сделано вдвое больше работ по строительству, чем за 1936—1937 годы!

Перед главным павильоном были установлены скульптуры Ленина и Сталина, сверху, на башне Главного павильона, — скульптура «Тракторист и колхозница», перед павильоном «Механизация» — еще одна 25-метровая статуя Сталина. На подъездной аллее к главному входу на ВСХВ обрела постоянное место скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Эта скульптура вернулась в Москву по окончании своего участия во Всемирной выставке в Париже и как бы связала с нею молодую ВСХВ. Те всемирные выставки в период с 1855 по 1937 годы превратили Париж в настоящий центр мирового прогресса — разумеется, в пределах выставочного пространства.

³⁴ Чекан-Мгеброва В. Записи. Л.45. Цит. по: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л: Искусство, 1976. С. 303.

³⁵ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 105.



«Свинарка и пастух».

Приход Мусаиба превращает печальную свадьбу в веселую

На Парижскую выставку привозили из разных стран все самое новое и лучшее, что было в каждой стране-участнице, от новых машин и бытовых приборов до новых сортов мыла и парфюмерии. Перед посетителями выставки выступали фольклорные исполнители, и зрители, в те годы не привыкшие путешествовать по миру, охотно подпевали им и приплясывали в такт экзотическим мелодиям. Именно там российский изобретатель Константин Перский сделал доклад о телевидении. Именно в недрах Парижской выставки, как помнит читатель, зародились международные кинофестивали, где отметили наградами шедевры молодого советского кино.

По количеству архитектурных сооружений, оставшихся после нее городу — Эйфелева башня, Музей Орсе, мост Александра III — ни одна выставка мира не смогла превзойти Парижскую. Не стала в этом смысле исключением и ВСХВ: ее павильоны даже в рамках своего архитектурного стиля не имели такой праздничности, как когда-то — павильон царской России, ни такой художественной ценности, как великолепные выставочные залы Пти-Пале и Гран-Пале на набережной Сены.

ВСХВ планировалась как идеальный город. У Пырьева ВСХВ тоже носит черты советской утопии, но утопии не убаюкивающей, а активно мобилизующей на дальнейшие подвиги. Это никакое не царство небесное на земле. Это царство земное — трудовое и справедливое. Однако «Рабочий и колхозница», первым импульсом для которой послужила античная двухфигурная скульптура «Тираноборцы» работы Крития и Несиота, переняла также пролеткультовские черты — и пластику барельефной спортивно-танцевальной позы, и ми-

стериальность. Именно «Рабочий и колхозница» венчала советский павильон на последней Парижской выставке 1937 года. Символично, что наш павильон был размещен напротив павильона фашистской Германии с прусским орлом на вершине. Это было предвестие — и войны, и нашей победы.

Пока шло окончательное утверждение сценария, Пырьев решил не терять времени и отправил на поиски природы второго режиссера А. Фролова, администратора группы и оператора В. Павлова, который вспоминал:

Пароход от Котласа по Северной Двине до Архангельска, морским пароходом через Белое море, потом катером вверх по Мезени, на правый берег и далее грузовиком в село Дарогорское. Прекрасная там природа и архитектура! Очень чистые дали, двухэтажные избы со взвозами (заезды на второй этаж). Много ходили по реке Кимже. Позже много из увиденного и снятого использовали в натуральных декорациях и интерьерах фильма³⁶.

Затем группа поехала на Кавказ:

Нашу тройку в этом вояже возглавил ассистент Пырьева — Арто Кафчян. <...> Побывали, а Махачкале, в степях, в аулах, в горах. Собирали бытовой и пейзажный материал для «южной» половины сценария. Затем были в Баку, в Тбилиси. Искали там актера на роль чабана. А он, Мусаиб, нашелся в Москве — артист Владимир Зельдин³⁷.

В прессе часто рассказывается о том, как Владимир Зельдин был назначен на роль Мусаиба по выбору всех женщин съемочной группы (кстати, он сам, без дублеров, в фильме скачет верхом). У Пырьева, который очень любил сочетание bruneta и блондинки в главных ролях, при выборе исполнителя главной мужской роли бывали и ошибки — например, Борис Безгин в «Богатой невесте» и Павел Санаев в «Любимой девушке». Поэтому здесь он доверился выбору женщин и не прогадал.

В это же самое время война кинематографистов с Агитпропом не утихла. 18 января 1941 года начальник Агитпропа Г. Александров представил членам Кинокомиссии ЦК (Андрееву, Жданову, Маленкову) докладную записку «О положении дел с выпуском кинофильмов», которое он описывал как творческую катастрофу. Наряду с перечнем фильмов, снятых с экрана, к записке прилагались закрытые рецензии Агитпропа на сценарии, запускаемые в производство, в том числе «Машенька» и «Свинарка и пастух»³⁸. Сценарии этих фильмов, которым вскоре суждено было стать настоящими народными хитами самого трудного первого года войны, подвергались настоящему разгрому!

И все же работа началась. Ведь именно в начале 1941 года Пырьев получил свою первую Сталинскую премию за фильм «Трактористы». В мае съемочная группа отправилась на съемки в долину Домбай, к Клухорскому перевалу.

22 июня

К 22 июня кавказская часть съемок была завершена. Группа направилась в Москву. Тут-то и началась война:

³⁶ Павлов В. Долгие дороги в кино // Жизнь в кино. Вып. 3. М.: Искусство, 1986. С. 246.

³⁷ Там же.

³⁸ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 4—10, 32—34, 38—39.

Помню, двадцать второго июня, рано утром, на одной из станций после Ростова к нам в купе зашел проводник вагона и тихим взволнованным голосом сказал: «Немец на нас войной пошел...» Мы все встревожились, но не поверили. И когда немного погодя увидели на пронсящих мимо станциях толпы возбужденного народа, проводы солдат, поняли, что это правда...»³⁹.

Однако в первые же дни войны кино тоже в ней начало участвовать. В субботу, 26 июня, через четыре дня после начала Великой Отечественной войны, «Правда» напечатала кардинально измененную афишу кинофильмов, демонстрируемых в кинотеатрах Москвы. Помимо того, что на экраны были возвращены антигитлеровские и антигерманские фильмы «Александр Невский», «Если завтра война», «Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок», «Шел солдат с фронта», были пущены в кинопрокат также учебные фильмы «Создадим защитные комнаты», «Индивидуальный санхимпакет», «Береги противогаз», «Как помочь газоотравленному», «Умей предохранять пищу от отравляющих веществ» и «ПВХО в кинотеатрах». 28 июня 1941 года «Правда» сообщала, что киностудия «Ленфильм» приступает к созданию серии короткометражных военных фильмов и учебных картин по противопожарной обороне». В годы войны «по распоряжению Совета Оборона в последствии самые квалифицированные рабочие (токари, слесари высших разрядов и др.) в немалом количестве не раз и не два перебрасывались на военные заводы»⁴⁰. Пырьев от войны никогда не уклонялся. «Приехав в Москву, я решил, что продолжать съемки нашего глубоко мирного фильма нет никакого смысла»⁴¹. Да, были остановлены многие фильмы. «Многие члены нашей съемочной группы подали заявления о вступлении в ряды армии, получил повестку явиться в военкомат и я. Поставив об этом в известность директора студии А.Н. Грошева, я на другой день утром уже был на сборном пункте»⁴².

И Пырьев был не один такой! Повестки получили и творческие, и технические, и научные работники. Многие шли добровольно. Например, целый курс операторского факультета ВГИКа: ребята условились, что свои дипломные работы снимут прямо на фронте. Однако Николай Номофилов, Вячеслав Высоцкий, Николай Писарев, Владимир Сущинский и Виктор Муромцев с фронта не вернулись...

Вдохновленный общим порывом, старейший русский оператор Петр Ермолов, кинохроникер еще Первой мировой войны, неоднократно просился на фронт, убеждая руководство, что его возраст — не помеха.

Когда немцы вплотную подошли к самой Москве, и был объявлен призыв в народное ополчение, пришли записываться даже полуслепые профессора и, казалось бы, абсолютно непригодные к воинскому делу сотрудники. Первым в списке записавшихся и ушедших на фронт оказался... очкарик-аспирант киноведческого факультета Иосиф Долинский. <...> По свидетельству И.Л. Долинского, лишь один из этих записавшихся в добровольцы потом «одумался» и сбежал по дороге на фронт. Все остальные ока-

³⁹ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 104.

⁴⁰ Фолин В. Кино на войне: документы и свидетельства / Федер. агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства. М.: Материк, 2005. С. 86.

⁴¹ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 104.

⁴² Там же.

зались на передовой и в большинстве своем сложили головы уже в боях под Москвой... Погиб выпросившийся на фронт ректор ВГИКа Давид Владимирович Файнштейн... в боях под Москвой пропал без вести один из лучших историков отечественного кино, профессор ВГИКа Николай Михайлович Иезуитов⁴³.

На войну пошли будущие преподаватели ВГИКа — Алексей Тяпушкин, Георгий Кнабе и другие.

Добровольцами на войну уходили и те, кто уже после победы стал кинематографистами и прославил наше кино в 50—60-е годы: режиссеры Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Яков Сегель, Александр Алов, Петр Тодоровский, Юрий Озеров, Сергей Микаэлян, кинодраматурги Александр Володин, Юрий Нагибин, Валентин Ежов, Будимир Метальников, Николай Фигуровский, Валентина Никиткина, Исая Кузнецов, операторы Вячеслав Шумский, Сергей Вронский, актеры Петр Глебов, Евгений Матвеев, Петр Винник, Гурген Тонунц, художники Владимир Саушин, Федор Хитрук, кинокритики Ростислав Юренев, Владимир Баскаков, Семен Фрейлих, Людмила Белова, Сергей Дробашенко, Александр Караганов...

Но Сталин своего лауреата воевать не отпустил! Такой режиссер — как боевое оружие.

Когда нас, «запасных», осмотрели, зарегистрировали и построили, чтобы ответить в казармы, во двор въехала легковая машина студии. В машине сидели А.Н. Грошев, заместитель председателя Комитета по делам кинематографии И.И. Лукашев и какой-то военный, оказавшийся помощником военкома Москвы. По указанию последнего, меня тут же «извлекли» из строя, посадили в машину и увезли на студию. Оказывалось, было получено указание – съемки «Свинарки» во что бы то ни стало продолжится, а меня на время съемок забронировать. Четыре месяца, в период вражеских налетов на Москву, мы снимали наш фильм...⁴⁴

1 июля 1941 года ВСХВ была закрыта. Скот, представленный колхозами и совхозами для показа на ВСХВ (кроме Московской области и граничащих с ней областей), оперативно вывезли. Архив и иные фонды эвакуировали в Челябинск, павильоны законсервировали. В павильоне № 442 разместили школу разведки и контрразведки⁴⁵: ее выпускники обезвредили более 50 немецких диверсантов, заброшенных в Москву. Пырьев снимал на уже закрытой ВСХВ... Главные сцены фильма сняты на площади Колхозов (позже Дружбы Народов), в павильоне «Свиноводство», в теплице павильона «Грузинская ССР» и в других местах ВСХВ. Праздник был на экране, а в реальности на съемках бывали вражеские налеты.

Члены съемочной группы, как и другие москвичи, «ночами дежурили на крышах своих домов или охраняли от “зажигалок” построенные на натурной площадке студии деревянные декорации северного села, а утром продолжа-

⁴³ Фомин В. Кино на войне. С. 841.

⁴⁴ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 104.

⁴⁵ Спроектирован под культурный клуб образцовой советской деревни. Сегодня в нем расположен Дворец бракосочетания.

ли съемки»⁴⁶. Территорию «Мосфильма» бомбили крепко, очевидно, посчитав, что это заводские здания. Вспоминает Григорий Рошаль:

Одна из правдивых легенд поведала, что, снимая на территории студии, Иван Александрович заметил диверсанта, сигналившего немецким самолетам. Ни минуты не размышляя, Пырьев, рискуя жизнью, кинулся к нему и задержал его. Я узнал об этом тут же, от одного из актеров, который видел все своими глазами и, запыхавшись, прибежал на нашу съемочную площадку, чтобы поделиться взволновавшим его фактом⁴⁷.

Об этом случае, кроме Рошаля, который в то время снимал фильм «Дело Артамоновых», не вспоминал больше никто. Даже сам Пырьев.

Но, как ни странно, именно война и эвакуация аппарата Комитета по кинематографии при Совнаркомом СССР (за исключением председателя И.Г. Большакова) в Новосибирск помогла картине. Обстановка в кинопроизводстве стала более раскованной и тем благоприятной. Габрилович, по сценарию которого в это же время снималась «Машенька», вспоминал:

В ноябре сорок первого, когда Москва опустела, эвакуанты растворились в пространствах, а люди и даже начальники стали открытой и неподдельной в думах и разговорах... когда немцы были под боком, в Химках... в эти решающие для страны часы очень многое раскрылось мне после стольких лет дрессировки — люди начали в пустоте говорить о том, о чем годами молчалось, и даже сам Большаков стал судачить со мной... и рассказал немало из того, о чем в нормальное время не поведал бы и под пыткой⁴⁸.

Поэтому делать «Свинарку и пастуха» никто Пырьеву не мешал.

Разумеется, в фильме получился некий «перекос»: и в музыкальной, и в драматической части кавказские эпизоды уступают российским. Это, безусловно, связано с экономией средств, потому что все «вологодские» эпизоды были в результате сняты или в подмосковном Крекшино (свиноферма), или на «Мосфильме». Пырьев признавался:

Я люблю эту картину еще и потому, что она первая моя национально-русская картина — по своей форме и по своему духу. Именно эта картина, как мне кажется, окончательно определила мой творческий путь, который уже в другом качестве нашел в дальнейшем выражение и в «Сказании о земле Сибирской», и в «Кубанских казаках»⁴⁹.

■ «Вы сделали восхитительную картину...»

2 октября мы сдали «Свинарку» руководству Комитета, а 14-го срочно вместе со студией вынуждены были эвакуироваться в Казахстан⁵⁰.

Несмотря на то что к эвакуации готовились заранее, не все проходило гладко. Так, в воспоминаниях актрисы Елены Кузьминой описывается трудная дорога: составы с эвакуированными шли безо всякого расписания, дли-

⁴⁶ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 104.

⁴⁷ Рошаль Г. И.А. Пырьев — художник и человек // Искусство кино. 1972. № 3. С. 79.

⁴⁸ Габрилович Е. Последняя книга. М.: Локид, 1996. С. 26—27.

⁴⁹ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 105.

⁵⁰ Там же.

тельность стоянки не объявлялась, отчего, просто задержавшись «по нужде», можно было отстать от поезда. Да и вагоны, мягко говоря, не всегда были пассажирские. Но в конце концов все оказались в Алма-Ате — Пырьев, оба его сына и их матери.

Новый фильм И.А. Пырьев подарил и фронту, и тылу. Успех у картины был грандиозный, фильм показывали в действующих частях армии. Фильм «Свинарка и пастух» немедленно вышел в прокат — в ноябре 1941 года «Мосфильм» был уже в Алма-Ате. Вскоре «Свинарку и пастуха» напечатали тиражом более 400 копий.

«К сожалению, наша критика, очевидно, потому что шла война, не напечатала тогда о “Свинарке” ни одного хорошего или плохого слова»⁵¹, — с горечью вспоминал Пырьев. Это не совсем верно: о фильме «Свинарка и пастух» писали в газетах «Кино» от 1 ноября 1941 года. «Труд» от 6 января 1942 года, «Правда» от 12 апреля 1942 года. Однако Пырьев, очевидно, был неприятно удивлен тем, как приняли картину коллеги, которые, казалось бы, еще недавно встретили сценарий благосклонно и понимающе:

В кулуарах Алма-Атинской студии... видные режиссеры и кинотеоретики высказывали свое мнение: они считали «Свинарку» лубком, деревенским балаганом, дешевым зрелищем, словом, низменным искусством, далеко отстоящим от истинных путей «высокого» кинематографа. Из всех кинематографистов только один А.П. Довженко, находившийся в то время в Москве, прислал мне в Алма-Ату телеграмму такого содержания: «Вы сделали восхитительную картину. Благодарю и поздравляю. Довженко»⁵².

Здесь надо напомнить читателю, что Довженко провел большую часть своей творческой жизни в качестве «своего среди чужих, чужого среди своих». Он был женат на москвичке Юлии Солнцевой, которая, не будучи достаточно одарена для яркой творческой карьеры, посвятила жизнь мужу, помогая ему всем, что было в ее силах. Юлия Ипполитовна ввела Довженко в круг своих друзей и знакомых: А. Крученых, Н. Асеев, С. Кирсанов, И. Бабель, Э. Шуб, Н. Шенгеляя... Бывшие футуристы и левовцы, по-видимому, понимали, что Довженко никогда не стремился стать авангардным режиссером. Но он был, выражаясь современными словами, архаусным и «фестивальным» постановщиком. Этого было достаточно, чтобы оказать Довженко немалую поддержку.

Однако сам Довженко, по-видимому, иногда чувствовал себя «инородным телом» в этом кругу. Опубликованные дневники Довженко раскрывают подлинный круг его интересов и тайных мыслей: подобно Татьяне Лариной, он «мечтой стремился к жизни полевой в деревню, к бедным поселянам». Поэтому неудивительно, что Довженко прочитал не только эстетические коды «Свинарки и пастуха», но и подспудный, народный, крестьянский смысл, который ему был близок, хотя «тусовке» Юлии Ипполитовны — чужд.

⁵¹ Пырьев И. О пройденном и пережитом. Указ. соч. С. 105.

⁵² Там же.

А.В.И. Немирович-Данченко и А.Н. Толстой, как руководители Комитета по государственным премиям, выдвинули от своего имени фильм «Свинарка и пастух» на соискание премии, которую он единогласно получил⁵³.

Это была Сталинская премия II степени, которую Пырьев получил 11 апреля 1942 года, а меньше, чем год спустя, Сталинской премии уже был удостоен его «Секретарь райкома».

И до сих пор даже в русских патриотических кругах отношение к «Свинарке и пастуху» примерно такое, как в рецензии Галины Иванкиной:

Извечный соперник «американца» Александрова — «крестьянин» Иван Пырьев явил популистскую, роскошную пастораль «Свинарка и пастух». Обогнать Александрова не вышло — Пырьев был менее убедителен, хотя и очень старался... Но у этих сюжетов есть общая точка сборки — ВСХВ, как райский сад. Итог созидания. Если ты упорно трудишься — тебя пускают в Парадиз⁵⁴.

Поэтому не задетая гордость, а тяжелые размышления о своих товарищах по профессии, об их поверхностном взгляде на некоторые фильмы одолевали Пырьева:

У зрителя «Свинарка и пастух» имела также большой успех, некоторые смотрели фильм по десять раз. Я получил от людей разных профессий и возрастов сотни писем об этой картине. В каждом из них бойцы, колхозники, пионеры, ученые и рабочие благодарили наш коллектив за фильм, который, как писали они, «...в дни грозной опасности для нашей Родины, в минуты уныния и усталости своими песнями, шутками, своей радостью и чистотой сердец помогал нам, поднимал наш дух, давал бодрость и силы для дальнейшей борьбы с врагом...». Так писали зрители... А что же «дешевого» и «низменного» увидели в этом фильме, что оскорбило тонкий эстетический вкус некоторых критиков и моих товарищей по искусству? <...> Буржуазная критика писала тогда о фильме (прошедшем с успехом за рубежом под названием «Они встретились в Москве») следующее: «Трудно и почти невозможно связать поэтику и романтику этого русского фильма со свиньями...» Нет ничего удивительного, что для буржуазного критика романтика, поэтичность и труд простого человека, каким бы он ни был, несовместимы. Но удивительно, когда этого не понимают люди искусства, воспитанные в стране трудящихся⁵⁵.

Но прошло время, и Михаил Ромм, с которым Пырьев нередко оказывался по разные стороны баррикады, тоже признал правила жанра:

Сложите вместе все картины Пырьева — «Кубанские казаки», «Свинарка и пастух» и т.д., посмотрите их подряд, и вы увидите, что этот режиссер создал для себя свой условный мир, отличающийся большим количеством специфических сторон, которых вы в жизни не наблюдаете. Это как бы колхоз, но это и не совсем колхоз. Но мало того, сама жизнь людей в этом мире, созданная Пырьевым, условна. <...> Условный мир рождает условное поведение. <...> Лучшее всего получилась песня в картине «Свинарка и пастух», текст которой написан В. Гусевым в стихах. Как только возникают стихи, условность среды, условность создаваемого мира входит в правила игры еще более твердым компонентом... Поскольку с экрана идут стихи, вы понимаете, что это сложное, искаженное, остраненное отражение жизни, в котором может су-

⁵³ Там же.

⁵⁴ Иванкина Г. Устремленные в вечность; Завтра. 2019, октябрь-ноябрь. № 43 (1350). С. 3.

⁵⁵ Пырьев И. О пройденном и пережитом. С. 105—106.

*ществовать и самовыражение артиста путем песни, и даже действие, приведенное в песню*⁵⁶.

В заключение вернемся к фронтовому воспоминанию Р. Юренева, с которого и начали. Когда кончился тот фронтовой просмотр «Свинарки и пастуха», немолодой солдат с медалью «За отвагу» сказал Юренину:

*Какая жизнь была! <...> Вот эту-то нашу советскую жизнь и надо нам защищать. До конца защищать, чтобы все возвернулось*⁵⁷.

Однако «возвернулось» не все. Изменился и сам Пырьев. По свидетельству А.В. Романова, с 1963 по 1972 год возглавлявшего Госкино, «о своих кинокомедиях “Богатая невеста”, “Трактористы”, “Свинарка и пастух” Иван Александрович обычно говорил так, словно это были творческие свершения, не имеющие к нему непосредственного отношения.

— *Каждый раз, — говорил он, — когда я вновь и вновь смотрю эти вещи, мне кажется, что вижу я их впервые. Думается, что комедийный язык этих фильмов теперь уже неповторим даже для меня. <...> Видимо, сказалась война. Она прошла не только по нашим полям и весям, она прошла по сердцам человеческим. И по киноискусству тоже...»*⁵⁸.

⁵⁶ Ромм М. Работа с актером // Ромм М. Избранные произведения в 3-х томах М.: Искусство, 1982. Т. 3. С. 141–142.

⁵⁷ Юренин Р. Иван Александрович Пырьев (Биографический очерк). С. 37.

⁵⁸ Романов А. И.А. Пырьев — художник и человек // Искусство кино, 1972, № 3. С. 64.

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА И ОБРАЗ ИСКУССТВА

Валерий Мильдон¹

«Мы рождены для вдохновения...» [Статус художника в советской культуре]

Аннотация. В названии использована строка стихотворения А. Пушкина, где поэт отвечает на вопрос о статусе художника в обществе, независимо от хронологии. Этот ответ стал эстетической аксиомой: творчество свободно, ибо есть результат вдохновения и его источник, природа которого продолжает оставаться таинственной, хотя давно известно: без свободы нет ни творчества, ни самого творца, о чем свидетельствует вся история мировой культуры. Статус художника в советскую эпоху явился одним из многих и неоспоримых подтверждений.

Ключевые слова: художник, творчество, свобода, вдохновение, культура, эпоха

В массовом сознании закрепилось понятие «серебряный век», которым определяют эпоху конца XIX – начала XX столетия, несмотря на то что фальшь этого понятия доказана американским славистом О. Роненом еще в 1997 году, когда в Амстердаме вышла на английском языке его небольшая книга *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth Century Russian Literature*. По не доступным для меня соображениям ее перевели на русский как «Умысел и вымысел серебряного века». Такой эпохи, пишет автор оригинального текста, никогда не было. «Выражение “серебряный век” предполагает определенную ущербность, подражательность, вялость...»². «Знание истории ошибочного термина убедит читателей и филологов изгнать из чертогов российской словесности бледный, обманчивый и назойливый призрак... не существовавшего в двадцатом столетии историко-литературного явления»³.

¹ Мильдон Валерий Ильич – доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного ун-та кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК); vimildon@mtu-net.ru

² Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / пер. с англ. М.: ОГИ, 2000. С. 123.

³ Там же. С. 124.

Существовал же второй «золотой век», считая первым эпоху А.С. Пушкина, или «Русский Ренессанс» – так определили это время (конец XIX – начало XX века и, примерно, до середины 20-х годов) современники и творцы. Н. Бердяев целую главу автобиографической книги назвал «Русский культурный ренессанс XX века». Там, в частности, говорилось: «Эта пора была одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры»⁴.

Подробнее о русском Ренессансе писал ученик и оппонент Н. Бердяева, Вл. Ильин. У него нет специального труда, но много замечаний в разных сочинениях, и концепция Ренессанса выражена ясно. «Натиску воинствующего бесстылья и обязательного дурного вкуса воспротивилось то движение, которое именуется русским Ренессансом конца XIX – начала XX века»⁵.

Ему, продолжает эссеист, свойственно «артистическое любование сверхчеловеческими элементами в человеке, преклонение перед процессом и результатом творчества... <...> “Русское Возрождение” было в значительной степени насыщено подобного рода переживаниями и возшло на дрожжах того, что можно назвать “священным антропологизмом”»⁶.

Что же возрождалось? «Священный антропологизм», «преклонение перед процессом и результатом творчества», прерванные предшествующими десятилетиями (примерно с 30–80-х годов XIX века), когда в эстетике, критике стало преобладать утилитарное понимание искусства. На похоронах Н.А. Некрасова Ф.М. Достоевский сказал: поэт займет в наших сердцах место Пушкина и Лермонтова. Его прервал молодой голос из толпы: нет, выше Пушкина и Лермонтова⁷.

Русские символисты вернули прежнее отношение к творчеству в соответствии с его природой. Этим объясним, если отбросить второстепенные в данном случае оговорки, невиданный прежде расцвет художественной работы в самых разных областях. В одном из писем П. Вяземскому А. Пушкин сетовал: «Круг поэтов делается час от часу теснее – скоро мы будем принуждены по недостатку слушателей читать свои стихи друг другу на ухо»⁸.

В «самую утонченную эпоху» слушателей был переизбыток. Чего стоит все-российская известность К. Бальмонта, объехавшего страну с поэтическими концертами; железнодорожное турне имажинистов по России в специальном вагоне, переданном им для этих целей распоряжением А. Луначарского. Такое положение сохранялось, повторяю, до конца 1920-х годов.

В 1932 году были распущены все творческие союзы, объединения, группы (постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 года), а в 1934-м – создан Союз совет-

⁴ Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: ДЭМ, 1990. С. 153.

⁵ Ильин В. Эссе о русской культуре / вступ. ст., библиография А. Козырев. СПб.: Акрополь, 1997. С. 144.

⁶ Там же. С. 249.

⁷ Короленко В.Г. Из «Истории моего современника». Похороны Некрасова и речь Достоевского на его могиле // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1990. С. 357.

⁸ Пушкин А.С. Вяземскому П.А. Около (не позднее) 21 апр. 1820 г. Из Петербурга в Варшаву // Полное собрание сочинений. Т. 8 / общ. ред. Д.Д. Благой и С.М. Петров. М.: Правда, 1954. С. 12–13.

ских писателей – этакий «наркомат (министерство) литературы», и художник превратился в разновидность чиновника, служащего. Исследователь обратил внимание на то, что понятие «советская литература» (в отличие от английской, немецкой, французской) дано не по национальному (языковому) признаку, а по «государственно-политическому»⁹.

Это естественно, если вспомнить, что некогда Ленин так и писал: «Литературное дело должно стать *частью* [курсив мой – В. М.] общепролетарского дела»¹⁰.

Оно и сделалось в советской культуре частью, а не целым, затихли профессиональные обсуждения процессов и результатов творчества, что и подтвердил В. Маяковский в стихотворении «Домой!» 1925 года: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо. // С чугуном чтоб и с выделкой стали // О работе стихов, от Политбюро, // чтобы делал доклады Сталин»¹¹.

Спустя несколько лет Сталин и сделал, правда, не от Политбюро, и не в докладе, и не о стихах, но все же отозвался, написав на полях повести А. Платонова «Впрок» (1931): «Сволочь!»¹².

Тут уж, конечно, не до «священного антропологизма».

В. Маяковский почувствовал это на себе. Повстречавшись с ним в 1929 году в Ницце, Ю. Анненков вспоминает, как поэт спросил, «когда же, наконец, я вернусь в Москву. Я ответил, что я об этом больше не думаю, так как хочу остаться художником. Маяковский... сразу помрачнев, произнес охрипшим голосом:

– А я – возвращаюсь... так как я уже перестал быть поэтом.

Затем произошла поистине драматическая сцена: Маяковский разрыдался и прошептал едва слышно:

– Теперь я... чиновник...»¹³.

Через год он совершил самоубийство. Однако сам приложил руку к тому, чтобы стать чиновником, добровольным участником «общепролетарского дела»:

«Надо разбить вдребезги сказку об аполитическом искусстве»¹⁴. «С моей точки зрения, лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по социальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата»¹⁵.

По такому рецепту создано его стихотворение «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» (1928), написанное в начавшийся всеобщий жилищный кризис, когда из деревни в город хлынули сотни тысяч

⁹ Голубков М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы. М.: Наследие, 1992. С. 3–4.

¹⁰ Ленин о культуре и искусстве. М.: Искусство, 1956. С. 42.

¹¹ Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 7. Вторая половина 1925–1925. М.: Худ. лит., 1958. С. 94.

¹² Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989. С. 141.

¹³ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. М.: Худ. лит., 1991. С. 207.

¹⁴ Маяковский В. Как делать стихи // Полное собрание сочинений. Т. 12: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. М.: Худ. лит., 1959. С. 116.

¹⁵ Маяковский В. Как делать стихи // Указ. соч. С. 89.

крестьян (шла индустриализация) и завершившееся словами: «Очень правильная эта, наша, Советская власть».

Разумеется, это был осознанный реверанс правящей идеологии, поэт не мог не знать реального положения с отдельными квартирами для рабочих, которые в массе своей населяли бараки, исчезнувшие лишь спустя несколько десятилетий.

Вскоре после публикации его поэмы «Хорошо» (1927) Ю. Тынянов написал эпиграмму: «Прославил Пушкин в оде “Вольность”, // И Гоголь напечатал “Нос”, // Тургенев написал “Довольно”, // А Маяковский – “Хорошо-с”»¹⁶.

Поэт, конечно, не скрывал от себя, что его талант убывает, и в предсмертном письме ощутил заранее обдуманый, а не впопыхах сделанный, шаг: покинуло вдохновение, жить незачем. Одну из гипотез о причинах самоубийства высказал Б. Пастернак, близко знавший Маяковского и тяжело переживший его смерть:

«Мне кажется, Маяковский застрелился из гордости, оттого что он осудил что-то в себе или около себя, с чем не могло мириться его самолюбие»¹⁷. Осудил в себе чиновника, с этим не помирилось самолюбие поэта. «Жил как человек, а умер, как поэт», – откликнулась на его гибель М. Цветаева¹⁸.

Я предполагаю, это была главная причина его ухода из жизни. В. Каверин приводит отрывок из предсмертного письма Маяковского:

«Всем. В том, что умираю, не вините никого и, пожалуйста, не сплетничайте. Покойник этого ужасно не любил. Мама, сестры и товарищи, простите – это не способ (другим не советую), но у меня выхода нет...»¹⁹.

Едва ли не та же причина привела к самоубийству А. Фадеева в 1956 году. Сохранилось и его предсмертное письмо, цитирую выдержки:

«Не вижу возможности дальше жить, т.к. искусство, которому я отдал жизнь свою, загублено самоуверенно-невежественным руководством партии.... Литература – это святая святых – отдана на растерзание бюрократам и самым отсталым элементам народа...Единицы тех, кто сохранил в душе священный огонь [вспоминается «священный антропологизм» Вл. Ильина. – В. М.], находятся в положении париев... И нет никакого уже стимула в душе, чтобы творить... Созданный для большого творчества во имя коммунизма, <...>, я был полон самых высоких мыслей и чувств... Но меня превратили в лошадь ломового извоза, всю жизнь я плелся под кладью бездарных, неоправданных... неисчислимых бюрократических дел. <...> Жизнь моя, как писателя, теряет всякий смысл, и я с превеликой радостью... ухожу из этой жизни»²⁰.

У А. Фадеева тоже не было выхода. Он прав: был талант, минуты вдохновения – все ушло, и кроме «Разгрома» не осталось ничего запоминающегося.

¹⁶ Каверин В. Эпilog. Мемуары. М.: Московский рабочий, 1989. С. 117.

¹⁷ Пастернак Б. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Изд-во «АЛЬФА-КНИГА», 2009. С. 745.

¹⁸ Цветаева М.И. Пленный дух. Воспоминания о современниках. Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 396.

¹⁹ Каверин В. Указ. соч. С. 107.

²⁰ Письмо А.А. Фадеева в ЦК КПСС. 13 мая 1956 г. // Известия ЦК КПСС. 1990. № 10. С. 147–151.

«Молодая гвардия» оказалась фальшивой (что, правда, открылось, уже после гибели писателя), роман «Последний из удэге» – незакончен, роман «Черная металлургия» – брошен. В. Каверин вспоминал о своем впечатлении от разговора с Фадеевым незадолго до его гибели:

«...Я стал думать об этом человеке, одаренном необычайной силой, сказывавшейся во всем и, может быть, более всего в борьбе, которую он вел против самого себя. Картина его души представилась мне – и чего только в ней не было, чем только она не поражала! Тут было и чувство, что он достигнут бедой, от которой нет спасения, с которой он сам не в силах справиться, и спокойствие смертельно раненного»²¹.

Беда, от которой нет спасенья художнику, – сознание, что тебя покинул «священный огонь», что «перестал быть поэтом», – неизбежная расплата за «чиновничество», да еще добровольное, да еще в сознании, что никто не заставлял тебя тащить этот воз, ибо рядом жили и творили те, кто не превратился в ломовую лошадь. Задолго до этого А. Блок словно предвидел, кем (или чем) станет художник в недалеком будущем нового режима. В феврале 1921 года, в докладе «О назначении поэта», посвященном 84-й годовщине со дня гибели А. Пушкина, речь тоже шла о статусе художника:

«Поэт – величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет. <...> Те, которые не желают понять... клеймятся позорной кличкой: чернь; от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти... – за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.<...> На глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. <...> Эти чиновники и суть наша чернь»²².

Вероятно, слова М. Цветаевой о В. Маяковском можно отнести и к А. Фадееву, ибо одни и те же причины привели каждого к смерти, те же причины вызвали в 1933 году горькое замечание А.Л. Бема, русского слависта, эмигранта, после революции работавшего в Пражском университете: «...мы теряем позицию, отвоеванную гениальным Пушкиным и закрепленную усилиями нескольких поколений русских писателей. Мы теряем наше место в мировой литературе»²³. «Советская литература находится в состоянии такого упадка, что мы вынуждены как будто признать тяжелый для нас факт: русская литература выбыла из литературы мировой»²⁴.

Почему так произошло, ясно, и с определенностью, не допускающей иных толкований, объяснил другой эмигрант: «Я убежден, что не революционные потрясения 1917–1920 годов и не эмиграция многих выдающихся деятелей литературы и искусства в эти же годы привели к упадку русской культуры – наоборот: культура эта выдержала и революционные потрясения, и даже потерю многих своих блестящих представителей. Смертельным для нее ока-

²¹ Каверин В. Указ. соч. С. 311–312.

²² Блок А. О литературе. М.: Худ. лит., 1989. С. 381–385.

²³ Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочарова; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 382.

²⁴ Там же. С. 388.

зался тот яд, который начали вливать во второй половине двадцатых годов сначала маленькими дозами, а затем, с тридцатых годов и по сегодняшний день, – широкой струей. Яд этот – насилие над творчеством, требовавшее лживого, тенденциозного изображения жизни»²⁵. «Все, что создается сейчас в Советском Союзе, в том числе (после 10 февраля 1948 года)²⁶ и музыка, – все это носит характер глубоко провинциальный, формально примитивный. На всем лежит четкая печать второсортности. Если не все, то многое производит впечатление технического убожества и одичания»²⁷.

Не то же самое, но близкими по смыслу словами завершает исповедальную книгу «Эпилог» по истории русской литературы советского времени В. Каверин, один из создателей этой литературы. Он сумел, ничего не скрывая (насколько это было возможно) изобразить, опираясь на свой опыт и официальные документы, представить реальный статус художника в советский культуре, хотя речь шла только о писателях:

«Могла ли наша литература стать другой, если бы на нее не давил могучий пресс государства? Без сомнения. Сперва мы потеряли замолчавших, потом расстрелянных, потом замолчанных. Изуродованные – таких большинство – сказали вдвое меньше, чем они могли сказать, и, главное, сказали иначе. По неопубликованному “Первому гонорару” Бабеля видно, что его несравненное дарование еще далеко не развернулось. По “Самоубийце” Н. Эрдмана видно, что в его лице мы потеряли драматурга, который встал бы, может быть, рядом с Островским. По пьесам Олеси видно, как он старался сломать

²⁵ *Елагин Ю.Б.* Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002. С. 7.

²⁶ Имеется в виду постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 года, опубликованное в газете «Правда» 11 февраля 1948 года. Постановление осуждало формализм в музыке и объявляло оперу Вано Мурадели «Великая дружба» (1947) «порочным антихудожественным произведением». В частности, утверждалось: «Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918–1920 гг. 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».

Было постановлено:

«1. Осудить формалистическое направление в советской музыке, как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки.

2. Предложить Управлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке, ликвидации указанных в настоящем постановлении ЦК недостатков и обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении.

3. Призвать советских композиторов проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа.

4. Одобрить организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела».

²⁷ *Елагин Ю.Б.* Указ. соч. С. 205.

свой редкий талант. Последнее десятилетие жизни Зоценко – неустанное противодействие собственным открытиям в литературе. Не смею поставить себя рядом с ним, но ведь и я, вероятно, писал бы иначе, лучше, если бы...

Потери неисчислимы. Литература была бы другая. Но и борьба за нее вошла в нее, стала ее плотью и кровью»²⁸.

Это написано в 1979 году. Однако спустя неполных два десятилетия другой русский автор, В.П. Астафьев, заметил по поводу «Василия Теркина»: «Это наш национальный герой <...>, и вместе с нами суждено ему раствориться во времени ... как литературная реликвия здешнего производства и для здешних мест. Так, даже Великий поэт современности, как и все мы, не наученный мыслить масштабно, всечеловечески, обречен, как и вся современная литература в большинстве своем, произрастать в своем огороде, для своих потребителей»²⁹.

«Не наученный мыслить всечеловечески...» – следовало бы сказать «отученный», ибо русская литература тем и знаменита, что мыслила всечеловечески, любовалась «сверхчеловеческими элементами в человеке». Однако большевистский режим поощрял низкий уровень, «прокрустову словесность». Были, разумеется, исключения, но имеется в виду господствующий тип, общераспространенную практику, определявшую статус художника. Об этом писал М. Левилов в статье «Организованное упрощение культуры» (1922):

«Будущий читатель – ныне уже нарождающийся – не станет искать в романах и рассказах “прямого ответа на проклятые вопросы”. Литература для него займет ее подлинное место: не поучения, не обличения, а только и исключительно развлечения [Орфография оригинала. – В. М.]»³⁰. «Эпоха пророков... – слава богу – прошла в России. Поэзия – корь современной России. Ничего, эта корь пройдет – болезнь возраста»³¹.

«Ибо лишь при организованном упрощении культуры засияет вечной жизнью классическая формула социализма: всякий труд одинаково почетен... <...> И вот это уничтожение психологического неравенства – величайшее достижение общественной гигиены – возможно лишь на почве организованного упрощения культуры»³².

Целенаправленное упрощение, вызванное подчинением культуры идеологии, происходило в масштабах, не виданных прежде не только в России, но, вероятно, и во всемирной истории, хотя сами по себе подобные явления не редкость. П.Б. Шелли в трактате «Защита поэзии» (1821) заметил:

«В нашей стране периодом наибольшего упадка драмы было царствование Карла II [XVII в.], когда все обычные виды поэзии превратились в воспевание королевских побед над свободой и добродетелью»³³.

В отечественном искусстве период его наибольшего упадка тянулся дольше, хотя причины те же самые – «победа над свободой» творчества. Что ж,

²⁸ Каверин В. Указ. соч. С. 460–461.

²⁹ Астафьев В.П. Прокляты и убиты. М.: Эксмо, 2002. С. 793.

³⁰ Библиотека русской критики. Критика 1917–1932 годов. М.: Изда-во АСТ, 2003. С. 332.

³¹ Там же.

³² Там же С. 334.

³³ Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М.: Наука, 1972. С. 420.

так было, так будет, пока... Любой образованный читатель может закончить фразу по-своему.

Исходя из вышесказанного понятно почему переворот в октябре 1917 года совершился под руководством В.И. Ленина, об умственном и психологическом типе которого мемуарист написал: «Помню свой разговор в 1917 г. в Царском Селе с Плехановым. Говоря о Ленине, он сказал мне: “Как только я познакомился с ним, я сразу понял, что этот человек может оказаться для нашего дела очень опасным, так его главный талант – невероятный дар упрощения”»³⁴.

«Основную чертой психологии и идеологии его речей была не простота... а какое-то ухарски-злостное упростиельство»³⁵.

Оно коснулось и нравственного уровня людей, как стоящих у власти, так и основной массы населения. Рецензируя сборник рассказов И. Бунина «Божье дерево» в парижском издании 1931 году, тот же Ф. Степун приводит короткую цитату:

«Он (красноармеец) оброс густой красной бородой. Круглые, прозрачно-коричневые глаза стоят, как у филина. Стриженная голова имеет форму гроба», – и комментирует: «На первый взгляд, самый обычный рисунок. Но я чувствую в красной бороде... кумач революции; так и народ ослеп от света революции, и, живо видя перед собою голову, имеющую форму гроба, вдруг чувствую связь вырождения и преступления как центральную тему революции <...> Ясно, что Бунин в процессе письма не думал о том, что я в его рассказе вскрываю. Однако бессознательно это в нем все же, очевидно, думалось: иначе мне не объяснить моих мыслей о красноармейце»³⁶.

Эти перемены в социально преобладающих настроениях, вызванных приходом на все уровни власти нового психологического типа людей, отмечали разные наблюдатели. Вот что писал П. Сувчинский П. Савицкому (известные русские эмигранты-евразийцы) 19 августа 1924 года: «Спешу поделиться с Вами известием, которое на меня произвело очень сильное впечатление. Вы, вероятно, знаете, что профессор Платонов был в Германии. Будучи в Берлине, он заходил к Карсавину. Они долго беседовали, конечно, о России. Между прочим, Платонов так ответил на вопрос Карсавина, “что-де происходит сейчас в России?” “Нарождается какой-то новый культурный тип русского человека; происходит какое-то перерождение среднего русского человека; этот новый тип скорее степного, восточного характера. Вследствие весьма сложных внутренних процессов, передвижений людских масс, всеобщей элементаризации, Россия стала восточной страной, передвинулась, так сказать, на Восток”»³⁷.

³⁴ Степун Ф. Сочинения / сост. В.К. Кантор. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. С. 233.

³⁵ Степун Ф. Указ. соч. С. 341.

³⁶ Бунин И.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. Освобождение Толстого. Темные аллеи. Рассказы 1927–1952 / вступ. ст. Л. Галича и Ф.А. Степуна. М.: Московский рабочий, 1999. С. 17–18.

³⁷ Евразия. Исторические взгляды русских эмигрантов. М.: Российская академия наук, Институт всеобщей истории, 1992. С. 26.

С этим совпадает и наблюдение Н. Бердяева: «В стихии большевистской революции меня более всего поразило появление новых лиц с небывшим раньше выражением. Произошла метаморфоза некоторых лиц, раньше известных. И появились совершенно новые лица, раньше не встречавшиеся в русском народе. Появился новый антропологический тип, в котором уже не было доброты, расплывчатости, некоторой неопределенности очертаний прежних русских лиц. Это были лица гладко выбритые, жесткие по своему выражению, наступательные и активные. Ни малейшего сходства с лицами старой русской интеллигенции, готовившей революцию. Новый антропологический тип вышел из войны, которая и дала большевистские кадры. Это тип столь же милитаризованный, как и тип фашистский. Об этом я не раз писал. С людьми и народами происходят удивительные метаморфозы»³⁸.

В августе 1937 года в Париже проходила международная выставка «Искусство и техника в современной жизни». Художественный театр показал в Париже три спектакля: инсценировку «Анны Карениной», «Враги» М. Горького и «Любовь Яровую» К. Тренева – и блистательно провалился. И мало кто знает, что одним из главных непосредственных виновников этого провала был не кто другой, как сам Сталин лично.

Художественный совет театра выбрал для парижского турне репертуар гораздо более тонкого вкуса и лучшего качества, нежели три упомянутые пьесы. Директор театра М.П. Аркадьев утвердил этот репертуар и представил в Комитет по делам искусств, который его, в свою очередь, утвердил. И только после этого окончательного утверждения узнал Сталин о парижском репертуаре своего любимого театра. Сталину репертуар не понравился. Он нашел его слишком аполитичным и недостаточно пропагандным. М.П. Аркадьев был тотчас же арестован, а репертуар был изменен, и из трех спектаклей два оказались вполне пропагандного характера, а третьим была «Анна Каренина» – любимый спектакль Сталина. Но, увы, вкусы парижан оказались отличными от вкусов вождя Советского Союза, и провал Художественного театра был полный. Правда, было бы несправедливо сваливать причины провала только на репертуар. Конечно, главным было то, что Художественный театр, как и все другие лучшие русские театры, к 1937 году завершил путь своей идейной и художественной деградации. К этому времени он успел растерять в своем творчестве честность, правду, искренность и свободу. И его некогда высокое искусство превратилось в простое ремесленничество, хотя в этом ремесленничестве и участвовали блестящие мастера своего дела, какими еще бесспорно оставались актеры Московского Художественного театра»³⁹.

Советская печать сообщала о триумфальном приеме спектаклей парижской публикой. Иначе оценил эти выступления еще один независимый наблюдатель, В. Ходасевич. В 1938 году он написал статью-некролог в связи со смертью К.С. Станиславского:

³⁸ Бердяев Н. Указ. соч. С. 153.

³⁹ Елагин Ю.Б. Указ. соч. С. 104–105.

«25 октября 1917 года было для русской интеллигенции тем же, чем для дворянства было 14 декабря 1825 года. Художественный театр, отразивший столь многие черты этой интеллигенции и со своей стороны оказавший на нее глубокое влияние, в день октябрьского переворота очутился на смертном одре. С тех пор тянулась лишь его двадцатилетняя агония. Последний вздох Станиславского был и его последним вздохом. То, что еще существует и будет существовать под именем (впрочем, отчасти уже измененным) Художественного театра, есть лишь его “неживое подобие”: год тому назад мы в этом убедились воочию. Орденосный МХАТ имени Максима Горького уже не равен Художественному театру ни по эстетическому уровню, ни даже по самой своей художественной морали. Театр Станиславского был учителем и образцом неуклонного, бескорыстного и независимого служения искусству. Сам Станиславский таким и остался до последнего дня. Но он имел несчастье присутствовать при умирании своего детища»⁴⁰.

Эти слова подразумевают вышеупомянутые гастроли театра, им Ходасевич посвятил три статьи о каждом из спектаклей. В первой говорилось:

«Общее впечатление получается такое, что перед нами уже не только не прежний Художественный театр, но и вообще не тот театр, а какой-то другой, далеко не лишенный оттенков провинциальности, а то и просто балагана. Скорее чувствуется в нем влияние Художественного театра, нежели то, что это и есть сам Художественный театр. Это и есть самое грустное. В сущности, не то печально, что Художественный театр явственно огрубел и снизился, а то, что он сам стал собственным эпигоном, что он утратил драгоценнейшее из всего, что у него было, – дар искания, новизны, напряженного творчества»⁴¹.

Очевидцы свидетельствуют, что у М. Горького была страсть к популяризации достижений культуры, с этой целью он проектировал самые разные серии книг, в 1918 году организовал в Петрограде издательство «Всемирная литература», чтобы знакомить читателей с выдающимися памятниками всемирного художественного творчества.

Однако уже под конец жизни он задумал поручить ста писателям переписать главные произведения мировой литературы – от Гильгамеша, Гесиода и Плутарха до Корнелия и Золя, – «чтобы мировой пролетариат... учился по ним делать мировую революцию». «И вся серия будет кончатся устными легендами о Ленине. Это будет особенно полезно красноармейцам и краснофлотцам»⁴².

Сообщившая эти сведения Н. Берберова объясняет столь странный замысел начавшимся у М. Горького незадолго до смерти помрачением разума от быстрого развития туберкулезного процесса.

Совсем не случайно, что уже в советское время крестьяне из Сибири написали в Москву письмо, жалуясь на непонятность им поэтического творчества

⁴⁰ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. М.: СОГЛАСИЕ, 1996. С. 443.

⁴¹ Ходасевич В.Ф. Указ. соч. С. 570—571.

⁴² Берберова Н. Железная женщина. М.: Кн. палата, 1991. С. 226—227.

Б. Пастернака и требуя на этом основании лишить автора денег за напечатанные стихи⁴³.

Для таких-то читателей Горький и намеревался переделывать классику.

Проект не осуществился, хотя для понимания статуса художника в советской культуре важно не это, а то, что он исходил от писателя, а не чиновника, – факт тем более прискорбный, что к моменту захвата власти большевиками М. Горький прожил 49 лет, был всемирно известным писателем, и уж если такой автор предпочел вдохновению чиновную службу, остается лишь развести руками.

Теперь неоспоримо известно, каким было положение художника в советской культуре: служащий государства, одна из многочисленных разновидностей чиновничьего угодничества, с подлинным или наигранным восхищением комментирующим «доклады Сталина о стихах», чего хотел и чего добился В. Маяковский. Тогда как быть с вдохновением, для которого художник рожден и без которого нет художественного творчества; «дара искания, новизны», повторяя слова Ходасевича? Вопрос риторический, ибо заранее предугадывается ответ, как и то, что всегда найдутся таланты, не согласные с таким ответом, однако их судьба тоже известна.

⁴³ Перхин В.В. Русская литературная критика 1930-х годов. Критики и общественное познание эпохи. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1997. С. 123.

Игорь Кондаков¹

Между официозом и андеграундом: Прокофьев и Шостакович в советской музыке

Аннотация. Судьба гениев искусства в условиях удушающей несвободы – идеологической и политической – в общем одинакова, независимо от творческой индивидуальности каждого из них. А способы их творческого выживания в невыносимых условиях бытия – различны.

Классики русской музыки XX века С. Прокофьев и Д. Шостакович под устрашающим давлением сталинской политики не могли игнорировать «социальный заказ» тоталитарного государства и в то же время не могли отказаться от своей творческой индивидуальности, тяготевшей к музыкальному модернизму и авангарду. Оба композитора были «зажаты» обстоятельствами своей жизни между советским официозом, ожидавшим рождения шедевров в духе соцреализма и политической пропаганды, и собственными идеалами свободного творчества, не сдерживаемого никакими идеологическими установками и запретами. Разница в их положении заключалась в том, что Шостакович всю жизнь был «советским человеком» и в этом качестве был жестоко обучен советской властью и «правдинскими» статьями, а Прокофьев как композитор был известен еще до революции, достиг мировой славы в эмиграции и, вернувшись в СССР, принес за собой «шлейф» подозрений и оценок, связанных с его досоветским прошлым, и в то же время непоколебимую уверенность в своей гениальности.

Если Прокофьев в своем советском творчестве продолжал проявлять независимость и строптивость, несмотря на то что его редко печатали и мало исполняли, то Шостакович стремился внешне демонстрировать покорность судьбе и политическую «дисциплинированность» (при сохранении внутреннего сопротивления и глубокой убежденности в своей правоте). Ради сохранения своей творческой индивидуальности и собственного стиля обоим композиторам приходилось прибегать к маскировкам и шифровкам.

Идеальным средством «ухода» в андеграунд у обоих композиторов стало обращение к контексту культуры, в том числе использование подтекста и интертекста, авторская ирония и самоирония, смысловая амбивалентность, изысканные иносказания. Все эти средства требовали от реципиентов музыки огромного культурного кругозора, глубины философской и культурно-исторической интерпретации, владения различными языками культуры, – что было недоступно большинству их коллег, критиков и цензоров.

¹ Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет; Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-8903-8368; ikond@mail.ru

Ключевые слова: советская музыка, Прокофьев, Шостакович, официоз, андеграунд, «между», самоидентификация, интертекст, подтекст, контекст культуры, творческая индивидуальность, «смерть автора», свобода творчества

Два величайших русских композитора XX века, причисленных советской властью к советской музыке как ее классики, как неотъемлемые ее составляющие, несмотря на свои принципиальные различия, никак не укладывались в «прокрустово ложе» идеолого-политических требований официальной Системы. Считая культуру и искусство «служанками политики», «вожди Советского Союза» не хотели терять в лице Шостаковича, а затем и Прокофьева столь даровитых «слуг» режима, но и даровать им какие-либо творческие «вольности» (хотя бы и в порядке исключения) вовсе не собирались. Приемы «кнута и пряника» вполне годились для управления искусством.

При обсуждении статьи «Сумбур вместо музыки» в ЦК ВКП(б) 29 января 1936 года Сталин задал своим собеседникам вопрос: «Почему левачество столь живуче в музыке?» И сам же дал ответ: «Ответ один – никто не следит, не ставит композиторам и дирижерам требований ясного массового искусства»². На реплику Б. Шумяцкого: «Лично я полагаю, что Шостакович, как большинство композиторов, может писать хорошую реалистическую музыку, но при условии, если ими руководить», – Сталин ответил: «В этом-то и гвоздь. А ими не руководят»³. Идеологи советского строя быстро научились «ставить» композиторам и исполнителям «требования ясного массового искусства», однако ни Шостакович, ни Прокофьев не относили себя к «массовому искусству», подобно многим их коллегам.

В результате умелого партийного руководства гениальные композиторы оказались зажатыми в клещи: между официальным признанием (в случае написания «хорошей реалистической музыки») и запрещением (в случае «левачества» и «сумбура»). Это означало опасное движение по острию, чреватое соскальзыванием в ту или другую сторону. В этом русле приходилось жить и творить Шостаковичу, а затем и Прокофьеву.

В последнее время проблема советской самоидентификации как Шостаковича, так и Прокофьева стала все больше занимать исследователей. Выяснилось, что это совсем не простая для изучения проблема – ни в искусствоведческом, ни в культурологическом, ни в философском, ни в политологическом отношении. Главная трудность решения этой проблемы заключалась в том, что сами композиторы, в силу сложившейся социально-политической ситуации вокруг культуры в целом и музыки в частности, не могли определиться со своей самоидентификацией: они боялись выпасть из советской культурной парадигмы и в то же время не хотели расстаться со своей творческой инди-

² Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. М.: МДФ, 2013. С. 139.

³ Там же. В беседе с И.В. Сталиным приняли участие К.Е. Ворошилов, В.М. Молотов, А.И. Микоян, Р.И. Эйхе и Б.З. Шумяцкий.

видуальностью и раствориться в общем потоке советского «массового искусства», созданного по стандартам соцреализма.

С одной стороны, корифеи русской музыки XX века были готовы согласиться с некоторыми критериями и требованиями советского официоза (более или менее разумными относительно критериев большого искусства); с другой стороны, большинство подобных требований и критериев вызывали раздражение и протест, которые невозможно было выразить прямо, и здесь включались механизмы «эзопова языка» (в значительной степени еще не разработанного, но формирующегося «на ходу»). Раздражение и протест вызывали вопиющий непрофессионализм официальных требований к музыке, формулировавшихся в соответствии с чисто политико-идеологическими соображениями советских управленцев культурой, практически непереводаемых на язык музыки.

Конечно, для многих советских композиторов, особенно начинающих «с нуля», сам язык музыки казался жалкой условностью, а самоидентичность советских деятелей музыки исчерпывалась самой советской идеологией, которая «переводилась» с политического на музыкальный либо «идейно выдержанными» словами, либо узнаваемыми мотивами революционных песен, несущих в себе политическое содержание.

Что же касается собственного художественного языка, то ни Прокофьев, ни Шостакович не могли отказаться от своего стиля, как и от самих себя, – поэтому компромисс с советским официозом мог быть ограниченным, и границы допустимого приходилось зорко охранять – ради сохранения своего творческого «Я» и музыки как искусства. И здесь пригождалась «шифровка» своих сокровенных замыслов и тайных символов, которые были должны оставаться «загадкой» для непосвященных.

Назову труды тех исследователей, которые активно способствовали прояснению советской идентичности Прокофьева и Шостакович в своих публикациях последних лет и стимулировали рождение настоящего текста⁴.

⁴ Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010; Воробьев И.С. Социалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013; Демченко А.И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. Исследование. М.: Композитор, 2017; Аюрян Л.О. Музыка советской эпохи: 1917—1991. Челябинск: Автограф, 2024; Лемэр Ф.Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. См. также: Д.Д. Шостакович: сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996; Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DSCN; Композитор, 1998; Аюрян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004; Степанова И.В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются. М.: Фортуна ЭЛ, 2007; Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. М.: Мол. Гвардия, 2000; Арановский М.Г. Возвращаясь к Шостаковичу. М.: Музиздат, 2010; С.С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016; и др.

1. Красное на белом: Сергей Прокофьев

*Белый был – красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был – белый стал:
Смерть побелила.*

*Цветаева М.
Лебединый стан (1920)⁵*

Композитор Сергей Прокофьев в жизни и в творчестве был воплощением принципа Pro et Contra, – всегда оказываясь «чужим» среди «своих». В дореволюционный период он слыл «революционером в музыке», дерзким новатором, футуристом; в период эмиграции он многим эмигрантам казался «красным», затесавшимся среди «белых», композитором-большевиком; в свой советский период он многим коллегам представлялся закоренелым эмигрантом, перекрасившимся «белым», неисправимым буржуазным модернистом. Парадокс Прокофьева заключался в том, что в меняющейся политической и культурно-исторической среде он оставался самим собой – неповторимо-оригинальным, уверенным в своей правоте и превосходстве, ироничным по отношению к окружающему и окружающим. Это то и дело приводило к острым конфликтам и неразрешимым противоречиям с современниками, с обстоятельствами, с контекстом культуры. Прокофьев постоянно жил и творил в противостоянии: то с традиционной музыкой, то с эмигрантской культурой и ее предрассудками, то с советскими идеологическими штампами. И во всех случаях – с вульгарной политизацией музыкального искусства, выхолащивающей его эстетико-художественный смысл.

Главным источником переживаний Прокофьева был цивилизационный и культурный раскол России на СССР и Русское Зарубежье, произошедший после Октябрьской революции. Композитор долго не мог избавиться от утопической мечты – примирить Русское Зарубежье и Советскую Россию. Этому посвящены не только его зарубежные балеты «Стальной скок» и «Блудный сын», но и следующие друг за другом эмигрантский балет «На Днепре» (действие которого проходит на фоне затухающей гражданской войны, главные действующие лица – вчерашний красноармеец Сергей и казачка Ольга, с трудом добывающиеся осуществления своей любви) – и советский балет «Ромео и Джульетта» почти на ту же тему, в котором любовь героев, скованная враждой родов Монтекки и Капулетти завершается трагически. Так выразилось в творчестве Прокофьева крушение его надежд на примирение русской эмиграции и советской власти – хотя бы в области культуры, если не политики. Примирение двух русских культур XX века было невозможно, а Прокофьев, так любивший пересекать границы между различными культурными мира-

⁵ Цветаева М. Лебединый стан: Стихотворения 1917–1921. М.: Бeyer, 1991. С. 90.

ми, привыкший к открытости культур, остался за «железным занавесом» почти сразу же после своего возвращения.

Положение Прокофьева в контексте культуры русской эмиграции и советской культуры очень хорошо характеризует история создания балета «Стальной скок», который оказался вызовом как Русскому Зарубежью, так и Советам.

«Стальной скок» – этими словами С.С. Прокофьев перевел с французского название своего балета (1925) *Pas d'acier* (буквально «Шаг стали», или «Стальной шаг»), и такой несколько футуристический перевод буквально ошеломил русскую публику в Париже. Это была метафора, характеризующая Советскую Россию и ее «рывок» в будущее, и такое обобщение советизма не могло не смущать (а точнее – пугать) русскую эмиграцию. Сам Прокофьев ласково называл про себя будущий балет как бы по-французски: «Урсиньоль» (*Ursiniol* – от «URSS» – СССР: что-нибудь вроде «эсэсэсэрочка» или «эсэсэсэрия», сказанное по-французски). О происхождении этого названия С. Прокофьев рассказал в своем Дневнике. Художник и автор либретто будущего балета Г. Якулов «посоветовал хорошее название: “Урсиньоль” (*Ursiniol*) от URSS, официальные литеры Советской России. Я сразу уцепился за это название: действительно, “Урсиньоль” звучит полушутливо, безобидно, не то медвежонок [от *ours* (фр.) – “медведь”], не то карикатура на “*Rossignol*”⁶ Стравинского»⁷.

Диапазон смыслов названия балета Прокофьева о Советской России, предназначенного для представления европейцам, показывает амплитуду колебаний прокофьевского замысла. С одной стороны, жесткое и даже агрессивное: «Стальной шаг», «Стальной скок»; с другой – шутливое и ироническое: «Эсэсэсэрочка» с французскими ассоциациями: «Медвежонок», «Соловушка» (со скрытым выпадом против своего друга-конкурента Игоря Стравинского). Таким образом, образ «СССР» из парижского далека рисовался композитору совершенно аполитично: не то, как стальной монстр с забавным ласкательным именем, произошедшим из перевода невыговариваемой по-русски аббревиатуры на мелодичный французский, не то, как кентавр из медведя и соловья, выведенный из того же шаловливого французского перевода названия страны, лишённого своего политического смысла и значения.

Напряженные споры вокруг названия будущего балета были связаны с настойчивым желанием С.С. Прокофьева и С.П. Дягилева поставить в «Русских сезонах» спектакль на советскую тему. Прокофьев в Дневнике рассказывает о своих консультациях с музыкальным критиком-евразийцем П. Сувчинским. «Разговор всё время, естественно, о “большевицком балете”. <...> Общий вывод: такой балет сделать невозможно. Положение так остро, что нельзя написать балет нейтральный, надо делать его или белым, или красным. Белый нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию русскому композитору через монокль Западной Европы; да кроме того, разумно ли мне отрезать себя от России теперь, когда там как раз такой интерес к моей музыке? Красный балет делать тоже нельзя, так как он просто не пройдет перед

⁶ “*Le Rossignol*” – «Соловей» имеется в виду опера И.Ф. Стравинского – по Андерсену, шедшая в «Русских сезонах», 1914, на французском языке.

⁷ Прокофьев С. Дневник. 1907–1933 (часть вторая). Париж, 2002. С. 347.

парижской буржуазной публикой. Найти же нейтральную точку, приемлемую и с той стороны, и с этой, невозможно, ибо современная Россия именно характеризуется борьбой красного против белого, а потому всякая нейтральная точка будет нехарактерна для момента. “Кто не с нами, тот против нас”, поэтому нейтральная точка вызовет отпор и оттуда, и отсюда⁸. Консультации с И.Г. Эренбургом, находившимся в Париже, подтвердили эту межеумочную позицию создателей спектакля, призванного построить мосты между Советским Союзом и Русским Зарубежьем...

В разговоре с С. Дягилевым С. Прокофьев вернулся к идее «советского» балета. «Я спросил Дягилева: “Вы непременно настаиваете на большевицком балете?” Дягилев: “Неприменно; я перед отъездом из Лондона даже говорил немного об этом с Раковским, нашим послом”. “Нашим?” Дягилев усмехнулся: “Ну да, вообще российским”⁹. Аргументы Сувчинского и Эренбурга на него не подействовали. «Он воскликнул: В России сейчас двадцать миллионов молодежи, у которой... (тут нецензурное выражение о прославлении полового желания). Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна!»¹⁰ Таким образом, был решен главный вопрос: как уйти от противоборства красного и белого: волевой напор музыки, динамика и энергетика танца, промышленно-трудовые ассоциации. Никакой политики.

Когда набралось к балету достаточно музыкального материала, Прокофьев известил об этом Дягилева: «Я уже довольно много сочинил музыки, русской, часто залихватской, почти всё время диатоничной, на белых клавишах. Словом, белая музыка к красному балету»¹¹. Конечно, шутка, игра слов, красивый парадокс... Но за этим стоит настойчивое стремление к политическому нейтралитету, социальному компромиссу, к «снятию» противостояния «красного» и «белого», по крайней мере в искусстве. Создателям балета это уже казалось возможным. Театральность тяготела к «советскому» – визуально и идейно; музыкальность – к «эмигрантскому», модернистскому дискурсу.

Несомненно, Прокофьеву, как и, по-своему, Дягилеву, хотелось выстроить «мост» между советским и зарубежным, преодолеть политические границы между «двумя русскими культурами», представить русскую культуру (и музыку, и театр, и литературу) как единое семантическое и проблемное поле. Однако социокультурная утопия (провокация?) Дягилева – Прокофьева могла осуществиться лишь на театральных подмостках, да и то лишь в условиях эмиграции, в Париже.

Тем временем страсти вокруг «советского» балета разгорались в Париже не на шутку. В своих воспоминаниях, написанных в расчете на советскую публикацию, С. Прокофьев иронически комментировал отклики на парижскую премьеру: «У публики большой успех. Французская пресса рассуждала: “Странное произведение, начиная от названия и кончая музыкой и хореогра-

⁸ Прокофьев С. Указ. соч. С. 338–339.

⁹ Прокофьев С. Указ. соч. С. 340.

¹⁰ Там же.

¹¹ Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 292.

фией; уж не предназначено ли оно заменить “Жизнь за царя”? Белоэмигрантские газеты топали ногами: “Колючий цветок служителей пролеткульта”. <...> Молодежь была в восторге». Английские газеты писали: «Сергей Прокофьев заслуживает быть знаменитым. Как апостол большевизма он не имеет равных»¹². Рассказывая о постановке балета «Стальной скок» в театре Метрополитен в Нью-Йорке, Прокофьев с удовольствием отмечал, «как огромный красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из буржуазных театров»¹³.

Нет сомнений, что для Дягилева и Прокофьева в это время пресловутые «большевизм» и «советизм» имели отнюдь не политический, а исключительно эстетический смысл, включающий авангардистский эпатаж, провокацию, вызов, гротеск и рассчитанный на двоякую реакцию русских эмигрантских кругов – в первую очередь, и на снобистскую парижскую публику, которую нужно было чем-то сильным «раскачать». Напротив, надежда на постановку «Стального скока» в СССР раз за разом падала. Большой театр было решил поставить прокофьевский балет, но после резкого выступления представителей «Ассоциации пролетарских музыкантов» отказался от постановки¹⁴. Советские критики Прокофьева, конечно, усмотрели в балете насмешку над всем советским и революционным и оценивали его чисто в политическом ключе – как антисоветский и контрреволюционный...

В самом замысле «Стального скока» и в его театральном воплощении заключалась ирония, но не злая и не критическая; скорее, в «большевицком» балете можно было усмотреть, пользуясь бахтинским языком, карнавализацию (как и в таких эмигрантских произведениях Прокофьева, как «Любовь к трем апельсинам», «Шут»). Там, где Прокофьев с Дягилевым надеялись на аполитичность и эстетический эффект, советский официоз видел лишь политику – обострение классово-культурной борьбы и культурно-политическую диверсию со стороны русской белоэмиграции. Диалог эстетики с политикой никак не получался, ввиду невозможности выработать компромиссный «общий» язык, сочетающий в себе и художественные, и идеологические критерии. В этом отношении «Стальной скок» для Прокофьева был «пробным шаром» в процессе установления взаимопонимания с советской культурой. На уровне руководящих советских чиновников какое-то взаимопонимание получалось, но, когда к диалогу подключались оголтелые рапповцы, становилось очевидно, что взаимопонимание Советов и эмиграции в принципе невозможно.

И Дягилев, и Прокофьев (да и многие другие из эмигрантов) каким-то глубинным чутьем это понимали. Недаром, уезжая на гастроли в Советскую Россию, Прокофьев более всего боялся, что поездка может оказаться «в один конец», и «въехав» с триумфом в СССР, можно из него и не «выехать» (что в конце концов с ним и произошло). Еще больше боялся этого Дягилев, к счастью для себя, так и не решившийся приехать в СССР, и приехать «с концами».

¹² С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. С.181.

¹³ Там же. С. 185.

¹⁴ Там же.

Прокофьеву приходилось мысленно возвращаться к одной иллюстрации, наглядно характеризовавшей положение советского художника в большевистской стране, которая в свое время его поразила. Когда он работал над оперой «Огненный ангел» по одноименному роману В. Брюсова, Прокофьев узнал об обстоятельствах смерти Брюсова, которые показались ему символическими и зловещими. В своем Дневнике за 1926 год Прокофьев написал: «Когда он [Брюсов. – И. К.] умер, его тело подвергли вскрытию. Была сделана также трепанация черепа. Когда был вынут мозг, то надо было перед закрытием черепной коробки чем-то заполнить голову, но ничего не было под руками. Тогда брали листы газеты “Правда”, скатывали их комками и забивали ему в голову. Так он и был похоронен с большевицкой газетой вместо собственных мозгов – отмщение судьбы за его переход в коммунизм, совершенный не по убеждениям, а по расчету. Какие мрачные легенды обвивают память о Брюсове – как Агриппу Нетесгейского! [персонажа романа и оперы. – И. К.]»¹⁵.

Конечно, самого Прокофьева страшила возможность подобной судьбы, материализовавшей метафору Петрушки, куклы с набитой опилками головой: ведь и он «перешел в коммунизм» отнюдь не по убеждениям, а все же по расчету, пусть и мотивированному самыми благородными целями и самыми высокими патриотическими идеалами! Мечтая о возвращении на родину великим композитором, Прокофьев вольно или невольно примерял на себя судьбу Брюсова, у которого Советская власть вынула мозги, а вместо них – набила ему голову большевистской пропагандой (Брюсов вступил в коммунистическую партию, работал в советской цензуре, занимал в советской культуре официальные руководящие посты). Наверно, еще на Западе, под влиянием евразийских идей, Прокофьева посещала озорная мысль сочинить ёрническое славословие Сталину, «отцу народов», как бы от лица разных народов СССР («Здравницу») или поручить хору распевать ходячие цитаты из Маркса, Ленина и Сталина в кантате к 20-летию Октября.

Нараставшая в заграничном творчестве Прокофьева ностальгия по России и русской культуре вылилась в «Сказки старой бабушки», балеты «Блудный сын» и «На Днепре», во 2-ю и 4-ю симфонии, в 5-й фортепьянный, 2-й скрипичный и 1-й виолончельный концерты, в романсы и камерные пьесы, в музыку к кинофильму «Поручик Киж»...

В конце своих триумфальных гастролей в «Эсэсээрии» (выражение композитора, отразившееся в его переписке) 20 марта 1927 года Прокофьев дал последний концерт в московском Колонном зале Дома Союзов (исполнялись Классическая симфония, 2-й фортепьянный концерт и «Скифская сюита», На концерте присутствовало советское руководство. Уходя с концерта после первого отделения, тогдашний глава Совнаркома А.И. Рыков познакомился с мировой знаменитостью. Прокофьев вспоминал: «Рыков – небольшого роста человек, с бородкой интеллигентского типа и гнилыми зубами. Он спросил меня:

¹⁵ Прокофьев С. Дневник. Указ. соч. С. 409.

— Как же вам у нас понравилось?

Я ответил:

— Мой приезд сюда – одно из самых сильных впечатлений моей жизни.

В сущности, – оправдывался композитор, – я совсем не похвалил Большевику, и в то же время выглядело, что я высказался в предельных похвальных выражениях [Вот она, формула прокофьевского компромисса! – И. К.]. Рыков улыбнулся и с довольным видом заспешил дальше¹⁶. Однако во время этого концерта произошло событие, о котором Прокофьев еще ничего не знал, но которое оказалось в дальнейшем решающим. Оказалось, что на концерте Прокофьева присутствовал и Сталин, который будто бы заявил «по какому-то случаю не без гордости»: «Наш Прокофьев»¹⁷. Это сразу поставило Прокофьева (как ему казалось) в Советском Союзе в привилегированное положение и в конечном счете повлияло на его позднейшее решение вернуться на родину.

Возвращение Прокофьева не было безоблачным. Композитор столкнулся с тем, что его произведения практически не исполняются – одни как дореволюционные, другие – как эмигрантские. Впрочем, и музыка, написанная специально для советской аудитории, тоже не исполнялась. Кантата к Двадцатилетию Октября на слова Маркса – Энгельса, Ленина и Сталина – испугала своей дерзостью (своего рода «запанибратством» с классиками марксизма-ленинизма), балет «Ромео и Джульетта» долгое время отвергался и Большим и Кировским театрами под разными предложениями, опера «Семен Котко» и музыка к кинофильму «Александр Невский» показались неуместными в связи с установлением дружественных отношений с Германией в конце 1930-х годов. Лишь кантата «Здравица», написанная к 60-летию юбилею Сталина, была безоговорочно принята советским официозом (и лично вождем) как вклад в советскую музыку. Но никто не подозревал тогда, что «народные слова» – это фейк, пародия на фольклор, текст, по сути своей абсурдистский. Колхозники, с песнями и плясками, собирают девушку Аксинью (едва ли не позаимствованную из шолоховского «Тихого Дона» или даже из оперы И. Дзержинского) в Кремль, как невесту Сталина – всесоюзного жениха... А тут и всяческое величанье жениха и невесты:

*Ой, вчера мы песни, песни, да гуляли!
То не русую мы косу пропивали,
То не замуж мы Аксинью выдавали –
В гости к Сталину Аксинью провожали.
В Москву-город провожали мы в столицу,
Как невесту наряжали – молодицу.
Выходила свет – Аксинья за ворота;
Хороша собой, красива, в новых ботах.
За околицу Аксинью провожали мы,
С нею Сталину привет посылали мы.*

¹⁶ Прокофьев С. Дневник. Указ. соч. С. 549.

¹⁷ Там же. С. 680.

Авторская отсылка к «словам народным» (особенно в связи с перечислением народов СССР, породивших будто бы эти тексты, – «русский, украинский, белорусский, мордовский, кумыкский, курдский, марийский») выглядит розыгрышем, мистификацией. Автором слов «Здравицы», несомненно, был сам С. Прокофьев¹⁸, и весь абсурдизм этого текста выражает тщательно замаскированное ироническое отношение композитора и к ритуальному славословию вождя, и к советским идеологизированным жанрам музыки вообще, и к стремительно развивавшемуся в 1930-е годы «сталинскому фольклору» (псевдофольклору): всем этим стилизованным под былины «новинам» про Ленина и Сталина, Буденного и Ворошилова, про челюскинцев и богатыря Поколен-бороду (О.Ю. Шмидта).

*Никогда нам не была
жизнь так весела.
Никогда досель у нас,
рожь так не цвела.
По-иному светит нам
солнце на земле.
Знать оно у Сталина
побыло в Кремле.*

*Я, пою, качая сына
на своих руках:
«Ты расти, как колосочек
в синих васильках.
Сталин будет первым словом
на твоих губах.
Ты поймешь, откуда льётся
этот яркий свет.
Ты в тетрадке нарисуешь
Сталинский портрет».*

Но ведь и кантата «XX лет Октября», задуманная вместе с одним из основателей евразийства П.П. Сувчинским еще за рубежом, несмотря на безупречные по своей идейности и политической «выдержанности» тексты классиков марксизма-ленинизма, звучала иногда двусмысленно. Так, в эпизоде «Философы» хор пропевает известный афоризм Маркса из «Тезисов о Фейербахе»: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его». Довольно сложно сплетенный полифонический эпизод в кантате не позволяет большинству слушателей разобрать всю фразу. Слышится лишь бесконечно повторяемое: «Философы, философы, философы...». Что эти философы сделали и чего не сделали, – невозможно понять в процессе слушания музыки, и это, несомненно, входило в сверхзадачу автора кантаты. (Читавший в юности Канта, Ницше и Шопенгауэра, Прокофьев луч-

¹⁸ *Вишневецкий И.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2005. С.131. См. также текст «Здравицы». С. 421–425.

ше, чем большинство советских людей, знал, что такое философия.) Другой фрагмент кантаты «Мы идём тесной кучкой...» (на слова Ленина из его программной брошюры «Что делать») поэтично рисует большевистскую партию, созданную Лениным, как мелкое объединение маргинальных политиков, окруженное врагами, движущееся между неприятельским огнем и соседним болотом, но выбирающее «путь борьбы», а не примирения. Так видятся Прокофьеву истоки «Большевизии».

Кульминацией кантаты становится часть, названная «Революция». Вырванные из контекста фразы из статей Ленина, написанных в октябрьские дни 1917 года, вызывают противоречивые впечатления от ленинского авантюризма, рассчитанного на удачу и случай: «Мы победим безусловно и несомненно... Теперь всё висит на волоске... Мы недостаточно сильны, чтобы взять власть... Но не взять власти теперь – значит погубить революцию... Хлеба в Питере на два, три дня. Можем ли дать хлеб повстанцам? Мы отнимем хлеб и все сапоги у капиталистов, мы оставим им корки, мы оденем их в лапти... Флот – Кронштадт, Выборг, Ревель – могут и должны идти на помощь. Погибнуть всем, но не пропустить неприятеля!». Ленинские лозунги и сомнения, сменяя друг друга, выдают и тревогу, и неуверенность, и отчаяние революционеров во главе с вождем пролетариата в разгар событий Октября.

Правда, в следующей части кантаты – «Победа» уже звучат в устах хора другие ленинские слова: «Лёд сломан во всех концах мира. Тяжеловесная машина сдвинута с места, и в этом вся суть и есть». И «Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата». Кантату завершают две части на слова Сталина: «Клятва» и «Конституция», исполняемые хором. Однако все партийно-государственные советские чиновники смертельно испугались кантаты на буквальные слова Маркса, Ленина и Сталина. Председатель Комитета по делам искусств и одновременно Всесоюзного радиокомитета П.М. Керженцев весной 1936 года убеждал С.С. Прокофьева в личной беседе отказаться от цитат из произведений классиков марксизма и заменить их текстами советских поэтов, от чего композитор резко отказался, тем более что стихи советских поэтов, по убеждению Прокофьева, не шли ни в какое сравнение с текстами К. Бальмонта, А. Ахматовой, З. Гиппиус, которые в свое время положил на свою музыку Прокофьев¹⁹.

В результате кантата была запрещена к исполнению. Впервые кантата была сыграна в Москве – с цензурными сокращениями (за счет частей, на слова Сталина) – спустя тридцать лет после написания, 5 апреля 1966 года в Большом зале Московской консерватории под управлением Кирилла Кондрашина. А ее мировая премьера (в полном составе) состоялась только 6 ноября 1984 года (под управлением В. Федосеева), т.е. почти через полвека после ее написания и более чем через 30 лет после смерти автора. Однако грандиоз-

¹⁹ В 1935 году С. Прокофьев уже имел опыт написания песен на слова советских поэтов (М. Голлодного, А. Афиногенова, Т. Сикорской). В 1937 году композитор сочинил «Песни наших дней» (на слова А. Пришельца, В. Лебедева-Кумача, С. Маршака и др.). А в 1939 году – родились песни С. Прокофьева на слова А. Прокофьева, М. Светлова, А. Благова, П. Панченко и М. Мендельсон. Все они были «вымучены» композитором и не имели успеха.

ное произведение Прокофьева, трудное для исполнения, до сих пор остается крайне редким в концертном репертуаре.

Зато немедленный успех ждал веселую симфоническую сказку «Петя и волк», хотя она представляла собой замаскированную пародию на советские легенды о пионерах-героях (вроде Павлика Морозова). Пионер Петя не боится волка, не конфликтует с ворчливым дедушкой, дружит с другими животными, но не позволяет кошке съесть птичку, а глупая утка, хоть и была съедена волком, но осталась жива. Да и сам волк был пойман охотниками, но не убит, а препровожден в зоопарк. В мире Прокофьева нет убийств и расправ. Никто, однако, не догадался об опасном политическом подтексте забавного путеводаителя по оркестру для детей. Прокофьев считал себя свободным художником в несвободном государстве и бросал вызов всем закоснелым формам и стилям советского искусства.

Но самоутверждаться и ёрничать в тоталитарном государстве было нельзя безнаказанно. Мне рассказывал профессор Андрей Яковлевич Флиер, выдающийся культуролог, со слов своего отца, всемирно знаменитого пианиста Якова Владимировича Флиера, как тот вместе с С.С. Прокофьевым находился в директорской ложе МАЛЕГОТа на прогоне первой половины оперы «Война и мир». Вдруг заходит в ложу маленький чернявый человек с усиками и с порога начинает излагать свои претензии к музыке Прокофьева, предлагая почти всё переделать в более доступном и мелодичном духе. Прокофьев немного послушал новоявленного критика и спросил: «А вы, собственно, – кто?». Опешивший от такой наглости незнакомец помолчал, а затем с гордостью и даже величием ответил Прокофьеву: «Я – Жданов!». Прокофьев невозмутимо возразил: «Я не знаю такого композитора». Разгневанный Жданов вышел из себя и из ложи, но не забыл этого дерзкого ответа и презрительного отношения к партийной критике.

Когда на совещании деятелей музыки в январе 1948 года секретарь и член Политбюро ЦК А.А. Жданов, прервав свой доклад об опере В. Мурадели «Великая дружба», обратился к громко разговаривавшему в первом ряду Прокофьеву (тот пререкался с М. Шкирятовым, членом политбюро ЦК и Председателем Комитета партийного контроля, который делал ему замечания, призывая внимательно слушать доклад тов. Жданова). «Сергей Сергеевич, – сказал Жданов композитору, как расшалившемуся школьнику, – если вам скучно, вы можете покинуть зал», – тот взял и вышел. Жданов пожаловался Сталину на поведение Прокофьева, и Сталин раздраженно воскликнул: «Совсем зазнались!» – и добавил: «Будем учить!»²⁰. Приговор вождя был приведен в исполнение. Вскоре первая жена С. Прокофьева Лина Любера-Прокофьева была арестована за шпионаж и осуждена на 20 лет лагерей. В застенках Лефортова и Лубянки у нее выбивали показания против мужа²¹. Помочь ей Прокофьев ничем не мог.

²⁰ Вишневецкий И. Указ. соч. С. 595—596.

²¹ Вишневецкий И. Указ. соч. С. 608.

Для возвращения Прокофьева в СССР слова Сталина «Прокофьев – наш», будто бы сказанные во время его концерта в Москве, конечно, имели важное значение, хотя для этого решения были и другие веские причины. Так, например, Прокофьев, познакомившийся в Америке еще в начале 1920-х годов с учением секты Christian Science, был убежден, что если не думать о неприятностях, страданиях, болезнях, то их и не будет; что с любым, самым большим Злом можно бороться силой мысли, утверждающей, что Зла в мире нет, что оно живет в нашем воображении и нужно путем самовнушения постоянно доказывать себе что мир создан во имя Добра и по своему существу добр и совершенен. Его не смущало, что все его родственники, оставшиеся в СССР, репрессированы и все его попытки помочь им – юридически и финансово – оказались бесполезными. Но Прокофьев был оптимистом и верил в свои силы до тех пор, пока не оказался в СССР. Для Сталина и Жданова Прокофьев был всегда в той или иной степени «не наш», даже когда он писал «Здравлицу» в честь 60-летия Сталина на псевдо-фольклорные тексты или Кантату к 20-летию Октября на тексты Маркса, Ленина и Сталина. После злополучного постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”...» (1948) для руководителей Союза композиторов Прокофьев слыл самым неисправимым «формалистом», не поддающимся идейному убеждению и перевоспитанию, несмотря на все свои пять Сталинских премий, – хуже, чем прошедший все этапы покаяния Шостакович и умерший нераскаявшимся Мясковский. Эти двое никогда не покидали Советского Союза и всегда были «советскими людьми» и «советскими музыкантами» (даже когда совершали ошибки). А Прокофьев всегда оставался «эмигрантом», внешним или внутренним, – несмотря на все его искренние усилия стать «своим» для советской музыки...

Сам Прокофьев принадлежал одновременно и дореволюционной, и русско-зарубежной, и советской культурам, и это неоднократно сказывалось как на судьбе произведений Прокофьева, нередко не исполнявшихся – либо по причине их «дореволюционности», либо – их «зарубежности», либо их чрезмерной «советскости», так и на судьбе самого композитора – при жизни и посмертно. Трагически воспринимал композитор и жесткое отмежевание Советского Союза от Запада, где у Прокофьева было множество друзей и коллег; политика «железного занавеса», в результате которой Прокофьев стал невыездным, а его друзья – неупоминаемыми; идейная борьба советской идеологии с буржуазным модернизмом, формализмом и пр. «измами», вследствие которой творческие особенности музыки Прокофьева, составлявшие специфику его авторского стиля, могли интерпретироваться как «буржуазные» и «антинародные», а потому не исполняться и запрещаться.

Трагические страницы «Ромео и Джульетты», «Семена Котко», как и многие произведения зарубежного периода творчества Прокофьева, – это отображение реальной трагедии расколота страны; разделенного народа, ввергнутого в пучину революции и гражданской войны, коллективизации и Большого

террора; расчлененной культуры и в то же время – переживания одинокого, непонятого художника. Точно так же, как трагизм Шестой (довоенной), Седьмой и Восьмой фортепьянных сонат, Пятой и Шестой симфоний, опер «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», «Оды на окончание войны» передает значение и смысл Великой Отечественной отнюдь не в духе облегченных победных реляций заштатных советских патриотов, но как страшной травмы страны и народа, проявившейся в грандиозности катастрофических событий мировой значимости, в жестокости понесенных потерь, в необратимости всего свершившегося. Последние сочинения композитора несут на себе еще и печать личной обреченности, неотвратимости конца, невозможности завершить задуманное.

Но главное, что придает произведениям Прокофьева трагический смысл, – это неверие автора в возможность легкого преодоления последствий произошедших в XX веке катастроф и бедствий, – например, усилиями политиков или деятелей культуры. Все трагические события, к музыкальному обобщению которых обращается Прокофьев, носят роковой, фатальный характер: революции и войны, расколы и гонения, религиозный или политический фанатизм и различные формы насилия. Социальный и политический гнет, физические и нравственные страдания, обрушивающиеся в ходе истории на людей, необходимо вынести до конца, претерпеть и, набравшись внутренних сил, преодолеть. Никакие простые рецепты спасения здесь не помогут – ни воля вождя, ни случайное стечение счастливых обстоятельств, ни решение поставленных партией и правительством задач. Неслучайно самые трагические произведения Прокофьева особенно ожесточенно критиковались как формалистические и «антинародные» – именно за неверие – в Советскую власть, в советский политический строй, т.е. в ту самую «Большевизию», от которой так стремительно убегал композитор – и до революции, и в годы эмиграции – и от которой было невозможно убежать в СССР.

А.Г. Шнитке в своем «Слове о Прокофьеве» писал о формах художественного и житейского противостояния С. Прокофьева, а в его лице – всей русской музыки XX века в целом, своему трагическому времени. «Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в буквальном смысле слова был Господином в галстукe, поэтому, когда он явился в 1948 году на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии – в бурках и лыжном костюме, – это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма»²². Это был вызов режиму, вздумавшему «переучить» гениальных композиторов, как надо писать музыку по стандартам соцреализма, как принудить всех советских людей петь хором славу Ленину и Сталину, но вызов, облеченный в форму сарказма, нескрываемой издевки, даже родства.

²² Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004. С. 190–191.

Так, по мысли А. Шнитке, складывалась драматическая полистилистика эпохи, в которую контрапунктом вплетались: творчество Прокофьева в ряду произведений других композиторов-«формалистов», пресловутое постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”», доклад «надзирателя над идеологией» (сталинская ирония!) А. Жданова, покаянные выступления «провинившихся» композиторов, эпатажное поведение С.С. Прокофьева на политическом представлении, обличительные реплики ретивых конъюнктурщиков, атмосфера неистовых гонений и расправ над культурой и прочие составляющие культурно-исторического процесса в послевоенное время почти не оставляют душевных сил и пространства для подлинного творчества.

Прокофьев оставался «Господином в галстук», строгим, подтянутым, профессионально высокомерным, и в окружении вышестоящих «товарищей» – в военных френчах и кителях или пролетарско-крестьянских робах. Чувство собственного достоинства, бывшее продолжением сознания собственного величия как художника и безусловной правоты в каждом акте своего творчества, стало важнейшим контрапунктом сталинской эпохи, унифицировавшей таланты и превращавших их в «колесики и винтики» государственной советской машины, но не могшей сломить творческую личность, закалившую себя в сопротивлении серости и пошлости.

Подобная трагическая «полистилистика эпохи» с участием Прокофьева продолжала развиваться даже после его смерти. В этом смысле показательна предсмертная Седьмая симфония Прокофьева, которая представляет собой грустное подведение итогов жизненного пути и творчества, тихое и безнадежное прощание с жизнью и окружающим миром, которые оставались для творца полными света и красоты. Прозрачны стилевые аллюзии прокофьевской симфонии с сочинениями его консерваторских учителей – Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова, Н. Черепнина – своего рода музыкальные мемуары в конце жизни, подтверждавшие верность принципам своей юности, в консерваторские годы и после для Прокофьева совершенно не очевидным. Здесь была и полемика с самим собой, постоянно отрицавшим влияние на него его учителей, но здесь заключался и вызов его советским критикам, обвинявшим его в приверженности западному модернизму и в разрыве с традициями русской классической музыки.

Кстати, показательно, что в своих подчеркнуто патриотических произведениях (вроде «Здравицы» и «Александра Невского») Прокофьев совершенно сознательно стилизовал свою музыку под Глинку и «кучкистов», догадываясь, что для сталинской эпохи – это та традиция, которой нужно держаться во что бы то ни стало.

В своем до сих пор не опубликованном дневнике последних лет Прокофьев рассказывал, что после премьеры Седьмой симфонии 11 октября 1952 года к нему за кулисы, наряду с другими музыкантами, дружески настроенными к нему, зашел и А.Б. Гольденвейзер, один из инициаторов постановления ЦК ВКП(б) «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”». В далеком 1903 году он

даже ненадолго, по рекомендации С.И. Танеева, стал учителем музыки Сережи Прокофьева (вместе с Р.М. Глиэром), а в последующие годы резко критиковал С. Прокофьева и его музыку. А после исполнения «Седьмой» он плакал. «Я не думал, – не без злорадства записывал Прокофьев, – что этот сухарь способен расчувствоваться до слез, а из зала подтвердили, что он ронял слезы в кулачок»²³. Может быть, он раскаивался в том, что принял участие в травле своего когда-то чуть ли не ученика... А может, вспоминал свою жизнь при советской власти и свои неосуществленные под давлением высших сил планы и мечты...

В то же время, в целях самосохранения, С. Прокофьев упорно поддерживал версию, вероятно, подсказанную ему второй женой – М.А. Мендельсон-Прокофьевой, что Седьмая симфония посвящена «советской молодежи» или, вообще, что это «симфония для детей»²⁴. Вынужденный невольно оправдываться перед своими бездарными критиками и гонителями, Прокофьев советского времени – вольно или невольно – искал для своих произведений, особенно под конец жизни, какую-нибудь официальную, более или менее конъюнктурную «привязку». Гений музыки был обстоятельствами жизни поставлен перед необходимостью заниматься тем, что всю жизнь презирал: сверять искусство с политикой и подчинять первое – последней.

Однако и здесь Прокофьев ухитрился вставить в самый что ни на есть официозный контекст язвительные нотки скепсиса и сарказма. Так, в конце довольно мрачного 1951 года, публикуя статью под тривиальным советским названием «Музыка и жизнь» (в смысле, что музыку рождает сама жизнь), в которой композитор как бы отчитывался о своей творческой работе после разгромной партийной критики 1948 года, из новых своих произведений Прокофьев упоминает прежде всего те, которые, с точки зрения советского официоза сталинского времени, должны свидетельствовать в его пользу: ораторию «На страже мира», поэму «Встреча Волги с Доном». Комментируя замысел оратории, композитор подчеркивал: «Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстроят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее». А про поэму он добавляет: «Об этих реках у нас в народе сложено много песен. К ним прибавились теперь новые, воспевающие подвиг человека, преобразующего природу»²⁵. Слова прокофьевского отчета – довольно казенные, словно сошедшие со страниц газеты «Правда», да и звучат они как бы не от лица самого Прокофьева, а от его имени как члена Союза советских композиторов...

В заключение своего творческого отчета Прокофьев написал:

Перед тем как писать эту статью, я поинтересовался: какие же темы владеют вдохновением моих коллег? И вот я установил. Дмитрий Шостакович в ближайшее время намеревается писать сочинение, посвященное великим стройкам советского народа. Тихон Хренников уже начал писать сочинение о торжестве мира во всем

²³ Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 662.

²⁴ С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания // Указ. соч. С. 257.

²⁵ Там же. С. 255, 256.

мире. Юрий Шапорин, последние годы посвятивший созданию новой оперы «Декабристы», работает над кантатой на тексты русских классических и современных поэтов. Молодой и талантливый композитор Николай Пейко, ученик недавно умершего выдающегося композитора Мясковского, пишет симфоническую поэму для солистов, хора и оркестра на тему «Утро нашей Родины»...²⁶.

Ирония Прокофьева, излагающего эту информацию, состоит в том, что он не только не расспрашивал коллег об их творческих планах (трудно даже представить, чтоб Прокофьев интервьюировал Шостаковича и тем более Хренникова), тем более что никто из упомянутых композиторов вовсе не сочинял подобных произведений²⁷, – но сформулировал эти темы прямо по газетным штампам, и от этих «вдохновляющих» тем никому из упомянутых композиторов невозможно было бы отречься ввиду столь официозных формулировок. Что же касается «Утра нашей Родины», то это название известной в то время картины художника Ф.С. Шурпина, написанной автором в 1946–1948 годах к 70-летию юбилею Сталина и удостоенной в 1949 году Сталинской премии второй степени. На картине изображен Сталин в белом кителе на фоне бескрайних колхозных полей, мачт высоковольтных передач, высотных домов и занимающегося на горизонте рассвета. В 1952 году композитором Ю. Милютиным была создана одноименная песня на слова Е. Долматовского. Издевку С. Прокофьева над однообразием и скудоумной заданностью официальных советских тем никто не заметил, и даже позднейшие комментаторы текстов Прокофьева принимали перечисление будущих сочинений советских композиторов за чистую монету²⁸. На собраниях секций Союза композиторов тяжело больной Прокофьев уже не бывал (он постоянно жил на Николиной горе) и с коллегами по композиторскому творчеству практически не общался.

Вряд ли, конечно, великий художник в своей прежней – дореволюционной или заграничной – жизни представлял, что под конец ему придется писать кантату «Расцветай, могучий край», оперу «Повесть о настоящем человеке», ораторию «На страже мира», пионерскую сюиту «Зимний костер», праздничную поэму «Встреча Волги с Доном» – на открытие Волго-Донского канала (скажем прямо, не самые лучшие его сочинения!)... Его голова, конечно, не была набита «правдинскими» передовыми статьями и советскими пропагандистскими «опилками», как у многих его современников, но ему пришлось жить в окружении этих ненавистных ему текстов, сверять свою музыку и жизнь с этими текстами, а иногда и перелагать их на свою неповторимую музыку. Получалось опять: красное на белом или белое на красном, или белое как почти красное...

Однако не всё с этой «сверкой» у композитора было просто. Почти в каждом случае компромисса с официозом у позднего Прокофьева был свой под-

²⁶ Там же. С. 256–257.

²⁷ Может быть, единственное произведение среди перечисленных Прокофьевым может в какой-то степени соответствовать иронической программе, – это кантата Д. Шостаковича на слова Е. Долматовского «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), да и то условно.

²⁸ См. например: Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 223.

текст, и этот подтекст искупал внешнюю конъюнктурность замысла его поздних произведений, традиционно считающихся сегодня слабыми и неудачными. Так, опера «Повесть о настоящем человеке», в сокровенном понимании композитора, была посвящена на самом деле вовсе не летчику Маресьеву/Мересьеву, а самому Прокофьеву – «настоящему Человеку», мужественно и с честью преодолевавшему свои болезни и невзгоды и творящему великую музыку, несмотря на несправедливую и разгромную критику недоброжелателей, несмотря на предубеждения властей. При этом прокофьевская опера, в отличие от романа Б. Полевого, удостоенного в 1947 году Сталинской премии второй степени, подвергалась уничтожающей критике и была фактически запрещена к исполнению.

«Пороки» кантаты С. Прокофьева к 30-летию Октября – «Расцветай, могучий край» (на конъюнктурнейшие слова Е. Долматовского) заключались в том, что восторженное «славление» Сталина и партии было представлено Прокофьевым в виде гротескного шествия, причудливые мотивы которого напоминают знаменитый сказочный марш Труффальдино из оперы «Любовь к трем апельсинам» и воспринимаются как иронический подтекст словесного официоза. Кантата была после первого же исполнения запрещена.

Балет «Сказ о каменном цветке» повествует о художнике Даниле, который (как сам Прокофьев) попадает под власть жестокой Хозяйки Медной горы (представляющей в бажовских сказах мрачные хтонические силы, а в балете Прокофьева символизирующей всеислие тоталитарного государства – собственно Советскую власть), которая отнимает у него возлюбленную и талант, облекая его своей деспотической, эгоистической любовью, и вынуждает создавать лишь мертвые каменные цветы, увековечивающие Медные горы и их мертвые каменные недра. Покоренная талантом Данилы и твердостью его характера, Хозяйка Медной горы дарует художнику некоторую свободу творчества и милостиво возвращает ему его возлюбленную – верную ему Катерину.

Праздничная поэма «Встреча Волги с Доном», скорее всего, в ироническом восприятии Прокофьева была остроумным ответом на музыку И. Дунаевского (к кинофильму «Волга-Волга») и И. Держинского (опера «Тихий Дон»), которые – оба – были непримиримыми противниками Прокофьева и его музыки и убежденными приверженцами советского официоза. Вместе с тем прокофьевская поэма должна была напомнить слушателям, что мирное объединение сил природы, как и народов, и отдельных людей, гораздо важнее их взаимной вражды и борьбы, какими бы лозунгами и аргументами это ни объяснялось, а оратория «На страже мира» не столько иллюстрировала сталинский тезис «Долой поджигателей войны!», сколько утверждала голосами детского хора вечно: «Нам не нужна война!».

В своей Шестой симфонии (1945–1947), а еще раньше в «Оде на окончание войны» (1945) Прокофьев уже высказал свое отношение к войне как трагедии, перенесенной народом и творческой интеллигенцией, всем человечеством,

след от которой сохранится надолго в душах и памяти людей. Однако на словах автор охарактеризовал эти свои довольно мрачные произведения оптимистично. Про Шестую симфонию он написал: «Работая над ней, я стремился выразить в музыке свое восхищение силой человеческого духа, столь ярко проявляющей себя в наше время в нашей стране». А про «Оду» Прокофьев написал даже с неожиданным для него восторгом: «Начинается Ода сурово и торжественно: затем следует эпизод энергичного характера – это темы восстановления, созидания; дальше, из наступившей тишины постепенно возникает тема пробуждения радости, все нарастающей к финалу, который я назвал бы: “Бейте в колокола и тимпаны”»²⁹. Все эти слова не помешали властям запретить оба произведения как антивоенные, идейно порочные и формалистические. Т.Н. Хренников, например, чтобы обосновать запрещение «Оды», сослался на необычный состав оркестра: из него были «исключены скрипки, альты, виолончели, вместо них входят 8 арф и 4 фортепьяно», а «солирующими инструментами являются литавры и колокола»³⁰. Это и являлось неопровержимым доказательством «формализма» музыки Прокофьева и его «антинародности».

Альфред Шнитке видел особый символизм эпохи в том, что небольшая похоронная процессия, провожавшая Прокофьева в последний путь, шла в противоположном направлении по отношению к истерической толпе, двигавшейся по улице Горького к Дому Союзов для поклонения телу мертвого Сталина. Еще один младший современник Прокофьева – композитор Сергей Слонимский – писал в связи с размышлениями о смерти и похоронах того и другого: «Обидно сознавать, что рейтинг гениального Сергея Прокофьева в год его смерти не составлял и тысячной доли рейтинга его сверстника по кончине Иосифа Сталина. И это тоже трагедия – не только трагедия судьбы великого композитора, но и трагедия нашей великой страны, нашей много-страдальной отчизны...»³¹.

Прокофьев, затравленный, неисполняемый, лишенный средств к существованию, так и не пережил сталинской эпохи, умерев от неизвестности, мучительно вслушиваясь в сообщения о болезни товарища Сталина в надежде узнать о его ожидаемой смерти... Как известно, композитор и вождь умерли от кровоизлияния в мозг в один день с разницей в один час. Художник опередил политика. Пережитый им стресс оказался смертельным. Но великий художник умер непокоренным.

Красный цвет, символизовавший в жизни и творчестве Прокофьева Большевизию и Эсэсэрию, рожденные Русской революцией, нуждался в компенсации его белым цветом, который ассоциировался у композитора не столько с Белым движением, сколько с музыкой «на белых клавишах», с ослепительным До-мажором, солнечным светом, нравственной чистотой.

²⁹ С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания // Указ. соч. С. 253.

³⁰ Там же.

³¹ Слонимский С. Свободный диссонанс: очерки о русской музыке. СПб., 2004. С. 125.

■ Красное на черном: Дмитрий Шостакович

*Красная площадь.
Черная сотня.
Криком кресты на Блаженном креня,
антисемитская подворотня
доплесканулась
уже до Кремля.*

*Евтушенко Е.
Красное и черное (1990)³²*

По-другому складывалось творческое самовыражение младшего современника Прокофьева – Д. Шостаковича. Если Сережу Прокофьева события 1905 года застали 14-летним подростком, поверхностно вовлеченным в политические волнения в Петербургской консерватории, в связи с премьерой сатирической оперы-сказки Римского-Корсакова «Кощей Бессмертный», то юного Митю Шостаковича Февральская, а затем и Октябрьская революция 1917 года целиком захватили, когда ему только едва исполнялось 11 лет. Он видел демонстрации рабочих по Невскому и стал свидетелем ее расстрела полицейскими, присутствовал в апреле 1917 года на встрече Ленина у Финляндского вокзала и слышал его выступление. Разумеется, мальчик, уже начавший серьезно заниматься музыкой, мало что понял в происходящих политических событиях и не мог их по-взрослому оценить. Позднее сам композитор заявил: «Октябрьскую революцию я встретил на улице»³³.

Уличные впечатления ребенка от увиденной революции (явно отличавшиеся от уличных впечатлений Прокофьева, наблюдавшего за историей «из-за угла») отразились и в трех ранних симфониях Шостаковича, и позднее в «Десяти поэмах на слова революционных поэтов» для смешанного хора, и в наиболее политизированных 11-й и 12-й симфониях, почти иллюстративно воспроизводящих революционные события 1905 и 1917 годов, и в помпезной, но пустоватой симфонической поэме «Октябрь», написанной к 50-летию советской власти. За всеми этими картинами встает, конечно, живой, но довольно поверхностный, взгляд непосредственного участника великих событий, не могущего по-настоящему отразить свои детские впечатления и переосмыслить их с высоты нового жизненного опыта.

Надо отдать справедливость, в первой триаде симфоний Шостаковича только Вторая («Октябрь», 1927, на слова А. Безыменского), написанная по заказу Агитотдела Музсектора Государственного издательства, и Третья («Первомайская», на слова С. Кирсанова) имеют отношение к советскому официозу (хотя и вполне искреннее, со стороны автора). В середине 1930-х годов обе симфонии официально осуждались за формализм и экспериментаторство и практически не исполнялись до 1960-х годов. Что же касается Первой симфо-

³² Евтушенко Евг. 1989. Л.: СП «Совит-турс», 1990. С. 39.

³³ Цит. по: Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 14.

нии Шостаковича, то она, если и была воодушевлена революционными настроениями, то с официозом не была никак связана, а выражала мысли чувства самого молодого композитора.

Между тем взрослый опыт в творчестве Шостаковича был связан, скорее, с идеологическим давлением и репрессивным насилием, а потому – вольно или невольно – носил сильный отпечаток политической конъюнктуры, а нередко физического страха. И 1936 год, озаглавленный редакционными статьями в «Правде» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», и 1937-й, когда композитор чудом избежал ареста и гибели по делу Тухачевского, с которым он был дружен, и 1948 год, связанный с Совещанием деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) и постановлением ЦК «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”», не прошли для Шостаковича, главного и наиболее негативно титулованного «героя» всех этих партийно-политических акций и документов, бесследно.

Далеко не каждый композитор выдержал бы жестокий удар со стороны главной газеты Советского Союза, которая оценила его творчество словами «Сумбур вместо музыки»³⁴. Ни к одному советскому композитору – ни до того времени, ни после – не были персонально адресованы (с позиций высшей политической власти) такие обвинения: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой “музыкой” трудно, запомнить ее невозможно»³⁵.

Или такие: «Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная “шиворот-навыворот”, – так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это – перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт “мейерхольдовщины” в умноженном виде»³⁶. Речь шла, таким образом, не столько об ошибках или просчетах композитора, сколько об осуществленной им сознательной «идеологической диверсии».

Заказная статья (написанная беспринципным журналистом Д. Заславским) осуждала Шостаковича за отступления от социалистического реализма, за «грубейший натурализм» («и все это грубо, примитивно, вульгарно»), за нежелание композитора «прислушаться» к ожиданиям «советской аудитории» и «требованиям советской культуры изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта», за потерю «здорового вкуса», за пристрастие к «дергающейся, крикливой, невзрачной музыке»³⁷... Казалось, нет та-

³⁴ Редакционная статья газеты «Правда» // Правда. 1936. 28 янв. С. 3.

³⁵ Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. М.: МДФ, 2013. С. 136.

³⁶ Там же. С. 136–137.

³⁷ Там же. С. 137.

ких преступлений перед музыкой и искусством, которые бы не совершил Шостакович!

Не успел несчастный гений опомниться от неожиданного свирепого удара, как на него обрушился новый, и тоже со страниц «Правды». Статья «Балетная фальшь», опубликованная 6 февраля 1936 года, как бы вдогонку за «Сумбуром», била Шостаковича за противоположное (по сравнению с тем, на что ополчилась «Правда» в предыдущий раз), – за простоту, доступность:

«Музыка Д. Шостаковича подстать всему балету. В “Светлом ручье”, правда, меньше фокусничанья, меньше странных и диких созвучий, чем в опере “Леди Макбет Мценского уезда”. В балете музыка проще, но и она решительно ничего общего не имеет ни с колхозами, ни с Кубанью. Композитор также наплевательски отнесся к народным песням Кубани, как авторы либретто и постановщики к народным танцам. Музыка поэтому бесхарактерна. Она бренчит и ничего не выражает. Из либретто мы узнаем, что она частично перенесена в колхозный балет из неудавшегося композитору “индустриального” балета “Болт”. Ясно, что получается, когда одна и та же музыка должна выразить разные явления. В действительности она выражает только равнодушное отношение композитора к теме»³⁸.

Таким образом, Шостаковича официально «громили» одновременно и за слишком сложную («заумную», «левацкую») и за слишком простую («кукольную», «фальшивую») музыку, и за «натурализм», и за «формализм», театральную условность, и за оперу, и за балеты (кстати, те и другие пользовались большим успехом у зрителей, слушателей и критики), и за выражение «мещанского быта» и вкусов в опере, и за отображение (слабое, неудачное, недостаточное) «индустриальной», а затем и «колхозной» жизни в балетах... Правда, в редакционных статьях «Правды» утверждалось, что музыка Шостаковича «ничего не выражает» (кроме «равнодушного отношения композитора к теме»), что она «не имеет ничего общего» ни с колхозами, ни с Кубанью; не имеет отношения ни к индустриализации, ни к семейному быту традиционной русской архаики.

Однако обвинения Шостаковича со страниц «Правды» в «абсолютной аполитичности»³⁹ были лицемерными и сокровенными. Несомненно, опера «Леди Макбет...» была воспринята Сталиным и его окружением как обличение тирании и насилия во всех их проявлениях (в 1930-е годы в том числе), а «танцующий колхоз»⁴⁰ в балете «Светлый ручей» – предмет шостаковической иронии над сталинской/советской концепцией приоритета самодеятельного искусства над профессиональным, а, может быть, втайне и над самой коллективизацией.

Изо всех смертельно опасных ситуаций сталинской эпохи композитор вышел внешне сломленным, покорным, пассивным, хотя внутренне не сдавшимся, но еще более укрепившимся в сознании своей правоты.

По свежим впечатлениям 1917 года, еще совсем мальчиком, Шостакович написал несколько явно политизированных произведений – «Гимн свободы»,

³⁸ Цит. по: Против формализма и натурализма: сб. статей. М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1941. С. 10.

³⁹ Музыка вместо сумбура // Указ. соч. С. 137.

⁴⁰ *Стравинский И.* Музыкальная поэтика // Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. С. 227.

«Траурный марш памяти жертв революции», «Маленькую революционную симфонию», в которых можно увидеть прообраз его взрослой апологетики революции. Можно сказать, что формирование композитора Шостаковича с самого начала было связано с революционными событиями, становлением советской власти, сознательным отображением революции и эры социализма, соответствующих настроений в музыке и жизни. Все творческие связи, все образные ассоциации Д. Шостаковича были, так или иначе, связаны с послереволюционной, советской эпохой. Можно сказать, что Шостакович, в отличие от Прокофьева, всегда был советским человеком, а то время как Прокофьев так никогда им не стал. Поэтому музыкальным самовыражением младшего гения поначалу стала культурная идентификация с историческим и политическим временем его рождения как музыканта, а вместе с тем – и соответствующая культурная семантика – советской эпохи.

Современность на многие годы становилась для Шостаковича его персональным «ключом» к пониманию прошлого, истории. Такой была не только музыка, написанная Шостаковичем ко всем кинофильмам 20-х – начала 50-х годов и к драматическим спектаклям того же времени. Таковы же были и обе его гениальные оперы – «Нос» (1927–1928) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1930–1932), в сюжете и конфликтах которых с самого начала прочитывались отнюдь не события и противоречия, характеры и бытовые детали XIX века, а прежде всего современные автору советские аллюзии (в первой – разгульная и тревожная атмосфера НЭПа, незаметно задавленная наступающей бюрократией и казенщиной; во второй – начало сталинской эпохи, отмеченной запретами и принудительностью, нарастающим деспотизмом централизованной власти, всеобщей несвободой и жестоким давлением на личность, началом массовых репрессий).

Сама система образов этой оперы – Хозяин, Борис Тимофеевич, воплощение деспотизма и насилия (в своем доме и за его пределами); его жалкий безвольный сын – Зиновий Борисович, постылый муж Катерины; своекорыстный красавец-сердцеед Сергей, ставший любовником и соучастником убийства мужа Катерины; тупые солдафоны-полицейские; «задрипанный мужичонка», халявщик и добровольный доносчик; разгульный и лицемерный поп; коварная соперница – Сонетка; жадные и любопытные гости, работники, равнодушные каторжане – вот тот псевдочеловеческий мир, в котором должна осуществляться жизнь Катерины Измайловой и на фоне которого ее страстная, тянущаяся к любви и счастью, но также и к мести натура кажется безусловно положительной, вызывающей сочувствие зрителя, вольно или невольно ставящего себя на место героини оперы и мысленно оправдывающего ее поступки и преступления.

Цепочка событий – связь с Сергеем, двойное убийство – свекра и мужа, свадьба с участием полиции и трупа бывшего мужа, участь каторжанки, обманываемой и обираемой любовником, спонтанная гибель вместе с соперницей в холодных волнах сибирской реки – неизбежная логика шекспировско-лесковской трагедии. Несчастливая женщина – преступница и жертва обстоятельств, несчастный

народ – каторжане настоящие или будущие, несчастная страна, лучшие люди которой подобны Катерине!.. История любви и коварства, убийств и доносов, эскалации тирании и насилия превращается, под пером Шостаковича, в беспросветную картину российской жизни, не поддающейся изменениям от века к веку.

Трагедийной современностью 30-х годов, связанной с эскалацией Большого террора, пронизана вторая триада симфоний Шостаковича – великие Четвертая (1936) и Пятая (1937), более скромная, но не менее выразительная Шестая (1939). Целиком трилогия о 30-х могла быть оценена слушателями и критиками лишь десятилетия спустя, поскольку композитор предпочел снять с исполнения 4-ю симфонию (что в условиях развернувшейся кампании – политической травли Шостаковича – было бы для него фактически самоубийством). С. Волков в кратком интертекстуальном экскурсе убедительно показал, как через музыкальные цитаты и намеки – из «Песен странствующего подмастерья» Г. Малера, «Царя Эдипа» и «Жар-птицы» И. Стравинского, – а также через словесные аллюзии, связанные с ними, композитору удается воссоздать многозначительный подтекст Четвертой симфонии⁴¹ – первой музыкальной реакции на ситуацию, сложившуюся в Ленинграде после убийства Кирова и в дальнейшем развивавшуюся по нарастающей во всей стране.

Но и 5-я симфония, исполненная вне какой-либо контекстуальной связи с 4-й, производила ошеломляющее и внутренне противоречивое впечатление. Это был музыкальный портрет пресловутого 1937 года, а вместе с ним и всего Большого Террора. В 1940 году композитор в официозном заявлении по поводу своей музыки комментировал прослушивание 5-й симфонии на собрании ленинградского партактива: «Наша партия с таким вниманием следит за ростом всей музыкальной жизни нашей страны. Это внимание я ощущаю на себе в течение всей моей творческой жизни... В центре замысла своего произведения я поставил человека со всеми его переживаниями, и финал симфонии разрешает трагедийно-напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане»⁴². Комментируя это заявление Шостаковича полвека спустя, Г. Вишневецкая, дружившая с композитором, писала: «Это он говорит о том “жизнерадостном оптимистическом” финале, когда под бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту “ля”, как гвозди вдалбливаемую в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, насилуемая собственными сыновьями, поруганная Россия – вопит, что все равно будет жить»⁴³.

Проницательный А. Фадеев, например, почувствовал в помпезном, пожалуй, чересчур оптимистическом финале 5-й симфонии (заключительная кода) трагедийный надлом: «...конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяже-

⁴¹ См.: Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. М., 2004. С. 325–327. В книге Л. Акопяна показано, что скрытых цитат и аллюзий – из Г. Малера, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Попова, даже В.А. Моцарта – еще больше в 4-й симфонии, нежели это кажется в первом приближении.

⁴² Шостакович о времени и о себе. М., 1980. С. 80–81.

⁴³ Вишневецкая Г. Галина: история жизни. М.; Алматы, 1993. С. 235.

лые»⁴⁴. Если и возможно было говорить о 5-й симфонии как о музыке «победителей», то следовало осознать эту победу как победу сил зла. А не менее пронизательный (и бдительный) в идейном отношении И. Дунаевский, в это время исполнявший обязанности председателя Ленинградского отделения Союза композиторов, заявил: «Блестящее мастерство Пятой симфонии... не исключает того, что в этом произведении, являющемся несомненно переломным для творчества Шостаковича, далеко еще не намечены здоровые пути, по которым должна развиваться советская симфоническая музыка»⁴⁵.

Современные исследователи (И. Барсова, М. Арановский, Л. Акопян) доказали смысловую амбивалентность финала 5-й симфонии как композиции, основанной на феномене «двойного смысла» (И. Барсова) или «двойного кода» (М. Арановский), которые несводимы к однозначной семантике⁴⁶.

По-своему современны и три его «военные» симфонии – отразившая начальную фазу войны с фашизмом Седьмая («Ленинградская», 1941), запечатлевшая кульминационную фазу войны Восьмая (1943) и, наконец, Девятая, ставшая откликом композитора на Победу (1945). Как известно, военная трилогия Шостаковича была заявлена самим композитором в одном виде (Девятая симфония, последняя в триаде, триумфальная, с грандиозным финальным хором, – по первоначальному замыслу должна была стать советским вариантом Девятой Бетховена, с заключающим ее хором), а реализовалась – в другом. Вместо неоднократно словесно заявленного помпезного варианта окончания трилогии, написалась камерная, короткая, по настроению едва ли не «легкомысленная» симфония, которая, несмотря на отдельные мрачные блики, апеллирующие к военной памяти, передавала скорее облегчение народа от окончания войны, его жизнелюбие, торжество повседневности с ее простыми чувствами и поступками, нежели официозную радость триумфа над фашистской Германией с обязательным славословием Генералиссимусу.

Но неслучайно во время репетиций 9-й симфонии, которые проводил Е. Мравинский со своим оркестром в Ленинграде, «Шостакович, не обращая ни на кого и ни на что внимания, нервно ходил по пустому залу филармонии, выкрикивая: “Цирк, цирк”, как будто хотел этим словом объяснить дирижеру характер своей вещи»⁴⁷. Мравинский держался невозмутимо.

Вольно или невольно, Шостакович создал, вопреки ожиданиям, оппозиционное, даже диссидентское произведение, продемонстрировав двоемыслие. С одной стороны, было его устное программное заявление о будущей триумфальной, Победной симфонии; с другой же стороны, получилась симфония легкая, шутливая, воспринятая многими если не как оскорбительная насмешка над прежним замыслом, если не как сознательная пародия на «Девятую» Бетховена, то, по крайней мере, – как творческая неудача, как неспособность автора адекватно выразить «нужные» к подходящему моменту чувства, образы и идеи, воплощающие величие момента.

⁴⁴ Фадеев А. За тридцать лет: избр. статьи, речи и письма о литературе. М., 1957. С. 891.

⁴⁵ Цит. по: Хентова С. Шостакович. Л., 1985. Т. 1. С. 459.

⁴⁶ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Указ. соч. С. 184.

⁴⁷ Цит. по: Мейер К. Указ. соч. С. 272.

Вскоре Девятая Шостаковича стала для советской пропаганды одним из впечатляющих образцов идейных ошибок композитора, его пресловутого «формализма», нарочитой двусмысленности авторского высказывания, а потому была вскоре запрещена. Ведь он впервые, совершенно независимо от «мечты» томас-манновского Адриана Леверкюна, отнял у человечества его «Девятую симфонию», написав свою Анти-Девятую! Сама явная несопоставимость 9-й Шостаковича с 9-й Бетховена делала эти симфонии побратимами, а значит, принципиально сопоставимыми между собой – хотя бы по принципу контраста. Так Шостакович примерял на себя масштаб и славу Бетховена – не то советский Бетховен, не то советский Анти-Бетховен!

Но, согласимся, если бы трилогию «военных» симфоний Шостаковича венчала триумфальная Девятая, длящаяся целых полтора часа, с пятерным составом симфонического оркестра, с заключительным хором в духе оратории «Песнь о лесах», – это был бы гораздо более тривиальный и схематичный вариант завершения трилогии, недостойный гения Шостаковича. Однако даже за рубежом 9-ю симфонию Шостаковича сочли «банальной» и «неинтересной». В свойственной композитору иронической и самоиронической манере Шостакович говорил дирижеру Г. Юдину, что Восьмая симфония у него была «псевдотрагической», а Девятая – «псевдокомическая»⁴⁸. Думается, в этих словах заключались не одни лишь бравада и эпатаж, но и констатация многослойности и неоднозначности содержания всех его военных симфоний. Точно так же, как в 8-й было не одно лишь трагическое содержание, – в 9-й было не одно лишь комическое.

На самом же деле композитор создал заключительную в своей военной триаде симфонию не только вопреки всем ожиданиям, в том числе и высочайшим, но и глубоко новаторски: эта «игра не по правилам» вызвала поистине шоковый эстетический и нравственный эффект. Девятая симфония, как и, по-своему, Седьмая и Восьмая, открыла современникам новую Правду о войне – психологическую, историческую, философскую. Рука по инерции словно замахивается на какой-то величественный, грандиозный «удар», а из всех сил опускается в образовавшуюся пустоту. И делается совсем не смешно от такой «неудачи», а жутко, словно сражаешься не с настоящим врагом, а с его призраком – фантастическим, воображаемым, а потому непобедимым... Сама закончившаяся война стала призраком, симулякром: вроде ее уже нет, но она невидимо и неслышимо продолжается – в памяти, в быту, в политике и культуре – как навязчивый кошмар.

А будь 9-я симфония как раз банальным славословием Победы и «барабанным боем» очередного парада на Красной площади, она оказалась бы всего-навсего ординарным клоном советской пропагандистской лжи. Устроив из «победной симфонии» феерический «цирк», Шостакович сильно рисковал. Обрушившаяся на него почти сразу после премьеры Девятой идеологическая одиозная критика во многом подготовила удар по композитору 1948 года, от которого ему было не уклониться. Вольно или невольно, Шостакович вызывал огонь на себя.

⁴⁸ См.: Там же. С. 273.

По мере осложнения отношений Шостаковича с советской властью и политическими движениями 1920-х – 1940-х годов в его музыке наблюдается все нарастающее отчуждение от современности, выражающееся косвенно, чисто музыкальными средствами. В творчестве Шостаковича происходит усиление его интертекстуальности, позволяющей вписать то или иное его музыкальное произведение в сложный и многомерный культурный контекст и тем самым косвенно выразить авторское отношение к современности, к тем или иным политическим идеям или мировоззренческим концепциям. Музыкальный текст произведений композитора становится все более многослойным и зашифрованным, сложно ассоциативным, изобилующим цитатами из своих и чужих произведений, понятным лишь для узкого круга посвященных. Но одновременно музыка Шостаковича все в большей степени вписывалась в мировой контекст, изобилующий вечными ценностями.

Уже в творчестве молодого Шостаковича мы встречаем многочисленные музыкальные цитаты или аллюзии, в буквальном или пародийно искаженном виде, включенные в текст самого Шостаковича. И речь идет не только о цитатах из произведений великих композиторов прошлого (Баха, Россини, Бетховена, Вагнера, Мусоргского, Чайковского, Малера и т.д.). Известно, что, вслед за любимым им Малером, Шостакович не стеснялся вставлять в свои произведения даже самые банальные мотивы – популярные песни, избитые шлягеры, шаблонные интонации, эстрадно-джазовые штампы, даже блатную музыку, составлявшие в контексте его произведений немыслимо пеструю в смысловом и стилевом отношении мозаику (заметную уже в Первом концерте для фортепьяно с оркестром, который именно за «пестроту» критиковал С. Прокофьев). Трудно себе представить, но написанная под давлением сталинского режима крайне идеологизированная «Песнь о лесах» (1949, на слова непотопляемого Е. Долматовского) оправдывалась в глазах Шостаковича лишь скрытой аллюзией на «Песню о земле» Г. Малера.

Воинствующая пошлость, откровенный кич, как и, например, революционные песни или этнически характерные (чаще других еврейские) мелодии, – всё это было для композитора материалом, из которого он мог конструировать любые по сложности интертекстуальные модели, которыми можно было маскировать любые настроения, чувства, мысли, убеждения, оценки. Расшифровать их методами прямой идеологической расшифровки было практически невозможно, да и недоступно для «мастеров идеологического фронта» или «политического сыска». На этом семантическом поле победить или обыграть Шостаковича было нельзя.

В ряде случаев его музыка начинает представлять иносказание, изложенное особым музыкальным «эзоповым языком», полное авторской иронии и гротеска. Особое значение в музыке Шостаковича приобретает подтекст, сам по себе гетерогенный и многозначный, нередко трагикомический, а потому в принципе не поддающийся простой или однозначной, единствен-

но возможной интерпретации. Таковы были все три балета Шостаковича, сами примитивные либретто которых были призваны «оглупить» советскую действительность и пропагандистские штампы, сопровождающие ее осмысление, и подчеркнуть авторскую позицию – ироническую, гротескную, ёрническую. Таковы обе оперы Шостаковича, полные современных аллюзий – комических и трагических. Таковы в большинстве своем и симфонии композитора.

Многие произведения Шостаковича принципиально двусмысленны, а подчас и многозначны. 5-ю симфонию (1937) можно одновременно представить как апофеоз социализма, одержавшего в трудной борьбе с «врагами народа» кровопролитную, жертвенную победу, и как трагедию «ежовщины», обошедшуюся народу сотнями тысяч безвинных жертв. Тема знаменитого «нашествия» из 7-й, Ленинградской, симфонии может быть понята как изображение фашистской агрессии, проникающей все дальше в глубь страны и стягивающей страшное кольцо вокруг Ленинграда, но и как наступление собственного тоталитаризма (в том числе и в Питере), превращающегося из опереточной песенки в жесткий марш, а затем и в физически ощущаемую человеческую мясорубку ТERRORа, воплощение безжалостной «машины уничтожения» (уже не гитлеровской, а сталинской, – тем более, если, действительно, как подтверждают некоторые очевидцы, и тема, и вариации на тему были сочинены композитором еще до начала войны и блокады, а во время них – лишь завершены и оркестрованы).

Так, например, в беседе с С. Волковым Шостакович заявил, что в Седьмой переданы, в частности, типичные настроения ленинградцев конца 30-х годов. «Еще до войны в Ленинграде, наверное, не было семьи без потери. Или отец, или брат. А если не родственник, так близкий человек. Каждому было о ком плакать. Но плакать надо было тихо, под одеялом. Чтобы никто не увидел. Все друг друга боялись. И горе это давило, душило. Оно всех душило, меня тоже. Я обязан был об этом написать. Я чувствовал, что это моя обязанность, мой долг. Я должен был написать реквием по всем погибшим, по всем замученным. Я должен был описать страшную машину уничтожения. И выразить чувство протеста против нее»⁴⁹. А в 1941 году, сразу по завершении работы над 7-й симфонией, Шостакович сформулировал обобщенно основную идею своей Ленинградской симфонии: «Это музыка о терроре, рабстве, несвободе духа»⁵⁰. В той или иной степени сказанное относится и к предшествующим симфониям Шостаковича, – прежде всего 4-й и 5-й, подготовившим стилистически и идейно 7-ю и 8-ю.

Наконец, можно предположить, что залогом бессмертия 7-й симфонии Шостаковича, условием ее современного (и в начале XXI века!) звучания является потрясающее изображение музыкальными средствами органического противостояния Добра и Зла вообще – независимо от их национальной, политической, исторической, религиозной или даже географической принадлеж-

⁴⁹ Цит. по: Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. С. 397–398.

⁵⁰ Там же. С. 399.

ности. И неважно, кто конкретно воплощает «нашествие» Зла в ней – Гитлер или Сталин, фашизм или коммунизм, трусливые обыватели или фанатики идеи, военные или бюрократы, воинствующая бездарность или ленивая посредственность, – Шостакович нас и сегодня убеждает: от веселого посвиста бездумного прохожего до колоссальной людской бойни всемирного масштаба – всего несколько шагов!

Еще интереснее обстоит дело с более поздними произведениями уже всемирно известного композитора. Невозможно до конца понять, была ли «Поэма о Родине» (1947), написанная к юбилею Октября на слова Л. Радина, П. Парфенова, Б. Корнилова, В. Лебедева-Кумача и представляющая собой попури из различных массовых песен – Александрова, Дунаевского, Атурова, Мурадели и самого Шостаковича («Песня о встречном») и т.д., составлена таким образом ради политической конъюнктуры (т.е. является откровенной халтурой) или построена со скрытым саркастическим намеком – как заведомо эклектическая мозаика, наполненная интертекстуальными смыслами и иносказаниями. А «Марш советской милиции», написанный к 100-летию Ленина (1970), получивший первую премию на ведомственном конкурсе, – то ли воссоздает советские стереотипы бодрого патриотического оптимизма, то ли соответствующими средствами гротескно изображает саму советскую милицию. Друг и биограф Шостаковича, польский композитор и музыковед К. Мейер истолковал это сочинение как «явную карикатуру и издевательство над маршами того периода»⁵¹.

То же относится и к «революционным» 11-й и 12-й симфониям; наполняющие их музыкальные цитаты и расхожие аллюзии, закрепленные в массовом сознании за революционной тематикой, могут пониматься двояко: либо как иллюстративный материал, подогнанный под политическую программу произведения, либо как образ официального плаката, наблюдаемого художником со стороны и отрефлексированного через призму авторского отношения – трагического или иронического. Во всех подобных случаях амбивалентность интерпретаций прямо заложена в текстах Шостаковича и, скорее всего, является сознательным замыслом композитора, рассчитанным на взаимопонимание хотя бы среди слушателей «ближнего круга» композитора. Так, например, сын композитора Максим – вскоре после написания 11-й симфонии – услышал в ней отклик на подавление венгерской «контрреволюции» советскими войсками в 1956 году. И он был не единственным слушателем, в котором пробудились подобные ассоциации.

Стремясь скрыть и замаскировать свое подлинное отношение к происходящему в стране и мире, Шостакович выработал универсальный амбивалентно-двусмысленный стиль музыки, в котором апологетика и критика социально-политической реальности или официальной идеологии, т.е. позитив и негатив, оказывались неотличимы друг от друга. Так, победа над Злом походила на победу Зла, а ирония автора, переходящая в сарказм, могла предстать для

⁵¹ Мейер К. Указ. соч. С. 426.

слушателя подобием неумеренной похвалы. «Ключ» к этому приему мы можем найти в письмах композитора, где он представлен в словесной форме. Например, отчитываясь о проведенном дне перед другом Исааком Гликманом, Д. Шостакович писал, стилизуя/пародируя официальную газетную или радиоинформацию:

«Несмотря на пасмурную туманную погоду, вся Одесса вышла на улицу. Всюду портреты Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также т.т.... [далее следует длинный список членов и кандидатов в члены Политбюро ЦК КПСС того времени. – И. К.]... То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь т.т... [далее следует тот же список никому сегодня не ведомых вождей Советского Союза. – И. К.]. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, всенародный праздник в Одессе»⁵². Тем, кто перлюстрировал переписку Шостаковича с друзьями, возразить на все эти выходки композитора было нечего.

То же относилось и к Одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год», переполненной цитатами из революционных песен. Но это вовсе не означает, что эта симфония Шостаковича представляет собой лишь попури из общеизвестных песен или музыкальную иллюстрацию толпы, распеваяющей протестные песни своего времени. Возникающие из музыкальной ткани симфонии мелодии таких песен, как «Замучен тяжелой неволей», «Смело, товарищи, в ногу», «Славное море, священный Байкал», «Вихри враждебные веют над нами», «Беснуйтесь, тираны, глумитесь над нами», «Вы жертвами пали в борьбе роковой» и др., зафиксированы в памяти большинства слушателей вместе со своими словами (неслышимыми в симфонии, но вольно или невольно всплывающими в сознании), которые ассоциируются либо с конкретными революционными событиями, либо с обобщенным символическим смыслом этих мелодий и связанных с ними слов.

Музыкальный критик Л. Лебединский, близкий Д. Шостаковичу в послевоенное время, свидетельствовал, что старая тюремная песня «Как дело измены...», которая звучит в начале первой части 11-й симфонии, понималась Шостаковичем в том же современном смысле, как вспоминает о ней А. Солженицын в пятой части «Архипелага ГУЛАГ»

*Как дело измены, как совесть тирана.
Осенняя ночька черна.
Чернее той ночи встает из тумана
Видением грозным – тюрьма.*

Следующая песня из первой части симфонии, как бы рождающаяся из предрассветной тишины, продолжает ту же тему – неволи:

⁵² Письма к другу: *Письма Л.Л. Шостаковича к И.Д. Гликману* / сост. и коммент. И.Д. Гликмана. М.: DSCN; СПб.: Композитор, 1993. С. 135.

*Ночь темна, лови минуты.
Но стена тюрьмы крепка.
У ворот ее замкнуты
Два железные замка.*

Апеллируя к замыслам композитора, которыми он делился с мемуаристом в период написания симфонии, Л. Лебединский убеждает своих читателей: «Это было произведение, родившееся в русле того же искусства, что и “Архипелаг ГУЛАГ”. <...> И одно лишь напоминание о “совести тирана” (“черной, как ночь”) наполняло песню-цитату антисталинским протестом и обращало ее против всякой тирании». Ссылаясь на запечатленный в сцене расстрела безоружной толпы 9 января 1905 года «ужас подавления будапештского восстания» 1956 года, Лебединский приходит к выводу: «Одиннадцатую симфонию можно назвать произведением освободительного антитоталитарного движения»⁵³. Слова из одной революционной песни, использованной Шостаковичем в его 11-й симфонии: «Беснуйтесь, тираны!», – могли быть обращены и к правителям СССР.

Однако значение 11-й симфонии в творчестве Д. Шостаковича отнюдь не исчерпывается обличением государственного насилия и репрессивной политики, направленной против беззащитного народа. Это – точка исторического отсчета в самосознании композитора. Будучи средним звеном в четвертой (историко-революционной) триаде симфоний Шостаковича (где 10-я симфония представляет собой неформальный отклик на смерть Сталина, а 12-я подводит официальный итог жизни и деятельности Ленина) 11-я симфония («1905 год») главенствует: она задает смысловое пространство жизни автора и самой советской страны. 1905 год, к событиям которого отсылает 11-я симфония, обозначает начало всего того исторического пути, который органически связан с Русской революцией, «восстанием масс», большевизмом, советской властью, насилием, террором, велеречивой агитацией и пропагандой и.п. Это – исток тоталитарной эпохи.

Композитор еще не родился (1906), а парадигма его жизни и творчества уже была задана – с начала и до конца. В 1975 году, когда не стало великого композитора, оставалось еще примерно 15 лет до конца советской власти, коммунистической идеологии и Советского Союза. Шостакович не мог знать об этом, но мысленно и творчески уже распрощался со всем этим революционным наследством, переживавшим уже свою последнюю агонию.

К столь же знаковым, амбивалентным произведениям Шостаковича принадлежит 8-й квартет, который, в переложении для струнного оркестра Р. Баршаем, получил известность как «Камерная симфония». Разъясняя семантику своего Восьмого квартета (1960) своему другу И. Гликману, Шостакович так прокомментировал свою «поэтику намеков»: «Основная тема квартета ноты D.Es.C.H., т.е. мои инициалы (Д.Ш.). В квартете использованы темы моих

⁵³ Лебединский Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. С. 262, 263.

сочинений и революционная песня «Замучен тяжелой неволей». Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из “Леди Макбет”. Намеками использованы Вагнер (Траурный марш из “Гибели богов”) и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе крошка...»¹. Исследователи считают, что авторских цитат в 8-м квартете еще больше, чем называет сам Шостакович.

Авторская монограмма DSCH, впервые заявленная Шостаковичем в Первом концерте для скрипки с оркестром (1947–1948), в разгар кампании против формализма в советской музыке, и демонстративно утверждаемая в Десятой симфонии (1953), сразу после смерти Сталина, как смелое самоутверждение «Я» композитора, – представляет собой сопротивление «смерти автора» (не в ролан-бартовском, а в самом что ни на есть пошлом тоталитарном смысле) – растворению творческой индивидуальности в обезличивающем, уравнительном контексте советского искусства.

В дальнейшем Шостакович все чаще и охотнее обращается к различным средствам самоутверждения, в том числе к «полистилистике», сплетая контрастные темы «чужой» и «своей» музыки в собственном тексте. Авторское (в том числе и автобиографическое) начало все чаще начинает выражаться не столько в мотиве DSCH, сколько в сложной системе автоцитат, соединяющихся между собой, плавно перетекающих друг в друга, получающих новое, неожиданное развитие в авторском интертексте. Это особенно касается цикла «автоэпитафий», произведений, написанных Шостаковичем в память о себе самом (этот цикл открыл Восьмой квартет).

В цикл «автоэпитафий», в частности, входят: антисталинская, диссидентская Тринадцатая симфония (на слова Евг. Евтушенко, 1962); вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» (на слова того же Евг. Евтушенко); саркастическое «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» на слова автора (1966); Четырнадцатая (1969) и Пятнадцатая (1971) симфонии, 15-й струнный квартет и Сюита на слова Микеланджело (оба 1974) и последнее сочинение композитора – Соната для альта и фортепиано (1975). Возможно, это не полный список «автоэпитафий» Шостаковича. Но входящие в этот цикл три его последние симфонии (с 13-й по 15-ю) составляют пятую триаду симфоний Шостаковича, подводящую трагические итоги его жизни и творчества.

Сама музыкальная подпись Шостаковича, выраженная в знаменитом мотиве «DSCH», уже в своей основе полистилистична и интертекстуальна. Двухязычие подписи, как бы одновременно отсылающей слушателя к традициям русской и западноевропейской (немецко-австрийской) культуры, ее явные аллюзии с монограммой И.С. Баха (BACH) и апелляции к различным стилям, выступающим как форма иносказания, двусмысленность (трагикомичность) контекста, в котором авторский мотив выступает: не то как самоутверждение композитора, не то как его самоосуждение, то ли символизирует «смерть ав-

¹ Аюпян Л.О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. Указ. соч. С. 159.

тора», то ли его возрождение в обновленном виде; функция «маски» и «шифра» автора в его скрытой исповедальности; постоянное соединение авторского текста с подразумеваемым подтекстом, раскрываемым лишь в широком интертекстуальном контексте, – всё это делает Шостаковича фигурой загадочной и трагической, каковой он и остается даже в год своего столетнего юбилея и далее.

Если вспомнить общую склонность Шостаковича как личности к колебаниям и мучительным сомнениям, типичную для него неуверенность в себе, непоследовательность в поступках, общий пессимизм и нервозность, иронию и самоиронию, наконец, его известный политический «конформизм», то представляется, что музыкальная подпись композитора была также и довольно точным его психологическим автопортретом, и одновременно концептуально-философским обобщением своего типа творчества. В ней выразилось, в конечном счете, огромное разочарование Шостаковича в эпохе, которую он выражал и «летописал», в себе как великом композиторе, в своем творчестве как средстве самоутверждения, наконец, в себе как человеке, оказавшемся на поверку слабым, сломанным обстоятельствами, поддавшимся политическому давлению и страху, потерявшему достоинство и т.п.

Поэтому монограмма DСH и появилась во второй половине творческого пути Шостаковича – как своего рода горький итог жизни и творчества, как трагическая самоирония композитора над своими «несостоятельными потугами» стать «Бахом XX века», «советским и русским нео-Бахом». Здесь имелась в виду не только постоянная тяга Шостаковича к полифонизму и предшествующий опыт его стилизаций «под Баха» (особенно явно в фортепьянном Квинтете, а также в отдельных эпизодах 5-й и 7-й симфоний), но и его демонстративная акция – написание (в ответ на постановление ЦК 1948 года – 24 прелюдий и фуг для фортепиано (ор. 87, 1950–1952) как своего рода советского (или даже русского) «Хорошо темперированного клавира» XX века. Подобный «ответ» Шостаковича партии был, конечно, вызовом, поскольку критиковать «ХТК» советского композитора можно было теперь, только обличая вместе с ним и «ХТК» Баха. Мысль написать столь масштабный полифонический цикл осенила Шостаковича в июле 1950 года в Лейпциге, во время 200-летней годовщины смерти И.-С. Баха (Бах по-прежнему жив!).

Еще раньше (1932–1933) Шостакович сочинил по той же схеме (не без аллюзий на творчество Баха) 24 прелюдии (ор. 34). Известно, что по той же бахианской модели энгармонического круга Шостакович планировал написать 24 струнных квартета – каждый раз в новой, не повторяющейся тональности, однако не успел реализовать этого замысла, сочинив лишь 15 квартетов (о нем незадолго перед смертью писал с извинениями друзьям из Квартета имени Бетховена).

Последняя, пятая триада симфонического цикла Шостакович отличается особой свободой в использовании композитором «крайних» музыкальных средств, прежде строжайше запрещенных в советской музыке, – политональности, атонализма, додекафонной и сериальной техник. Размыкание тональ-

ного пространства вовне привело к раскрепощению творчества Шостаковича. Отныне ставшая знаменитой (после 10-й симфонии и 8-го квартета) монограмма «ДССН» лишилась конспиративного статуса зашифрованного авторского мира, отчужденного от окружающей реальности; теперь эта монограмма открыто утверждается композитором как мелодическая составляющая его музыки, как эксклюзивный мотив, как тема, символизирующая авторское начало, обозначающая личность композитора в момент его противостояния окружающему миру. Выйдя из подполья своего подсознания, почувствовав атмосферу «оттепели», большей открытости и «гласности», художник осмелился наконец «бросить перчатку» системе и заявить о своих особых «правах» и «взглядах», отличных от конформистского большинства и скрепленных его музыкальной «подписью».

Впрочем, для позднейшего Шостаковича определенность тональности начинает играть все меньшую роль: начиная с 13-й симфонии (1962), композитор впервые открыто применяет около-додекафонную технику, соединяя нечто вроде «сериальности» (т.е. организованной атональности, еще недавно официально преследовавшуюся в СССР) с традиционными для него тональными планами. Границы между тональностью и атональностью демонстративно размываются. Сама монограмма ДСН с ее полутоновыми ходами легко вписывается в серию и кажется извлеченным из нее фрагментом. Обозначение ключевой тональности в контексте господствующего атонализма становится все более условным, поскольку все тональные планы предстают как частные случаи атонализма и «растворяются» в додекафонии, а сериальность и додекафония, в интерпретации Шостаковича, несут на себе явную печать тех или иных тональных тяготений и представляют собой замаскированную тональность, незримо присутствующую в мире господствующего атонализма, – своего рода тайная победа личностного Порядка над безличным Хаосом.

Тринадцатая симфония не без вызова была написана на слова в то время гонимого под разными предлогами поэта – Евгения Евтушенко. Ее основная тема – «смерть сталинской эпохи». Задает тон этому своего рода «реквиему» первая часть – «Бабий Яр», выносящая приговор русско-советскому антисемитизму, а вместе с тем геноциду еврейского народа, Холокосту. Композитор хорошо помнил антисемитскую кампанию, объявленную Сталиным в связи с пресловутым «делом врачей» и раздутую борьбой с «безродным космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом». Для Шостаковича антисемитизм во всех его формах был презренным знаком бескультурья и человеческой подлости, а солидарность с еврейством, даже семитофилия – знаком духовного избранничества, подлинной интеллигентности и благородства (отсюда его трагический фрейлехс, звучащий во втором фортепьянном трио памяти друга И.И. Соллертинского и в 8-м квартете; отсюда вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948), написанный композитором в самый разгар антисемитской кампании). Главной темой последующих четырех частей симфонии стала тема страхов (Стихотворение

«Страхи» было написано Евтушенко специально для 13-й симфонии по заказу Шостаковича):

*Умирают в России страхи,
Словно призраки прошлых лет...*

Жутковатая, без одной ноты додекафонная мелодия, сопровождающая тему страхов, показывает наглядно, что смерть страхов в стране – это скорее желаемое, нежели реальное изменение «советскости». Шостакович демонстрирует продолжение страхов – под новыми личинами, новыми мотивами, лозунгами. Страхи в России, свидетельствует композитор – всей своей жизнью, всем своим творческим опытом, – умирают медленно, как и сама сталинская эпоха, как и сам сталинизм.

14-я симфония посвящена смерти человека вообще, – неизбежной, неотвратимой, неотступной, которая предстает у Шостаковича во всем своем трагизме – как абсолютный Конец – творчества, мысли, дружбы, любви, жизни – всего. В этом промежутке – от Начала до Конца, от рождения до смерти – художник обречен находиться в одном круге ассоциаций, образов, идей, переживаний, обстоятельств, из которого он не может выбраться, даже если этого захочет. Над ним тяготее рок – и условий жизни, и безысходности смерти. А.И. Солженицын, присутствовавший на премьере 14-й, упрекал Шостаковича в том, что он трактует смерть слишком материалистически, не допуская бессмертия души, посмертного воздаяния и других атрибутов религиозного отношения к смерти².

Чтобы замаскировать обращение к теме смерти и свой пессимизм, недопустимые в советской культуре и искусстве, Шостакович в интервью для «Правды» заявил, что целью симфонии было побуждение слушателя подумать о том, «что обязывает его жить честно, плодотворно... во славу самых лучших прогрессивных идей, которые двигают вперед наше социалистическое общество».³ А на генеральной репетиции этой симфонии 21 июня 1969 года в Малом зале консерватории перед ее началом выступил, вопреки своему обыкновению, автор, который, обращаясь к аудитории, сказал, что «смерть – это конец всего, после нее уже ничего нет». – «И поэтому я хотел бы вспомнить слова замечательного советского писателя Николая Островского, который сказал, что жизнь дается нам только один раз, а значит, прожить ее нужно честно и достойно во всех отношениях и никогда не делать того, чего пришлось бы стыдиться»⁴.

Понятно, что и хрестоматийная цитата из одиозного (в это время) романа «Как закалялась сталь», и содержание поэтических текстов, звучащих в 14-й симфонии, в изложении Шостаковича были сильно искажены и реинтерпретированы, так что угадать, что на самом деле имел в виду композитор,

² См. подробнее: *Мейер К.* Указ. соч. С. 424.

³ Предисловие к премьере: Новая симфония Шостаковича // Правда. 1969. 25 апр. Цит. по: *Мейер К.* Указ. соч. С. 422.

⁴ *Мейер К.* Указ. соч. С. 423.

было непросто. Но ведь и многочисленные цитаты и псевдоцитаты, появляющиеся в послевоенных произведениях Шостаковича, – тоже появляются в искаженном виде и вписаны в неузнаваемый контекст. Музыкальный мир, созданный Шостаковичем, сплошь зашифрован, а ключ сквозного шифрования – не то потерян, не то забыт. Ощущение неразрешимой зашифрованности/нерасшифруемости творческого мира Шостаковича придает ему дополнительный трагический смысл.

Наконец, 15-я, последняя симфония Шостаковича, носящая в каком-то смысле апокалиптический характер (это при том, что ее автор был чужд каких-либо религиозно-мистических рефлексий в музыке и в жизни), повествует о смерти вообще – смерти автора (художника), смерти культуры, конце бытия... Появление к концу симфонии формул DSCN и BACH означает, с одной стороны, автобиографичность симфонии, а с другой – апелляцию к вечности и аккумуляции культурного прошлого. Глубокий анализ музыкальной семантики 15-й симфонии предпринял М.Г. Арановский. Он показал, что последняя симфония Шостаковича буквально переполнена самоцитированием, весьма далеким от буквального. «...Не все из тематических образований действуют, так сказать, “от своего собственного имени”. Многие из них вторичны по своему происхождению и выступают в качестве репрезентантов уже сложившихся музыкальных значений либо в творчестве самого композитора, либо за его пределами. <...> Это позволяет говорить о типах музыкальных “лексем” Шостаковича, образующих своего рода “словарь” его творчества»⁵.

Среди «скрытых» автоцитат 15-й симфонии М. Арановский называет мотивы Шестой и Девятой симфоний, «тему нашествия» из Седьмой симфонии, мотивы Пятой, Восьмой, Десятой, Первой, Одиннадцатой, Тринадцатой, Четырнадцатой симфоний; темы Седьмого, Двенадцатого, Тринадцатого, Четырнадцатого квартетов; Первого и Второго фортепьянных концертов; Первого скрипичного и Второго виолончельного концертов; опер «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда». Впрочем, учитывая первичную, вторичную, а иногда и третичную репрезентацию цитат, – подобных автоцитат и автоаллюзий, возможно, еще больше.

Однако, кроме автоцитат, в 15-й симфонии есть и «чужие» цитаты. Их по крайней мере две (если не считать тематических аллюзий с различными музыкальными темами других композиторов). Это, в первой части – тема из увертюры Дж. Россини к опере «Вильгельм Телль», проведенная несколько раз в необычной для Россини оркестровке – военного духового оркестра. А в финале симфонии появляется прямая цитата из «Кольца Нибелунга» Вагнера – «мотив судьбы» (лейтмотив из четвертой сцены второго акта «Валькирии» и из второй сцены третьего акта «Заката богов», «перед последним монологом смертельно раненого Зигфрида»⁶). Существует несколько гипотез относи-

⁵ Арановский М. Возвращаясь к Шостаковичу: статьи / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. М.: Музиздат, 2010. С. 214.

⁶ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества // Указ. соч. С. 392.

тельно замысла Шостаковича, столкнувшего в своей последней симфонии два «полярных архетипа европейской музыки»⁷. Выскажу свою догадку и я.

Мотив Вильгельма Телля, легендарного швейцарского стрелка, борца с австрийскими притязаниями на господство в его стране, на протяжении по крайней мере полутора веков был романтическим символом борьбы за свободу и независимость, символом тираноборчества. Вагнеровский «мотив судьбы» означал не только смерть героя Зигфрида и гибель богов в сюжете «Кольца», но и был грозным знаком неотвратимого конца всего сущего – героев, богов, истории... Прекрасные мечты и идеалы юности оказались несбыточными, неосуществимыми, и время старости констатирует крах всех надежд, оказавшимися иллюзорными. Таков смысл Пятнадцатой симфонии; таков итог жизни и творчества Шостаковича.

Впрочем, противостояние авторского «я» тиранической тоталитарной системе постепенно становится для позднего Шостаковича неактуальным. Неслучайно семантика противостояния творческой личности бесчеловечной системе у позднего Шостаковича, создателя 13-й, 14-й и 15-й симфоний, сменяется темами жизни и смерти, человеческого ухода из мира, творческого исчезновения, подведения итогов, прощания, наконец, столь важной для Шостаковича темой «смерти автора», словно растворяющегося добровольно в общем безликом контексте эпохи, словно жертвующего своей творческой индивидуальностью ради умиротворения человечества и личного покоя.

Красный цвет, символизировавший Революцию, Советскую власть и Коммунизм, в мировосприятии Шостаковича был омрачен траурным черным цветом, поскольку в жизни композитора, а вместе с тем и в его творчестве, он был связан с предощущением его личной смерти (физической и моральной) и смертями сотен тысяч и миллионов людей, принесенных тоталитарным режимом в жертву коммунистической идее или ее подобию.

■ Заключение

И Прокофьев, и Шостакович, каждый по-своему и в разное время, политически и эстетически солидаризировались с цветом советского флага, а, значит, внутренне соглашались быть советскими художниками. В то же время они оставляли за собой право противопоставить монополющему Красному цвету советской идеологии – контрастный ему смысловой фон – белый (у Прокофьева) или черный (у Шостаковича)... Это были символические цвета того андеграунда, в котором спасались великие русские музыканты XX века от советского тоталитарного официоза, вооруженного кроваво-красным знаменем и множеством средств подавления творческой свободы.

«Белый андеграунд», в который мысленно погружался С. Прокофьев, символизировал творчество, свободное – в той или иной степени – от советской политики и идеологии («Большевизии» и «Эсэсэрии», по выражению самого композитора); творчество, так или иначе ориентирующееся на дореволю-

⁷ Там же. С. 395.

ционную культуру Серебряного века и на культуру Русского Зарубежья (как позитивные контексты скрытого противостояния советизму) и обретающее внутреннюю опору главным образом в русской музыкальной классике (от М. Глинки до Н. Римского-Корсакова и И. Стравинского), – ставшей частью мировой музыкальной культуры. При этом Прокофьев стремился сам двигаться вперед, а не назад, в XIX век, и в этом находил свой оптимизм.

«Черный андеграунд», к которому в течение жизни всё более и более тяготел Д. Шостакович, символизировал творчество, представляющее собой «негатив» советского, своего рода деконструкцию советской культуры и идеологии; творчество, так или иначе ориентирующееся на европейские традиции, находящие себе внутреннюю опору в образцах западной музыкальной классики (от И.С. Баха и Л. ван Бетховена до Г. Малера и А. Берга), которые воплощали в себе, по убеждению Шостаковича, вечные ценности культуры – на фоне преходящих ценностей и идейных установок советской эпохи. Отсюда – глубокий пессимизм композитора в отношении советской страны, советской музыки, своего творчества и самого себя.

Елена Петрушанская¹

«Народные чаяния» в присылаемых Д. Шостаковичу текстах, сюжетах и случаи отказов: 1949–1974

Аннотация. Статья содержит анализ присылаемых Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу литературных материалов от профессионалов и любителей. Это «народные чаяния» текстов и сюжетов, предлагаемых для будущих опусов композитора. Неофициальные посылки выявляют прессинг среды и времени, парадоксы восприятия творчества музыканта, обывательские ожидания, основанные на идеологических штампах эпохи. Большинство таких предложений было отвергнуто Шостаковичем. Рассмотрены также иные случаи его «отказов» в сложных ситуациях, представлены наблюдения о профессиональной и личной этике мастера².

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, архив композитора, посылки литературных материалов, письма, либретто, темы, сюжеты, музыкальные сочинения, прессинг времени и среды, этика

Благодарю за помощь в архивной работе О.Г. Дигонскую; за ценную информацию – И.А. Шостакович.

Для темы «прессинг времени и среды» строфа И. Бродского предстает метафорой духовной сути композитора:

*Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговаривать «впусти».
Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти³.*

¹ Петрушанская Елена Михайловна – кандидат искусствоведения, Гос. ин-т искусствознания, член Союза композиторов России, Москва; ORCID ID: 0000-0001-7404-2201; elena.petrushanskaya@gmail.com

² Первый, краткий вариант статьи опубликован под названием «“Хоры штурмующих”». О присылаемых Шостаковичу литературных материалах и стратегиях отказа (1948–1974) // Материалы международной конференции «Север в традиционной культуре и профессиональных композиторских школах. Исследовательская группа «Шостакович и его эпоха». The North in the traditional cultures and professional composing schools. Study Group of International Musicological Society «Shostakovich and his Epoch»: сб. ст. / под ред. Л.Г. Ковнацкой. Петрозаводск, Изд-во ПетрГУ, 2012. С. 282–293.

³ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 4 т. Пушкинский фонд. Т. II. СПб., 1992. С. 398.

Часть I. Присылаемые материалы и Шостакович

Общий обзор архивного материала: отброшенные сюжеты

Издавна, и не только в условиях тоталитарных систем, отношения художника с обществом складывались чрезвычайно сложно. Часто, находясь между «запросами», заказами, требованиями «сверху» и «снизу», мастера проявляли виртуозность в стремлениях сохранить своё творчество и лицо. В СССР сила верховных директив особенно опасно дополнялась диктатом требований лояльного большинства, не столько воплощая «сферу бессознательной мифологии», сколько навязанные идеологией, социально обусловленные темы, сюжеты, образы. А также – распространенные желания, аллегорически используя слова из письма советского радиослушателя, «чтобы Бетховен не мешал нам отдыхать»⁴. Однако ныне трудно представить, каковы тогда были **конкретные** запросы к композитору от выдвинутых официальной культуры и масс.

Фактический, уникальный материал для воссоздания картины таких запросов (и некоторых реакций на них) содержится в данной статье. В московском Архиве Шостаковича находятся две папки с заглавием «Сценарии, либретто и другие материалы, предлагавшиеся Шостаковичу». Эти документальные свидетельства не были предметом отдельного изучения. Почти все далее называемые тексты музыкант отклонил. Архивные папки содержат лишь ряд из массива предложений от населения, которые поступали к композитору, и только после 1949 года. Есть в Архиве и письма адресантов, подчас сопровождавшие посылки; их тщательная опись составлена О.Г. Дигонской.

Массовые запросы из сферы вне публичного дискурса демократично, как кажется, адресованы представителю официальной культуры. Но зачем рассматривать не использованные в творчестве литературные материалы?

Видим в том несколько целей. Данные тексты, без просьбы со стороны Шостаковича – мастера с уже сложившимся стилем и кругом интересующих его литературных сюжетов, – шлют ему профессионалы и любители. На основании этих текстов, сюжетов можно конкретизировать и оценить этот, типичный для общества тоталитаризма и в то же время характерный феномен именно советского времени. Искусство, значит, и художник, одобренный государством, по активно насаждаемой тогда формуле, «принадлежат народу». Поэтому государство и народ, не профессионалы в художественной деятельности, считают своим неотъемлемым правом **помочь** художнику, рекомендовать, диктовать «правильные», «нужные» идеи и сюжеты. Оттого в исследуемом массиве наблюдаем некий свод желанных сюжетов, идей. А также и то, какие каноны официального идеологического курса активизировались и считались необходимыми, по мнению масс, для творчества ведущего композитора того времени. Причем в обществе, где народ, предполагая первостепенное свое значение, активно вмешивается в творческие процессы, вплоть до репрессий для непослушного творца, – не осознавая, кто манипулирует

⁴ Цитата из письма 1930-х годов на радио из рабочего общежития дана по: Шерель А.А. Аудиокультура XX века: история, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Очерки. М.: Прогресс-традиция, 2004. С. 262.

массой, не признавая, что статус художника обязует опережать устоявшиеся каноны, вкусы, стандарты.

Что же наблюдаем в реальности, на основании документальных материалов? Поток ходульных, убогих банальностей и того, что абсолютно чуждо известному музыканту. Мечта о слиянии с народом оборачивается антиутопией.

Но вечно значение темы конфликта творца и требований к нему, пожеланий общества, заказчиков сверху и снизу. Данные материалы Архива помогают выявить, каким представляли в СССР *композитора – культурного героя* тех лет. Тексты отражают восприятие статуса художника и типологические «ожидания» (подчас в форме полуприказов) по отношению к нему.

Кроме того, массив предложений дает основания определить чаяния масс о типологических чертах текстов, считавшихся подходящими для вокально-драматической, академической музыки. Узнавая и характеризуя то, что не принял Шостакович, по сравнению с этим иначе оцениваешь и то, что тогда и впоследствии стало текстами и сюжетами его опусов. Интересны и причины, и стратегия отказов.

Архивные папки содержат предложения для сцены и экрана. Жанровые пожелания разнообразны: помимо ораторий, это «радиоопера», оперетта, производственная и «музыкальная народно-героическая драма», проекты балетных спектаклей, антиклерикальная комедия, историческая эпопея, киносценарий, оперы о мифологических и реальных героях⁵. Перед нами – редкий материал, свидетельствующий о запросах к великому композитору в период 1949–1974 годов.

Поражают парадоксы восприятия музыканта его современниками.

Таков, например, призыв к Шостаковичу (опережая возможную действительность?) создать «веселый спектакль о колымчанах» для театра Магадана – причем запрос прислан много позже развенчания сталинизма и повсеместного публичного осуждения практики концлагерей⁶.

Композитор, хотя издавна склонный к «задорному пессимизму» (этим оксюморон он еще в 1931 году характеризовал себя другу, Ивану Соллертинскому)⁷, отверг данную инициативу. Отверг наряду со словоблудством, подобным другому присланному ему тексту оперетты – «Возраст женщины»⁸

⁵ Таковы, например, предложения балета *Утро Жизни* от Соляниковой Нонны Николаевны (Архив композитора. Послано 12.10.1973; копия ответа Д. Шостаковича в 1974 году, там же, названная папка. Инв. № 3.1.299), и балета от прилагаемого либретто Михаила Викторовича Островидова *Русалочка* (из Сочи послано 11.08.1973; Архив комп. Инв. № 3.2.606).

⁶ Либретто П.Ю. Реброва для Магаданского музыкально-драматического театра предполагает жанр «веселого спектакля о колымчанах»; в случае отказа либреттист **просит** Шостаковича найти для него другого композитора для своего либретто (Архив композитора. Инв. № 3.2.699).

⁷ «Задорный пессимизм не покидает меня, несмотря на многочисленные встречи со столичными бодрячками» // *Шостакович Д.* Письма И.И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. С. 99 (Письмо Шостаковича от 13.12.1931).

⁸ В первой из двух папок в Архиве композитора «Сценарии, либретто и другие литературные материалы, предлагавшиеся Шостаковичу» находится машинописная копия: «Возраст женщи-

(вот фраза из куплетов присланного либретто: «*Пельмени здесь, пельмени там, сварить их может каждый сам*»).

К счастью, Шостакович имел право отмежеваться от того, что считал несообразным – в отличие, скажем, от предложений со второй половины 1930-х годов, создания музыки для идеологически продвигаемых государством кинофильмов. Но и после сороковых годов тут был некий риск, потому для определения **мотивов** и степени смелости **отказа** важны сведения об авторах материалов. Ведь среди них встречались и профессиональные литераторы, любители-доброхоты, анонимы и люди, не оставившие следа в истории культуры.

Выделим те посылки, отказ от которых явно мог грозить бедой. Особенно, если такие предложения Шостаковичу приходили от ряда упорных адресантов, тексты которых публиковались в издательствах *Оборонгиз*, *Военгиз*, *Воениздат*, – т.е. можно было полагать, от авторов, надежно связанных с Главпуrom.

Например, Василий Гришаев⁹ (алтайский писатель и активный общественный деятель) в 1956 году прислал Шостаковичу срифмованное либретто «Ветер весны» для воображаемой радиооперы. Характерна и не случайна в материале Гришаева требуемая в то время производственная тематика, сопровождаемая схематичной любовной линией. «Утеплению», имитируя тенденции в фольклоре и в футуризме, тогда подвергались даже образы неодушевленных участников трудовых процессов. Показателен в том фрагмент «Ветра весны»: «Слесарная мастерская. За окном – корпуса новых цехов с трубой, поднятой в синее небо. Конец рабочего дня. Но каждый трудится, радостен и доволен. Песня рабочей бригады: *“Всей душой мы любим сталь / Горячо и издавна. / Для зубила час настал / Выходить по вызову. / Эх, эх, час настал / Выходить по вызову”*». Похоже, пример такого стиля и содержания мог бы пригодиться Шостаковичу в его «Антиформалистическом райке»...

Неразрывна с властными структурами была и деятельность поэта Владимира **Луговского**. Известно, что «после фронта он работал в угрозыске следователем, служил в Управлении внутренними делами Кремля, в военной школе ВЦИК; участвовал в группе конструктивистов, был членом РАППа/ <...> Луговской – автор рифмованных текстов к фильму «Александр Невский», в том числе для знаменитого хора «Вставайте, люди русские».

После постановления правления Союза писателей СССР в 1937 году некоторые стихи Луговского осуждали как политически вредные и он принес публичное покаяние¹⁰...

ны». Оперетта в двух частях. 76 С. Б/даты и без имени автора литературного текста.

⁹ Гришаев Василий Никитич (1913–2003) из Наровчата, родины Куприна, поэт, прозаик, автор книг стихов «Твоя и моя весна» (1959), «Костры на дорогах» (Воениздат, 1964), повестей «Рожденный на рассвете», «Батальоны идут на запад» (Оборонгиз, 1967), «Капель пробивает лед» (Военгиз, 1981). Лауреат премии Союза писателей СССР в 1980 году на лучшее произведение о рабочем классе.

¹⁰ Публикации Владимира Александровича Луговского (1901–1957) в некоторый период его осуждения «были затруднены, а творческий кризис затянулся до середины 50-х годов». См.: URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Луговской_Владимир. См. о нем также: Литературная газета. 1937. 26 апр.; Знамя. 1937. № 6.

Масштабная «народно-героическая драма» *Октябрь*, посланная им Шостаковичу в столь непростом для композитора 1949 году, предполагаем, создана «преображенным» властью литератором именно после периода такой «чистки».

Особенности героев литературных текстов и сквозных тем времени «запросов»: как отказать...?

Сочинение вышеназванного Луговского предвляло вступление ее автора. Там указан некий надмирный, «закадровый» ведущий герой; он не фигурировал в тексте как персонаж. О нем, из вступления: это «**Сталин**, думающий в *ссылке* [курсив Луговского. – Е. П.] о грандиозном будущем России, – образ, который ведет автора текста поэтически и драматургически». Луговской заранее задал и музыкально-интонационный строй оперы: она «...должна быть наполнена, пропитана, пронизана всем богатством песен Революции и тем русским революционным песенным фольклором, который давно... требует своего страстного и нелицеприятно истолкователя в музыке и в драматургии»¹¹.

Главное во вступлении к драме *Октябрь*, – нюансы, в поздние годы сталинизма угрожающие композитору, и одновременно охраняющие поэта от цензуры. Актуальны были в 1949 году политические акценты, чутко отмеченные Луговским: «Начинаясь с эпохи декабристов (и раньше), революционный музыкальный фольклор почти совершенно не использовался в советской опере. Нахожу в этом *явные следы деятельности космополитических идеологов и заправил*» [курсив мой. – Е. П.].

Это уже не описание далеких от театра фантазий¹². Тут неграмотная патетика стартует в сторону доноса на музыкантов, в том числе – Шостаковича, создавшего до 1949 года три оперы по дореволюционной русской литературе: «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда» и «Игроки». Раз в них вовсе не было указанного автором драмы «революционного музыкального фольклора», композитор обязан был бы в будущем опусе по либретто Луговского воплотить упущенное, иначе...

Другой аспект: согласно канонам советской драмы, социальные темы должны воплощать искомый синтез: пробуждение женщины, а также линии

¹¹ Архив Д.Д. Шостаковича. «Сценарии, либретто и другие материалы, предлагавшиеся Шостаковичу». Папка 1. В. Луговской. *Октябрь*. Музыкальная народно-героическая драма.

¹² Из вступительной декларации Луговского; типична риторика, демагогия «борцов за правду»: «Движению “Авроры” на Неве, ее залпам, всплескам огня, вылетающим из ее шестидюймовок, я придаю не меньшее значение, чем любой арии. Это не дурацкое требование зрелищности, а жажда напряжения всех сил, всего опыта советского русского Большого Театра для разрешения поистине большой темы». <...> «В бесконечных и горных сибирских снегах, гордая мысль великого гения видит ясные и неопровержимые черты грядущего... даже враги должны быть трактованы так, чтобы их потенциальная значимость, их роль соответствовали бы будущим, близким (Антанта, интервенция 14 держав) и даже гораздо более отдаленным событиям нашего дня (англо-американский блок и мировой стовор империалистов). Этой теме посвящена сцена бала (у графини Клейнмихель). Мелкая контрреволюционная сволочь и соглашатели всех мастей меня интересуют гораздо меньше, хотя вопрос о двух, возможных тогда будущностях России должен найти себе полнокровное, политически заостренное отражение» (С. 1).

героической борьбы за счастье человечества в сочетании с революционными темами. Интересно ныне вообразить, каким мог бы быть опус Шостаковича (в духе его киномузыки данного периода?) на строки, завершающие эту краткую «народно-героическую драму»:

Илья умирает на руках Лены. Группа вокруг тела Ильи – солдаты, матросы. Короткая ария Лены на фоне штурма. Из милой легкомысленной девочки вырастает большая русская женщина, неукротимый боец, большевик. Лена берет винтовку Ильи и бежит к Зимнему. Хоры штурмующих... На грани мира, на горизонте идет «Аврора»... Залп «Авроры». Апофеоз. Конец.¹⁵

(Любопытная деталь: рядом с этим текстом в той же папке в Архиве сильным контрастом выглядят аннотация о поэте Фридрихе Рюккерт и переводы слов 3-й и 5-й «Песен об умерших детях» Густава Малера; они, вероятно, в тот период воистину заинтересовали Шостаковича...).

Напомним: в период отсылки Луговским текста композитору любой отказ откликнуться на предложение сотрудничества в предполагаемом опусе на тему революции мог быть очень опасен. Ибо с февраля 1949 года, подбодренное передовой статьей в «Правде» (28 января: ровно через 13 лет после аналогичной публикации – «Сумбур вместо музыки»¹⁴) беспощадно развешивалось «Дело музыковедов».

«Буржуазными космополитами» (потом талантливо добавлено «безродными») были тогда ошельмованы ведущие профессионалы музыкального анализа¹⁵. Остракизму подверглось отечественное музыковедение, особенно исследователи Шостаковича. Сигналом стала статья Елены Грошевой с ярко-призывающим, указующим заглавием: «Разгромить космополитов-антипатриотов в советской музыке»¹⁶.

Однако не только из-за тяжелых обвинений сторонникам Шостаковича под угрозой вновь очутился и он сам. Ведь среди «космополитических заправил» мог оказаться тот, кто отказался воплотить «идеологически верные» проекты. Грошева звала «выкорчевать... всех носителей и про-

¹⁵ Архив Д.Д. Шостаковича. Сценарии, либретто и другие материалы, предлагавшиеся Шостаковичу. Папка 1. В. Луговской. Октябрь. Музыкальная народно-героическая драма. С. 11.

¹⁴ Ее автором являлся Д. Заславский, по мнению и документам, выявленным Екатериной Власовой (*Власова Е.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. С. 360). В том же духе – «Заявление генерального секретаря ССП А.А. Фадеева секретарям ЦК ВКП(б) об участниках «антипатриотической группы критиков» от 21.09.1949 // АП РФ.Ф. 3. Оп. 34. Д. 183. Л. 12–15. Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917–1953. М., 1999. С. 657–659.

¹⁵ По утверждению Е.Б. Ефимова (в книге «Вокруг “сумбура” и одного “маленького журналиста”» М., 2006), статью эту писал еще и А.А. Фадеев. Как указывает Е. Власова, ссылаясь и на мнение Ж.А. Медведева, «к появлению статьи имели отношение Г.М. Маленков, Д.Т. Шепилов и редактор газеты “Правда” П.Н. Поспелов, которые развили идею А.А. Жданова о “космополитах”, добавив определение “безродные”» (*Власова Е.* 1948 год в советской музыке. С. 361).

¹⁶ Опубликована 17 марта 1949 года в газете «Красный флот». См.: *Власова Е.* Указ. соч. С. 383 и далее. Тогда пострадали музыковеды Бэлза, Житомирский, Вайнкоп, Шлифштейн, Рыжкин, Оголевец, Нестьев и др.

водников антипатриотической системы взглядов», – тех, кто не отражал требуемые идеи, образы.

Известно, в среде, где доносительство издавна востребовано, нельзя доказать непричастность к «врагам». Ведь в 1949 году еще не отменили допустимую лишь 5–10-процентную планку «правды» в доносах, которая была установлена Сталиным с начала его воцарения в 1928 году¹⁷.

А вот иное. Несколько позже прислан был Шостаковичу «сценарий оперы» *«Василий Буслаев»* и *«Черनावушка»*, в русле идеологически верных патриотических воззрений. Его авторы – литераторы, ранее никогда не погружавшиеся в данную тематику, в сферу народной культуры, Е.И. Воцинина и В.И. Пызин¹⁸.

Квазинаучное предисловие к их сценарию, выданному за «реконструкцию мифа», оправдывает введение лубочных героев и настойчиво требует, как, по Чернышевскому, «выявить идею былины, понять ее социальный смысл»¹⁹.

Характерны приемы, которыми авторы описывают героя и его окружение – и диктуют это видение композитору: «Буслаев предстает не как индивидуалист-бунтарь и анархист, как его квалифицировало большинство буржуазных ученых, а как защитник угнетенного люда». Фраза из либретто даст представление о его стиле, языке, атмосфере и трактовке действующих лиц:

С шуточной песней «Пряла наша Дуня...» входят охотники, неся убитого кабана. Впереди Василий Буслаев. Амелфа Тимофеевна встречает их сурово...

Читая ныне эти строки, похожие на пародию, сомневаешься не только в профессионализме и отсутствии чувства юмора их написавших, но и в том, вслушивались ли они в музыку гения, которому предлагали *омузыкалить* свой образ народного героя²⁰?

¹⁷ Статью вождя об этом переиздали в 1949 году. По ней, «мы не можем требовать, чтобы критика была правильной на все 100%. Если критика идет снизу, мы не должны пренебрегать даже такой критикой, которая является правильной лишь на 5–10 процентов». (*Сталин И.В.* Против опошления лозунга самокритики // *Собрание сочинений*. Т. IX. М., 1949. С. 131. Цит. по: *Нерар Ф.-К.* Пять процентов правды. Разоблачение и доносительство в сталинском СССР (1928–1941). М.: Росспэн, 2011. С. 89).

¹⁸ Воцинина Екатерина Ильинична родилась в 1909 году в Твери в дворянской семье, в 1924 переехала в Петроград. Закончила Высшие курсы иностранных языков проф. С.К. Боянуса, окончила экстерном педвуз иностранных языков. До 1970 года – преподаватель на кафедре германской филологии ЛГУ, защитила диссертацию в 1954-м. В. Пызин – ее соавтор в книгах «Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов», «Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX веков». «Мозаика прошлого» (Алетейя, 2009).

¹⁹ С. 5 предисловия к либретто *Василий Буслаев и Черनावушка* (как и архивные материалы драмы Октябрь, данное либретто не имело инвентарных номеров в Архиве).

²⁰ Максим Горький собирал материалы для пьесы о Буслаеве. Шаляпин мечтал «создать образ удалого богатыря, Борца за светлую долю народную». Горький выражал свое мнение Федину (письмо от 21.2.1923): «Васька Буслаев не выдумка, а одно из величайших и, может быть, самое значительное художественное обобщение в нашем фольклоре». <...> О методах творчества авторов присланного либретто говорит вступление к нему, где объясняют отход от содержащегося

Разумеется, Шостаковича это не «вдохновило». Интересно, что позже, в полном надежд 1964 году, композитор создаст произведение о бунтаре – бунтаре реальном. Это вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», звучащая вне вышеназванной конъюнктуры лубочного уровня, но с романтическим акцентом на образе обреченного героического протестанта. Композитор тогда увлекся стихами Евгения Евтушенко, его соавтора по 13-й симфонии.

Небезопасен был и более поздний, за два года до смерти отказ Шостаковича от материала иного жанра – военных мемуаров, связанных с сюжетами опубликованных воспоминаний тогдашнего главы государства о его участии в акциях 1940-х годов. Сценарий с названием «Мы помним» прислан был Константином Хомутенко²¹.

В этом сочинении, подписанном автором мемуаров «К 30-летию разгрома фашистов под Новороссийском», явствен был дух спекуляции, конъюнктуры. И даже в отдаленный, казалось бы, от массовых репрессий 1973-й год отправления посылки, в свете мифологии фронтовых подвигов Брежнева, смелым был **отказ** от сочинения музыки на данный текст. Это тоже способно было быть «поощрено» жесткими мерами или, по крайней мере, оказаться причиной доноса на непослушного общественным веяниям композитора.

■ О натиске пишущих масс

Вероятно полагая, – особенно после вынужденного, тяжело переживаемого Шостаковичем вступления в компартию (1961 год), – что ценимый верхами мастер безусловно лоялен, должен выполнять все идеологические требования момента, не смеет отказаться, как считали, от социально важных тем, – его бомбардировали словесными опусами с выразительными названиями (такие послания присутствуют в архивных папках). Заглавиями типичными, вдохновляющими, как «Партия»²², «Единство коммунистов»²³, «Родина – мать дочерей и сынов»²⁴...

С автором последнего типичного заглавия литературного текста 1958 года связан трагический жизненный сюжет. Это Василий Гнедов, бывший футурист, участник вооруженного восстания 1917 года. Тогда о нем «хорошо отзывались Всеволод Мейерхольд, Виктор Шкловский, Федор Соллогуб». Гнедов просил Шостаковича написать музыку на его бедные стихи.

во второй былине о Буслаеве: «По словам Горького, “ушкуйник новгородский Василий Буслаев кощунствует” [Горький М. «О религиозно-мифологическом элементе в эпосе древних» // Собрание сочинений. Т. 27. М., 1953], тогда как буржуазные ученые утверждали, что он кается. Там он и погибает, перескакивая запретный камень. ...Такой конец может быть истолкован как наказание за его кощунства, а потому нами не принят. Наш сценарий заканчивается отъездом Буслаева и его дружиной на борьбу с татарами. <...> Такое завершение дает возможность... дополнить своим воображением последние подвиги героя в его борьбе с басурманами...».

²¹ Архив Д.Д. Шостаковича. Указ. соч. Послано из Новороссийска 05.05.1973. Инв. № 3.2.931/1, 2.

²² Там же. От Пыжова А.С. Послано из г. Грозный 28.03.1970. Инв. № 3.2. 681.

²³ Там же. От Сальникова А.И. Послано из пос. Северный, Москва, 21.05.1971. Инв. № 3.2.749.

²⁴ Там же. От Василия Ивановича Гнедова. Послано из Киева 24.10.1958. Инв. № 3.2.1075.

Но как ни сочувствуй, подобные словесные «шедевры» не звали композитора к сочинению...

Печально отметить, что некоторые адресанты, не получив ответного соглашения музыканта, становились довольно агрессивны. Они многократно обращались к композитору с настойчивыми письмами. Бурно возмущались, – подобно авторам либретто *Час расплаты* и *Нина Корнеева*. Патриотически верные графоманы Гращенко и Ткаченко (в письме они не указали инициалы), считая свои творения «не ниже *Бориса Годунова*», укоряли композитора за то, что не бросился с распростертыми объятиями писать музыку на их либретто о героях-современниках. Они сурово упрекали, учили музыканта: «Не один из великих людей не чуждался простого народа... Неужели мы ошиблись в вас?» (1957)²⁵.

Иной настырный отправитель, Олег Бушко, думая не о качестве его литературного послания, а об обязанности музыканта «служить народу» в идеологически нужном направлении, писал: «Зная о Вашей общественной деятельности, я решился предложить для Вашего воплощения текст оратории... против фашизма»²⁶. Однако важная тема не оправдывала уровень строк. А их автор настаивал и настаивал...

Оскорбительны и нередкие случаи резкого давления на музыканта от отправителей. Часты их повторные послания, настойчивы письма. Так, неоднократно отсылки Шостаковичу текстов «*Баллады о матросской матери*» от Николая Флёрова к 30-летию Победы²⁷, как и многие призывы Пимена Семёнова писать музыку на его «литературные образы»²⁸.

Многие из писавших Шостаковичу предполагали, очевидно, что ими посланное композитор должен безотлагательно принять как желанное руководство к действию, то есть всё присланное обязано автоматически воплотиться в музыкальный опус. Вопросы бытия, проблемы психологии творчества, особенности жизни художника их не бередили. Казалось доброхотам, видно, что музыканту нужно «помочь». Словом, «*оркестры играют, – баяны рыдают*», цитируя присланное Шостаковичу либретто «*Ветер весны*».

Впрочем, с 19 августа 1961 года почтовый натиск литературных материалов усилился в какой-то мере оправданно. Скорее всего, благодаря статье в многотиражной газете «Известия» за подписью композитора. На «призыв музыканта» (хотя его авторство ныне весьма сомнительно) в публикации с названием «*Ищу либретто*»²⁹ подчас ссылались авторы посылок, – что естественно.

²⁵ Архив композитора. Послано из поселка Первомайский 03.03.1957. Инв. № 3.2.241. В сопровождающем письме царит неграмотная демагогия: «...посланные к вам материалы не уступят по силе величия героизма и духу, творчества Борису Годунову». Проступает и мечта в таком тандеме войти в вечность: «кто смелым гением пера создаст это произведение достойное нашего времени. кто победит силу чиновничьего хамского права, в этом вся суть наших произведений. Они пройдут сквозь годы и преграды» [Там же; орфография авторов письма].

²⁶ Автор посылки справедливо писал: «ведь фашизм, в сущности <...> есть стремление к подавлению человеческой личности, к превращению ее в некий автомат, механизм...» // Там же. Инв. № 3.2.1070.

²⁷ Архив композитора. Послано, в **третий раз**, из Москвы 02.12.1974. Инв. № 3.2.891.

²⁸ Там же. Послано из Ленинграда 12.08.1971. Инв. № 3.2.778.

²⁹ Известия. 19 августа 1961 года.

Оттого поток почтовых предложений интенсифицировался с начала 1960-х годов. Так было, скажем, в повторяющихся письмах-приложениях к отринутым либретто Иосифа Крома.

Неустанно многие посылки к композитору от Петра Салюка для его комедии, с решительными полупросьбами-полутребованиями: немедленно «омузыкальте» его либретто *«Русская красавица»*.

Настойчивы и письма от студентки Надежды Нестеровой: срочно написать музыку к ее небрежной «киноповести *Белые розы (Верность)*». Героем этого текста, как заявлено в предисловии упорной, настойчивой Нестеровой, – не обращающей внимания ни на специфику кино, ни на духовный и звуковой мир музыканта, к которому она обращалась для сотрудничества, – являлся некий неотразимый «человек ленинского типа».

Характерно, что на философском (!) факультете МГУ, где училась неопытная, но бойкая эта студентка, не смели не признать дипломной работой «киноповесть» *«Верность»*, в то время тематически безотказную. А Шостакович – отказался удовлетворить требованиям «философствующей» студентки. Хотя Нестерова решительно хотела от него звуковых иллюстраций своей поделки. Ее четкие «указания» мастеру свидетельствовали о явном непонимании духа творчества композитора: «Вальс, романс, марш, две детские песенки...»³⁰.

Нахрапистый автор непреклонно требовала от гения послушания, – словно не существовало всего его могучего, пронзительно-правдивого творчества, уже после исполнения его Тринадцатой симфонии! Письмо Нестеровой, кроме того, написано неуважительно, вне правил приличия (обращение – без эпитета, просто «Дмитрий Дмитриевич!»), и даже с угрозой: «...не затягивать с ответом, жду его до 20 июня, потом уеду» (!!!). Сам язык послания Нестеровой выдает глубинное неуважение советского «массового потребителя» к художнику.

Последний удостаивается роли лишь служебной, обслуживающей мнимую идеологию.

Удивляющая глухота и давление на композитора

К сожалению, большинство писем открывает явное непонимание сути искусства Шостаковича – причем людьми, страстно желавшими, чтобы знаменитый мастер творил на их строки и сюжеты. Ибо, помимо трогательно-наивных писаний от искренне восхищавшихся его отдельными опусами (чаще, что характерно, – сочинениями прикладных жанров: балетными сюитами, музыкой к кинофильмам), к нему приходили тексты авторов, словно бы вовсе глухих к творчеству композитора, духу и смыслу его звуковых созданий.

Увы! «Доброжелатели», «дарители» своих графоманских работ и сюжетов, спекулируя на беспроигрышных, им думалось, темах, давили на музыканта своими текстами, далекими от его мира, интересов. Писания бывали воистину доморощенными, не только слабыми по качеству, но несущими мнимые «мудрости» псевдомодемократического бытия.

³⁰ Архив композитора. От Нестеровой. М., 03.06.1962. Инв. № 3.2.1063. Повесть, указано студенткой, написана «по материалам жизни и деятельности коллектива АС и А СССР». Что это, неизвестно.

Среди подавляющего большинства таких, – либретто А. Иванова *«Мать»* (по выдающемуся роману Горького). Грустно читать, как Иванов, словно с туповатой последовательностью трактуя эпиграф писателя «О матерях можно рассказывать бесконечно», множит слова в донельзя многозначительных рифмованных (стихотворными их не назвать), задумчивых наблюдениях, как в *Хоре воинов*:

*Женщина – источник жизни, мать.
Нет ее – и нету очагов.
Учит она правду понимать.
Нет ее – и нету ничего!*

Глухоту, невнимание к великому музыканту открывают факты: например, Нонна Соляникова, безграмотно сетуя на «полное отсутствие балетного репертуара на современную тему» (лишь *«Барышня и хулиган»!*), в конце 1972 года присылала больному, обреченному композитору проект балета *«Утро жизни»*³¹. И в многочисленных письмах, которыми она забрасывала Шостаковича, – упорно добивалась позитивного ответа.

Игорь Вадимович Кондаков при обсуждении этой статьи на заседании нашего отдела, подчеркнул то, что известно истинным ценителям творчества композитора, но достойно акцентирования в данной статье: в целом, в СССР «все общие [скорректирую: официальные и некомпетентные/ – Е. П.] представления о Шостаковиче как верном “летописце советской эпохи, преданном партии и народу” формировались без слышания его творений, а извлекались из государственной партийной прессы» (сказано 14.06.2023).

Соглашусь, ибо музыка композитора часто звучала по радио и в концертах, но ухо обывателя не различало ее подлинных смыслов, читая их как общепринятый просоветский текст. А кроме того, большинству адресантов было важно «прислониться» к большому имени, ради чего подчас и мастерились их либретто.

Притом отправители писем со своими виршами подчас не стеснялись, для давления на композитора, использовать упоминания влиятельных имён. Вот примеры: стихоплет А. Титаренко послал Шостаковичу отзыв на свой текст лауреата Ленинской и Сталинской премий академика Максима Рыльского, который назвал его строки «гладкими, милыми...»³². Неизвестный нам Борис Сафонов, подчеркивая в письме родственные связи с давно почившим однофамильцем, прославленным пианистом и дирижером, а также с Немировичем-Данченко, посылал и вновь пересылал Шостаковичу свой проект оперы по *«Северной повести»* Паустовского³³...

³¹ Там же. Послано из Ленинграда 12.10.1973. Инв. № 3.2.799. Копия ответа Шостакович – инв. № 3.1. 299.

³² Архив композитора. Два письма из Киева (16.08.1971; по архивной описи, инв. № 3.2.837, 3.2.838) с просьбой А.А. Титаренко положить на музыку его строки *Гроза*, которые «так понравились одному академику, имя которого не упоминаю». В тот же день Шостаковичу послана подборка стихов Титаренко с просьбой писать на них музыку (Максим Рыльский умер в 1964 году).

³³ Архив композитора. Послано из Казани 16.03.1966. Инв. № 3.2.750.

■ Как реагировал на всё это Шостакович?

Свидетельств о том немного, все они важны.

На неинтересные предложения (их было подавляющее большинство) композитор отвечал вежливыми отказами. Писал любезные письма.

Понимая определенную доброжелательность массива посланий, музыкант страдал от настойчивых атак. Бесконечные предложения чуждых «творческих планов» абсолютно не вдохновляли его. Терзала навязчивость непрофессиональных «озарений», подобно упорным предложениям своего либретто В.Г. Брагиним³⁴. Ближе к концу жизни, он с печалью жаловался в письме другу, театроведу, сценаристу Исааку Гликману на абсолютное «нежелание писать либо оперу, либо балет, либо радиооператорию, либо кинофеерию»³⁵. Даже интересная, казалось бы, просьба Майи Плисецкой о создании балета по пьесе «Чайка» предпочитаемого Шостаковичем Чехова не соответствовала тогда его внутренним представлениям и мыслям³⁶.

Воистину было не до этого, и в нем рождалась иная музыка... Силы же уходили. Даже желаниям, надеждам композитора обратиться к опере по «Черному монаху» тогда не суждено было воплотиться.

Кстати, посылки и письма подчас сопровождались откровенными просьбами активно способствовать опубликованию слабых текстов, требованиями некоего заступничества, а то и – материальной помощи. Последние две просьбы обычно находили живой и деятельный ответ у Шостаковича. Однако его многочисленные благодеяния – это иные истории, заслуживающие специального исследования и рассказа.

Есть еще одна сфера возможного при размышлениях об описываемом блоке посланий: не высказанной открыто реакции, а только воображаемого нами, невольного эмоционального отклика музыканта на поток предложений и бурную энергию их продвижения «доброхотами». Пусть это лишь наше предположение, но считаем нужным его высказать.

Весь массив материалов откровенно говорил о явлении поразительном, но распространенном: словно бы *неслышании* музыки композитора, о глухоте к истинному содержанию его творчества. И, конечно, это не могло не повергать музыканта в глубокую грусть. Ведь к нему обращались люди из разных слоев населения, из разных уголков огромной страны, высказывая свои добрые, казалось бы, пожелания того, чего они ждут от Шостаковича. Среди них было немало представителей российской интеллигенции, людей вполне образованных и, вероятно, достойных и имеющих достижения в различных областях, но считающих возможным, не будучи погруженным в мир компо-

³⁴ *Письма к другу*. Письма Дмитрия Шостаковича – Исааку Гликману / сост. И. Гликман. М.: DSCH; СПб.: Композитор. – См. комментарий Гликмана, с. 239. Благодарю О.Г. Дигонскую за указание на В.Г. Брагина: он, автор либретто оперы Д.Б. Кабалевского «Кола Брюньон», настойчиво склонял Шостаковича к созданию опуса на его новое либретто.

³⁵ Письмо от 26.03.1967 // Письма к другу. Письма Дмитрия Шостаковича – Исааку Гликману. С. 238.

³⁶ В Архиве – новогоднее поздравление М.М. Плисецкой (декабрь 1972) с выражением ее мечты.

зителя, давать ему советы и навязывать свои сюжеты, идеологические схемы в графоманских опусах.

Как тогда жить, для кого писать глубокую, мудрую музыку, полную трагического понимания, человеческого сострадания, красоты, ужаса и воли к свету, – чем является звуковая шостаковическая магма? Каково читать письма, присылаемые тексты, свидетельствующие о непонимании широким кругом слушателей? Считать своим долгом отвечать доброхотам, прекрасно ощущая желание большинства, назовем так, «прислониться» к известному имени, – но без желания, без стремления воистину услышать его звуковые послания?

Это очень печально. В какую бездну пессимизма такое наблюдение могло погружать автора гениальных произведений, полных боли за свою страну и свой народ... Ужасно было, вероятно, наблюдать ему несомненные знаки равнодушия к своей работе, к его боли, отчаянию и борьбе. Ощущать безразличие к смыслам огромного мастерства в создании совершенных художественных форм, философских звуковых повествований. Пусть внешне Шостакович относился к этому, судя по отдельным репликам, с иронией, сарказмом и добродушной снисходительностью, – он не мог не быть ранен.

Возможно, одним из доказательств его глубокого отчаяния является поздний, 1974 года создания, цикл *Четыре стихотворения капитана Лебядкина* (из романа Ф.М. Достоевского «Бесы»), ор. 146. Ясно видя доказательства безнадежного непонимания – Шостакович все равно работал, писал, пытался, с вынужденным использованием «эзопова языка» поэтики намека, сонорных эвфемизмов, – преодолевать растущую бессмысленность и бесчеловечность режима.

Предложение принято! Но...

Впрочем, все же существовали среди поступающих писем литературные проекты, в определенный период способные заинтересовать композитора, но по разным причинам получившие отказ и нереализованные.

Таковым был сценарий фильма «Белый пароход», по Ч. Айтматову. Ранее Дмитрия Дмитриевича очень взволновала эта повесть. Еще в 1970 году он писал своему аспиранту, композитору Б.И. Тищенко: «Горячо рекомендую прочитать повесть Чингиза Айтматова *“Белый пароход”*... Меня потрясло это произведение»³⁷.

Но решимся предположить: четыре года спустя, когда к Дмитрию Дмитриевичу поступило предложение создать музыку к фильму по этому литературному тексту, состояние его здоровья и духа не соответствовало былому энтузиазму. Также ему был послан режиссерский сценарий (два варианта)³⁸,

³⁷ Шостакович – Тищенко Б. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко. С коммен. и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997. Письмо Шостаковича от 17.04.1970 из Кургана.

³⁸ Архив композитора. Сценарии, либретто и другие литературные материалы. Папка 2: *Айтматов Ч.А., Шамшиев Б.Т.* (режиссеры-постановщики). Белый пароход. Киргизфильм, 1974. Два варианта режиссерского сценария; первый – предварительный. Второй – уже утвержден директором (К. Ашимов) и главным редактором киностудии (А. Джакибеков), с планом съемочных объ-

который, по правилам киноиндустрии является своего рода директивой. В нем решительно указаны места «входа» и «выхода» 23 неотменяемых музыкальных эпизодов³⁹ и «*Песни студентов*».

Может, композитору оказалась не по душе чрезмерно навязываемая заданность требований к звуковому ряду, – довольно странная, без совета с ним, с его весомым опытом работы в кино (80 фильмов с его музыкой!), особенно значимым после шекспировских саундтреков в соавторстве с Григорием Козинцевым? Или память о давнем прекрасном тандеме с этим мастером помешала «прилаживаться» к требованиям другого?

Это, впрочем, лишь наши предположения... Главное же, – никаких музыкальных набросков для этого замысла обнаружить не удалось, да их, возможно, и не было. Дело ведь было всего за год до смерти Мастера...

Иное – проект оперы «*Тихий Дон*»; авторы слов народной музыкальной драмы, по надписи на обложке, – Ю. Лукин⁴⁰ и А. Медведев⁴¹. Сюжет этого либретто основан на 3-й и 4-й книгах романа Михаила Шолохова, в отличие от оперы Ивана Дзержинского по первым двум частям романа⁴².

Работа шла с мая по ноябрь 1964 года. Это единственный материал из рассматриваемого здесь блока, на обложке машинописного экземпляра которого самим композитором написано: «Д. Шостакович. Тихий Дон. Либретто» и отмеченный тут же его резолюцией: «Это либретто принято мной к работе. Д. Шостакович. 26 ноября 1964 года»⁴³.

Музыкальные замыслы и наброски «*Тихого Дона*» – отдельная и достойная более подробного рассмотрения тема. Лишь укажем, что уже в тексте либретто есть списки рекомендуемых сценаристом Лукиным донских народных песен; отмечены и моменты их появления, ссылки на записи оригиналов, источников по сборнику Листопадова. Думается, плодотворным, полезным

эпизодов и подробно прописанными экспликациями. Картина готовилась к запуску в производство (вышла в 1976).

³⁹ Например, со с. 12 литературного сценария (перед заглавными титрами фильма), в нем обозначено: «Начало музыки № 2 до с. 15».

⁴⁰ Юрий Борисович Лукин (1907–1998) – сценарист, по его работам поставлены экранизации романов М. Шолохова *Судьба человека* (1959), *Поднятая целина* (1961), Л. Леонова *Русский лес* (1964) и др.

⁴¹ Армен Николаевич Медведев (1938–2022) – кинокритик, киновед; член КПСС с 1961 года. Заслуженный деятель искусств России (1995).

⁴² Папка с материалами в названном блоке литературных текстов содержит: Сценарий народной музыкальной драмы (22 с.); чистовой вариант либретто с надписью Лукина и датой 21.05.1964 (72 с.), где содержатся рекомендации донских народных песен и ссылки на них в фольклорном сборнике Листопадова; также, промежуточный вариант с ремарками Лукина; вырезка из «Литературной газеты» от 28.07.1962 со статьей К. Приимы о работе Шолохова и прототипах романа (Павел Кудинов), а также чистовое либретто «Тихий Дон». На обложке машинописного экземпляра либретто, кроме подписи и решения Шостаковича (см. далее), написано: «Народная музыкальная драма в 4 действиях, 11 картинах с эпилогом по мотивам романа (3-й и 4-й книг) М. Шолохова».

⁴³ К сожалению, не могу указать инвентарных номеров некоторых из называемых текстов, ибо они до сих пор не каталогизированы в Архиве Шостаковича в Москве, в связи с недостаточностью персонала.

мог бы стать анализ предлагаемых песен, их сравнение с работами Шостаковича того времени.

Но и этот сюжет не нашел своего звукового воплощения. Комплекс причин этого труднообъясним. Ныне кажется явственным решительное несозвучие мира Шостаковича с фольклорным донским и шолоховским песенным и психологическим миром. Возможно, тогда так не казалось, изначально, даже самому музыканту.

Кроме того, с оперным жанром – и, тем более, на основе шедевров русской литературы, – у Мастера связаны травматические воспоминания. Его гениальный оперный гротеск «Нос» и особенно знаменитую более всего по связанному с ней скандалу «Леди Макбет», как и неоконченных «Игроков», преследовала недобрая судьба.

Тогда композитора увлекли иные проекты. Ведь 1964-й – год создания им сочинений в жанрах, более близких его иносказательной Музе: вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» по поэме Евгения Евтушенко (ор. 119), Девятого (ор. 117) и Десятого (ор. 118) струнных квартетов, музыки к фильму «Гамлет» (ор. 116) и сюиты из нее (ор. 116а), оркестровой версии цикла «Из еврейской народной поэзии» (ор. 79а) и, возможно, замысла очень значимого, симфонического по сути Второго виолончельного концерта (ор. 126)...

Часть II. Об этике и вариантах отказов

Массив предложений от столь разных людей, включая непрофессионалов из народа – казалось бы, позитивный знак признания, уважения к мастеру. Но это способно обернуться противоположностью: на обсуждении этой статьи Н.А. Хренов емко отметил, что так при тоталитаризме масса наивно хочет подсказать художнику, что он должен делать. А если тот отказывается – требует репрессий.

Как Шостакович поступал с присылаемыми текстами? Старался отвечать, с немногословной и неизменной любезностью, на все приходящие ему письма. Он не следовал практике «обратных неотсылок», обычной в редакциях и издательствах: ибо многие материалы, присылаемые без предварительной просьбы, он аккуратно отправлял по обратному адресу, сопровождая их вежливыми письмами. Нередко для отсылки на почту, по свидетельству жены Ирины Антоновны, ходил он сам. Обычно отправлял литературные дары заказной бандеролью, и только уже в поздние годы – возвращал отправителям через секретаря.

Композитор предпочитал делать свой выбор; он четко определял сферу словесности, родственной его перу, – не равнозначно тому, что *нравилось ему как читателю*. Подчас его выбор вербального ряда для вокально-инструментальных опусов может удивлять, – но ему виднее, что было созвучнее. Так, когда Ирина Антоновна Шостакович по просьбе Дмитрия Дмитриевича отобрала для будущего вокального цикла ряд стихов Блока (по ее словам, своих любимых, а среди них и «Незнакомку»), – он взял совсем иные, видно, ему более близкие строки.

О других «предложениях» и о стратегиях других отказов Шостаковича после 1948 года

Есть иные примеры отказов, касающиеся ситуаций, в которых тогда оказывались не только члены творческих союзов СССР, но и представители иных профессий. Вот некоторые из обширной серии значительных случаев.

Типично для советской системы: от имени, но **без ведома** приглашаемых, Агитпроп отклонял некоторые концертные и другие приглашения Запада. Тогда естествен акт, который назовем **Вынужденный «Отказ»** от того, что подчас было не известно даже самому адресанту.

Среди таковых инспирированный властями *«отказ»* Шостаковича в самом конце 1940-годов посетить США⁴⁴. Хотя не исключается определенное желание самого композитора не ехать туда в весьма сложный для него и коллег период после ждановского постановления, дабы избежать некомпетентного «осуждения» западной интеллигенции, не информированной о трудностях существования искусства в СССР⁴⁵, а также – избежать и ловушек советского сыского аппарата.

Пройдемся по периоду после 1949 года:

1950 год. Вежливое отклонение. Предложение стать секретарем правления ССК, где пришлось бы «заседать» вместе с ортодоксами и большими его недоброжелателями Марианом Ковалем и Владимиром Захаровым, музыкант вежливо **отклонил**, и Маленков с пониманием принял его самоотвод.

1969 год. Не отказ. С января 1968 года, в дни суда над Александром Гинзбургом, Юрием Галансковым, Верой Лашковой, Алексеем Добровольским («Письмо четырех» 1967 года), – обращение Ларисы Богораз и Павла Литвинова «К ми-

⁴⁴ См.: *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. С. 390.

⁴⁵ Характерен взгляд западного либерала: слова из письма Исаяи Берлина от 28 июня 1958 года о визите Шостаковича в Оксфорд (где ему присуждали степень *Honoris Causa*) и исполнении им своей музыки. Сначала поведение советского композитора показалось Берлину не вполне достойным, даже несколько комичным, как и его облик. А когда Шостакович сел за рояль, начав исполнять свою музыку, «опусы Пуленка показались сущей ерундой... слушать его после Шостаковича было невозможно. Наконец-то стало совершенно ясно, как деградировал Запад. Во время игры с Ш. произошла удивительная перемена. На его лице не осталось ни страха, ни робости, а была лишь потрясающая целеустремленность и подлинное вдохновение. Наверное, такие лица были у композиторов XIX века. Теперь же, в XX веке, на Западе такого не увидишь. <...> *Визит Ш. заставил меня задуматься над тем, каково это – жить в искусственно созданной атмосфере XIX века. Именно так и поступает Ш. И еще о том, каким удивительным образом влияют цензура и тюремный режим на гениальный ум. Они его ограничивают, но они же делают его глубже. <...> Навсегда запомню выражение лица Ш. Ужасно видеть, что гений становится жертвой режима, как он раздавлен, как спокойно принимает свою судьбу, считая ее совершенно обычной, как напуган и боится до такой степени, что готов жить чужой, несвойственной ему жизнью, как протест, чувство собственного достоинства и всякое сопротивление извлекаются из его души, точно пчелиное жало. Как он уверен в том, что несчастье – это счастье, а пытка – повседневная жизнь».* (Берлин Исаяи. Шостакович в Оксфорде. Письмо к Роланду Бэрдон-Мюллеру / пер. с англ. Е. и С. Шабудских // Иностранная литература. М., 2011. № 6. С. 235–236, 237–238).

ровой общественности» положило начало движению в защиту прав человека⁴⁶. В 1969 году семеро заключенных (Гинзбург, Галансков и пр.) послали из лагеря семь отдельных писем (письма-«коллективки» были запрещены) семи общественным деятелям: Твардовскому, Гамзатову, Шостаковичу и др.

Позже, Александр Солженицын в «Письме вождям СССР» (5 сентября 1973 года)⁴⁷ в разделе «Демократия и солидарность» негодовал⁴⁸, что никто из адресатов не отвечал на это послание. Однако писатель наверняка знал, что такие материалы из ГУЛАГа не пропускала цензура (и смогли бы адресаты получить эти письма?). Благодарю Л.И. Сараскину за информацию о возможностях окольных, потайных путях передачи писем из концлагерей, – но можно представить: стена проверки почты, посылаемой для Шостаковича, была очень крепкой.

Так, он не получал некоторых приглашений на исполнения своих опусов на Западе. К примеру, как приглашения театра Комунале Флоренции на первое исполнение не только вне России, но и вообще после давней разгромленной постановки в Ленинграде в начале 1930-х годов, – на премьеру своего любимого детища, оперы «Нос» в режиссуре Эдоардо Де Филиппо. И письма от заключенных он не получал. Такового не видела и подтверждает это вдова композитора Ирина Антоновна. Оттого безосновательны упреки Солженицына композитору в отказе солидарности.

Отказ и помощь. Даже если композитор бывал вынужден отказаться – вследствие болезни или занятости, как в случае с просьбой заниматься с молодым автором из Еревана, – Шостакович предлагал дальнейшее содействие: оттого композитору Ваграму Бабаяну написал: «Если вы будете как-нибудь в Москве, мне будет очень приятно познакомиться с Вашими сочинениями»<?>.

Отказ 5. Юрий Любимов вспоминал, как «Фурцева поручила» ему и Шостаковичу «делать гала-концерт... на день рождения Ленина». Режиссер «предложил начать с “Гибели богов” Вагнера» [траурный марш. – Е. П.], что одобрил Шостакович. Но, и отказавшись участвовать в музыкальном оформлении этого мероприятия, композитор все же уговаривал самого Любимова согласиться, говоря, что тому «надо это делать, иначе, понимаете, у вас и театр отнимут, и вас выгонят, но я не могу, не могу, НЕ буду это делать...»⁴⁹.

Отказ 6. «Была такая практика». 3 сентября 1973 года в газете «Правда» появилось письмо, подписанное именами двенадцати композиторов и музы-

⁴⁶ За этим призывом 19.02.1968 последовало схожее «Письмо сорока шести сотрудников новосибирского Академгородка», вызвавшее бурную реакцию коллег и официальных органов.

⁴⁷ Вот авторитетное мнение автора биографии Солженицына: «После Нобелевской премии, ему присужденной в 1970 году, писатель питал иллюзии, что высокое международное признание позволило ему обращаться к властям, к Брежневу “на равных”» (из беседы с Л.И. Сараскиной 12.08.2021).

⁴⁸ Указав: «В том письме исключительно глубоко и своевременно объяснено, как система лагерей, уже не сталинских и не хрущевских (а ваших и всех бытовых, не политических только), разлагает и губит весь наш народ». Цит. по: Кремлевский самосуд. Секретные документы Политбюро. М., 1994. С. 280.

⁴⁹ Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006. С. 480.

коведов. Среди них – и Шостаковича. И в то время, и в недавней литературе это вызывало упреки и домыслы⁵⁰.

Но рассмотрим основные обстоятельства. После выхода в самиздате книги «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе», Сахарова отстранили от секретных работ. А поводом для кампании-прессинга в массмедиа в конце августа 1973 года стало интервью, данное академиком корреспонденту шведского радио.

9 августа того года «Правда» напечатала «Письмо членов академии наук СССР». Последовали *протесты* от «советских ученых-медиков», членов Академии художеств и «рядовых граждан». Ссылка на первое письмо, словно оно содержало некую информацию, была и в публикации от 3 сентября (под ней имена Хренникова, Караева, Эшпая, Свиридова, Хачатуряна, Щедрина, Ярустовского и др.): «Ознакомившись с письмом членов АН СССР... мы, советские композиторы и музыканты, целиком присоединяемся к их оценке недостойного поведения...»<?>.

Здесь список *подписантов* почти дублирует перечень секретарей Союза композиторов СССР. Но о заседании Секретариата СК СССР, которое было обязано предшествовать публикации письма, никаких сведений нет, как и в справочнике СК СССР «Между съездами. 1968—1974»⁵¹. Может, с композиторами договорились по телефону?

Но даже если заседание Секретариата СК документально не зафиксировано, Шостакович не мог там присутствовать: как указано в *Летописи жизни и творчества композитора*, с 30 июля по 30 августа он находился в Пярну на отдыхе и лечении. Когда же 1 сентября оказался в Москве, начали осаждать звонки о необходимости подписать... Домашние не звали к телефону, утверждая, что Дмитрий Дмитриевич находится на даче. На другом конце провода уверили, что туда пришлют машину.

Тогда супруги, как конспираторы от слежки, «сбежали» в кинотеатр *Октябрь* на Новом Арбате. Там фильм по роману Ильфа и Петрова им не «глянул», – и они пошли в «Кинотеатр повторного фильма» на просмотр ленты впоследствии эмигрировавшего Михаила Богина «*О любви*» (1970, в ролях В. Федорова, О. Янковский, В. Гафт, Е. Соловей). Старались поозднее вернуться домой, надеясь, что преследования более не будет. По словам вдовы композитора, неверна информация Э. Уилсон о том, что ночью «явился нежеланный гость с документом, готовым к подписанию»⁵². Однако наутро в газете фамилия Шостаковича все равно оказалась среди других⁵³.

⁵⁰ Соломон Волков бесосновательно утверждает, что ему известно об угрызениях совести, терзавших композитора. Ошибаясь в датировке события, с осуждающей интонацией говорит о том и Кшиштоф Мейер; как и о том, что Шостакович якобы подписывал, не читая, статьи для центральной прессы (речь идет о воспоминаниях врача Льва Кагаловского). *Кшиштоф Мейер*. Дмитрий Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, М.: DSCH, 1998. С. 437.

⁵¹ Между съездами. 1968—1974. М.: Сов. композитор, 1974.

⁵² «Вскоре после того, как они поздно ночью возвратились домой, раздался звонок в дверь и явился нежеланный гость с документом, готовым к подписанию» Уилсон Э. Указ. соч. С. 475.

⁵³ Из беседы вдовы композитора И.А. Шостакович с автором статьи 09.08.2021.

Это правонарушение – публикация без личной подписи – нередко практиковалось, даже было нормой в то время. Без разрешения самих людей их фамилии появлялись под компрометирующими их документами. И свидетель той поры, композитор Григорий Самуилович Фрид подтверждал: это был не единичный, а типичный случай.

Известна и тогдашняя **стратегия избегания словесного отказа, неучастия** в «коллегиальном протесте», когда нередко убегали, прятались от настойчивых официальных требователей подписи. Вот и вдова Альфреда Гарриевича Шнитке, Ирина Федоровна вспоминала: «...когда звонили из Союза композиторов для подписания очередной бумаги, я говорила, что мужа нет дома, хотя такой фактический отказ угрожал встречными мерами: раз нас не пустили за границу; могли задержать ноты отсылаемых для исполнения сочинений»⁵⁴.

Как и подобный прессинг, повседневное литературное преследование (словно бы совсем иное, «в лучших целях») композитора доброхотами и графоманами открывает еще один уровень постоянной идеологической атаки. И лишь в контексте условий, специфики того времени оценима тогда **сила сопротивления художника**.

Показанное в этой статье противостояние «хорам штурмующих» (цитирую словосочетание из драмы «Октябрь» В. Луговского). Это, думаем, добавляет важные штрихи к портрету Шостаковича «на фоне эпохи»⁵⁵.

В целом, **отказы** от предложений писать музыку на основе особого рода литературной шелухи отражают сопротивление (идеологическому) **натиску**. Когда подчас сетуют на недостаточность «сопротивления» композитора, его малую продуктивность в 1950-е годы, стоит внимательнее учесть контекст происходившего. В стране тогда, по материалам исследователей, сигналы по «разоблачительным письмам» превзошли милицейский надзор⁵⁶, а этическим идеалом был Павлик Морозов, поступок которого воспевали до 1980-х годов. Отказы Шостаковича от навязываемых сюжетов и текстов были *естественным, смелым, честным жестом, более присущим художнику, не профессиональному революционеру*.

Оттого важно наблюдение, что растущее «исчезновение из социальной жизни протеста – это главным образом... результат репрессий»⁵⁷. Лишь в контексте условностей времени представима сила противостояния художника, разделившего груз общего молчаливого соглашательства. После уни-

⁵⁴ Из беседы автора статьи с вдовой композитора, И.Ф. Шнитке 16.08.2021.

⁵⁵ Судя по его высказываниям, Шостакович не придавал значения подписям, зная растущее недоверие российского населения к слову, исходящему от властных структур, прессы, радио, законов, докладов и постановлений. Думается, это не цинизм, а четкое представление о своих реальных задачах, стремление уйти от всего мешавшего сосредоточить силы для творчества.

⁵⁶ «Доносительство было повседневной общественной практикой во всех сферах жизни. Им были пропитаны и ... отношения в кругу самых близких друзей. <...> Говорят об “эпидемии”... или даже “о геноциде”. <...> Нигде как в сталинском СССР... нет такого повсеместного обращения к власти с целью ее информировать». (Нерер Ф.-К. Пять процентов правды. Разоблачение и доносительство в сталинском СССР. М., 2011. С. 9, 10, 12).

⁵⁷ Нерер Ф.-К. Указ. соч. С. 74.

жений, осуждений, угроз 1948 года, телефонного разговора со Сталиным, Шостакович все равно старался максимально отмежеваться от названных и обозначенных в первой части статьи предложений⁵⁸. Наверняка, он прекрасно знал, что это не *просто* «народные чаяния», а знаки того, что ждут от него идеологи...

Хотя хочет ли знать народ об истинном Шостаковиче? Малоизвестную метафору мученичества композитора усматриваем в отрывке из пропавшего романа Венедикта Ерофеева *Дмитрий Шостакович* (1972).

В данном фрагменте следует описание сцены, содержание которой словно базируется на приметах евангельской “Ultima cena”, последнего ужина Христа с апостолами. Однако смыслы одного из самых значительных христианских символов соединяются с символикой отсеченной головы пророка Иоанна Крестителя. Ибо описаны брошенные остатки еды на столе с тринадцатью стульями (для Христа и апостолов), – и далее текст романа:

...вся эта мертвечина – натюрморт – стягивала лучи зренья и ужаса к живой голове в центре Мира: к отрезанной голове Дмитрия Шостаковича на блюде. В центре стола!⁵⁹

Этот образ взывает уже не только к Образу мучимого Пророка, головой, мозгами, душой и устами которого власть желает безраздельно обладать. Даже неоднократные реальные и псевдоуступки музыканта идеологическому аппарату, и печальные материалы, вышедшие с подписью Шостаковича, написанные не им самим, как и несколько опусов 1950-х годов, ставших некими внешними знаками признания «верности» критике на Пленуме конца 1940-х, – не вполне удовлетворяли алчным желаниям жаждущих полного послушания верхов...

В завершение вспомним лишь несколько из созидательных действий музыканта, – творчество которого, что самое главное, воистину и являет собой высокое противостояние антигуманности.

Известно, в 1965 году Шостаковичем подписано коллективное письмо для содействия Солженицыну⁶⁰. Дважды он помог Иосифу Бродскому: в период знаменитого судебного процесса⁶¹ и после ссылки осужденного, когда Шоста-

⁵⁸ Может, здесь одна из причин, что в последние годы композитор не писал для музыкального театра.

⁵⁹ *Ерофеев Вен.* Дмитрий Шостакович. Начало романа. Публикация В. Лёна [С добавлением фрагментов интервью Лёна и Ерофеева]. «ГФ – Новая литературная газета». М., 1994. Вып. 9. С. 4–5.

⁶⁰ В том письме ходатайствовали о предоставлении писателю жилплощади в Москве, для создания условий работы в столичных архивах. Впоследствии Дмитрий Дмитриевич, по свидетельству его вдовы, читал приобретенную (тайно) ими с Ириной Антоновной первую публикацию «Архипелага ГУЛАГ» (издательство “УМКА-Press”, 1973 год).

⁶¹ Именем Шостаковича была подписана лояльная телеграмма в адрес суда, гласившая: «Я очень прошу суд при разборе дела поэта Бродского учесть следующее обстоятельство: Бродский обладает огромным талантом. Творческой судьбой Бродского, его воспитанием обязан заняться Союз писателей». Думается, что суд должен вынести именно такое решение» (См.: *Якимчук Н.*

кович хлопотал о сохранении поэту такого важного признака гражданского состояния, как ленинградская прописка.

Хотелось бы впоследствии ярче очертить обширный круг актов помощи, благодеяний композитора в самых непростых условиях.

Ныне же стоит оценить силу тактичных отторжений чуждых и слабых литературных текстов. Стремления Шостаковича избежать требуемого властями, когда его «припирали к стенке», ныне могут казаться наивными и недостаточными. Но на фоне правовых нарушений, в тисках виртуозной тактики выживания, ощутим героизм каждого такого **отказа**.



*Дмитрий Шостакович в библиотеке
Ленинградской филармонии*

© Архив Санкт-Петербургской
филармонии имени Д.Д. Шостаковича

Как судили поэта. Дело И. Бродского. Л., 1990. С. 21). «Дипломатическая уловка» телеграммы состояла в том, что при переносе дела Бродского в план «осуждения» поэта Союзом писателей дело из судебного превратилось бы в сугубо общественное, законом не наказуемое. См. об этом в нашей статье: «Бродский и Шостакович» // Шостаковичу посвящается: сб. ст. / сост. Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 78–90.

Суд не смягчил решения, и Бродский не повернулся в сторону музыки Шостаковича, – но факт такого заступничества знаменателен. Текст телеграммы Шостаковича цит. по: Якимчук Н. Как судили поэта. Дело И. Бродского. Л., 1990. С. 21 (после публикации в журнале «Юность». 1989. № 2. С. 84). Ныне трудно оценить гибкость дипломатического хода Шостаковича: переложить «воспитание» Бродского на Союз писателей. Тогда же это была мудрая уловка: трансформировать подсудное «Дело» в задачу «осуждения» поэта общественными организациями, а не правоохранительными органами.

Зодчий в тисках эпохи: становление «советского архитектора» в 1920–1930-е годы

Аннотация. В статье на конкретном биографическом материале рассматривается процесс становления архитектурных кадров в течение первых советских десятилетий. В условиях социально-политической турбулентности архитектура как вид искусства получила двойственный статус: с одной стороны, благодаря деструкции старых профессиональных институций открылась широкая возможность для формальных экспериментов; с другой экономические трудности препятствовали по крайней мере полному претворению творческих замыслов архитектора. В момент же, когда материально-технические возможности стали достаточными для развертывания реального строительства, политическая конъюнктура трансформировалась в пользу академически традиционной архитектуры, ориентированной на образы классики. Небезынтересно увидеть, как на этом фоне складывались профессиональные карьеры опытных зодчих, начинавших творческую деятельность еще до революции, и их молодых коллег-учеников. Последние могли выступать в различных ролях: от рядовых исполнителей до полноправных соавторов, чье творческое участие обеспечивало актуальность продукции проектных бюро, работавших в 1920-е годы под именами старых специалистов. В следующем десятилетии обстановка изменилась: после разгрома конструктивизма «фирмы» под прикрытием крупных фигур являлись спасительным ковчегом для архитектурной молодежи, желавшей остаться в профессии. Наиболее выразительной иллюстрацией описанных метаморфоз служит советская карьера И.В. Жолтовского, сумевшего не только сконструировать собственный образ, но и создать в Москве творческий коллектив, который обеспечил выживание в профессии сначала ему самому, а затем – целому ряду его молодых коллег и нередко в прошлом оппонентов. Своеобразная ситуация сложилась в Ленинграде, где старшее поколение архитекторов по разным причинам сошло со сцены, и молодежи выпало на долю почти самостоятельно, полагаясь на *genius loci*, нащупывать колею сталинского «большого стиля».

Ключевые слова: советская архитектура, 1920-е, 1930-е, неоклассицизм, конструктивизм, биографика, становление новых кадров

¹ Печёнкин Илья Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории русского искусства факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет. ORCID ID: 0000-0002-8000-7792; pech_archistory@mail.ru

■ Предварительные замечания

Оптика советского архитектуроведения была настроена на жесткое разграничение дореволюционной и послереволюционной реальностей. «Великая Октябрьская социалистическая революция в России... покончила с основным социальным противоречием между общественным характером производства и частным способом потребления», – так начинается первая книга 12-го тома Всеобщей истории архитектуры, вышедшая в 1975 году и посвященная отечественному материалу XX века². Акцент на новаторских тенденциях, апология прогресса – все это атрибуты модернистской историографии, хотя в советских условиях (где прогресс прочно ассоциировался с Ленинским курсом) они дополнялись и деформировались идеологическими штампами³. Эскурсы в предреволюционную эпоху с целью описать ее как непосредственный исток советской архитектуры⁴ имели маргинальное значение и не могли поколебать устойчивости генерального нарратива.

Разворот всей страны на путь осуществления левой утопии и в самом деле означал смену исторических вех. Ликвидация частной собственности и целый ряд других шагов большевистской власти привели к государственной монополии в сфере архитектурного заказа и к превращению архитектуры в действенный инструмент политики. Но эта радикальная перестройка отрасли осуществлялась на глазах и при непосредственном участии тех, кто пришел в профессию задолго до революции. Ротация поколений заняла продолжительное время.

Теоретик пролетарского искусства, один из основателей ЛЕФа Б.И. Арватов писал, используя политическую лексику, о *правых*, которые до революции «бессильно топтались на месте», а после «сдали позиции без боя»: «...кое-кто просто ушел в почти подпольное существование, часть, скрепя сердце, пошла на службу в качестве спецов»⁵. Присутствие в архитектурной профессии в 1920 – 1930-е годы большого числа старых «спецов» не могло не расцениваться как проблема. «Старый инженер, архитектор, ученый, могут честно отдать свои силы для работы при новом строе, – рассуждал автор ленинградского журнала “Вопросы коммунального хозяйства” в 1930 году, – но они органически не могут создавать, творить

² Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. 12, кн. 1: Архитектура СССР / отв. ред. Н.В. Баранов. М.: Стройиздат, 1975. С. 7.

³ См., например: *Хазанова В.Э.* Советская архитектура первых лет Октября, 1917–1925. М.: Наука, 1970.

⁴ См.: *Надъярных Ф.Ф.* Русская архитектурная школа накануне Великой Октябрьской социалистической революции // Исследования по истории архитектуры и градостроительства. М.: Московский архитектурный институт, 1964. С. 245–282; *Стригалева А.А.* Специфические черты архитектуры России в период между началом Первой мировой войны и Октябрьской революцией // Проблемы истории советской архитектуры (исторические предпосылки и начальный этап развития): сб. науч. трудов / под ред. А.А. Стригалева. М.: ЦНИИТИА, 1985. С. 6–30.

⁵ *Арватов Б.И.* Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. С. 79, 82.

новое для этого строя»⁶. В этих словах, несмотря на взвешенность формулировки, ощущается подспудное стремление к сегрегации.

Впрочем, большевистское государство имело веские причины для того, чтобы мириться с дореволюционными кадрами. Достаточно вспомнить, что разработка проекта Дворца Советов в Москве была поручена триумvirату Б.М. Иофана, В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейха, в котором только Б.М. Иофан, получивший образование за рубежом и там же вступивший в коммунистическую партию, мог считаться подлинно «красным» зодчим. В.А. Шуко, прославившийся в 1910-е годы доходными домами и проектами роскошных вилл в формах неоренессанса, как и его младший коллега и постоянный соавтор В.Г. Гельфрейх, имевший дворянское происхождение, должны были пройти стадию «формовки» советского архитектора или убедительно войти в роль такового.

В статье на конкретном биографическом материале мы проследим, как становились советскими архитекторами в 1920 – 1930-е годы представители двух разных поколений: так сказать, «отцов» и «детей». Личных историй, разумеется, много; ограниченные скромным объемом статьи, мы остановимся лишь на нескольких. Сосредоточенность на сюжетах, связанных с Москвой и Ленинградом, продиктована тем, что распространение высшего архитектурного образования за пределы этих центров началось не ранее 1930 года, когда были открыты профильные вузы в Нижнем Новгороде, Новосибирске, Самаре, Томске, Харькове и других городах.

■ Лиловый кардинал

Шуточное прозвище «лиловый кардинал» придумал И.В. Жолтовскому его не состоявшийся биограф А.Г. Габричевский, по-видимому, вдохновившись внешностью Ивана Владиславовича и его манерой держаться. «Он производил впечатление человека, в чем-то стоящего выше других», – вспоминал архитектор М.О. Барщ, впервые увидевший Жолтовского на одном из диспутов в начале 1920-х годов⁷.

Жизни и творчеству И.В. Жолтовского посвящена немалая литература, включая несколько монографий⁸. Но почти никто из исследователей не уделял специального внимания превращению мастера, которому в ноябре 1917 года исполнилось 50 лет, в «советского архитектора». До революции И.В. Жолтовский строил исключительно в камерных жанрах загородной виллы и городского особняка.

Кажется, реноме потомственного дворянина и «архитектора миллионов»⁹ не обещало своему обладателю карьерного взлета при новом режиме. Однако в июле 1918-го А.В. Луначарский рекомендует его В.И. Ленину как

⁶ *Лившиц Н.* Проблемы планирования жилищно-коммунального строительства // Вопросы коммунального хозяйства. Ежемесячный журнал [Ленинград]. 1930. № 1 (66). С. 24.

⁷ *Барщ М.* Воспоминания // МАРХИ. XX век: сб. воспоминаний: в 5 т. / авторы-сост. А. Некрасов, А. Щеглов. Т. 1. М.: ИД «Салон-Пресс», 2006. С. 111.

⁸ См. подробнее библиографию: *Печёнкин И.Е., Шурыгина О.С.* Иван Жолтовский: в 2 кн. Кн. 2: Мастер и его школа. М.: ИД Руденцовых, 2023. С. 406–409.

⁹ Архитектурная Москва. Вып. 1. М., 1911. С. 9.

«едва ли не самого выдающегося русского архитектора, приобретшего все-российское и европейское имя»¹⁰. Ранее, в конце апреля, И.В. Жолтовский занял должность старшего зодчего Архитектурно-художественной мастерской Моссовета¹¹. Уже в октябре должность была упразднена, но через месяц мы видим его во главе архитектурного подотдела в Отделе изобразительных искусств Наркомата просвещения РСФСР, где он фактически сосредоточил в своих руках «общее художественное руководство и художественный контроль архитектурного дела в стране»¹².

Хотя служивший под началом И.В. Жолтовского В.Ф. Кринский вспоминал об отсутствии с его стороны жесткого диктата («Будет ли это классика, будет ли это русский стиль, по его мнению, было несущественно»¹³), именно подотделом была инициирована работа по переводу трактатов А. Палладио («Четыре книги об архитектуре» и «Древности Рима»), которые выполнила Е.П. Рябушинская – поклонница и в недавнем прошлом меценатка И.В. Жолтовского, выброшенная революцией на обочину жизни¹⁴. Жест Ивана Владиславовича, заказавшего ей эти переводы на возмездных условиях, в 1919 году выглядел благородно, но к публикации им перевода «Четырех книг об архитектуре» семнадцать лет спустя под своим авторством можно отнести не столь однозначно¹⁵. Мистификация принесла И.В. Жолтовскому ощутимые выгоды, ведь слава переводчика Палладио явилась важным условием укрепления его репутации как главного мудреца советской архитектуры, «непримиримого классика... колдующего над пыльными трактатами далекого прошлого»¹⁶. Правда, Е.П. Рябушинской к этому времени не было в живых: она скончалась в Париже в 1921 году.

Тогда же, в начале 1920-х, и над самим И.В. Жолтовским сгустились тучи. В работе уже упоминавшегося Б.И. Арватова «Искусство и классы», вышедшей в 1923 году, он был назван «реакционнейшим русским архитектором»¹⁷. И.В. Жолтовский предпринимает настойчивые попытки выехать за рубеж и

¹⁰ Литературное наследство. Т. 80: В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка. Доклады. Документы. М.: Наука, 1971. С. 371–372.

¹¹ В документах фигурирует и другое название этой структуры: «Архитектурно-строительная мастерская при Строительном отделе Моссовета». Как отмечает И.А. Казусь, «задачи мастерской, дата возникновения, состав сотрудников, внутреннее устройство, включенность в структуру возникших тогда других организаций архитектурно-градостроительного проектирования, роль, которую она сыграла в процессе формирования советской архитектуры, и даже ее подлинное название требуют уточнения» (Казусь И.А. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 34).

¹² Советское искусство за 15 лет: материалы и документация / под ред. с вводными статьями и примеч. И. Маца; сост. И. Маца, Л. Рейнгард и Л. Ремпель. М.; Л.: ОГИЗ, 1933. С. 68–69.

¹³ Цит. по: Хан-Магомедов С.О. Владимир Кринский. М.: Фонд «Русский авангард», 2008. С. 40.

¹⁴ Печёнкин И.Е., Шурыгина О.С. Иван Жолтовский: опыт жизнеописания советского архитектора. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 69.

¹⁵ Палладио Андреа. Четыре книги об архитектуре, в коих после краткого трактата о пяти ордерах и наставлении, наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах, площадях, кситах и храмах: в 2 т. Т. 1. Текст трактата / пер. И.В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.

¹⁶ Габричевский А.Г. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры (опыт характеристики). Цит. по: Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. М.: С.Э. Гордеев, 2010. С. 303.

¹⁷ Арватов Б.И. Искусство и классы. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 8.

предлагает государству в лице секретаря ЦИК СССР А.С. Енукидзе план, потрясающий своей авантюристкой, – приобрести знаменитую виллу Ротонду в Виченце для организации в ней Русского художественного института. Несомненно, Иван Владиславович собирался лично возглавить это заведение, достигнув желанного статуса функционера с советским мандатом, проживающего в Италии. Но очень скоро коллегия Наркомпроса вынесла вердикт о невозможности покупки виллы «по состоянию финансов республики»¹⁸.

Это вынудило И.В. Жолтовского искать иные ходы. В итоге, осенью 1923 года он отправился в научную командировку по линии Академического центра Наркомпроса с целью изучения сельской архитектуры Италии. Необходимые денежные средства появились у него благодаря гонорару, полученному за работы по проектированию сооружений Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. Из письма Серг. П. Рябушинского к брату Павлу о встрече в Берлине «с только что приехавшим из России архитектором И.В.Ж.» следует, что И.В. Жолтовский рисовал своему бывшему заказчику жизнь с Москве в самых мрачных тонах¹⁹. Тем интереснее вопрос, почему он потом вернулся в СССР – уже навсегда.

Последний зарубежный вояж мастера остается одной из загадочных страниц его биографии. Вероятнее всего, И.В. Жолтовский просто не нашел способов интеграции в архитектурное сообщество фашистской Италии. Это обусловило его полную материальную зависимость от России. Он пытался навести справки о том, на каком счету находится в Москве. Здесь очень кстати пришелся заказ на проектирование советского павильона для Миланской ярмарки 1926 года.

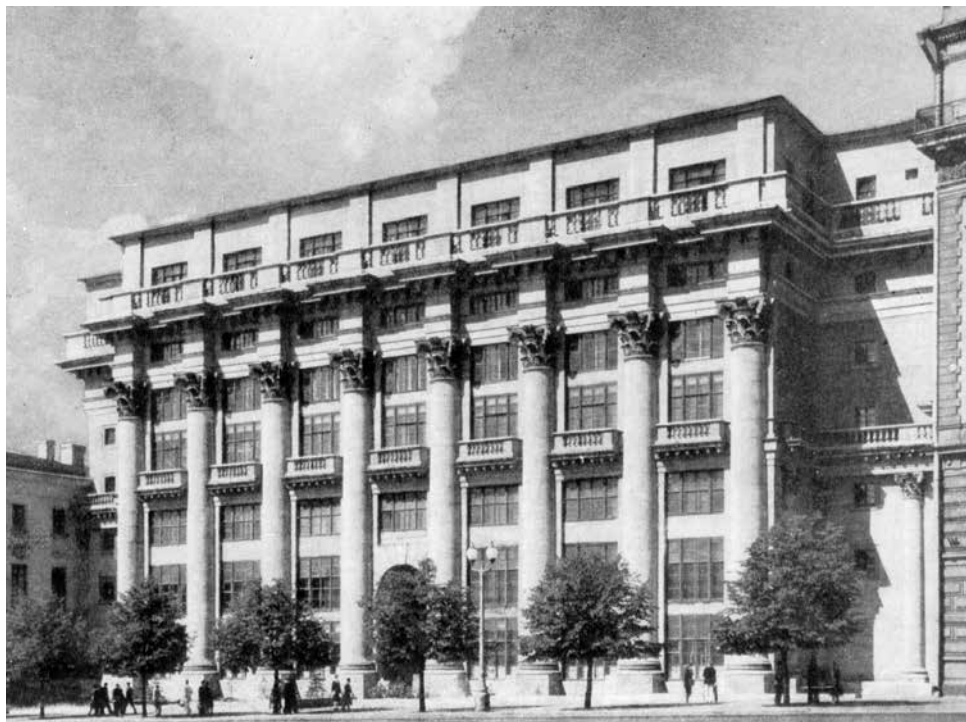
Павильон, откровенно подражающий одной из вилл Палладио, сделал И.В. Жолтовского мишенью для критики из стана конструктивистов, но в начале 1930-х все круто поменялось. В дневнике художника Е.Е. Лансере за 1932 год передана фраза, брошенная И.В. Жолтовским в кругу знакомых: «Я так и знал, что поворот будет»²⁰. На несколько лет он становится фаворитом московской партийной верхушки в лице Л.М. Кагановича, который делал ставку на передачу знаний и опыта беспартийных специалистов дореволюционной выучки политически сознательным архитекторам-коммунистам.

Короткое пребывание И.В. Жолтовского в ранге «первого архитектора» режима отвечало этой тактике: ему присуждают одно из первых мест на открытом конкурсе проектов Дворца Советов (1931) и поручают проектирование жилого дома на Моховой улице в Москве, призванного стать манифестом того самого поворота к монументальности и освоению классического наследия (1932); присуждают звание заслуженного деятеля науки и искусства РСФСР (1932) и назначают руководителем Архитектурно-проектной мастерской № 1 Моссосовета (1933). Но по большому счету ему было предписано место

¹⁸ Печёнкин И.Е., Шурыгина О.С. Палладио по-русски. Новые данные о переводе «Четырех книг об архитектуре» в начале XX века // Искусствознание. 2018. № 3. С. 261.

¹⁹ Дом русского зарубежья имени А.И. Солженицына. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 2 об.

²⁰ Лансере Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 2 / предисл. и сост. В. Бялик. М.: Искусство-XXI век, 2008. С. 626.



Жилой дом на Моховой улице в Москве (1934)

не практика, а педагога. На I Всесоюзном съезде советских архитекторов в 1937 году звучит «доклад товарища И.В. Жолтовского» на соответствующую тему²¹; три года спустя его назначают на экзотическую, специально для него созданную должность «творческого руководителя» Московского архитектурного института. Как напишет позднее тот же Л.М. Каганович, «Жолтовский – не вожак Советской архитектуры... но он представляет из себя большой богатый антиквариум, с большими ценностями»²².

■ Квадрига

Творческое наследие И.В. Жолтовского второй половины 1920-х – начала 1930-х годов было бы справедливо считать результатом коллективной работы. Это не отменяет идейного лидерства и организаторских заслуг Ивана Владиславовича, но помогает объяснить довольно неожиданную для мастера старшего поколения широту стилевых решений.

Конструктивист Р.Я. Хигер негодовал в 1928 году: «Академик Жолтовский, надо полагать, забавляется. Он архитектурно острит. Он показывает, видите ли,

²¹ Жолтовский И.В. Воспитание мастера архитектуры. Доклад товарища И.В. Жолтовского // Архитектурная газета. 1937. № 47, 26 июня. С. 3.

²² [Каганович Л.М.] Письма Л.М. Кагановича дочери М.Л. Каганович об архитектурных памятниках Москвы // Каганович Л.М. Памятные записки. М.: Вагриус, 1996. С. 530.

как легко и просто ему делать то, что мы называем “современными вещами”»²³. С.О. Хан-Магомедов считал возможным выделить такие работы И.В. Жолтовского, как осуществленное здание котельной МОГЭС (1927) или конкурсные проекты турбинного цеха ДнепроГЭСа (1930), в самостоятельную рубрику с лейблом «гармонизированный конструктивизм»²⁴. Но даже получив самостоятельное название, эта группа проектов и построек продолжает интриговать нехарактерной для И.В. Жолтовского ни до, ни после склонностью к модернизации языка. Ключом к объяснению этого казуса является понятие «квадриги Жолтовского», за которым скрывается группа молодых архитекторов, позволившая старому неоклассику удерживать позиции в эпоху натиска конструктивизма, а затем триумфально въехать в новое десятилетие.

История «квадриги» восходит к периоду подготовки упоминавшейся выставки 1923 года. В результате заказного конкурса победил проект И.В. Жолтовского, он был признан лучшим и по сравнению с лидерами прошедшего одновременно открытого состязания. Среди победителей в открытом конкурсе оказалась бригада вхутемасовцев, один из которых С.Н. Кожин, вспоминал: «Мы были единственными желторотыми юнцами, удостоенными довольно значительной денежной премии»²⁵. И.В. Жолтовский пригласил их к сотрудничеству: «Им были выбраны архитекторы: [С.Е.] Чернышев, [П.А.] Голосов, [В.Д.] Кокорин, [А.Л.] Поляков, [Н.Я.] Колли, [М.П.] Парусников и я»²⁶.

Разработка эскизных проектов выставочных сооружений велась прямо на квартире И.В. Жолтовского в Серебряном переулке. Собравшись глубоким вечером, после светской беседы, включавшей обсуждение текущих новостей, театра и т.п., сотрудники приступали к работе. «Все приглашенные лица делали совершенно самостоятельно свои, соответствующие заданию эскизы, – продолжает Кожин. – Изредка Иван Владиславович обходил работающих и через плечо смотрел на рисунки, ни слова не говоря. Потом подходил к своему столу и начинал что-то набрасывать. Через день или два со дня начала работы, а иногда и больше, он, в конце концов, заявлял, что нужное решение найдено. <...> Иногда мы спрашивали Жолтовского, для чего он заставляет нас делать эскизы, часто имевшие мало общего с тем, что на общем совете бывало принято основой для начала работы. На это Иван Владиславович с улыбкой отвечал:

— Мне очень важно было самому увидеть в ваших набросках то, чего не нужно было делать, то, что задержало бы нахождение правильного ответа на проблему»²⁷.

После возвращения из Италии И.В. Жолтовский восстановил связи с некоторыми из участников этих ночных клаузур, а также привлек новых сотрудников; «квадригу» составили С.Н. Кожин, Г.П. Гольц, М.П. Парусников и

²³ Х[игер] Р. Библиография (рецензия на юбилейный выпуск Ежегодника МАО) // Современная архитектура. 1928. № 4. С. 136.

²⁴ Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. М.: С.Э. Гордеев, 2010. С. 86.

²⁵ Кожин С.Н. Академик архитектуры И.В. Жолтовский // ГАРФ. Ф. 10015. Оп. 1. Д. 758. Л. 7.

²⁶ Там же. Л. 7, 8.

²⁷ Там же. Л. 10, 11.

И.С. Соболев. Есть основания думать, что претерпели изменение и методы коллективной работы. Именно на это указывает появление в багаже Жолтовского откровенно конструктивистских вещей.

Сравнивая осуществленный проект котельной МОГЭС, опубликованный в юбилейном выпуске Ежегодника Московского архитектурного общества, с вариантом, хранящимся в ГНИМА имени А.В. Щусева, трудно не увидеть принципиальной разницы подходов. В первом случае перед нами не просто конструктивистское здание, но и динамичная графическая подача в перспективном ракурсе, с контрастной светотенью. Во втором – бледно начерченный в ортогональной проекции и отмытый с академическим педантизмом фасад, лейтмотивом которого является тема римской аркады. Эти различия можно охарактеризовать не только как эстетические, но и как поколенческие. В Ежегоднике в подписи к проекту упомянут С.Н. Кожин как соавтор И.В. Жолтовского²⁸, но нельзя исключать, что и в основу этого варианта положен кожинский эскиз. О том, что клаузуры молодых сотрудников больше не отвергались И.В. Жолтовским как порочный способ решения задачи, а могли быть разработаны до полноценных вариантов проекта, свидетельствует появление на конкурсе для ДнепроГЭСа его двух весьма различных в художественно-стилистическом отношении проектов: откровенно историзирующего, ориентированного на венецианский Дворец Дожей, и лаконичного по формам, ритмически организованного девятью железобетонными эркерами, напоминающими решение котельной МОГЭС.

«Квадрига» влилась в состав Архитектурно-проектной мастерской № 1 Моссовета, созданной в 1933 году, в которую пришли также бывшие конструктивисты М.О. Барщ, М.И. Синявский, К.Н. Афанасьев. «Начался развал, когда сам конструктивизм пришел к стандарту обыкновенности, – вспоминал впоследствии К.Н. Афанасьев. – Стали искать композиции – невольно стали заниматься искусством. <...> Большинство очутилось в лапах Жолтовского»²⁹.

В 1932 году И.В. Жолтовский снова участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов, однако в этом туре удача ему изменила. «Из всех планов “Дворца Советов” план Иофана лучший. Проект Жолтовского смахивает на “Ноев ковчег”», – лаконично резюмировал Сталин³⁰, и эта фраза бывшего семинариста удивительным образом намекает на миссию 65-летнего мастера, собравшего под свое крыло архитектурную молодежь самых разных творческих взглядов. В Москве 1920–1930-х годов советскими архитекторами становились различными путями, но для того чтобы выжить в профессии стоило примкнуть к одному из представителей зодческого ареопага.

■ Ленинградские дуумвиры

Ранняя история советской архитектуры – это в значительной степени история миграции идей и людей из Ленинграда в Москву. Историк культу-

²⁸ Ежегодник МАО. № 5. (Юбилейный выпуск). М.: Изд-во Мос. арх. общ., 1928. С. 51.

²⁹ Багина Е. Беседа с К.Н. Афанасьевым // Проект Байкал. 2019. № 59. С. 89.

³⁰ Сталин и Каганович. Переписка. 1931–1936 гг. / сост. О.В. Хлевнюк, Р.У. Дэвис, Л.П. Кошелева, Э.А. Рис, Л.А. Роговая. М.: РОССПЭН, 2001. С. 269.

ры К. Кларк остроумно замечает, что социалистическая «Новая Москва» стала во многих отношениях перемещенным в пространстве «старым Петербургом» – городом величественных фасадов, больших площадей, гранитных набережных, статуй и грандиозных перспектив»³¹. Как оказалось на рубеже 1930-х годов, сталинское окружение в искусстве предпочитало формы, проверенные временем (например, В.М. Молотов – «коллекционер. Очень начитанный»)»³². Удовлетворить его эстетические запросы могли зодчие со старым, дореволюционным образованием и опытом. Главным образом речь шла о ленинградцах, связанных с бывшей Императорской Академией художеств.

В конце 1920-х – первой половине 1930-х годов в Москву переехали И.А. Фомин, В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейх с целой группой молодых сотрудников, чьи имена прославит уже столица – П.В. Абросимовым, А.П. Великановым, М.А. Минкусом, Л.М. Поляковым, И.Е. Рожиным, А.Ф. Хряковым и другими. Л.В. Руднев, продолжая жить и работать в Ленинграде, проектировал почти исключительно московские объекты Наркомата обороны³³.

Любопытная ситуация сложилась в результате такого «исхода» в самом Ленинграде. Хотя здесь продолжили работать такие опытные зодчие, как Л.А. Ильин, А.С. Никольский О.Р. Мунц и А.Е. Белогруд (умер в 1933 году), в городе, покинутом большинством мэтров, возникли условия, благоприятные для выдвижения на первый план архитекторов нового поколения. Преимущественно речь идет об учениках И.А. Фомина, ведь именно таковыми являлись Н.А. Троцкий, А.И. Гегелло, Е.А. Левинсон и сын мастера И.И. Фомин, с именами которых ассоциируется в первую очередь архитектура Ленинграда 1930-х годов. Проектирование ответственных и сложных объектов вроде «Большого дома» – здания ОГПУ–НКВД на Литейном проспекте (Н.А. Троцкий, А.И. Гегелло, Н.Е. Лансере, 1931–1932) неизбежно требовало творческих коллабораций. Но даже в таком контексте примечательно выглядит устойчивый на протяжении целого десятилетия дуэт Евгения Левинсона и Игоря Фомина.

Несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте и несходство происхождения (И. Фомин-младший явился на свет в 1904 году в семье архитектора и потомственного дворянина, а Е. Левинсон родился в 1894-м и был сыном мещанина-иудея), оба они принадлежали к первой генерации собственно советских архитекторов. Война и революция прервали учебу Евгения Адольфовича в Петроградском институте гражданских инженеров, но подарили ценнейший творческий опыт. В 1916–1918 годах он, мобилизованный со студенческой скамьи, служил в Петрограде помощ-

³¹ Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / пер. с англ. О. Гавриковой, А. Фоменко. М.: НЛО, 2018. С. 173.

³² Евгений Лансере. Дневники: в 3 кн. Кн. 2 / предисл. и сост. В. Бялик. М.: Искусство–XXI век, 2008. С. 625.

³³ Хазанов В.В., Николаева Т.И. Лев Руднев // Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / СОСТ. В.Г. Исаченко. СПб.: Лениздат. 2000. С. 273–274.

ником художника-декоратора полкового театра⁵⁴. В 1919–1920 годах, покинув бывшую столицу империи, он оказывается в Киеве, Виннице и, наконец, родной Одессе, где бурлила театральная жизнь. Здесь нельзя не вспомнить одноклассника Е. Левинсона С.М. Эйзенштейна, для которого театральные подмостки оказались ступенью на пути к режиссуре и игровому кинематографу. Е. Левинсон, эпизодически выходявший на сцену одного из одесских театров в роли Н.В. Гоголя (очевидно, режиссер оценил их разительное сходство)⁵⁵, все же ограничился в основном созданием декораций. Когда в 1922 году, по окончании Гражданской войны, творческая интеллигенция потянулась из Одессы, он возвратился в Петроград с намерением продолжить учебу.

Однако за годы, проведенные вне института, Е. Левинсон успел ощутить себя художником. «В настоящее время у меня назрела острая необходимость в переводе в художественное учебное заведение, отвечающее моему духу и моим непосредственным стремлениям», – это слова из прошения, поданного им в январе 1924 года в президиум архитектурного факультета Академии художеств⁵⁶. Е. Левинсон примкнул к числу академистов одновременно с бывшими студентами архитектурного факультета расформированного 2-го Политехнического института, среди которых был И.И. Фомин.

Носитель аналитического ума (унаследованного, между прочим, от отца), Игорь Иванович пришел в архитектуру с математического факультета Петроградского университета⁵⁷. Архитектор Л.Л. Шретер вспоминал о мастерской Ленпроекта под совместным руководством Е. Левинсона и И. Фомина-младшего, в которой работал в конце 1930-х годов: «В ней шел поиск новых форм в архитектуре <...> Левинсон – художник с явно выраженным декоративным уклоном (он часто проектировал “от полюбившейся детали”). Фомин – художник от разума... он умел направить богатую фантазию партнера в реальное русло»⁵⁸.

Творческое содружество И. Фомина и Е. Левинсона, сложившееся уже по окончании учебы, в 1929 году, было классическим примером «единства противоположностей». Такой вывод подтверждается и сравнением их дипломных проектов. В 1926 году темой для диплома явился «Проект Дома научных и технических съездов на Тучковом буяне». И.И. Фомин решил его как целый комплекс объемов, связанных друг с другом в асимметричную композицию, как будто отрицающую ясность классических планировочных схем. Однако уступчатые ярусные завершения аудиторных корпусов и фасады, варьирующие мотив аркады, офактуренной тяжелым рустом, недвусмысленно отсылают к творчеству Фомина-отца – одного из корифеев дореволюционной неоклассики. Лист, представляющий перспективу внутреннего двора из ароч-

⁵⁴ ЦГА СПб. Ф. Р-4398. Оп. 14. Д. 430. Л. 45; ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-341. Оп. 3. Д. 229. Л. 1 об.

⁵⁵ Левинсон Е.Э. О друзьях, о жизни и немного о себе. СПб.: Стройиздат СПб., 1998. С. 22.

⁵⁶ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Д. 1516. Л. 1.

⁵⁷ Вайтенс А.Г. Игорь Фомин // Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / сост. В.Г. Исаченко. СПб.: Лениздат. 2000. С. 294.

⁵⁸ Цит. по: Шретер Е.Л. Логин Шретер // Архитекторы об архитекторах. Ленинград – Петербург: XX век. СПб.: ОАО «Иван Федоров», 1999. С. 278–279.



Первый дом Ленсовета на набережной Карповки (1931—1934)

ного пролета, почти буквально воспроизводит подачу, сделанную И.А. Фоминным в 1909 году по программе «Проект курзала на минеральных водах». Следует также напомнить, что в 1913 году Фомин-отец участвовал в конкурсе проектов застройки Тучкова буяна (здесь предполагалось разместить «здания для выставок и съездов»), итоги которого были скомканы начавшейся войной³⁹. Таким образом, «наследование» стиля органично вытекало из факта «наследования» места и проектной задачи.

Годом позже защитил свой проект Е. Левинсон. На этот раз общим для всех выпускников было задание спроектировать «Мавзолей-памятник деятелям Октябрьской революции», предполагавшее сложную погребально-музейную функцию объекта и привязку к бывшей Троицкой площади (переименованной в 1923 году в площадь Революции). Руководителями диплома выступили И.А. Фомин и Л.В. Руднев. Большинство однокашников Е. Левинсона в поисках решения задачи обратилось к историческим традициям погребальной архитектуры – в полном соответствии с идеей Фомина-старшего о необхо-

³⁹ См. подробнее: *Басс В.Г.* Петербургская неоклассическая архитектура 1900—1910-х годов в зеркале конкурсов: слово и форма. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. С. 160—170.

димости взять за основу классику, но «отпролетаризировать» ее⁴⁰. Сам же Е. Левинсон почувствовал заложенный в теме потенциал новаторства, поэтому мавзолее у него напоминает индустриальный объект, формы которого наполнены техническими, а не историко-архитектурными ассоциациями. В этой, еще ученической, но, безусловно, этапной работе Е. Левинсон стремился быть современным архитектором.

Об установке на современность свидетельствует, пожалуй, и самое знаменитое произведение ленинградского «дуумвирата» – Первый дом Ленсовета на набережной Карповки (1931–1934). Важно отметить, впрочем, что речь здесь шла не о принципиальной новизне, а о следовании интернациональному модернистскому тренду, ориентированному на творчество Ле Корбюзье. Корбюзизм выражается здесь не только в почтении к его знаменитым «пяти отправным точкам современной архитектуры» (например, в упразднении цоколя с вывешиванием здания на опорах), но и в конкретном пластическом решении центрального объема как криволинейно вогнутого с острыми углами. У Корбюзье такая конфигурация была намечена во второстепенной детали проекта здания Центросоюза в Москве – навесе над подъездом (к слову, не реализованном). Е. Левинсон и И. Фомин радикально повысили статус этой формы, превратив ее в главную тему главного дома ленинградской номенклатуры: «От улицы двор отделен высоким (по требованию заказчика) забором...»⁴¹.

Однако «формовка» советского архитектора, в конечном счете, заключалась не в приобщении корбюзизму и модернизму, а в отмежевании от подобных тенденций. Первый дом Ленсовета как бы повисает между бинарными оппозициями, на основе которых в свое время В.З. Паперный сконструировал свою модель «Культура 1 vs Культура 2»⁴². А во второй половине 1930-х годов ленинградский дуумвират все-таки обратится к «отпролетаризированной» классике, словно признав, наконец, правоту отца и учителя. От кессонированных фасадов и пилонад Е. Левинсон и И. Фомин-младший быстро перейдут к ордерным композициям, трактуя их в брутально-упрощенном ключе, выражающем тяжкую поступь красной империи.

Резюме

Рассмотренные нами историко-биографические сюжеты позволяют увидеть некие закономерности профессионального становления советских зодчих первых десятилетий. Смена политического строя создала ситуацию, в которой представители архитектурного цеха разных поколений одинаково оказались перед лицом необходимости выживания в профессии. В новых социально-политических и экономических условиях рамки архитектурного профессионализма были иными, а старые «спецы» вызывали подозрения как

⁴⁰ Цит. по: Лисовский В.Г. Иван Фомин и метаморфозы русской классики. СПб.: Коло, 2009. С. 476.

⁴¹ Левинсон Е.А., Фомин И.И. Архитектура и строительство жилого дома Ленинградского совета. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940. С. 5.

⁴² Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 18–19.

в политической неблагонадежности, так и в творческом бессилии. Между тем их превращение в «советских архитекторов» было процессом, совершенно необходимым с точки зрения той части партийной верхушки, которая одержала победу над остальными к началу 1930-х годов. В отношении архитектуры она придерживалась консервативных представлений. Реальность требовала от зодчих старшего поколения готовности к компромиссу, но парадокс заключается в том, что и архитекторы молодого поколения, тоже были вынуждены мимикрировать и подстраиваться под колеблющуюся линию партии: профессиональные установки конструктивистов и вообще модернистов были дискредитированы. Выступая в роли монопольного заказчика архитектуры, государство в СССР быстро достигло статуса диктатора вкуса, непосредственно участвующего и в воспитании и перевоспитании творческих кадров. Со своей стороны, архитектор оказывался в метафорических тисках эпохи – как материал, испытывающий давление внешних обстоятельств и непременно подлежащий обработке.

Евгений Марголит¹

Кинозритель Мандельштам

Памяти Н.М. Зоркой

Аннотация. Статья посвящена восприятию Мандельштамом феномена кино. Автор полагает, что при относительно небольшом объеме текстов, посвященных этому предмету, взгляды поэта представляют достаточно последовательную систему. Своеобразие ее состоит в соединении детски непосредственной радости зрителя первых киносеансов, следящего за стремительным передвижением героев в пространстве, с изощренностью поэта, видящего подлинный кинематографический сюжет в показе того, «что течет органически и непрерывно», т.е. потока жизни... Отсюда, сюжет взаимоотношений поэта-зрителя с кинематографом можно представить как поиск героя, с которым он может себя свободно отождествить, в котором может узнать самого себя. Таким героем для Мандельштама становится смеховой персонаж – странник-шут... Окончательное воплощение его поэт находит в созданном Чаплином образе бродяжки Чарли.

Ключевые слова: кинематограф, монтажная поэтика, смеховой персонаж, маленький человек

Введение

Устойчивого мнения об отношении Осипа Мандельштама к кинематографу, по счастью, нет. Пока литературоведы препарировали тему в диапазоне от «пренебрежительного» (А. Дымшиц) до «сдержанно-иронического приятия» (С. Шиндин), вслушавшаяся в интонацию мандельштамовских текстов о кино Нея Зоркая в первом (и единственном на долгие годы) киноведческом исследовании заключила: «Мандельштам влюблен в кинематограф»². И заметила: «... кинематографом как бы обрамлено поэтическое наследие Мандельштама»³.

Пять небольших статей 20-х годов – но в контексте всего творчества поэта – дают основания считать Мандельштама одним из самых оригинальных кинокритиков своей эпохи, на этот счет никак не бедной. Чего стоит один Шкловский – частый партнер по диалогам, чьи афористичные реплики слышимы в мандельштамовских рецензиях. Дело не в блеске этих текстов (или не только в нем). От киножурналиста-обозревателя, пусть и самого блестящего и остроумного, подлинного кинокритика отличает одно важное качество. Он – осознанно или неосознанно, но неизбежно – выстраивает для себя образ идеального кинематографа. И любое конкретное произведение оценивает, с этим образом соотнося. Не случайно четыре текста Мандельштама из пяти –

¹ Марголит Евгений Яковлевич – кандидат искусствоведения, историк кино, кинокритик, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Гос. ин-т искусствознания.

² Зоркая Н. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: URSS, 2010. С. 127.

³ Там же. С. 120.



Осип Мандельштам (1910)

фельетоны, едкие и разносные. Меж тем пятый – статью «Шпигун» («Шпион» по-украински) – можно рассматривать как артикулирование своего кинематографического кредо. И – главный показатель профессионального качества: благодаря этому тексту, опубликованному более полувека спустя, был воскрешен для истории кино «Шкурник», тоже не выпущенный на экран и забытый вместе с его создателем Николаем Шпиковским. «Что это за критик, который никого не открыл?» – как вопрошал некогда другой собеседник Мандельштама Юрий Тынянов.

Притом и в восприятии кино, как и во всех прочих областях, Мандельштам существует наособицу – «наплывая» не только на русскую поэзию, а и на эпоху в целом, но не сливаясь с ней.

Серебряный век с первых сеансов заморожен невольным, но тем более наглядным визионерством, символизмом нового зрелища – и тем сильнее ужасается убожеству его «художественных фильм»... «Он, чудо из чудес, последнее, непревзойдённое, непревосходимое создание гениального человеческого ума, – почему же, чуть он заговорил, получилось нечто до того наивное и беспомощное, что папуасы и ашати могли бы ему позавидовать?» – восклицает Корней Чуковский в знаменитой статье «Нат Пинкертон и современная литература» (написанной, кстати в 1908-м – году возникновения кинопро-

изводства в России)⁴. И заключает горестно: «...кинематограф есть соборное творчество тех самых “готтентотов и кафров”, которые “внизу”». Соответственно, сопереживание экранным действиям для людей Серебряного века есть нагляднейший признак неразвитого массового сознания.

*В кинематографе вечером
Знатный барон целовался под пальмой
С барышней низкого звания,
Ее до себя возвышая...*

Сколько отстраненной иронии в этих регулярно цитируемых строчках Блока!

А вот в написанном и опубликованном практически тогда же «Кинематографе» Мандельштама поражает рано и навсегда в нем пробудившаяся способность к со-переживанию, опережающая свое время способность идентификации себя с героем. Сердца преследуемой героини и автора-зрителя бьются в унисон погоне «тревожнее и веселее» под стрекот проекционного аппарата. «От пародии или карикатуры защищают поэтическая красота и изящество стихов»⁵. Перед нами – захлебывающаяся хроника зрительских эмоций, безоглядных и бескорыстных.

Для Чуковского «множество в кинематографе картин, где человек убегает от человека, где один догоняет другого, где кто-нибудь стремится к какой-нибудь цели, одолевая физические преграды»⁶ есть лишь свидетельство чуждости новому зрелищу «духовных и душевных трагедий». Для основной аудитории Серебряного века – среднего класса, чувствующего смутно, что он скоро исчезнет, так толком и не сформировавшись, – авантурный фильм и «комическая» принадлежат к «низким» жанрам. Обращение раннего русского кино к ним – вынужденное.

Не то у Мандельштама: «Быть может, прообразом всякого сценария была погоня, преследование, бегство»⁷. А это уже, между прочим, 1929 год – но от своих давних пристрастий поэт не отступает. Он и в 20-е, поминая «живость фильма “Патэ”, по-прежнему предпочитает респектабельно-буржуазному Максиму Линдеру Глупышкина – как “дофокстротного Чаплина”»⁸. Поэтому «лубочный роман» для поэта, мечтавшего «только детские книги читать», означает «примитивный» не столько в смысле упрощенный, сколько по-детски наивный. Для него кинотеатр, по выражению Н. Зоркой – «последний приют мальчишества»⁹. На «русскую драму из семейной жизни генералов» в фельетоне 1923 года «Генеральская» он смотрит насмешливо-недоуменными глазами «ребят» которых (привет Чуковскому!) «тянет к технике, к жизни, к спорту, борьбе, движению».

⁴ Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. М.: Изд-во «Терра», 2012. С. 27.

⁵ Зоркая Н. Указ. соч. С. 126.

⁶ Чуковский К. Указ. соч. С. 32.

⁷ Мандельштам О. Шпигун // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2 М., 1993, С. 506.

⁸ Мандельштам О. Магазин дешевых кукол // Собр. соч.: в 4 т. Указ. соч. С. 504.

⁹ Зоркая Н. Указ. соч. С. 130.

Но теперь по-детски радостная непосредственность современника первых киносеансов оборачивается изощренностью взгляда. И поэта, и самого кино.

В 20-е годы рушатся замкнутые оранжерейные пространства павильонов предреволюционного русского кинематографа с его бесплотными тенями королей и королев экрана на фоне изысканных и душных интерьеров. Своей анемичной бесплотностью он сродни поэтике символизма, которой противопоставляет себя акмеизм. «Он склонен наделять предметы осязуемым весом, тяжестью. Поэт чуток к фактуре вещи, ее материалу, ее плотности...»¹⁰. Этим поэзия Мандельштама принципиально сродни новому советскому кино 20-х, которое с жадностью заново открывает для себя окружающую реальность. Сама скудость первоэлементарного революционного быта выводит наружу архетипические черты. «Культура стала военным лагерем: у нас не еда, а трапеза; не комната, а келья; не одежда, а одяние. Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель – отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Современник не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово – плоть, и простой хлеб – веселье и тайна»¹¹. В некотором смысле на новом витке, начиная как бы с чистого листа, оно возвращается к вдохновенному простодушию «ожившей фотографии» сюжетов Люмьеров и трюков феерий Мельеса.

Предметному миру возвращена плоть. Она предельно спрессована, ее можно пробовать на вкус и наощупь. Как, например, фактуру киноплёнки – «целлулоид фильма», – которая в раннем русском кино воспринимается лишь как носитель изображения, не более. Само по себе это становится источником поэтического вдохновения, поражая и потрясая мир. А главное – реальность предоставлена в полное распоряжение художнику. Он ощущает себя ее творцом-демиургом. Недаром открыватель «русского монтажа» Лев Кулешов свои знаменитые монтажные эксперименты назвал «Творимая земная поверхность», «Творимый человек», а кадр в монтажной фразе сравнивал с кирпичом – что можно найти предметней и осязаемей? Потому и сама киноплёнка тут обретает плоть: монтаж из технической склейки превращается в ведущий художественный прием. Советское кино 20-х – это торжество фактуры в самом широком смысле слова – от поблескивающих машинным маслом механизмов до кожи человеческих лиц. Поэтому никого не удивляет, что, по мнению критика французского журнала «Синеа-Сине» даже скромная советская «фильма о канализации или о выделке астраханских шапок легко может превратиться в поэму вопреки скромным намерениям её режиссёра»¹². Недаром главную черту кинематографа тот же Кулешов обозначил как «необычайную любовь к материалу реальности»¹³.

¹⁰ Гинзбург Л.Я. О старом и новом: статьи и очерки. Л.: Сов. писатель, Ленинградское отделение, 1982. С. 249–250.

¹¹ Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С.40.

¹² Чвялёв Е. Советские фильмы за границей: три года за рубежом. М.: Театропечать, 1929. С. 75.

¹³ Кулешов Л. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1: Теория. Критика. Педагогика. М.: ВНИИ киноискусства, 1987. С. 178.

Действительно, «любовь» тут выступает едва ли не как слово ключевое. Кулешов не одинок. То и дело поминается «любовь» в кинокритике 20-х. «Именно, так, с насыщенной жадной любовью к бытию, шныряет по жизни объектив оператора «Стачки», направленный ее режиссером,» – восхищается в «Правде» Михаил Кольцов. И у самого Мандельштама в его статье о «Шкурнике» режиссёр, «влюбленный в средний украинский пейзаж», «показывает землю, взрыхленную почву, какие-то черноземные бугры, но поворачивает плоскости с таким любовным мастерством, что зритель готов удивиться: как много на свете добротной земли, как похожа она на море!»¹⁴.

Новое кино 20-х разгримировывает экранную реальность. В буквальном смысле – отказываясь от грима, обильно покрывавшего лица персонажей раннего русского кино. Он призван был скрыть фактуру кожи – считалось, что это старит актеров и вообще выглядит грубо и неизящно. Слишком материально. Густой грим оказывается знаком принадлежности персонажей к иному миру, принципиально отделенному от наличной реальности. А в после-революционную эпоху камера просто упивается морщинами, пористостью кожи, небритостью.

В некотором роде это своего рода метафора отношения киноавангарда к реальному материалу. Традиционная жесткая фабула с ее неизбежным иерархическим делением на главных и второстепенных персонажей воспринимается как тот же грим, налагаемый на реальность, стремительно меняющуюся. Втискивание живой реальности в застывшие отработанные формы дает результат, по определению Мандельштама, «чудовищный» – будь то «чебуречно-минаретный Крым» из «Песни на камне» или «приспособленная на парижский манер Петровка» в «Кукле с миллионами» (1928).

Собственно, разоблачение «ненастоящести» содержится как в выборе жанра – фельетон, – так и в убийственно-блистательных названиях: «Татарские ковбои» и «Магазин дешевых кукол».

Поэтому для Мандельштама откровенно беспомощная (судя по отзывам прессы и описания – сама картина до нашего времени не дошла) этнографическая драма «Песнь на камне» и уверенно профессиональная комедия «Кукла с миллионами» равно возмутительны в своей, как он выражается, «подлейшей экзотике».

Пафос автора тут, как видим, целиком в духе авангардного кино 20-х, стремящегося прежде всего «хватать жизнь» (Довженко).

Но, как объясняется тогда пресловутый «ленточный глист», чисто механическое (что всегда чуждо Мандельштаму) «мелькание кино» с его «символическими причудами». Короче говоря, по его словам, – «какой-то общесоветский Пудовкин – мать всех российских фильмов»¹⁵?

Совершенно очевидно: к монтажной поэтике, которая на протяжении столетия воспринимается как главный показатель достижений советского киноавангарда, Мандельштам относится настороженно. Усиливающаяся дробность

¹⁴ Мандельштам О. // Шпигун. Указ. соч. С. 506, 507.

¹⁵ Там же. С. 508.

сменяющих друг друга кадров, в смене этой все более укорачивающихся, ему чужда. Ибо, укорачиваясь, кадр стремится к статике. А по известным воспоминаниям Э. Герштейн, именно «на просмотре фильма Пудовкина “Потомок Чингисхана”... Мандельштам пожимал плечами: “Травюра...”». Он объяснял недовольно: кинематографу нужно движение, а не статика»¹⁶. Речь идет о том, что кадру как «ожившей фотографии» (вспомним «живость фильма Патэ») присуще внутреннее органическое движение, которого монтажная поэтика грозит его лишить.

И самодовлеющая, по сути, экспрессия ракурса (те самые «символические причуды») становится следствием – иначе стремительно проскакивающий кадр попросту не будет замечен, а тем более прочитан.

Меж тем как раз в интерпретации Пудовкина, а не Эйзенштейна, монтажная теория Кулешова была канонизирована.

Суть различия их взглядов на монтаж Эйзенштейн объясняет так:

Передо мной лежит мятый пожелтевший листок бумаги.

На нем таинственная запись: «Сцепление – П» и «Столкновение – Э».

Это вещественный след горячей схватки на тему о монтаже между Э – мною и П – Пудовкин. <...> Выходец кулешовской школы, он рьяно отстаивал понимание монтажа как сцепления кусков. В цепь. «Кирпичики».

Кирпичики, рядами излагающие мысль.

Я ему противопоставил свою точку зрения монтажа как столкновения. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль.

Сцепление же лишь возможный – частный случай в моем толковании¹⁷.

А вот как выглядит полностью столь часто поминаемая тирада Мандельштама насчет «ленточного глиста» из «Разговора о Данте»: «...современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга»¹⁸.

Речь о том же самом, о чем говорит Эйзенштейн: для Мандельштама неприемлемо сцепление («смена кадров») вместо столкновения («борьбы»).

«Мельканию кино» поэт противопоставляет то, что «течет непрерывно и органически». Тут несложно было усмотреть непонимание и даже неприятие основ специфики кино как искусства. Тем более на пике торжества монтажной поэтики. Меж тем и у кинематографистов встречаем воззрения по тому времени еретические. Например: «...резкие скачки лишают кинематограф спокойствия и непрерывности, требующихся для того, чтобы кинематография была настоящим искусством»¹⁹. Это Алексей Калужный, оператор и идейный вдохновитель «Ливня (Офорты к истории гайдаматчины)» – легенды украинского киноавангарда 20-х, теоре-

¹⁶ Герштейн Э. Мемуары СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 17.

¹⁷ Эйзенштейн С. За кадром // Избранные произведения: В 6 т. / глав. ред. С.И. Юткевич; Ин-т истории искусств, Союз работников кинематографии СССР; Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2. 1964. С. 290.

¹⁸ Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 217.

¹⁹ Ушаков М. Три операторы. Киев: Укртеакіновидав, 1930. С. 38.

тик операторского мастерства, основоположник уникальной украинской операторской школы с ее принципиально удлиняющимся кадром – от Даниила Демуцкого до Юрия Екельчика.

Среди учеников Калюжного был и Алексей Панкратьев, чьей работе (кстати, дебютной) в «Шкурнике» посвящены в мандельштамовской рецензии ключевые строки:

«Чем совершеннее киноязык, чем ближе он к тому еще никем не осуществленному мышлению будущего, которое мы называем кинопрозой с ее могучим синтаксисом, – тем большее значение получает в фильме работа оператора. С этой точки зрения работа Шпиковского, несмотря на свою скромную реалистическую внешность, – достижение очень высокой пробы.

Этот художник, не возлагая излишних надежд на актерскую игру, повествует подлинными зрительными образами, не повышая голоса, без крика, без высоких нот, без хриплого шепота, который хуже всякого крика. Трудно поверить, что большая вещь выдержана от начала до конца, выдержана без единого крупного плана. Мы слышим все время ровный [ср. “спокойствие и непрерывность” у Калюжного. – *Е.М.*], с логическими ударениями и небольшими паузами, голос чтеца»²⁰.

Упоминание «чтеца» открывает здесь действительный контекст, в котором появляется у Мандельштама пресловутое «мелькание кино». Выражение это возникает в написанной за два года до «Шпигуна» статье «Яхонтов». Она посвящена другу Мандельштама – выдающемуся артисту-чтецу, создателю «Театра одного актера» Влаладимиру Яхонтову. Полностью высказывание выглядит так: «...все это течет непрерывно и органически, без мелькания кино, потому что спаяно словом и держится на нем. Слово для Яхонтова – это второе пространство»²¹.

В таком контексте становится очевидно, что поэт вовсе не отрицает кино как искусство – он отрицает его нынешнее состояние. И более того – отрицание это оборачивается утверждением–провидением «того еще никем не осуществленного мышления будущего, которое мы называем кинопрозой с ее могучим синтаксисом»²².

По сути, перед нами пророчество о кинематографе, который в полной мере проявит себя после Второй мировой войны. О кинематографе, который «есть по сути бесконечный план-эпизод, подобно тому, как и сама реальность является для нас неким бесконечным, субъективным план-эпизодом, длящимся до тех пор, пока мы способны видеть и слышать, и обрывающимся вместе с нашей смертью. Этот план-эпизод есть не что иное, как воспроизведение речи, выраженной через действие <...>»²³. Так понимает его в 60-х итальянский кинорежиссер и поэт Пьер-Паоло Пазолини, автор вдохновенного

²⁰ Мандельштам О. Шпигун // Указ. соч. С. 506.

²¹ Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1990. С. 308.

²² Мандельштам О. Шпигун // Указ. соч. С. 506.

²³ Цит. по: *Бернатоните А.В.* Пазолини и Мандельштам: стилистическая близость творческой позиции. URL: https://praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/bernatonite_a_v_115_124_3_9_2016.pdf.

текста о поэзии Мандельштама. В нем Пазолини, помимо прочего, выделяет наиболее близкие ему самому особенности мандельштамовского стиля:

1. Выделение незначительных деталей из повседневной жизни и наделение их почти потусторонними признаками («ну а мне лишь мокрой пеной по губам; «вырванный с мясом звонок»; «белее белого твоё лицо, от света целого ты далека, и всё твоё от неизбежного»).

2. Материальная среда является составным элементом духовного мира («дано мне тело – что мне делать с ним?»; «я наравне с другими хочу тебе служить, от ревности сухими губами ворожить»).

3. Вещи, предметы, образы одушевляются и начинают жить своей независимой жизнью («глубокий обморок сирени; «в холодных переливах лир какая замирает осень; «спокойно дышат моря груди»²⁴).

Почему, однако, поэт Мандельштам называет этот грядущий кинематограф «кинопрозой»?

Это вновь отголосок диалогов его с Виктором Шкловским – явный отсыл к хрестоматийному эссе Шкловского 1928 года «Поэзия и проза в кинематографе». В нем автор утверждает, что в кинематографе существуют два «полюса». На одном («поэзия») преобладают «формально-технические элементы», на противоположном («проза») – «смысловые».

Интересно, что в качестве эталона «прозы» в кино у него выступает «основанная на смысловых величинах, на договоренных вещах» «Парижанка» Чаплина²⁵ – вне упоминания Чаплина разговор о Мандельштаме-кинозрителе невозможен.

Но если для Шкловского «поэзия» и «проза» равноправны, то Мандельштам, как видим, отдает явное предпочтение «прозе» с ее «бережным, любовным отношением к анекдоту, к сказу, к малой фабуле»²⁶. Патетика же монтажной историко-революционной эпопеи, по его мнению, «глушит медными трубами голос рассказчика... органические сюжетные ростки... Получается какой-то общесоветский Пудовкин – мать всех российских фильмов»²⁷.

Короче говоря, кино, находящееся «в плену у больших масштабов», заглушает голос отдельного человека.

«Одинокий голос человека».

А Мандельштаму жизненно необходима «смычка между исторической тематикой и скромной повестью или сказкой». Основная причина, по сути – экзистенциальная:

«Пора вам знать, я тоже современник...».

Но есть еще и более конкретное объяснение его кинематографических пристрастий. В 10-е годы литераторы, увлекшиеся кино, – посетители кинозалов. В 20-е они – зачастую штатные сотрудники кинофабрик. То есть они

²⁴ Пьер Паоло Пазолини «Смерть как смысл жизни» (План-эпизод, или Кинематограф как семиология реальности) // Искусство кино. 1991. № 9. С. 161.

²⁵ Шкловский В. За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 38.

²⁶ Мандельштам О. Шпигун // Указ. соч. С. 507.

²⁷ Там же. С. 508.

оказываются внутри кинопроцесса и смотрят теперь преимущественно не фильмы, но материал, и не в кинозале, а на монтажном столе. Становятся со-творцами фильмов и тем самым рассматривают их, прежде всего, как авторское высказывание. Мандельштам же по-прежнему остается кинозрителем. «В зрелые годы – истинный знаток кино, "эксперт" и, как тогда говорили, "киноспец", при этом он ухитрялся сбересть непосредственность зрителя рядового»²⁸. И, как всякий кинозритель, в первую очередь ищет в киноповествовании героя, которому будет со-переживать. То бишь того, с кем себя отождествит.

И здесь, мне кажется, ответ на вопрос: почему для декларации всего взгляда на феномен кино, поэт выбрал именно «Шкурника».

«Шкурника» поставил Николай Шпиковский. До публикации в СССР рецензии Мандельштама историками кино это имя упоминалось лишь в связи со Всеволодом Пудовкиным. Игровой дебют их был совместным. Короткометражная комедия «Шахматная горячка», снятая во время Первого международного шахматного турнира в Москве в конце 1925 года, выделялась среди короткометражных эксцентриад, с которых начинали едва ли не все творцы советского киноавангарда, уверенным профессионализмом и разнообразием комических приемов. И если Пудовкин в дальнейшем практически не проявлял интереса к смеховой стихии в своих историко-революционных, а потом историко-биографических эпопеях, то Шпиковский (он был и автором сценария) не раз декларировал и демонстрировал пристрастие к комедийному жанру. Собственно, это и определило его режиссерскую карьеру. Персонажи комедий Шпиковского никак не годились в герои революционной эпохи. Их волновало не переустройство мира, но проблемы выживания в этом мире, стремительно меняющемся. Квартирный вопрос, например, как в несохранившейся «Чашке чая» (1927) с Игорем Ильинским. Картина, окупившаяся в прокате на 205%, вызвала шквал негодования в прессе: потакание обывательским вкусам. Это была одна из причин переезда постановщика на Украину – сперва в Ялту, затем в Одессу, а потом в Киев, где и был снят «Шкурник».

Одно из рабочих названий картины – «История одного обывателя». Это одиссея «потомственного столоначальника» Аполлона Шмыгуева – волею случая он становится погонщиком невесты откуда взявшегося на Украине верблюда и кочует с ним по гражданской войне, оказываясь по разные стороны фронта – то у красных, то у белых, то просто у бандитов. В финале, после разгрома банды, Шмыгуева настигает возмездие – его увозят под конвоем, – а верблюду находится место в восстанавливаемом сельском хозяйстве.

Мандельштам увидел картину во время своего пребывания в Киеве в декабре 1928-го апреля 1929-го, где познакомился и с фильмом, и с его созда-

²⁸ Зоркая Н. Указ. соч. С. 131.

телем²⁹. Поэтому, очевидно, и смог посмотреть «Шкурник» еще до кратковременного выхода его на республиканский экран: в мае, когда состоялась киевская премьера, поэт был уже в Москве. К показу же на всесоюзном экране «Шкурник» был запрещен Главреперткомом, причем дважды – второй раз уже в 1930-м, после представления переработанного варианта под названием «Знакомое лицо».

Претензии, официально предъявленные фильму, известны по неоднократно цитируемым строкам из заключения Главреперткома и мемуаров Н.Я. Мандельштам: «гражданская война рассматривается в фильме... с точки зрения ее темных... сторон»³⁰. Но, по сути, это лишь следствие. Причина – опять-таки, как сказано было выше, в выборе героя.

В течение 1929 года на студиях страны практически одновременно шла работа над несколькими картинами, где герои – «те, кто вне классов, вне борьбы, нейтральные обыватели», как представлены они в первых же титрах «Шкурника». Помимо него в этом ряду «Государственный чиновник» Пырьева, «Моя бабушка» тбилисец Котэ Микаберидзе и «Хамелеон», поставленный на «Белгоскино» соратником Эйзенштейна Александром Левшиным. Фильмы эти призваны были средствами сатиры разоблачать враждебную классовую сущность обывателя-приспособленца. И все они оказались под запретом – вместо здоровой классовой ненависти этот герой вольно или невольно вызывал зрительское сочувствие. Ибо в каждом из этих фильмов срабатывал общий для авторов и массовой аудитории опыт культурно-исторической памяти. Вместо «поднятия ярости масс» (Ильф и Петров) – радость узнавания. И Мандельштам формулирует действительную культурную родословную героя с безупречной исчерпывающей точностью:

«Для зрителя герой Шпиковского совсем не шкурник, а фантастический полусказочный «верблюжий шпигун», как метко определил его, рапортуя «его благородию», белый солдат в одной из отличных надписей фильма. Шпиковский сам не заметил, как вступил на путь сказки, а между тем он находится на несомненной фольклорной дорожке, с ее кружением вокруг одной неподвижной точки, с ее повторами, с ее здоровым лукавством.

Нет погибели на Ваньку-встаньку, нет покрывки на Тартарена, нет извода верблюжьему шпигуну.

Нынче шкурник девятнадцатого года – это уже кустарная игрушка, детская кукла. Ваньку-встаньку не бьют, его щелкают. Степку-растрепку не избличают: с ним надобно играть. Я удивляюсь той громадной недооценке зрителя, которую проявляют все наши сценаристы и все опекуны кино. Вот,

²⁹ Прямые свидетельства об этом содержатся в мемуарах Д. Феллер-Шпиковской, обнаруженные в архиве Госфильмофонда РФ сотрудником научного отдела Дарьей Горбач – автором единственной монографической работы о творчестве Шпиковского (и работа, и мемуары готовятся к публикации).

³⁰ *Марголит Е. Шмыров В.* Изъятое кино. Кат. сов. игровых картин, не выпущен. во всесоюз. прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год вып. на экран (1924–1953). М.: Информ.-аналит.фирма «Дубль-Д», 1995. С. 10.

например, – Шпиковский создал великолепную игрушку, игрушку «социального назначения» – верблюжьего шпигуна. Образ пластический, выдумки – прямо лесковской, – точеную кустарную куклу с большим воспитательным смыслом. <...> По сказочному смыслу сценария на бедного шкурника должны были сыпаться шишки как с белой, так и с красной стороны. Ему полагалось быть битым и на свадьбе, и на похоронах. Гибнуть ему вообще не полагалось»³¹.

Апелляция к зрителю – общее место советской критики. Но, как правило, подразумевается идеальный носитель передовой пролетарской идеологии – абстракция, которой в реальности не существует: «зритель, живший только в утопии» (Г. Козинцев)³². Зритель же у Мандельштама предельно конкретен – это та массовая аудитория, частью которой ощущает себя поэт в зрительном зале. Зритель, достаточно настойчиво отвергающий тот идеальный образ, который ему критикой навязывается. Именно он и выражает сочувствие персонажу подобного рода, как происходит это – по неодобрителю свидетелю Главреперткома – на одном из предварительных просмотров пырьевского «Госчиновника»: «Аудитория сочувственно реагировала роли [так! – Е.М.] Фокина»³³.

И действительно вражеский оскал классового врага тут никак не желает проявиться – по крайней мере, в трех дошедших до нас картинах («Хамелеон» не сохранился). Сам приземистый, округлый, плотный типаж исполнителей – а это ведущие театральные мастера характерного и комического амплуа, будущие народные артисты: Иван Садовский в «Шкурнике», Максим Штраух в «Государственном чиновнике», Александр Такайшвили в «Моей бабушке» – агрессивность отвергает. Все они – не только герой «Шкурника» – из тех, на кого, по словам Мандельштама, сыплются шишки со всех сторон. С госчиновником Штрауха «почему-то нянчатся, его жалеют, ему делают подарки люди разных социальных категорий. А с другой стороны, его бьют, мнут, мучают, заставляют совершать дурные поступки»³⁴ – с показательным недоумением пишет рецензент журнала «Кино и жизнь». Вот и Аполлон Шмыгуев у Садовского слишком для классового врага напоминает не только Ваньку-Встаньку, но и Колобка. А скитающийся в безуспешных поисках протекции совслужащий из «Моей бабушки» с детской игрушкой вообще рифмуется напрямую.

Меж тем сам род занятий всех трех героев – мелкий чиновник – отсылает к классическому персонажу отечественной литературы «маленькому человеку». Авторы фильмов происхождения героя и не скрывают. Шмыгуев натывается на чучело, изображающее повешенного, которое обряжено в шинель с классической пелериной, и, испугавшись сначала, затем прихватывает ее с собой. Фокин в предфинальной сцене первого варианта «Государственно-

³¹ Мандельштам О. Шпигун // Указ. соч. С. 507.

³² Козинцев Г. «Черное лихое время...»: Из рабочих тетрадей / подгот. текста и примеч. В. Козинцевой. М.: Артист. Режиссер. Театр: проф. фонд «Рус. Театр», 1994. С. 232.

³³ Архив ГФФ Секция 1. Фонд 1. Оп.1. Ед. хр. № 199.

³⁴ Алперс Б. Опыт забракovaných картин // Кино и жизнь. 1930. № 31. С. 9.

го чиновника» видит себя ведущим диалог с памятником Ленину на Финляндском вокзале в Питере. Недоброжелательно-проницательный критик из «Кино и жизнь» (а это классик театроведения Борис Алперс) констатирует: «Молодой режиссер Пырьев (“Государственный чиновник”) превращает авантюрно-уголовную комедию о проворовавшемся кассире одного советского учреждения в драму “маленького человека”, раздавленного сложной государственной машиной», угадывая в фильме весь хрестоматийный ряд «начиная с “Медного всадника”, кончая повестями о “маленьких людях” Достоевского и Чехова»³⁵.

В этом контексте «маленький человек» оказывается производным от фольклорного персонажа – «плута, шута, дурака» (Бахтин), родней недотепа Глупышкину, который для самого Мандельштама не символ нелепого комикования, но «родоначальник плодотворного кинобезумия, дервиш города, пьяный без вина, нелепый Заратустра асфальтовых площадей»³⁶. В фольклоре этот герой выполняет «задачу разоблачения всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях. <...> Тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерию – бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака и всему условному и ложному – синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения»³⁷.

Вот почему в отрицательных заключениях Главреперткома на перечисленные фильмы общее обвинение – пасквиль на советскую действительность в целом. В «Шкурнике», как уже цитировалось, «гражданская война рассматривается с точки зрения ее темных торон»; в «Моей бабушке» начальство усматривает «троцкистское отношением к загниванию советской системы» и др. Выбор героя ставит под сомнение незыблемую, казалось бы, правоту и эффективность системы, открывает в ней элементы абсурда. «Остраняет» ее, воспользовавшись знаменитым термином Шкловского, своим появлением. Культурно-историческое происхождение героя (в том числе и благодаря художественному чутью талантливых авторов картин) оказывается куда весомей социального происхождения в анкете.

Но, «маленький человек» – так сказать, редуцированный шут. Он лишен «хронотопа дороги», то есть свободы пространства – одного из главных условий существования своего фольклорного прообраза. Чиновник, он определяется местом «службы», «присутствием», привязан к ним – и потому смертен. «Чудака Евгения» добивает ужас от собственного вызова, брошенного «властителю чудотворному». И Акакий Акакиевич может вернуть себе шинель лишь после жалкой кончины. Это фигура, едва ли не исчерпывающаяся своей страдательностью, то есть заведомо обреченная с самого начала.

«Шкурник» выделяется из этого ряда: здесь герою возвращено разомкнутое, бесконечное, по сути, пространство в его непрерывности, которая так

³⁵ Алперс Б. Опыт забракованных картин // Кино и жизнь. 1930. № 31. С. 9.

³⁶ Мандельштам О. Магазин дешевых кукол // Указ. соч.

³⁷ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Искусство, 1975. С. 311–312.

важна для Мандельштама в кинематографе. И возвращено весьма нетривиальным способом – посредством введения в сюжет... верблюда. Благодаря этому герой фильма оказывается един в двух лицах: «маленький человек» – и «благородный зверь», как сказано в рецензии. Вот почему на верблюда в первой же фразе Мандельштам переносит определение, в фильме данное его погонщику, – «нейтральный». И тем самым оно приобретает принципиально иной смысл:

«Верблюд фигура нейтральная. Он одинаково чужд и белым и красным. Хотя Шпиковский и заставляет верблюда чихнуть в лицо бывшему уряднику, осквернив его хлопьями пены, – это неубедительно. Благородный зверь мог осквернить своим поганым чихом любого и красного командира. Верблюду все равно, на кого чихать, – нельзя сделать его орудием политики»³⁸.

Собеседник Шкловского, Мандельштам прекрасно понимает, о чем ведет речь. Поэтому он продолжает: «Верблюд здесь важен как прием отстранения. Одна только мысль пустить героя на верблюде по Украине уже сама по себе великолепный сценарий»³⁹.

И протестует против операции насильственного расчленения двуединого героя в финале: «Так нет же. Кому-то понадобилось отнять игрушку, сломать ее, подменить»⁴⁰.

«Ванька-встанька непобедим и Тартарен вечен...»⁴¹

Вообще появление нездешнего экзотического животного в повседневном привычном пространстве – прием в отечественном киноавангарде 20-х столь же популярный, как и термин, которым он обозначен: это самое «остранение».

Можно вспомнить проход по московским улицам слона, привезенного для зоопарка, в «Киноглазе» Вертова. Или пробег жирафа среди улелепывающего белого войска из запрещенной и несохранившейся лубочной киноэпопеи «Путь энтузиастов» в постановке Николая Охлопкова. (В духе эпохи этот недавний мейерхольдовец декларировал: «...если на экране в первом же кадре не бежит жираф, то этот фильм не стоит дальше смотреть – он не может быть интересным»)⁴².

Верблюд, однако, задействован у неистовых киноноваторов особенно интенсивно.

Он шествует по ленинградским улицам, рекламируя изделия Табактреста в «Похождениях Октябрины» – лихом дебюте ФЭКС, утраченном, но тем не менее неоднократно описанном.

³⁸ Мандельштам О. Шпигун // Указ. соч. С. 505–506.

³⁹ Там же. С. 506.

⁴⁰ Там же. С. 507.

⁴¹ Там же. С. 506. Показательно, что именно с верблюда начинается история фильма: в повести украинского прозаика Вадима Охрименко для детей «Цыбала», легшей в основу сюжета, верблюд – единственный главный персонаж. Это он забредает невесть откуда в обычное украинское село. Его припрягают то белые, то бандиты, то партизаны, а потом он становится лучшим другом пионеров – и трагически нелепо погибает в финале. Никакого обывателя Шмыгуева в повести нет – этот персонаж появился на стадии написания сценария.

⁴² Юткевич С.И. Иностримый Охлопков. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st035.shtml>.

Он недоуменно нюхает рельс в «Турксибе» (1929) Виктора Турина – и этот кадр становится эмблемой не только одной из самых знаменитых документальных лент XX столетия, но и шире – эмблемой эпохи первых пятилеток.

А у Александра Медведкина (кстати, ассистента режиссера на «Пути энтузиастов») в материалах его легендарного кинопоезда (это уже начало 30-х) анимационный верблюд «шагал по дворам отстающих цехов, плевался, глядя на пьяниц и прогульщиков, висел над воротами МТС, срывавших уборку урожая, бегал за поездами, спал возле неотремонтированных тракторов...»⁴³.

В чем причина такой популярности?

Рискну предложить объяснение. Африканские животные обитают в пространстве принципиально ином, не пересекающемся с повседневностью. Они исчерпываются для нас своей экзотичностью: «...далеко, на озере Чад, изысканный бродит жираф». В отличие от них верблюд обитает на пересечении этих пространств. Он внятен привычной нам функцией тяглового животного-трудяги. Ближайшая его родня – лошадь. Но лошадь принадлежит всецело нашей повседневности. Бытовой ли, героической – все едино. Верблюд в ее контексте – животное странное, неправильное. Что и констатируют хрестоматийные «Стихи о разнице вкусов» Маяковского: «Какая гигантская лошадь-ублюдок». Верблюд – существо, то и дело *забредающее* в повседневность из другого пространства.

Поэтические ассоциации приходят на ум не случайно.

В русской поэзии на протяжении всего XX столетия верблюд оказывается персонажем стихов знаковых поэтов от Маяковского и Цветаевой до Бориса Чичибабина и, скажем, Владимира Леоновича с его:

*Скотина непростая —
ублюдок и урод —
Из рабства вырастая
до воли дорастет.*

Дмитрий Быков в книге о Маяковском пронизательно заметил: «Вообще, верблюд в русской литературе – всегда почему-то автопортрет».

И поясняет:

«Почему российский поэт видит себя именно верблюдом? Потому что поэт и есть царственный урод, вечный труженик, обходящийся без воды и питающийся колючками; но все-таки, как вы понимаете, все остальные занятия вообще бессмысленны, а мы хоть делаем дело, и притом Божье»⁴⁴.

При всем этом поэт еще всегда и «не от мира сего»: чужак и странник.

Наверное, самые известные в этом ряду стихи – у Арсения Тарковского:

⁴³ Медведкин А. 294 дня на колесах // Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 10. М., 1977. С. 34.

⁴⁴ Быков Д. [Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов. № 410 в реестре] Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях. URL.: https://sharlib.com/read_319205-126?ysclid=lks0cw2ksl425460143.

*На длинных нерусских ногах
Стоит, улыбаясь некстати...*

«История одного двугорбого чужака» – таков, кстати, подзаголовок «Цыбаны» Охрименко.

Меж тем Ирина Сурат в статье «О поэтах и верблюдах: Осип Мандельштам в глазах Арсения Тарковского»⁴⁵ демонстрирует принципиальное родство «Верблюда» Тарковского с другим не менее известным его произведением «Поэт» – по сути, пронзительным стихотворным портретом Мандельштама. А затем дает выразительный свод свидетельств современников, отмечающих «верблюжьки черты» в облике Мандельштама: Цветаевой, сестры Марии Петровых, Валентина Катаева.

Катаевское, приводимое Н.Я. Мандельштам в знаменитых мемуарах, особенно значительно – здесь нечто большее, чем просто констатация сходства: «В Ташкенте во время эвакуации я встретила счастливого Катаева. Подъезжая к Аральску, он увидел верблюда и сразу вспомнил Мандельштама: “Как он держал голову – совсем как О.Э.” <...> От этого зрелища Катаев помолодел и начал писать стихи»⁴⁶. Встреча с «царственным уродом» дарит тут ощущением родства, дает толчок вдохновению.

Не происходит ли нечто похожее с самим Мандельштамом, когда он смотрит «Шкурника»? Может быть, все кинематографические 20-е годы для него как кинозрителя проходят в неустанном поиске такого героя. Он перебирает имеющиеся варианты – и отбрасывает их. Меж тем истинный кинозритель, он должен ощущать себя внутри кинематографического действия – только таким образом достигается полнота восприятия. А для этого ему необходим герой, с которым себя можно отождествить – и, значит, сопереживать.

Разглядеть героя Мандельштаму мешают как раз экспрессивные ракурсы монтажной поэтики, где нижняя точка съемки превращает человека в монумент, а верхняя вдавливая в земную поверхность. Поэтому принципиально близок ему как благодарному зрителю взгляд режиссера «Шкурника», который «видит мир с высоты седла, с вагонной площадки или с артиллерийской двуколки – глазами среднего человека – ненапряженно, без символических причуд». Здесь «средний человек» – это еще и реальный зритель, наполняющий кинозалы – антитеза идеальному носителю пролетарского сознания, «живущему в утопии».

И не черты ли близкого ему типа героя Мандельштам наконец открывает для себя в кочующем по пространствам украинских степей «верблюжьем Тартарене»?

Бесконечное разомкнутое пространство – важнейшее у поэта условие существования героя. «Пространство и пространственность подаются Мандельштамом так, что создается новое для русской поэзии ощущение: чело-

⁴⁵ См. Сурат И. О поэтах и верблюдах: Осип Мандельштам в глазах Арсения Тарковского // Октябрь. 2016. № 3. С. 163–174.

⁴⁶ Сурат И. Указ. соч.

век присутствует не просто в конкретном месте, но в пространстве. Человек не просто проходит расстояние, но постигает и осваивает пространство. При чтении Мандельштама рождается и другое ощущение: человек не просто находится в пространстве, но и находит себя в нем, т.е. начинает творить по образу и подобию пространственных форм. Все полученные данные подводят нас к мысли, что человек в поэтическом мире Мандельштама в первую очередь обитатель пространства, а не времени»⁴⁷.

«Пространство», «странник», «странный» обнажают у него свой однокоренной характер. Именно таким при встрече с режиссером «Шкурника» в Киеве – странным, находящимся в непрерывном движении, – запомнился Мандельштам жене Н. Шпиковского Доре Феллер-Шпииковской: «Разговор был о разном и интересным. Странность Мандельштама проявилась в том, что среди разговора поэт вставал, зажигал свет, потом тушил его и так несколько раз»⁴⁸.

В этой многократно описанной мемуаристами эксцентричности облика и поведения Мандельштама внимательный и пристальный взгляд обнаруживает не только индивидуальные черты, но и определенный культурный тип. Эта отстраненность, «нездешность», кочевая бездомность, неукорененность в быте, когда любой костюм выглядит снятым с чужого плеча – «взгляните, как на мне топорщится пиджак» – отсылает нас к упомянутому выше бахтинскому герою:

«Это – лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют. Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской»⁴⁹.

В основе такого поведения – принципиально игровой характер существования как творческий акт. Для Мандельштама это понятие основополагающее. «Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть отпущение мира на свободу для игры, для духовного веселья, для свободного “подражания Христу”»⁵⁰.

Поэтому своего идеального киногероя он обретает уже в 30-е – в бродяжке Чарли и... Чапаеве. Роднит их именно этот игровой характер⁵¹. Эстетика «Ленфильма», периода раннего звука, нашедшая в «Чапаеве» наиболее полное воплощение, носит наглядно прорывной характер. Григорий Козинцев, один из создателей Фабрики эксцентрического актера, в скором времени творец «Юности Максима» – «Тилия Уленшпигеля» от революции – этот прорыв в 32-м, еще до появления «Чапаева», определил так:

⁴⁷ Панова Л.Г. Пространство и время в поэтическом языке О. Мандельштама. URL: <https://cheloveknauka.com/prostranstvo-i-vremya-v-poeticheskom-yazyke-o-mandelshstama>

⁴⁸ Феллер-Шпииковская Д. Воспоминания // Архив ГФФ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1017/1. Л. 33.

⁴⁹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики // Указ. соч. С. 309.

⁵⁰ Мандельштам О. Скрыбин и христианство // Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 158.

⁵¹ Подробно об этом см.: Марголит Е. Игра в Чапаева // Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки из истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская Сеанс, 2012.

Победа авторов... в том, что они подошли к героям вровень.

Если вспомнить картины последнего времени, то вы увидите, что художник смотрел на героев либо из подвала, либо сверху, с этакой легкой иронией. Здесь я ощущал, что режиссеры могут влезть на экран, похлопать их по плечу и попросить папиросу. Это одна из интересных вещей, то есть это картина, которая показывает людей без помпы и ложноклассической декламации⁵².

Переключка с мандельштамовской похвалой эстетике «Шкурника» налицо – речь идет об одном и том же. Эксцентрический режиссерский жест тут всецело и чрезвычайно успешно передоверен герою. И игра с костюмом, и детское начало в герое, тачанка как знак разомкнутого пространства – все это принципиально оговорено авторами «Чапаева». Неудивительно, что именно на кинематограф Чаплина братья Васильевы сами указывают как на один из главных источников эстетики своего фильма⁵³.

Что до восприятия поэтом образа самого Чарли, то это можно назвать ликующим праздником узнавания. «Огни большого города» и «Новые времена» почти одновременно выходят в советский прокат во второй половине 1936 года – как раз тогда, когда на Мандельштама в Воронеже вновь усиливаются гонения. Появление разносной статьи в местной газете «Коммуна», отчуждение окружающих, потеря очередной работы, поиск новой крыши над головой – все это обостряет ощущение одиночества и изгойства. В это время и происходит встреча кинозрителя Мандельштама с экранным героем, принципиальное внутреннее родство с которым ему совершенно очевидно.

Если угодно, эта встреча придает завершенность сюжету моего повествования. На протяжении своей зрительской биографии поэт напряженно всматривается в экран, пытаюсь в его персонажах уловить родственные связи – по изгойству, по чудачеству, по странничеству. Так уже в Глупышкине – «родоначальнике плодотворного кинобезумия, дервише города, пьяном без вина, нелепом Заратустре асфальтовых площадей» прозревает он «дофокстротного Чаплина». И в «верблюжем Тартарене»: «Нет погибели на Ваньку-встаньку, нет покрышки на Тартарена, нет извода верблюжему шпигуну». И в Чапаеве, несущемся по необъятным пространствам, чтоб в финале раствориться в них – «Помоги, развяжи, раздели!». И, может быть, в беспризорнике (снова – бродяга, странник) Мустафе из «Путевки в жизнь»: по интересному предположению Олега Лекманова именно это и есть «целлулоид фильма воровской», которым среди прочего поэт «связан с миром».

И вот, наконец, кинозритель Мандельштам находит самого *своего* героя – в маленьком бродяжке с детской божественной (в буквальном смысле – одним из заветных замыслов Чаплина был, как известно, фильм о Христе⁵⁴) улыбкой.

⁵² Козинцев Г. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Л.: Искусство, 1983. С. 8.

⁵³ Примечательно, что там же в качестве эстетической антитезы в подходе к материалу авторы «Чапаева» называют «Арсенал» Довженко – наряду с «Октябрем» Эйзенштейна и «Новым Вавилоном» ФЭКСов Козинцева и Трауберга эталон «символических причуд» монтажной историко-революционной эпопеи.

⁵⁴ «Меня давно влечет история другого персонажа – Христа. Мне хочется сыграть главную роль самому. Конечно, я не намереваюсь трактовать Христа как традиционную бесплотную фи-

Находит поздно – до выхода двух этих шедевров герой Чаплина советскому зрителю известен преимущественно по ранним короткометражкам эпохи Мак Сеннета и многочисленным материалам в прессе. Но все-таки находит – и именно тогда, когда это оказывается спасением от ощущения тотального одиночества-изгойства: «...непризнанный брат, отщепенец в народной семье».

Есть в этой встрече нечто от классического сюжета о братьях-близнецах, потерявших друг друга в раннем детстве и падающих в объятия после долгой разлуки посреди мира, который взирает на них с враждебным недоумением. В самом деле, мемуаристы то и дело возвращают поэту черты описываемого им киногероя. «Дервишем с гранитных набережных холодного Санкт-Петербурга»⁵⁵ – видится он Эмилию Миндлину. А Георгий Иванов вспоминает о человеке, «который сам, каждым своим движением, каждым шагом – «сыпал» вокруг себя чудаковатость, странность, неправдоподобное, комическое... не хуже какого-нибудь Чаплина – оставаясь при этом, в каждом движении, каждом шаге, “ангелом”, ребенком, “поэтом Божьей милостью” в самом чистом и “беспримесном” виде»⁵⁶.

По меткому замечанию Марианны Киреевой, «добрый Чаплин Чарли» для Мандельштама – это его наиболее материализовавшийся на экране лирический герой. И, может быть, эта встреча становится одним из главных толчков к созданию в холодном декабре 1936 года второй «Воронежской тетради» с ее «Рождением улыбки», которая «не шутя / Уходит в океанское безвластье».

Помните: «...от этого зрелища... помолодел и начал писать стихи»?

И тогда эти знаменитые строки:

*Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин
И мглой, и холодом, и вьюгой.*

еще и благодарный привет странника-поэта бродяжке Чарли, который в финале «Новых времен» уходит с нищенкой-подругой, улыбаясь, в распахнутое пространство – бесконечное и непрерывное.

гуру богочеловека. Он – яркий тип, обладающий всеми человеческими качествами». См.: Чаплин Ч.С. Моя биография, М.: Вагриус, 2000. С. 418–419.

⁵⁵ Миндлин Э. Необыкновенные собеседники. Книга воспоминаний. М.: Сов. писатель, 1968. С. 83.

⁵⁶ Иванов Г. Мемуарная проза М.: Захаров, 2001. С. 315.

АВАНГАРД: ОТ ПОЛИТИЧЕСКОГО К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ

Николай Хренов¹

К вопросу о сохранении культурных традиций

Аннотация. В статье предпринята попытка осмыслить развертывающиеся в России XX века процессы в соответствии с той исторической логикой, что в европейской, а, точнее, в западной культуре имела место на протяжении последних нескольких столетий, начиная с XV и XVI веков, т.е. с эпохи Ренессанса и Реформации. Россия проходит все характерные для Запада этапы, значительно запаздывая и в ускоренных ритмах. Революция 1917 года, как и вовремя не осознанная и неотрефлексированная городская революция, которую в определенные эпохи проходят все существующие в мире цивилизации, способствовали разрушению средневековых земледельческих основ жизни и ускорению ритмов развития. Реализация модернистской утопии привела к возникновению жесткой цензуры и к искоренению многих традиций. Если при анализе происходивших в советской России процессов исходить из западной логики, то следует в этих процессах искать не только Реформацию, но и следующую за ней Контрреформацию. В России Контрреформация, получающая выражение сначала в «оттепели», а затем и в перестройке, реабилитирует традиционные ценности, творцами и хранителями которых были составляющие большую часть населения России крестьянские слои. Вытесняемые в бессознательное неофициальные пласты вновь становятся основой развития русской культуры.

Ключевые слова: принцип преемственности в культуре, западный Ренессанс, славянский Ренессанс, западная Реформация, Реформация по-русски, западная Контрреформация, Контрреформация по-русски, русская революция 1917 года, городская революция, традиционная культура, геноцид кре-

¹ Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-6890-7894; nihrenov@mail.ru

стьянства, В. Жукоцкий и З. Жукоцкая, А. Солженицын, О. Шпенглер, А. де Токвиль, В. Цимбурский, А.В. Чаянов, С. Есенин

Художественная культура советского времени с точки зрения принципа преемственности в отечественной истории

XIX век заканчивался имевшим продолжение в начале XX века Ренессансом русского искусства. Но этот Ренессанс продолжал далеко не все, что имело место в предшествующем столетии. Для русской культуры особенно значимым оказался XIX век. Согласно Н. Бердяеву, в нем «наиболее раскрылся творческий гений русского народа». До этого силы русского народа оставались в потенциальном состоянии. «Особенное значение XIX века определяется тем, что после долгого безмыслия русский народ, наконец, высказал себя в слове и мысли и сделал это в очень тяжелой атмосфере отсутствия свободы»².

В русской литературе (в частности, в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского) Д. Мережковский уже улавливал рождение в России последующего художественного Ренессанса, который сегодня известен как Серебряный век. Но это был не только художественный, но и религиозный, и культурный Ренессанс, и его постоянно сравнивают с западноевропейским Ренессансом XV и XVI веков. Но не только с ним. Так, пытаюсь понять, что произошло в России от 30-х до 80-х годов XIX века, Д. Мережковский прибегает сначала к аналогии с Ренессансом и, в частности, с живописью итальянского Возрождения от 70-х годов XV века до 20-х годов XVI века, от «Весны» Боттичелли до «Преображения» Рафаэля, а затем к эпохе расцвета греческой трагедии, длящегося несколько десятилетий от Эсхила до Еврипида. Так же, как и Н. Бердяев, Д. Мережковский пользуется метафорой пробуждения России от вековечного сна. «Восемь веков с начала России до Петра мы спали; столетие от Петра до Пушкина просыпались, в полвека от Пушкина до Л. Толстого, вдруг проснувшись, пережили три тысячелетия западноевропейского человечества. Дух захватывает от этой быстроты пробуждения подобно быстроте летящего в бездну камня»³.

Именно в XIX веке намечалась благоприятная ситуация для свободного высказывания, не предполагающая цензуру, которая в следующем столетии и послужит способом фильтрации на официальное и неофициальное искусство. Высказываясь о цензуре XIX века, А. Солженицын иронизирует: какая там цензура, если такие люди, как И. Гончаров, были цензорами⁴.

Россия в ускоренном ритме начала проходить все те стадии, которые Запад к этому времени давно успел пройти. Эпохи, пройденные Западом в свойственной этой культуре ритме, стали примерять к России. Начали называть имена тех русских мыслителей, которые могли бы в России сыграть роли Лю-

² Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М.: ЗАО «Сварог и К», 1997. С. 6.

³ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. С. 477.

⁴ Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Т. 2. Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1996. С. 228.

тера, Игнатия Лойолы и т.д. Иные видели русским Лютером Льва Толстого, другие – В. Соловьева. Важно и осмысление процесса становления того, что будут называть индустриальным или, если искать синоним, массовым обществом и что не имело в истории прямых precedентов.

Как же в нашей литературе осмыслился век, в котором Россия проснулась, т.е. век XIX? Б. Пастернак в романе «Доктор Живаго» констатирует нарастание утилитаризма и практицизма, жажду обогащения и собственности, принявшую беспрецедентные масштабы. Скажем от себя, пришли в первый раз в истории России «новые русские» и начали подражать капитализму в западных формах. Это привело, пишет Б. Пастернак, к расколу общества на богатых и бедных. Все убедились, что новые исторические тенденции породили вопиющую несправедливость. Началось сопротивление. Пресса и литература начинают обсуждать вопрос, как «обуздать беззастенчивость» денег, поднять и отстоять «человеческое достоинство бедняка». Так был вызван к жизни марксизм, ставший «могучей силой века». Эти идеи выразил и воплотил Ленин. Так распространяется болезнь века или, по выражению Б. Пастернака, «революционное помешательство эпохи»⁵. Однако такое заключение поэта всей трагедии еще не объясняет. Обратимся к еще одной высказанной в этом романе мысли. Протестуя против вспыхнувшей страсти переделать жизнь, его герой говорит, что жизнь «сама непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами туманных теорий»⁶.

Но что следует понимать под самой жизнью? Драма, возникшая в связи со становлением общества нового типа, имеет двойной, даже тройной смысл. Во-первых, индустриализация, усиливаемая урбанизацией и миграцией сельского населения в города, распадом прежнего иерархического строения общества, породила возникновение массы и вообще омассовление культуры. Во-вторых, этот феномен омассовления был направлен в русло революции в ее политической форме, и такая революция совершается в 1917 году, хотя ее смысл, как сегодня очевидно, и не сводится к политике. В-третьих, и это, может быть, самое главное, смысл революции в ее политических формах этой политикой не исчерпывается. Так получилось, что в это время, а именно в первые десятилетия XX века, Россия должна была пройти фазу так называемой городской революции, которую самые разные цивилизации в своей истории уже успели пройти. А городская революция – есть неизбежная фаза, которую в истории проходят все известные в истории цивилизации. В истории России получилось так, что эти два явления – революция политическая и революция городская – совпали во времени, и одно из них, а именно городская революция как цивилизационный феномен, было осмыслено как феномен исключительно социальный и политический.

⁵ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: Сов. писатель, 1989. С. 537.

⁶ Пастернак Б.Л. Указ. соч. С. 395.

Развертывающаяся в политических формах городская революция как латентный процесс

Для Запада Ренессанс, имевший место в XV и XVI веках, – это пик городской революции, когда город в европейской культуре наконец-то становится доминантой культуры. Эти процессы приводили к колоссальному жертвоприношению определенным слоем общества – крестьянства. В России аналогичные драматические процессы были продиктованы не столько марксизмом и социализмом, сколько установками городской революции.

Революция, большевизм и социализм явились формами универсального процесса истории, если понимать ее как историю культуры и культур. На определенной фазе своего развития каждая культура переходит на свой цивилизационный уровень. Выражением этой фазы культуры, обозначаемой Шпенглером как цивилизация, становится городская революция, победа города над деревней.

Но разве все это имеет отношение к искусству? Да, ведь, становясь центром общественной жизни, город отрывается от корней и представляет из себя неорганическое начало жизни. Органической является лишь жизнь крестьянина, связанного с землей. Культура в своем становлении переживает благоприятные и креативные фазы до той поры, пока она способна органическое начало не утрачивать, т.е. сохранять связь с землей и не лишаться корней. Удивительно, как позднее, спустя десятилетия это ощутит и М. Хайдеггер, но постарается передать эту драму с помощью философских концептов. Для него утрата корней во время предшествовавших городских революций привела вообще к утрате бытия. Из этого следует довольно серьезный вывод. Если крестьянин приходит в город, а с XIX века это является массовым явлением, то он отрывается от корней и, следовательно, уже перестает быть основой и творцом культуры, транслятором принципа преемственности в культуре. В городе крестьянин превращается в такого же лишенного корней и связей с землей человеком, как и горожанин.

Однако горожанин этой негативной для него ситуации как следствия становления городской культуры не ощущает. Наоборот, он убежден, что культура процветает исключительно в городе и в городах. Что же касается крестьянина, то отныне в глазах горожанина он подчас становится гонимым и презираемым. Стоит перечитать, что пишет, например, М. Горький в своем изданном в Берлине в 1922 году сочинении «О русском крестьянстве»⁷, чтобы представить маргинальную фигуру крестьянина, а ведь еще несколько десятилетий тому назад крестьянство – это 80% населения России. Видимо, жестокость, которую большевики позволяли по отношению к крестьянам, причем часто к самым трудолюбивым, объясняется еще и тем, что, отдавая отчет в запаздывании сроков городской революции, а им хотелось в этом не отставать от Запада, где городская революция уже давно произошла, они хотели

⁷ Горький М. О русском крестьянстве. Берлин: Изд-во И.П. Ладыхникова, 1922.

ускорить исторические процессы, а крестьянская среда этому не поддавалась, ибо традиционная культура как основа сельской жизни существовала в других ритмах. На этом держался и принцип преемственности.

Самое же глубокое обобщение на этот счет сделано все же О. Шпенглером: «Крестьянство, связанное корнями с почвой, обитающее у врат больших городов, которые нынче – скеплично, практично, искусственно – *только* и представляют цивилизацию, уже не идет в счет. “Народом” в наши дни считается городское население, неорганическая масса, нечто флюктуирующее. Крестьянин *не* есть демократ – ибо и это понятие принадлежит к механическому и городскому существованию, – следовательно, его не замечают, высмеивают, презирают, ненавидят. После исчезновения старых сословий, дворянства и духовенства, он оказывается единственным *органическим* человеком, пережитком былой культуры. Ему нет места ни в стоическом, ни в социалистическом мышлении»⁸. Итак, идею городской революции, которую можно найти в разных эпохах, а этот этап в своем становлении проходят все культуры, впервые затронул О. Шпенглер.

Подробно на эту тему, подхватывая идею О. Шпенглера, высказывался русский современный философ В. Цымбурский. Именно он показал, что революция не исчерпывается процессами урбанизации, т.е. скоплением в городах массы, ростом численности городского населения и числом городов, как не является она и синонимом индустриализации. По сути, в нашей науке осмысление городской революции было сведено к этим аспектам. Да, собственно, эта проблематика вообще отсутствовала. Второй том О. Шпенглера, в котором эта идея излагалась, в России издан не был.

Осмысление большевизма в России разворачивалось исключительно в ответствии с политикой, т.е. с марксизмом. Но смысл воспринятого в России марксизма оказался шире, чем революция в ее политическом смысле. На самом деле, в России марксизмом воспользовались как идеологией устремленного к победе города над крестьянством, над всей связанной с аграрными отношениями культурой. Поэтому В. Цымбурский и пишет, что на Западе марксизм так не воспринимали, поскольку там городская революция к этому времени уже совершилась. «Применив к российскому обществу доктрину, ставившую в фокус социальных проблем совсем не главное для него напряжение между городской буржуазией и пролетариатом, – пишет В. Цымбурский, – маргинализируя положение крестьянства как обреченного быть предводимым одним из этих больших протагонистов, большевистская фракция русской социал-демократии сотворила из марксизма идеологию городской революции в России. Победа большевиков над главными их соперниками – эсерами – была победой большевистской постановки аграрного вопроса как вопроса, подчиненного перспективе городской революции, торжеству города в лице его политически активного плебса над деревней. Эсеры проиграли как партия

⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. С. 540.

реформационной волны, пытавшаяся уничтожить сословный порядок, не разрушая “крестьянской цивилизации” – исторической части этого порядка»⁹.

Утверждение города в советский период разворачивалось в стране, где сельское население составляло 80%. Но большевики – это пассионарно настроенные индивиды, фанатически верящие в идею социализма. Они были убеждены в необходимости радикального слома сложившихся в аграрной стране традиций. Остается лишь понять, осознавали ли сами большевики ими содеянное, то, что деревня вовсе не идеологическая мишень, а, как выражается автор превосходной статьи о судьбе крестьянства в эпоху большевизма К. Мяло, явление культуры¹⁰. Культуры, с которой следовало не расправляться, не разрушать, а думать, как совместить аграрные ценности с восходящим городом и избежать культурной катастрофы, как это произошло в других странах.

Вместо этого в России восторжествовала крайняя нигилистическая установка по отношению ко всей культуре доиндустриальной эпохи. Казалось бы, вся эта культура, словно некогда мифологическая Атлантида, исчезала. Но, исчезая экономически и политически, она в культурном бессознательном остается как мощный психологический фактор и в определенных обстоятельствах способна входить в сознание и проявляться в жизни. Было бы опрометчивым полагать, что большевики, подчинив крестьянство, расправились и с этим пластом культуры.

По мере того, как революционный пыл спадает, затухает, станет очевидным сразу же после Второй мировой войны, когда кризис марксистской идеологии становится очевидным, традиционные ценности, созданные доиндустриальным обществом, активизируются. Они и не могли не актуализироваться. Ведь революция создавала новый контекст, а именно, контекст духовного и нравственного вакуума. Человек не может в нем существовать вечно. Политический ренессанс в виде большевизма заканчивается, должна наступить и эпоха Контрреформации, реабилитирующая то, что было отвергнуто большевистской Реформацией. Актуализирующееся в разное время, но, в особенности, в ситуации «оттепели», «культурное бессознательное» становится основой Контрреформации. Так, возникающая в России с середины 50-х годов так называемая «деревенская» литература предстает чем-то большим, чем просто и только литература. Это активизирующееся «культурное бессознательное», а, следовательно, идеология, реабилитирующая ценности, что были созданы в истории доиндустриального общества, о чем мы и пишем в статье первого раздела настоящей монографии, посвященной традиционному типу личности¹¹.

⁹ Цымбурский В.Л. Городская революция и будущее идеологий в России // Цымбурский В.Л. Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993—2006. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. С. 166.

¹⁰ Мяло К. Оборванная нить. Крестьянская культура и культурная революция // Новый мир. 1988. № 8. С. 253.

¹¹ Хренов Н.А. Цивилизационный эксперимент в России XX века: отвернутая культура и ее реабилитация в формах искусства // Художественная культура советского периода. Между офици-

Новые настроения крестьянства получают отражение не только в литературе, но и в кино. В связи с этим стоит вспомнить историю с фильмом М. Швейцера «Тугой узел» (1956), в котором должна была получить выражение драма крестьянства. В 1956 году журнал «Новый мир» опубликовал повесть В. Тендрякова «Саша отправляется в путь», которую М. Швейцера решает экранизировать. В фильме в острой форме ставился вопрос о расхождении между желаемой свободной деятельностью современного крестьянина и показушными установками начальства. Ощувив большую свободу, крестьянин претендует на то, чтобы, наконец, быть на своей земле хозяином. Однако, несмотря на положительные оценки профессиональной среды (а фильм очень поддерживал А. Твардовский), фильм постоянно наталкивался на препятствия. Ведь, по сути, он уже обещал последующую перестройку. Режиссер реагировал на массу замечаний и требований начальства. Неоднократно изменял даже название фильма. Выпущенный окончательный вариант в прокат, М. Швейцера дал клятву никогда впредь больше не ставить фильмов о современности¹². Тем не менее с этого времени возникает и расширяется культурологическая рефлексия, которая в XX веке с характерным для него социализмом, кажется, перестала существовать.

Необходимость выхода из духовного тупика: культура как проблема в России второй половины XX века

В России начинают задумываться, как выходить из духовного вакуума. Человечество всегда выходило из экстремальных ситуаций с помощью культуры. Беспрецедентный интерес к культуре получал выражение не только в публикуемых в прессе дискуссиях или откликах на это разных гуманитарных и социальных наук, но, что важно, в возникновении в России науки, которой в истории страны еще никогда не было и, казалось, и не предвиделось. По всей видимости, этот интерес был спровоцирован новым и продолжающимся пробуждением России, начавшимся еще, как писал Н. Бердяев, в XIX веке. Проблема культуры особенно остра тогда, когда ощущается, что культура исчезает. В первые десятилетия XX века уже появляется осознание такого исчезновения.

О. Шпенглер подхватывает негативное отношение к городу, что было характерно еще для Ж.-Ж. Руссо, но высказывает мысль, до которой Руссо еще не доходил, ибо в его время культура не успела стать предметом рефлексии. Идея культуры уже оформилась, а науки о ней еще не существовало. Казалось бы, весь XIX век проходит под знаком движения по направлению к городу, о чем свидетельствует колоссальная миграция сельского населения в города, где, как считается, сосредоточивается и творится культура. Оказавшись в городе, сельское население получает возможность приобщиться к культуре в ее городских формах. Но, в соответствии с О. Шпенглером, носителем культуры является не городской, а именно, сельский житель. По мнению О. Шпенглера, город как цитадель

альным и неофициальным...

¹² См.: Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; сост., коммент. В.И. Фомин. М.: Материк, 1998. С. 109—119.

неорганической стихии притягивает сельского жителя, отрывая его от корней. Но ведь не все же сельские жители перемещаются в города, хотя этот процесс, искусственно задержанный сталинским закреплением места жительства с помощью прописки, растягивается на весь XX век. А те индивиды, что остаются в селах, превращаются в вызывающих презрение горожан маргиналов.

Однако дело не сводится только к городской революции. Тот социальный уклад, что был выстроен под воздействием идей марксизма, начал давать сбой и демонстрировать кризис. Тогда возникает благоприятная ситуация для возрождения традиции. Это взрывное появление свидетельствовало о выходе бессознательного культуры. Показательно, что младшее поколение ощутило необходимость реставрации сентиментализма, о чем свидетельствовала взрывная поэзия шестидесятников, позволяющая вернуться к человеку чувствующему и страдающему.

Активизация культуры, существовавшей в доиндустриальную эпоху (о чем свидетельствовала, например, «деревенская» проза в литературе), именно в это время спровоцировала вопрос о культуре. Этот момент и стал исходной точкой для возникновения культурологической рефлексии.

История отечественного искусства XX века обычно связывается с судьбой рано возникшего в России, еще в начале прошлого столетия художественного авангарда. Этот процесс активно исследуется. Но с точки зрения судьбы русской культуры, ее будущего важно отдавать отчет в том, как ушедший в бессознательное мощный слой традиционной культуры продолжал быть активным и многое определял. Конечно, поэзия С. Есенина – это больше, чем поэзия. Это выражение сознания не одного человека, а целого мощного пласта русской культуры, который исчезал, а вместе с ним исчезала и культура. В 1920-е годы во всех этих дискуссиях обличали не только конкретного поэта, а «есенинщину» в целом. А под ней, видимо, следует подразумевать оплакивание деревенской Атлантиды.

Обличали многие, обличал, например, Н. Бухарин, который мог бы поэта и защитить, как он защищал, например, Б. Пастернака на Первом съезде советских писателей в 1934 году, когда Д. Бедный начал против него публичную травлю. Обличали бы еще больше, если бы не ощущали, что поэт как-то неожиданно выдвигался в центр литературной жизни и становился популярным в народе выразителем настроений. Но все же обличали не все. В 1927 году в журнале «Звезда» была предпринята попытка за поэта вступиться. Кстати, именно в этой статье поэзия С. Есенина была соотнесена с драматической судьбой российского крестьянства. За стихотворными строчками поэта уже в 1920-е годы В. Правдухин попытался разглядеть трагедию российского крестьянства, входящего в новое «осевое» время, когда город в истории российской цивилизации начинает доминировать, но так в это время и не вошедшего. «Основной проблемой, оглушившей, ослепившей Есенина, – пишет В. Правдухин, – была проблема гегемонии пролетариата над крестьянством, которая для него выражалась как гегемония города над деревней. Мы видели, как встретил город поэта, и таким его со всеми его капиталистическими по-

роками, до конца своих дней и воспринимал Есенин. Он не сумел утвердиться в том, что революция может породить свою культуру, наполнить жизнь, ограбленную капитализмом, новым огромным содержанием. Он не ощутил, что революция созданием совершенно иного строя способна переделать капиталистический уклад в социалистическое общество. Он хотел, как это видно из его поэмы “Пугачев”, чтобы в город была перенесена духовная сущность Руси с ее пантеистическим приятием жизни и природы, натурально-трудовым укладом, с ее простыми и по-своему здоровыми, т.е. хозяйственно-целесообразными семейными отношениями. Он испугался смерти живого, природного, первобытно-скифского, древнего и таинственного мира, для него наполненного глубоким смыслом, как и для Л. Толстого»¹³.

Хорошо, что критик 1920-х годов проводит параллель с Л. Толстым. Но во второй половине XX века таких параллелей появляется множество. Здесь, например, напрашивается параллель с В. Шукшиным, у которого возникает мысль о не способном пробудиться от сна крестьянстве. Ведь именно в этой среде всегда и возникало в истории сопротивление жесткой власти. Из этой среды вышел в свое время и Степан Разин, о котором В. Шукшин писал роман и мечтал поставить фильм. Упреки-то у Шукшина возникли уже не по адресу власти, а по адресу крестьянства. Но какое там крестьянство. Его снова усыпили на целое столетие. Да, собственно, и погубили, не отдавая отчета в том, что погубили и культуру в целом. В статье В. Правдухина самое интересное то, что для выявления крестьянского отношения к миру, что получило выражение в поэзии С. Есенина, ее автор обращается к только что переведенному в то время в России О. Шпенглеру и с помощью его идей углубляется в смысл стихотворных строк поэта. Критик поражен тем, что мысли С. Есенина в его сочинении «Ключи Марии» совпадают с мыслями О. Шпенглера. В. Правдухин пишет: «Такой именно огромной, культурно-безвоздушной пустотой представился С. Есенину город. Полной аналогии между взглядами Шпенглера и Есенина, мы не ищем, да ее и нет. Выводы у них – в силу их классового различия – совершенно разные. Есенин рос и формировался во время революции. У него мы видим ряд искренних попыток понять революцию. Последние годы это основной мотив его песен. Мы знаем целый ряд его революционных стихотворений. Но сам Есенин ощущал, и мы это видим, что они ему не удавались, в них он не мог вложить всей своей лирической силы. Он понимал, что его поэтическая пуповина по-прежнему кровно связана с другим: с миром, расцвет которого в прошлом, классом крестьянства, для которого, так ему мыслилось, теперь уже нет путей для развития, и остается одно – растворение в городской мощи. Этот “исторический тупик” крестьянства ощущался поэтом как свое личное крушение. Свою гибель, свою точку об уходящей молодости, о юных днях, напоенных счастьем, он теперь до конца связывает, неизменно сопрягает с гибелью России, с исчезновением ее древней сущности»¹⁴.

¹³ Правдухин В. От Иванушки-Дурачка до Карла Маркса // Звезда. 1927. № 3. С. 184.

¹⁴ Там же.

■ Крестьянская утопия вместо утопии модернистской

А можно ли представить, как бы могла в России сохраняться и развиваться культура, если бы революция не обострила процесс подавления и истребления крестьянства? Можно ли было найти оптимальный вариант сохранения крестьянства и соответственно традиционных ценностей даже в условиях распространения новой фазы в истории городской революции?

Такая картина не варварского, а цивилизованного решения вопроса, варианта, не допускающего дегуманизации и продемонстрированного другими, в частности европейскими странами, могла случиться, конечно, не в жизни, а только в утопии. Собственно, именно таким оптимальный вариант спасения крестьянства и его включения в городскую цивилизацию представлен в утопии А. Чаянова под названием «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Эту вышедшую в советской России в 1920 году повесть в ее нью-йоркском издании 1981 года написавший к ней предисловие Г. Струве сопоставляет с произведениями Е. Замятина и Д. Оруэлла, хотя у А. Чаянова это совсем не антиутопия¹⁵. Наоборот, А. Чаянов был убежден в том, что крестьянство, представляющее преобладающую часть населения России, не пойдет за пролетариатом и сможет повернуть историю в своих интересах. В повести А. Чаянова герой по принципу машины времени оказывается перенесенным в Россию будущего, в то ее состояние, которое возникло на 60 лет вперед.

В начале повести герой читает суждение А. Герцена, высказанное им в первом издании на русском языке его работы «С того берега», которая вышла в Цюрихе в 1849 году: «Социализм разовьется во всех фазах своих до крайних последствий, до нелепостей. Тогда снова вырвется из титанической груди революционного меньшинства крик отрицания и снова начнется смертная борьба, в которой социализм займет место нынешнего консерватизма и будет побежден грядущей, неизвестною нам революцией...»¹⁶. Итак, политическая революция в этой утопии А. Чаянова произошла 60 лет назад. В соответствии с А. Чаяновым, она развертывалась именно как городская революция, в результате чего увеличивалось население городов и города становились центром общественной жизни. Но период господства города со временем породил сопротивление, и началась новая революция. Она произошла как крестьянская, а не пролетарская революция. Как, собственно, А. Герцен и предполагал. Один из декретов новой крестьянской революции – альтернативный. Он об уничтожении городов. Герой не обнаруживает в Москве гостиницы «Метрополь», но зато обнаруживает групповой памятник, в котором Ленин, Керенский и Милюков стоят вместе, это означает, что острота революционного противостояния врагов – уже история и не имеет смысла. Жизнь радикально изменилась. Политическое насилие исключается. Традиционная культура разви-

¹⁵ *Кремнев Ив. (А. Чаянов). Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии.* Нью-Йорк: Серебряный век, 1981.

¹⁶ Цит. по: *Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 6, С того берега. Статьи. Долг прежде всего. 1847–1851.* М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 110.

вается в собственных, более человеческих ритмах. Власть оказалась в руках крестьянских партий, а они оказываются в составе власти. Города, в которых насчитывается более 20 000 тысяч жителей, уничтожались. «Человекинов», стало быть, не предвидится. Наступила эпоха крестьянского режима. Города растворились в природных ландшафтах, как это сегодня видно в ландшафтах Запада. Возникло новое отношение к государству. Оно перестало восприниматься единственным выражением жизни общества. Как показывает А. Чаянов, в этом земледельческом мире инакомыслящих больше не преследуют. Принцип государственного принуждения устранен. Каждый человек имеет возможность проявить свои творческие возможности. Понятно, что это становится основой подъема искусства и, соответственно, высокого статуса художника. О том, что к государству в этом мире относятся как к устаревшему методу организации жизни, свидетельствует даже новый гимн. Им стал «Прометей» А. Скрябина. Но утопия – не реальность.

Любопытно, что первый вариант фильма о деревне, который мы знаем, как «Генеральная линия» («Старое и Новое», 1929), был близок идеям А. Чаянова о формах крестьянской жизни в советской России. В этом первом варианте фильма С. Эйзенштейн был сторонником артельного хозяйствования, кооперации. Это означало, что крестьянин оказывался собственником земли, результатов своего труда, скота и машин, которыми он мог распоряжаться по своему усмотрению. Как утверждает Н. Клейман, это было близко идеям А. Чаянова¹⁷. Однако в конечном счете, после того как этому варианту не суждено было появиться, поскольку в творческий процесс вмешалась цензура, этот фильм под названием «Старое и новое» стал средством пропаганды коллективизации. Он был выпущен в прокат в 1929 году. Так реализовывалась авангардистская идея создавать уже не чисто художественные ценности, а творить саму жизнь, из чего будет исходить возникающая после съезда советских писателей литература социалистического реализма. Так происходит смыкание искусства и политики, искусства и идеологии (Б. Гройс).

Что в последующей истории России можно обозначить как Контрреформуляцию? Представляется, что использование этих символов западной истории при осмыслении процессов российской истории и периодизации в этой истории имеет смысл и позволит уточнить своеобразие переживаемого в первых десятилетиях уже XXI века момента. Д. Мережковский постоянно делал экскурсии в историю для прояснения складывающейся в России в начале XX века ситуации. Можно приводить много суждений из его сочинений, свидетельствующих о проводимых им параллелях между современным ему искусством и Ренессансом. Но он обсуждал вопрос и о близости российской ситуации следующей за Ренессансом фазой Реформации.

Правда, он доказывал, что время возможной реформации в России, совершаемой в соответствии с западной Реформацией, уже упущено, ибо дело идет к революции. Если в России Реформация и возможна, то только после револю-

¹⁷ «Кино задавало вопросы, а зрители ждали ответов». Наум Клейман о том, как советские режиссеры пытались успеть за государством и не отстать от зрителя / Инт. И. Гулин // Коммерсантъ. 11.11.2022. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5652473>.

ции. «Век Реформации для христианства прошел и не вернется, – пишет он, – наступил век революции: политическая и социальная – только предвестие последней, завершающей, религиозной»¹⁸. Д. Мережковский имел в виду то, что современная ему православная церковь слишком связана с государством. Если оставить ее в том же состоянии, то никакой Реформации, т.е. реформы церкви произойти не может. Следовательно, сначала следует решить вопрос с государством, а это возможно лишь с помощью революции. Но вопрос, разрешения которого Д. Мережковский не находил, все же разрешался, но только не после революции, как он считал, а во время революции. Дело в том, что русская революция оказалась в том числе и Реформацией, Реформацией в русском варианте. Лютером русской Реформации стал не Л. Толстой и не В. Соловьев. Русский Лютер – это Ленин. Не случайно В. Жукоцкий и З. Жукоцкая пишут: «Поражает даже стилистическое сходство и демонстрация железной воли и непримиримости к врагам в текстах Ленина и Лютера. Они будто созданы из одного куска стали»¹⁹. А что касается исторической параллели между русской и западной Реформацией, то исследователи пишут так: «В наше облиберализованное время стало модно забывать историю и явленный здесь классический тип реформатора-революционера списывать исключительно по ведомству большевизма, как нарицательного политического противника. Но этот тип родился задолго до русской революции, он сделал историю Европы Нового времени, ибо эту историю уже невозможно представить без французских гугенотов (первого поколения) нидерландских “gueux”, английских пуритан, без Кромвеля, Вильгельма Оранского или Вильгельма III, без целой череды самых кровавых буржуазных революций и религиозных войн. И только России наш розовый либерализм отказывает в праве на свою реформацию»²⁰. Конечно, параллель между западной Реформацией и русской революцией кажется странной, если иметь в виду отношение Лютера к революции, а оно было отрицательным. Лютер, как известно, выступал против того, чтобы предпринимаемая им реформа церкви растворилась в массовом политическом восстании, к которому дело шло²¹. Между тем, русская реформация во многом способствовала и эмансипации, и подъему искусства, о чем свидетельствует художественный опыт 1920-х годов. «Все эти эволюционные процессы реформационного развития хорошо нам известны и по истории советской культуры, ее искусства и философии, которые начинали с бесконечных догматических установлений, а заканчивали тотальной самокритикой и фантастической внутренней свободой»²². Это суждение можно было бы проиллюстрировать начавшейся с середины 1950-х годов в России «оттепелью» и подъемом советского искусства.

¹⁸ Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений в 24 т. Т. 16: I. В тихом омуте. II. Лермонтов. М.: Типография т-ва И.Д. Сытина, 1914. С. 92.

¹⁹ Жукоцкий В., Жукоцкая З. Реформация XX века: статьи по культурфилософии советизма. М.: Новый хронограф, 2008. С. 35.

²⁰ Там же. С. 36.

²¹ Брендлер Г. Мартин Лютер. Теология и революция. М.; СПб.: Уни-тская кн., 2000. С. 230.

²² Жукоцкий В., Жукоцкая З. Указ. соч. С. 37.

Судя по всему, без этой проводимой исследователями параллели и понимания революции как русской Реформации не удастся понять ни саму эту революцию, ни советскую культуру как закономерные фазы в становлении того, что обычно называют типом российской цивилизации. Возражая тем, кто не принимает такой интерпретации советской культуры, В. Жукоцкий и З. Жукоцкая пишут: «Вот почему, как бы это кому-то ни хотелось, русскую революцию как Реформацию, как событие национального и все исторического масштаба не удастся списать по ведомству узкого политического переворота, который не терпится поскорее забыть и вычеркнуть от истории. Именно русская революция и ее кульминация в большевизме позволили наконец выполнить реформационную миссию уже не только в отношении светской культуры, поля деятельности интеллигенции, но всего российского общества снизу доверху. Тот протестантский элемент, который прививался на теле России со времен Петра как нечто инородное и искусственное, должен был рано или поздно прорасти российской самобытностью: от народничества русской интеллигенции и культуры XIX века к массовому народному движению реформационного типа, возглавляемому большевиками»²³.

Можно ли с высоты первых десятилетий XXI века считать, что русская Реформация уже закончилась? Если она закончилась где-то в середине XX века, а еще точнее, после Второй мировой войны, то это означает, что во второй половине этого столетия мы оказались в ситуации, которую на Западе обозначили как Контрреформация. С этого момента она начала устранять те ценности, что на Западе были вызваны к жизни разночинцами XV и XVI веков, т.е. гуманистами. А это свидетельствовало о том, что созданный гуманистами и сформулированный в знаменитой речи Пико делла Мирандолы образ личности поблек и потух, начав растворяться в активизации массы верующих. Но вместе с утратой такого образа личности стал устраняться и тот принцип культуры, который назывался гуманизмом. Это обстоятельство и приводило русских философов к выводу о том, что Ренессанс в его западной форме оказался неудачей.

Оттепель с точки зрения перехода от Реформации к Контрреформации

Здесь важно отдавать отчет в том, как этот процесс развертывался в России в начале XX века, когда созданные элитой в период, названный Серебряным веком, художественные и философские ценности, позволявшие обозначить этот период славянским Ренессансом, оказались в ситуации беспрецедентного в истории омассовления, невоспринимаемыми и чуждыми. Началась переоценка ценностей. Идеи политического и философского модернизма начали распространяться в массах. Понятно, что в этой ситуации не могла не произойти вульгаризация модернистских идей о справедливости и свободе. Они воспринимались на уровне сознания средневекового человека, что уже объясняет следующую после Ренессанса логику развития,

²³ Жукоцкий В., Жукоцкая З. Указ. соч. С. 40.

т.е. явление Контрреформации. Где же искать исток этой Контрреформации, начальную ее точку?

Эта новая ситуация в России начинается в послевоенный период и разворачивается на протяжении второй половины прошлого столетия. Оттепель является ее пиком. Определяющим признаком Контрреформации является начавшееся возвращение к дореволюционному состоянию культуры, а также начинающаяся активность общества, в котором появляется критическое отношение к той государственности, что была создана на пике революционного возбуждения. Последующая реальная история вроде бы демонстрирует то, что в утопии А. Чаянова не осуществилось. Такими же признаками становится реабилитация религиозного сознания, а также вспышка нравственного сознания, что, несомненно, стало определяющей причиной подъема в искусстве²⁴. Факт несомненный. Завершением этих признаков является повышение цены человеческой жизни.

Констатируя неотменимость фазы Контрреформации в истории России XX века, В. Цымбурский высказывает ценную мысль о расщеплении направленности российской Контрреформации. Это расщепление в российской истории второй половины прошлого столетия многое проясняет. «Если автономный ход нашей цивилизации не подавлен, – пишет он, – на ближайший век он сведется к выбору между путями нашей Контрреформации»²⁵. Развертывающаяся с середины прошлого века Контрреформация поворачивается к личности двумя сторонами. В ней, с одной стороны, активизируется «темный», а, с другой, «светлый» вариант. Это означает, что если есть «темный», то должен быть и русский Игнатий Лойола, а если «светлый», то, соответственно, следует искать и русского позитивного выразителя Контрреформации. Может быть, таковым следует считать А. Сахарова, изложившего свой идеал в работе «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» (1968). Но с точки зрения А. Солженицына такой путь уже пройден, и он оказывается, как и путь социализма, тупиковым. Правда, у В. Шукшина появился в сознании и третий путь, а именно, перманентная для русской истории разиновщина. А что такое разиновщина, как не Средневековье? Но, может быть, выразителем «светлого» начала русской Контрреформации у нас был Б. Ельцын. Но ведь это в политической истории. Видимо, в искусстве названные имена имеют своих двойников.

Апостолом контрреформационной эпохи в России во второй половине XX века некоторые называют литератора и мыслителя А. Солженицына, выступающего и ниспровергателем марксизма как в его сталинском, так и в ленинском вариантах, да и вообще ниспровергателем того мирозерцания, которое выпадало из западного философского модерна XVIII века²⁶. Имен-

²⁴ Хренов Н.А. Искусство оттепели в контексте надлома большевистской империи // От искусства оттепели к искусству периода распада империи / отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Гос.ин-т искусствознания; «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 17–102.

²⁵ Цымбурский В. Указ. соч. С. 179.

²⁶ Хренов Н.А. Имперский комплекс России и его критики: А.И. Солженицын // Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе: материалы Междунар. науч.

но А. Солженицын доказал необходимость преодоления того модернистского сознания, что стало идеологическим оправданием революции и всей первой половины XX века, т.е. Реформации, по Марксу. Он воззвал к реабилитации дореволюционной истории и к тем ценностям, что существовали до революции. Так, выступая по поводу присуждения премии от Союза итальянских журналистов в 1974 году, А. Солженицын дал обобщенную картину европейского «орбитального пути», начавшегося с Ренессанса и имевшего продолжение в Просвещении, откуда вышли последующие кровопролитные революции и социалистические эксперименты. Это в истории, его по мнению, целая большая эпоха «гуманистического индивидуализма». В материальной сфере она привела к экологическим проблемам. Но не меньше вреда она причинила и сфере духовной: «Гремливая цивилизация совершенно лишила нас сосредоточенной внутренней жизни, вытащила наши души на базар – партийный или коммерческий»²⁷.

В не меньшей мере, чем в материальных и духовных сферах, возникли проблемы и в социальной сфере, представшей в вариантах либо анархии, либо деспотии. По мнению писателя, ценности «гуманистического индивидуализма» не желают преобразиться в пользу Целого, как выразился писатель, а без этого не может существовать стабильности. Уж не понимает ли А. Солженицын под этим понятием то, что неоплатоники называли Единым? Согласно писателю, только это самое Целое положит конец индивидуальным страстям и безответственности. Но что подразумевать под этим Целым, А. Солженицын в этом выступлении не поведал. Это что – религия, культура, нравственная система, пресловутые традиционные ценности, а, может быть, социальный строй? Но новый социальный строй был реализован, проигран. По мысли писателя, он продемонстрировал тупик: «Полстолетия достаточно показали, что и там [имеется в виду социализм. – Н. Х.] мы массами унавоживаем благоденствие малых групп людей – и притом самых ничтожных, мусорных»²⁸. Согласно А. Солженицыну, получается, что Россия должна раскаяться, осознать причины тупика, в котором оказалась, а затем начать реабилитировать прошлое, в том числе веру, нравственность, которая без веры не существует, а также отвергнутые большевиками и вообще модернистами традиционные ценности.

Раз мы прочертили, опираясь на опыт Запада, длительный путь новой истории России, который она прошла и проходила в XX веке и продолжает проходить в XXI веке, то сейчас важно поставить вопрос, почему же сама-то Реформация здесь потерпела крах. Да, в отличие от других культур, она как встала на этот путь, так до сих пор и остается ему верной. В этом смысле любопытно сопоставить Россию с Америкой и Францией. Собственно, этот вопрос был поставлен применительно к Франции в ее сопоставлении с Америкой еще А. де Токвилем. Так, в одном из изданий

конф., посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына. Москва, 15–17 марта 2017 / ред.-сост. Л.И. Сараскина. М.: Госу. ин-т искусствознания; Русский путь, 2018. С. 134–159.

²⁷ Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Т. 1. Указ. соч. С. 197.

²⁸ Там же.

своей книги о демократии в Америке он и формулирует вопрос: почему во Франции первая революция породила цепь последующих революций, в то время как Америка, избрав путь демократизации, ничего подобного не знала. «Когда все нации Европы оказались опустошенными или истерзанными гражданскими раздорами, американцы были единственным народом во всем цивилизованном мире, сохраняющим полное спокойствие. Почти вся Европа содрогалась от революций, а Америка не знала даже волнений»²⁹.

Пытаясь отыскать аргументы, позволяющие на этот вопрос ответить, мы находим одну из таких причин. И она связана с выживанием в революционных бурях института религии, который, несомненно, является краеугольным камнем традиционной культуры. Так что помыслить возрождение традиционной культуры без возрождения церкви невозможно. Ситуация в религии имеет отношение к Контрреформации. Вопреки существующим представлениям и оценкам – не только тем, что складывались в России в эпоху большевизма и даже вопреки авторитетной и революционной философии Просвещения или, как ее теперь называют, философии модерна, в частности Канта, – можно утверждать, что отделение нравственности от веры в этой истории сыграло разрушительную роль. Ведь советский строй в соответствии с модернистской логикой претендовал на новую, т.е. революционную нравственность, а раз революционную, то это означает не опирающуюся на веру. У большевиков была своя вера – альтернативная и светская. Именно потому, что большевики разрушили традиционную веру, они подорвали основы традиционной нравственности. Традиционная нравственность была заменена нравственностью революционной. Революция явилась сакральным, т.е. религиозным феноменом.

Новая нравственность могла существовать лишь до той поры, пока имело место революционное воодушевление и вера в результаты революции. Как только революционный оптимизм угас, советский человек оказался в нравственном вакууме. Ему ничего не оставалось как реабилитировать религию, что и происходит во второй половине XX и в первых десятилетиях XXI века.

Контрреформация в советской России: ее «светлые» и «темные» стороны

России, прошедшей путь Реформации в формах революции 1917 года, предстоит, если следовать логике европейской истории, пройти и этап Контрреформации. Вот и получается, что, пожалуй, именно А. Солженицын не только как литератор, но и как публицист и мыслитель, в концентрированном виде представил программу действий на ближайший период, а именно, программу русской Контрреформации. То обстоятельство, что мы сегодня поднимаем на щит и идеализируем традиционные ценности, тоже свидетель-

²⁹ *Токвиль де А.* Демократия в Америке / пер. с фр.; предисл. Г.Дж. Ласки. М.: Прогресс, 1992. С. 24.

ствуется о продолжающейся реализации программы А. Солженицына. Именно он, можно сказать, представил в целостном виде то, что можно встретить в разных других источниках и у других авторов. То, что, в частности, прорвалось в своем «светлом» проявлении в так называемой «деревенской» ветви искусства советской эпохи. Наконец-то, прорвалось то, что уже возникало сразу же после революции 1917 года, в 1920-е годы, например, у С. Есенина. Прорвалось то, что с революцией исчезло, как когда-то Атлантида. В эпоху модерна в России исчезла культура в ее традиционных дореволюционных формах, представшая в первых десятилетиях прошлого века мощным барьером против социалистической утопии.

Но что значит культура в ее традиционных формах? Ведь это не какая-то абстракция. Она имеет и своих носителей, и делающую ее возможной свою социальную среду. А это и есть крестьянские слои населения России, да, собственно, и вся Россия, поскольку поголовное большинство еще и в XIX веке занималось сельским хозяйством. Вот от имени этих массовых слоев крестьянства и выступает А. Солженицын. Именно ему В. Цымбурский посвящает статью, доказывая, что писатель и является «зеркалом» русской Контрреформации, демонстрирующей поминки по ленинизму и сталинизму, но, в том числе, и по модернизму. Он пишет: «Голос Солженицына зазвучал одним из голосов русской Контрреформации, стремящейся вернуть дореформационные ценности новому горожанину, созданному большевистскими десятилетиями»³⁰. Но раз так, то двойственность российской Контрреформации получает выражение в прозе и, в особенности, в публицистике А. Солженицына. Поэтому не случайно отношение к нему раздваивается. Может быть, именно А. Солженицын выражает одновременно и «темные» и «светлые» стороны российской Контрреформации.

Хорошо, если государство подхватывает общественную стихию с ее светлыми сторонами и формирует новую жизнь именно в этом направлении. А если основой строительства государства окажется «темная» сторона, то ведь так можно вернуть и тоталитаризм, и даже фашизм. Однако особенность России заключается в том, что здесь не только Контрреформация, но и Реформация носит двойственный характер. Мимо этой противоречивой особенности русской Реформации не могли пройти и В. и З. Жукоцкие. «Парадокс русского большевизма состоял в том, что он нес в себе двойственную функцию: сурового реформационного движения, пришедшего на смену эпохе русского духовного Ренессанса и, одновременно, способа сохранения возрожденческого духа в новых условиях – перед серьезной угрозой черносотенной Контрреформации»³¹. Да уж, так получилось, что русская Реформация оказалась покруче действий Дж. Савонаролы и без сожаления упразднила многое из того, что было в ситуации славянского Ренессанса создано элитой. Но прежде всего она отправила туда и творцов этой эпо-

³⁰ Цымбурский В.Л. Александр Солженицын и русская Контрреформация // Цымбурский В.Л. Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993—2006. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. С. 485.

³¹ Жукоцкий В., Жукоцкая З. Указ. соч. С. 242.

хи. Именно Реформация, т.е. революция, несмотря на попытки утвердить суровую новую этическую и аскетическую систему, чуть ослабнув, выпустила в сознание не только национальные ценности (это, кстати, важно и характеризует «оттепель»), но в том числе и национализм, а вместе с ним и слагаемые национальной ментальности, которые почему-то в литературе в разных дискуссиях постоянно вспыхивают, будоражат воображение, но рассматриваются изолированно друг от друга. Это утопизм, это мессианизм и это имперский комплекс. Но все эти слагаемые в то же время представляют то, что обычно называют «русской идеей». А она – такой объект, по поводу которого имеется много поклонников и недоброжелателей. Одни ее считают несуществующей, придуманной, другие – пытаются объяснить содержащийся в ней смысл.

Например, А. Янов тоже рассматривает А. Солженицына не только идеологом русской Контрреформации, но и философом, возрождающим «русскую идею», которая в момент своего возникновения в 30-е годы XIX века своего Маркса не имела, представляя отчасти литературные, отчасти критические, и отчасти философские сочинения. Позднее всех этих пишущих литераторов и философов будут называть славянофилами, понимая под этим создателей «русской идеи». А. Солженицына А. Янов представляет не столько даже оригинальным мыслителем, сколько публицистом, возрождающим идеи русских славянофилов³². Мы не углубляемся в концепцию А. Янова, однако же этот историк русской культуры помогает понять родословную тех ценностей, что уходили на много десятилетий в XX веке в культурное бессознательное и вновь начинали входить в сознание с середины этого столетия. Ведь любая система идей, будь то социализм или традиционализм, о котором мы говорим, имеет свою предысторию как собственную мифологию и утопию. В данном случае концепция будущего развития России также имеет свою предысторию и мифологию, и А. Янов безусловно помогает это осознать. Славянофильская рефлексия – это в то же время и утопия, и мифология. А разве социалистическая идеология как одна из разновидностей утопического сознания (а эти разновидности перечислены К. Манхеймом) свободна от утопии и мифологии?

А сейчас попытаемся представить некоторые конкретные проблемы как частные сложности начинающегося после войны процесса российской Контрреформации и продолжающегося вплоть до наших дней. Такой частной проблемой будет для этого времени национальное начало в ментальности русских, трансформирующееся в иных случаях в национализм, о чем шла речь в организованной журналом «Искусство кино» дискуссии. «В сущности, нет ничего более враждебного “русской идее” в ее классической форме, чем национализм в современном его облики, – говорит Ю. Арабов. – Он, конечно, появился не случайно. Его вызвали к жизни болезненные явления отечественной истории и тот факт, что на сегодняшний день русских – только половина в нашей многонациональной стране»³³. Что бы ни говорили большевики по по-

³² Янов А. Русская идея и 2000 год. [Продолжение] // Нева. 1990. № 11. С. 153.

³³ «Русская идея»: проблемы культуры – проблемы кинематографа // Искусство кино. 1988. № 6. С. 120–121.

воду гармонии между национальным и социалистическим, национальное в истории может стать антагонистом политике. Вот это и начинало происходить в ситуации «оттепели». «Светлая» сторона Контрреформации – обратная сторона «темной».

Не случайно, открывая Круглый стол под названием «Национальная идея и кино XXI века» во время кинофестиваля «Белые столбы» в январе 1998 года, М. Зак говорит: «Когда мы говорим что-то о национальном, мы вступаем на зыбкую почву. Где-то близко “бродит” национализм, возникает “атомизация”, распад, явления не очень веселые»³⁴. На этом Круглом столе высказывались суждения, что до настоящего времени в понятие национального в кино вкладывался лишь политический смысл, а именно, как оппозиция интернационализму, который в марксизме был доминантой. Национальное как эстетическая, а не политическая категория никогда не разрабатывалось. Поэтому было бы важно заниматься эстетическим содержанием национального. Справедливая мысль. Идеология уже не справлялась с теми скрепляющими функциями, которыми ее наделяли большевики. Становилось ясно: большевизм лишается самых эффективных своих скреп. Единение происходит на иной основе, будет ли это нация, религия, субкультура или что-то другое. Особым проявлением этого отхода от идеологии являются катакомбы. Происходит возникновение субкультуры по принципу катакомбного общества. Так, например, скульптор Э. Неизвестный описывает одну из таких катакомб, в которую входил он сам. По сути, ее можно назвать катакомбной, возникшей при Сталине и дожившей до времени Хрущева субкультурой.

В этой субкультуре люди объединялись не на политической основе. Э. Неизвестный пишет: «Никаких политических задач мы перед собой не ставили, да и политических концепций у нас не было»³⁵. Целью людей, представляющих эту субкультуру, было получить доступ к информации, проникновение которой блокировалось цензурой. Например, переводили и читали Дж. Оруэлла, читали русских философов Л. Шестова, Н. Лосского, В. Соловьева. Организовывали доклады по теософии, генетике, по тем проблемам, которые идеологией в советской России отвергались. Иначе говоря, в основе объединения людей было расхождение с идеологическими установками и марксистским мировоззрением. Но не только. Как выражается Э. Неизвестный, срабатывал и фактор «эстетических разногласий» с режимом. Для него советское государство явно не подтверждало гегелевскую идею о государстве как эстетическом явлении. Э. Неизвестного, как и других, отталкивала антиэстетическая толпа на всех уровнях, в том числе на самых верхних, представители которых растеряли человеческие качества. Самые важные государственные посты занимали распущенные люмпены. Откуда взялось это, по выражению Э. Неизвестного, «воинственное убожество»?

На этот вопрос еще в начале 1930-х ответил Х. Ортега-и-Гассет. Но вот любопытная подробность, связанная с возникновением у Э. Неизвестного «эсте-

³⁴ Кинофестиваль «Белые столбы»: материалы Круглых столов фестиваля, 1997–2013 гг. / сост. Т. В. Сергеева; Госфильмофонд России. М.: Киновек, 2014. С. 48.

³⁵ Неизвестный Э. Катакомбная культура и власть // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 3.

тического ужаса». Она касается происхождения массы как следствие миграции крестьян в города: «Это люди, которые после революции, при великом переселении социальных групп, добежали до города, но в город еще не могли войти. Они остались в пригороде. И только сталинский термидор пустил их в город»³⁶. Одного такого из этой среды персонажа описал К. Рудницкий, когда был в 1949 году втянут в кампанию против «безродных космополитов». Направляясь на заседание партколлегии горкома партии, где его должны были исключить из членов КПСС, он предстал перед партийной фанатичкой, добивавшейся от него ответа на вопрос, кем из враждебной антипартийной группы он был завербован. «Не виляйте! – закричала она. – Где находитесь, щенок? В этой комнате не виляют! У меня и троцкисты раскалывались! Это словечко – “раскалываться” – я услышал из ее уст впервые. И был, признаться, шокирован. Оно пахло уголовщиной. Я не предполагал, что партколлегия, “совесть партии”, изъясняется блатным языком»³⁷.

Начавшееся заметное возрождение национальных ценностей в каждой республике контролировалось. Оно не могло не влиять на искусство. Оно и влияло, но эта тенденция пресекалась. Об этом, например, свидетельствует вмешательство власти во вспыхнувшее на Украине национальное возрождение в формах кино, что получило выражение в разных фильмах, созданных в тех республиках, что входили в состав советской империи, но ярче всего в снятом на Киевской киностудии фильме С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964)³⁸. В нем действие включено в сочную воссозданную этнографическую среду, в образы и обычаи гуцулов, в их верования и празднества, в фольклор. Но это и знаменовало возрождение того национального начала, которое было вытеснено модернистскими установками. Об этом же увлечении этнографизмом свидетельствовал и фильм «Первый учитель» (1965) А. Кончаловского, поставленный в Киргизии. Местная власть находила в нем неприемлемые моменты и противодействовала его демонстрации в прокате. Это возрождение вовсе не охватывало лишь украинских кинематографистов. Так, в статье 1970 года М. Блейман объясняет, что это не локальное явление. Оно проявилось и в других республиках. Поэтому можно говорить уже о целой школе. «Так вот в нашем искусстве, – пишет он, – возникло новое творческое направление, или, если угодно, “школа”. Она существует, несмотря на то, что между ее приверженцами нет ни организационных, ни даже территориальных связей. Она существует, несмотря на то что у них нет “вождя”, полнее и последовательнее других реализовавшего общие взгляды»³⁹. Вот эта школа и свидетельствовала о возрождении в культуре национальной стихии.

Однако в послевоенный период возникла еще одна и, пожалуй, главная для этого времени проблема. Настоятельной задачей в России после начав-

³⁶ *Неизвестный Э.* Указ. соч. С. 5.

³⁷ *Рудницкий К.* Сорок девятый. Автобиографические записки // Театр. 1988. № 8. С. 154.

³⁸ *Блейман М.* Архаисты или новаторы? // *Блейман М.* О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. С. 506.

³⁹ *Блейман М.* Указ. соч. С. 506.

шегося распада тоталитарного режима являлось возрождение и консолидация элиты, с которой начинается возрождение общества в самых разных его сферах. «Наш век соблазняет тоталитарностью, – пишет Г. Федотов, – и генерал, привыкший решать политические и социальные вопросы своего времени, кончает декретами в области поэзии и музыки»⁴⁰. Интеллигенция обязана сбросить с себя ярмо, которым ее снабдила власть. «Ныне в России сапожники учат художников, а вахмистры – писателей. Русская интеллигенция глубоко унижена или сама себя унизила. Это ее великий грех перед культурой и Россией. Нелегко ей будет изгладить из памяти народной эти позорные страницы вольного и невольного рабства. Но она должна искупить их. Искупить самоотверженной борьбой за свободу своего святого ремесла»⁴¹.

Настроения, что возникнут в эпоху «оттепели» и проявят себя в искусстве, появятся сразу же после войны, о чем говорится в романе Б. Пастернака: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание»⁴². Об этом же пишет К. Симонов: «Как я помню, и в конце войны, и сразу после нее, и в сорок шестом году довольно широким кругам интеллигенции, во всяком случае, художественной интеллигенции, которую я знал ближе, казалось, что должно произойти нечто,двигающее нас в сторону либерализации, что ли, – не знаю, как это выразить не нынешними, а тогдашними словами, – послабления, большей простоты и легкости общения с интеллигенцией, хотя бы тех стран, вместе с которыми мы воевали против общего противника»⁴³. А вот как видит К. Симонов атмосферу этого времени и как он называет причину того, почему надежды на послабление не оправдались. А причиной явилось то, что после войны власть ощутила нечто вроде возникающей духовной автономии интеллигенции. В частности, К. Симонов подчеркивает, что тогда можно было бы уже говорить и даже уже говорилось о том, что ранее не получило официальной оценки.

В связи с этим К. Симонов усматривает в конкретных фактах, а именно в выступлениях А. Ахматовой в Москве и популярности М. Зощенко, причину последующих действий власти, в частности, проявившихся в докладе Жданова и в постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград», направленных против художественной интеллигенции. Имея в виду пример с А. Ахматовой и М. Зощенко, К. Симонов для выражения атмосферы времени использует слово «фронта». «Во всем этом присутствовала некая демонстративность, некая фронт, что ли, основанная и на неверной оценке обстановки, и на уверенности в молчаливо предполагавшихся расширении возможного и сужения запретного после войны. Видимо, Сталин, имевший

⁴⁰ Федотов Г.П. Судьба и грехи России: в 2 т. Т. 2 / сост., вступ. ст., примеч. В.Ф. Бойкова. СПб.: София, 1991. С. 224.

⁴¹ Там же.

⁴² Пастернак Б.Л. Указ. соч. С. 603.

⁴³ Симонов К.М. Глазами человека моего поколения: размышления о И.В. Сталине / предисл. Л. Лазарева. М.: Книга, 1990. С. 93.

достаточную и притом присылаемую с разных направлений и перекрывающую друг друга, проверявшую друг друга информацию, почувствовал в воздухе нечто, потребовавшее, по его мнению, немедленного закручивания гаек и пресечения несостоятельных надежд на будущее»⁴⁴. Но против точки зрения К. Симонова выступает К. Рудницкий. Он пишет: «Ни о каких, даже само-малейших признаках “фронды” в послевоенном поведении художественной интеллигенции говорить не приходится. Да и когда же, спросим себя, могла бы эта “фронда” разгуляться? Со дня завершения войны с Японией до дня публикации постановления о журналах “Звезда” и “Ленинград” не прошло и года. Имя Сталина сияло в ореоле великих побед, его буквально боготворили. Какая уж тут “фронда”?»⁴⁵.

Конечно, применительно к концу 1940-х, видимо, необходимо говорить лишь о начавшемся зарождении фрондерских настроений. По-настоящему они вспыхнут чуть позднее, и тогда новая поэзия окажется их рупором. Об этом, например, может свидетельствовать звучавшая на многих писательских заседаниях и пленумах критика Е. Евтушенко. Этот поэт был особенно популярен в среде молодых. Его контакт с зарубежными деятелями и знакомство с современным зарубежным искусством могли оказаться тем каналом, через который проникало влияние Запада. Этому, как считала власть, следовало противостоять: недоверие к власти начинается с подражания Западу. Так, на пленуме СП СССР 26—28 марта 1963 года, когда обсуждали ошибки в его творчестве и поведении, Л. Новиченко говорит, что Е. Евтушенко «своим личным примером в поэзию молодых ввел совершенно чуждый нашей литературе тип поэта-фрондера, политика, делателя собственной славы»⁴⁶.

Можно вспомнить выступления писателей на VI пленуме правления союза писателей РСФСР в январе 1990 года. На этом заседании выступающий С. Куняев возмущался опубликованным в журнале «Октябрь» отрывком из сочинения А. Синявского «Прогулки с Пушкиным». Этот факт он использовал как доказательство того, что в писательских организациях политику делают писатели не русской национальности, а русофобы, космополиты и жидомасоны. Возмущение было направлено против возникшей в поддержку перестройки новой писательской организации «Апрель», куда входили Е. Евтушенко, Б. Окуджава, М. Шатров и др. Появившиеся на пленуме представители общества «Память» противопоставили себя как истинных патриотов космополитам. Один из них говорил: «...Вы, отколовшиеся от русских писателей, жидомасоны, можете убираться из этого зала. Товарищи евреи, покиньте зал, вы не писатели – писатели Распутин, Астафьев, Белов. Мы в своей стране, а вы пришельцы, покиньте зал...»⁴⁷. Во время этой жаркой дискуссии всплыло уже и знакомое слово «фронда». Так, реагируя на выступление С. Куняева, критик А. Турков о сочинении А. Синявского говорил: «Мне это кажется легко-

⁴⁴ Симонов К.М. Указ. соч. С. 93—94.

⁴⁵ Рудницкий К. Указ. соч. С. 142.

⁴⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958—1964. Документы / отв. ред. В.Ю. Афиани; отв. сост. Т. В. Домрачева. М.: РОССПЭН, 2005. С. 627.

⁴⁷ Вигилянский В., Хлебников О. Чернов А. Дети Шарикова год спустя // Огонек. 1990. № 5. С. 3.

мысленным, кажется вкусовым и моральным фрондерством, я это прочитал с чувством раздражения»⁴⁸. Так уже ближе к нашему времени прорвалось то, что раньше вытеснялось из сознания.

Но мы все же вернемся к исходной точке, а именно, к послевоенной атмосфере, когда идеология марксизма как модерна, действующая дотоле как объединяющий фактор, начинает разлагаться, и на этом фоне стали высвечиваться не только «светлые», но и «темные» пятна. Так начиналось то, что мы выше обозначили как Контрреформация. Как только стали очевидными признаки консолидации интеллигенции, а это проявилось и в усилении контактов и влияний со стороны других культур, власть взяла курс на отторжение возможных контактов и влияний со стороны других культур, прежде всего, конечно, Запада, и на противопоставление заимствуемым на Западе национальным ценностям. Предполагалось, что внешние влияния национальные ценности разрушают. Национальная тема возникла из другой темы, а именно, темы патриотизма. Как национальная, так и патриотическая тема были необычайно значимыми. Но и та и другая возникают как следствие взаимодействия между культурами.

Поскольку после войны авторитет власти, государства и самого вождя возрастает, то многие проявления жестокости и репрессий, направленные против общества, не столько могут быть забыты, но может измениться к ним отношение, например смягчатся. Не случайно, когда В. Гроссман описывает ощущения Сталина после успехов советских войск под Сталинградом, он улавливает следующий нюанс: «Это был час его [Сталина. – Н. Х.] торжества не только над живым врагом. Это был час его победы над прошлым. Гуще станет трава над деревенскими могилами тридцатого года. Лед, снеговые холмы Заполярья сохраняют спокойную немоту. Он знал лучше всех в мире: победителей не судят»⁴⁹. После войны начинается период осознанного противопоставления и противостояния другим культурам – конечно, прежде всего западной культуре, а еще точнее, американизации. Как свидетельствует К. Симонов, все началось со Сталина. На встрече с узким кругом писателей Сталин впервые поднял вопрос об отношении к Западу. Отмечаемое вождем недостаточно развитое чувство патриотизма – оборотная сторона неоправданного чрезмерного преклонения перед заграничной культурой. Вот как передает эту мысль вождя К. Симонов: «Все чувствуют себя еще несовершеннолетними, не стопроцентными, привыкли считать себя на положении вечных учеников. Это традиция отсталая, она идет от Петра. У Петра были хорошие мысли, но вскоре налезло слишком много немцев, это был период преклонения перед немцами, Посмотрите, как было трудно дышать, как было трудно работать Ломоносову, например. Сначала немцы, потом французы, было преклонение перед иностранцами, – сказал Сталин и вдруг, лукаво прищурясь, чуть слышной скороговоркой прорифмовал: – засранцами, – усмехнулся и снова стал

⁴⁸ Все заедино. Сцены VI Пленума правления Союза писателей РСФСР 13–14 ноября 1989 года // Огонек. 1989. № 48. С. 6.

⁴⁹ Гроссман В. Жизнь и судьба: роман / вступ. ст. Е. Коротковой-Гроссман; послесл. В. Кардина. М.: Кн. палата, 1988. С. 614.

серьезным»⁵⁰. И именно тогда, в 1947 году у Сталина возникла мысль донести эту мысль о неоправданном преклонении перед чужим до общества с помощью искусства. Например, реализовать эту идею было поручено К. Симонову с помощью пьесы. Такая пьеса была написана в 1948 году под названием «Чужая тень». После ее прочтения Сталин сделал поправки к пьесе, и они К. Симоновым были приняты.

Так начиналась разбухшая властью волна противостояния между культурами. Политический курс, связанный с этой волной, предполагал включение в этот процесс искусства. Как свидетельствует К. Симонов, в трактовке его пьесы Сталин оказывался даже более либеральным, чем это происходило с теми писателями и критиками, что стремились в постановке этого вопроса перещегоолять самого вождя, и кампания против космополитов приняла подчеркнутую враждебную направленность. Именно в верхах была спровоцирована кампания, в которой национальные установки противопоставлялись стремлению интеллигенции активно ассимилировать зарубежный художественный опыт. Большевики не догадывались, какую функцию может в возникшей ситуации сыграть эта их новая ориентация. Отсюда раскол в писательской среде, о котором свидетельствует кампания, направленная против обвиняемых в разрушении национальных традиций в искусстве космополитов. Чтобы понять, какие острые проблемы новый политический поворот спровоцировал, приведем конкретный пример, позволяющий более конкретно представить, что под национальными ценностями тогда подразумевалось.

Напечатанный в 1949 году разгромную статью «Двурушник Борщаговский» драматург А. Глебов в письме к А. Мацкину пытался оправдаться, но, как свидетельствует это письмо, продолжал оставаться на прежней консервативной позиции: «Я, внук художника-передвижника, сын родителей, страстно приверженных к традициям русского реализма (моя мать художница, ее работы есть в Третьяковке, а отец был чудесным актером школы Малого театра), – пишет он, – всегда видел смысл своей деятельности в борьбе за наши, русские реалистические традиции, за Глинку и Чайковского, “могучую кучку” и “передвижников” (не говорю уже о литературе и театре) – против Малевичей и Бурлюков, Прокофьевых и Шостаковичей, растлителей русской музыки. Быть может, Вы со мной не согласны, но зато согласны со мной несколько сот человек, убежавших из Большого зала консерватории с 5-й “симфонии” Шостаковича в первой же паузе, после первой части. Об этом у нас не пишут, молчат! Не принимают всерьез меткого и верного замечания Ильфа и Петрова (в “Одноэтажной Америке”) о том, что популярность Шостаковича в США тесно связана с тем, что “американцы самый немзыкальный народ в мире”». А наш народ не обманешь. Вы со мной не согласны? Что ж, позволю, и история рассудит, кто окажется прав (убежден, что буду прав не я)»⁵¹.

⁵⁰ Симонов К.М. Указ. соч. С. 111.

⁵¹ Борщаговский А. Записки баловня судьбы // Театр. 1988. № 10. С. 166.

Из этого оправдательного письма очевидно, что процесс, спровоцированный против «космополитов» и имевший политический смысл, не исчерпывается политическими установками. В кругах интеллигенции (а точнее, в части интеллигенции) начиналось возрождение тех существовавших ранее критериев для оценки искусства, которые связаны с национальными традициями. Кампания против космополитов демонстрирует трансформацию национального в национализм. Так «светлое» в Контрреформации вытесняется при участии власти «темного», даже, может быть, черносотенного начала. Эти традиции давали о себе знать и раньше. Их пробуждение могло быть для идеологии опасным. Но в данном вопросе власть не только этому не противостояла, но и стимулировала столкновение. Как признается А. Глебов, формализму противостоит реализм, возникающий из народной почвы. По его мнению, Д. Шостакович, К. Малевич бьют против реализма, «растущего из народной почвы, по национальному русскому искусству, в частности воплощенному... в творчестве Левитана и Рубинштейна (говорю это, чтобы Вы – не дай боже! – не сопричислили меня еще и к антисемитам)»⁵². Какой уж тут модернизм, какой Дж. Джойс, какой мировой художественный процесс! А. Глебов мыслит себя бойцом против всех, кто своим творчеством сопротивляется продолжению национальной традиции и утверждает в русской культуре иное направление. Он объявляет войну «отщепенцам» («Для меня это война, начатая Грибоедовым против “вечных французов”»).

Приведем еще один пример, свидетельствующий о том, что А. Глебов называл далеко еще не всех художников, отклоняющихся от национальной традиции в искусстве. С началом перестройки в России началось новое рождение русского драматурга XIX века А. Островского. Вообще, его в нашем театре не забывали и раньше. Но с 1980-х он становится снова одним из самых популярных. И именно он дал возможность консервативно мыслящим представителям художественной интеллигенции выразить свое неприятие экспериментаторам-модернистам и авангардистам. В вышедшей в серии ЖЗЛ книге об А. Островском ее автор М. Лобанов в завуалированной, правда, форме выражает свою ненависть по отношению к В. Мейерхольду. В России существует поговорка «случилось как в страшном сне». Вот и приснился Александру Николаевичу сон, в котором ему приходится спорить с режиссером нового театра, убежденным в том, что классические пьесы следует перекраивать, сокращать, переписывать и из них делать спектакли, которые бы нравились зрителям. Иначе говоря, «страшное» заключается в том, что модный режиссер здесь предстает гробовщиком традиционного национального театра, представленного А. Островским. Так, этот режиссер, обращаясь к Островскому, говорит: «Все носитесь, коллега, со своим образцовым Русским театром? А пора бы сдать его в архив. Время старого театра безвозвратно прошло, кому теперь интересно видеть старье, когда выходит на передовые рубежи мира театр современный, экспериментальный, биомеханический»⁵³.

⁵² Там же.

⁵³ Лобанов М.П. Александр Островский. М.: Молодая гвардия, 1979. С. 307.

Уже использование слова «биомеханический» свидетельствует о том, кого конкретно М. Лобанов подразумевает под явившимся «в страшном сне» модным режиссером. Это, разумеется, В. Мейерхольд. А вот и кредо этого режиссера, как он сам его представляет: «Негоже, коллега, можно не знать драматурга, но режиссера знать должны все. Теперь театр режиссера, он хозяин и полный владыка театра и пьесы, что хочет, то и делает с ней, сам интерпретирует ее и переделывает, как ему надо, никто над ним, режиссером, не судья, он сам указчик и прокурор, дает свое прочтение пьесы и дотягивает ее до должного уровня»⁵⁴. Таким образом, политическая сторона дела – лишь верхний уровень осмысления. На самом деле, на протяжении всей истории искусства советского времени можно фиксировать раскол между теми, кто следует, как это провозглашается, национальным критериям и теми, кто включает искусство XX века в России в мировую культуру, экспериментирует и избегает цивилизационной изоляции. С конца 1950-х годов эта «война» выходит в сознание. Политики и идеологи, отдавая в этом отчет, решают воспользоваться ситуацией и дают бой «пятой колонне».

Но ведь эта линия власти спровоцирована противостоянием группировок, по-разному оценивающих явления художественной жизни. Например, нападки на театрального критика А. Борщаговского спровоцированы его критикой, направленной в адрес таких драматургов, как А. Суров и А. Софронов. Здесь показателен пример с закрытием журнала – детища М. Горького «Литературный критик» (просуществовавшего с 1933 по 1940 год), возникшего в 1932 году после ликвидации РАППа. «Журнал был основан, чтобы покончить с беспринципными критическими склоками, с бесчинствами рапповских “гегемонов” литературы, с гонением на самых талантливых писателей, униженных ярлыком “попутчиков”, – пишет А. Борщаговский. – И журнал успешно выполнял задачу консолидации, собрав вокруг себя все самое яркое и значительное, что было в нашем литературоведении и критике. Но, увы, авторы этого журнала помнили, что мировая литература началась не с “Недели” Ю. Либединского, не с “Цементы” Ф. Гладкова и даже не с “Разгрома” А. Фадеева, что некогда были и Гомер, и Шекспир, и Пушкин, и Толстой, и Бальзак, и Чехов»⁵⁵. Но в писательской среде в 1930-е годы сложилась другая иерархия и, как утверждает А. Борщаговский, «уже тогда на иные литмундиры надлежало взирать с благоговением»⁵⁶. Какой уж там Гомер и какой Лев Толстой! На эти места претендовали ныне забытые А. Софронов и В. Кочетов. А ведь эти рождающиеся в среде художественной интеллигенции реакционные ориентации, связанные с потребностью одной группировки художников определять оценки произведений и направленность художественной жизни, порождали стоящие жизни многих талантливых людей политические акции. Вот как об этом пишет А. Борщаговский. «Цеховые мелочи, подлости “по маленькой”, наполеоновские замыслы Сухова или Софронова... А ведь из этой, как выразился Фадеев, возни родилась драма тысяч и десятков тысяч людей

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Борщаговский А. Указ. соч. С. 171.

⁵⁶ Там же.

по всей стране, духовная катастрофа. И у нас есть редкий случай – увидеть ее зарождение, общественный механизм, соединение случайностей с закономерностями времени. Здесь – первый толчок, начальное, почти неуловимое движение раскручивающегося вскоре “маховика”, не щадившего репутации, чести, жизни»⁵⁷.

Когда поборники национальной традиции становятся более сильными и влиятельными, власти ничего не остается делать, как начать уже бить не по тем, кто отклоняется от национальных традиций, а и по тем, кого можно назвать поборниками национальных традиций, точнее, националистами. А ведь это для власти представляло еще большую опасность, поскольку большевистская идеология – наднациональное мировоззрение. Для большевизма возникновение национальной волны разрушительно. Эту сторону дела позволяет осмыслить А. Камю, делая упреки в адрес самого К. Маркса. В частности, он обращает внимание на то, что страсть к теории и системе К. Маркса привела к непониманию и упрощению крестьянской и вообще национальной проблемы: «И это упрощение в свое время дорого обошлось кулакам, представлявшим собой более пяти миллионов исторических исключений, которые посредством казней и высылки были незамедлительно приведены к правилу»⁵⁸. С точки зрения А. Камю, та же страсть привела Маркса к упрощению в видении национальной проблемы. Теоретик революции полагал, что революционные изменения разрешат национальный вопрос. Получилось наоборот. Загнанная в подсознание социалистической идеологией национальная проблема активизировалась, как только начал ощущаться кризис идеологии, что и происходило в ситуации «оттепели». «Но случилось так, – пишет А. Камю, – что эти барьеры сокрушили пролетарский идеал. Межнациональная борьба оказалась почти столь же важной для объяснения истории, как и борьба классовая»⁵⁹.

Как делает вывод А. Камю, К. Маркс «проморгал» национальный вопрос, но это также проявилось в легкомысленном к нему отношении советской власти. Но чуть позже власть все же спохватилась, отдавая отчет в том, что национальное перерастает в национализм (что свидетельствует о гипертрофии «темного» начала в русской Контрреформации XX века), и возникла установка вписать революцию, марксизм и социализм в «русскую идею». Не противопоставлять национальное идеологическому, а в этом расхождении многие были убеждены, а искать между ними точки соприкосновения. Революция, стало быть, уже не противостоит «русской идее». В теоретиках такого рода дело не стало. Об этом убедительно написано у А. Янова, который в качестве такого рода теоретиков называет того же М. Лобанова, да еще и В. Чалмаева⁶⁰. Это порождение национального духа. Эти критики выступили со своими идеями в конце 1960-х годов, когда космополитизм, возникший на почве подража-

⁵⁷ Борщаговский А. Записки баловня судьбы. (Продолжение) // Театр. 1988. № 11. С. 157.

⁵⁸ Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. С. 284.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Янов А. Русская идея и 2000 год // Нева. 1990. № 10. С. 151.

ния Западу, трансформируется уже в американизм. По мнению А. Янова, идея М. Лобанова заключалась в продолжающейся русификации официальной стратегии советского режима. Но ведь и такой поворот решением проблемы не был. Он лишь свидетельствовал о том, что власть, используя националистические настроения, загоняла себя в ловушку. Вопрос, связанный с национализмом, решался на уровне тактики, а не стратегии. Он вроде бы разрешал какое-то противоречие, но лишь на короткий срок.

Между тем в России стал заметно усиливаться распад, но распад уже не империи в ее сталинской форме, а распад России как цивилизации, точнее, как типа цивилизации. Выступая на уже упомянутом нами ранее Круглом столе под названием «Национальная идея и кино XXI века», М. Черненко справедливо говорил, что поиски национальной идеи характерны для драматических ситуаций, в которых оказывается та или иная нация: «Национальная идея возникает у народа, уязвленного национально. Как только этот народ перестает быть уязвленным и начинает понимать, что он существует сам по себе и, в соответствии с этим, для всех, национальная идея часто угасает совсем. И не возникает снова до того момента, когда ситуация – политическая, геополитическая, какая угодно, не заставит обратиться к этому источнику самутешения, самовосхваления и самолюбования»⁶¹. Русский национализм ведь мог способствовать возникновению национализма у входящих в советскую империю народов.

Но все это произойдет позднее, а мы пока остановимся лишь на тех шумных дискуссиях, что происходили в разгар кампании против космополитов. Пока мы уделили внимание тому, что происходило в театральной среде в 1949 году. Но в это время страсти кипели и в кинематографической среде. Сошлемся на стенограмму собрания актива работников кино в феврале 1949 года. Это собрание открыл министр кино И.Г. Большаков. В начале своего доклада он сформулировал и цель этой кампании: «Первая, основная наша задача на сегодня – освободить искусство советской кинематографии от влияния этих людей [имеются виду космополиты. – Н. Х.], которые в силу своего космополитического мировоззрения, в силу групповых интересов и снобистского отношения ко всему национальному охватывают, осмеивают и дискредитируют, а иногда старательно замалчивают все новое и самобытное, что появляется в нашем искусстве»⁶². А вот еще более конкретное высказывание министра, обращенное к Западу: «В своем историческом развитии у советского искусства нет зарубежных отцов и матерей. Мы не метисы! И мы никому не подражаем. Мы, русские советские художники, всегда шли и идем своей собственной коммунистической дорогой. Других путей у нашего искусства нет!»⁶³.

Понятно, чтобы решить этот вопрос, требуется найти фармаков, т.е. злостных врагов. Всегда и всюду возникающая в этом потребность вызывала к жизни «охоту на ведьм». Этими «ведьмами» были прежде всего «агенты империи-

⁶¹ Кинофестиваль «Белые столбы». Указ. соч. С. 54.

⁶² Сноска дается по тексту, хранящемуся в личном архиве В.И. Фомина.

⁶³ Сноска дается по тексту, хранящемуся в личном архиве В.И. Фомина.

ализма». Конкретных агентов в каждой истребительной деятельности, будет ли это интеллигенция (а в 1949 году это были театральные критики) или крестьянство. Очень точно о новой кампании в защиту национальных ценностей высказался К. Рудницкий: «Сквозной темой всех этих кампаний, нарастая и грозно усиливаясь, звучала тема борьбы против “низкопоклонства перед Западом”. Ей сопутствовало столь же усиленно нагнетаемое восхваление всего отечественного. Русский приоритет утверждался с какой-то навязчивой страстью. Нет, не братья Райт построили первый самолет, а русский Александр Можайский (правда, его самолет не летал и летать не мог, но не в этом дело). Нет, не Джеймс Уатт изобрел паровую машину, а русский самородок Иван Ползунов (правда, она не работала, но опять же, какое это имеет значение?). По Москве порхала шуточка “Россия – родина слонов”»⁶⁴.

Много внимания национальной проблематике кино уделил выступивший вслед за министром столь авторитетный в этот период в области кино кинорежиссер И. Пырьев. В своем докладе он говорил, что до сих пор советское кино находилось в плену влияния американского, сценаристы и режиссеры не старались понять национальные особенности характера русского человека. Но называлась и другая причина – второй плен. На этот раз плен формалистического направления, отмеченный, как мы показали, драматургом А. Глебовым. В связи с этим назывался конкретный пример, а именно, фильм С. Эйзенштейна «Генеральная линия», который продемонстрировал непонимание русского народа. Формализм и космополитизм – это гибель искусства. Необходимо углубляться в национальные традиции, в фольклор, но при этом учитывать, что русский человек – это не только история, но и новая, современная советская действительность. Уже в своем докладе И.Г. Большаков сообщил о существовании в среде театральных и кинокритиков двух антагонистических групп, затем среди самых яростных «безродных космополитов» назвал Л. Трауберга. «Они вели вместе подрывную работу против передового советского искусства. Они в своей грязной работе пользовались одними и теми же методами – двурушничеством, шельмованием и круговой порукой. Они свили свои осиные гнезда в ленинградском Доме кино, в кинокомиссии Союза советских писателей, они широко использовали страницы журнала “Искусство кино” для пропаганды своих космополитических идей. Также они подвизались и в качестве педагогов в некоторых вузах, отравляя сознание нашей молодежи проповедью буржуазных реакционных взглядов»⁶⁵. Наконец, министр назвал и имена этих антипатриотов. Первый среди них – поносивший лучшие советские фильмы и пьесы Леонид Трауберг: «Наиболее яркой и колоритной фигурой группы буржуазных космополитов, по существу, ее “лидером” является ленинградский режиссер Леонид Трауберг. Будучи председателем ленинградского Дома кино, лектором и преподавателем в ленинградских вузах, Трауберг в своих выступлениях в Доме кино, в своих лекциях восхвалял буржуазное кино, доказывал, что наше советское киноискусство является порождением американского и западного

⁶⁴ Рудницкий К. Указ. соч. С. 144.

⁶⁵ Левин Е. Пять дней в 49-м. (Продолжение) // Искусство кино. 1990. № 2. С. 93–94.

кино, что наше советское киноискусство росло и формировалось под влиянием американских, французских и немецких режиссеров, операторов и актеров»⁶⁶.

И.Г. Большаков отмечал также ошибки, сделанные сценаристом М. Блейманом в статьях, опубликованных в сборниках о Д. Гриффите и о Ч. Чаплине. М. Блейману пришлось оправдываться и объяснять, что высказанные им мысли об этих деятелях американского кино были в корне порочны и неверны. Порочность же заключалась, например, в том, что он творчество классика американского кино Д. Гриффита истолковал неточно: «Как это могло произойти? Ведь я знал, что всякая буржуазная культура, и в первую очередь американская, нам враждебна. <...> И все-таки я написал эти статьи. Правда, я написал, что Гриффит буржуазный художник, но я написал это вяло, с объективистских позиций, без того гнева и страсти, которые должны вызывать у советского художника лицемерие и ханжество буржуазии. Я написал, что Гриффит является отцом реализма в кино, и не подчеркнул разницы между лживым, прикрывающимся именем реализма его искусством и подлинным реализмом классической литературы, разоблачившим, смело и беспощадно, язвы современной жизни буржуазного общества. Я не написал, что реализм Гриффита – маскировка под реализм, ханжеская, пуританская и лицемерная, и что этот реализм не имеет ничего общего ни с классическим реализмом, ни тем более с социалистическим реализмом нашего искусства»⁶⁷.

Получалось, что главной жертвой на том совещании оказался Л. Трауберг, один из создателей классической советской кинотрилогии о Максиме, который в своих выступлениях резко критиковал некоторые советские фильмы и превозносил американское кино. Его, как и многих его коллег, объявили «безродным космополитом», главарем антипатриотической клики, идеологическим диверсантом. Г. Мдивани так прямо и сказал: «Трауберг – человек без рода и без племени – явился прямым агентом мировой реакции. Нечего жалеть таких подлых людей!»⁶⁸. Признание критика Н. Коварского позволяет понять причины тех обвинений, которые были против Л. Трауберга выдвинуты: «Я неоднократно полемизировал с Траубергом и уже в 1938 году написал статью с резкими возражениями против его указаний на сценарий американского кино как идеал, норму и образец для советских сценаристов. Я написал тогда, что у нашего кино особенные задачи и цели и учиться нам у американского кино нечему и незачем... Однако я рассматривал существование американского и советского кино только как различные эстетические системы, очень мало говоря о том, что американское кино – вовсе не искусство, но одно из самых серьезных средств империалистической пропаганды. Я с гнилым либерализмом относился к неоднократным выпадам Трауберга против советского кино, считая, что “о вкусах не спорят”. Нет, о вкусах спорят!»⁶⁹. На этом совещании удивляет выступление В. Пудовкина, давно уже ставшего признанным классиком кино. В самом начале своего выступления он предупредил, что дело идет не о творческих, а о полити-

⁶⁶ Левин Е. Указ. соч. С. 94.

⁶⁷ Левин Е. Пять дней в 49-м (Окончание) // Искусство кино. 1990. № 3. С. 80.

⁶⁸ Там же. С. 83.

⁶⁹ Там же. С. 82.

ческих проблемах, а именно, о подрывной работе целой группы кинематографистов. Он критикует позицию, с точки зрения которой отцом кино является американский режиссер Д. Гриффит, а, например, Л. Трауберг придерживается именно такой точки зрения. Такой вывод успеха советского кино обесценивает.

После такого заявления В. Пудовкина, как и заявлений многих других коллег, напрашивался вывод, который был сделан на другом совещании – общемоосковском собрании драматургов и критиков в Центральном доме литераторов другим докладчиком, а именно, писателем А. Первенцевым: «Мы свое дело сделали. Теперь очередь за милицией»⁷⁰. До полиции дело все же не дошло. Но многие деятели искусства лишились работы. Так, заведующие кафедрами ГИТИСа Б. Алперс, В. Всеволодский-Гернгросс, А. Дживелегов были смещены со своих постов. От преподавания в ГИТИСе был отстранен С. Мокульский. Космополитические извращения были выявлены даже в студенческих работах И. Вишневской и В. Гаевского. За низкопоклонство перед Западом из Камерного театра был изгнан А. Таиров, а из ленинградского театра комедии – Н. Акимов. Зато А. Софронову и А. Корнейчуку, выступавшим обвинителями «безродных космополитов», была присуждена Сталинская премия.

⁷⁰ Рудницкий К. Указ. соч. С. 151.

Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов²

Аннотация. 1920-е годы в России – время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. Утопизм авангардного проекта состоял в неосуществимости возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека эстетическими средствами воздействия. Ключевой идеей эстетических концептов авангарда была действенность творящей формы, создающей целостность творческой материи жизни. Концепт «творящей формы» разрабатывался по разным направлениям: от концепции единого стиля во всех сферах жизни и теории синтеза искусств до эстетики функционально целесообразных форм предметной среды. Символический язык стиля являл собой универсальное эстетическое претворение метафизических идей в чувственно-онтологический образ целостности бытия; в синтезе искусств видели способ выражения изначальной целостности космического бытия, а функционально целесообразная форма предметности понималась как средство вовлечения человека, вызывающее его действенный творческий отклик. Утопизм идеи «творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс мировоззренческих, социальных, политических, человеческих причин. Главные из них – тотальность проекта целостности, недооценка творческой свободы индивидуального художественного субъекта, отказ от содержательной духовно-ценностной трактовки культуры, надежды на возможность эстетическим воздействием преобразовать человека массы в творческого субъекта, сужение потенциальных возможностей утопического проекта попыткой превратить его в методологию действия, стремление к реализации, отсекающей разрастание его внутреннего потенциала, недооценка реальных условий его осуществления.

Ключевые слова: творчество, жизнестроение, форма, утопия, универсализм, эстетическое, искусство, символ

Введение

Художественно-эстетическая жизнь 1920-х годов – период исторической турбулентности, когда деятели культуры ощущали себя внутри потока становления нового мира и пытались действенно этому способствовать. В это время произошла судьбоносная и драматичная встреча эстетического проекта русского авангарда с социальной и жизненной реальностью. Трансформация представлений о творческом саморазвитии универсума как потенциале креативности реаль-

¹ Устюгова Елена Николаевна – доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, ORCID ID: 0000-0001-7453-2585; elena.ust@gmail.com

² См.: Устюгова Е.Н. Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.

ного жизненного мира в проекты реализации этой цели художественно-эстетическими средствами показала утопичность такого подхода, присущего эстетике авангарда того времени. Концептуальной основой эстетических проектов стала идея творящей активности художественной формы, спонтанно преобразующей человека в творческого субъекта действия, освобождая его от оков практической действительности и императивов предшествующей культуры.

В отличие от основополагающего для марксизма принципа детерминации культуры социально-экономическим базисом, авангардисты исходили из того, что красота, эстетическое чувство, художественное творчество сами станут детерминировать социальную реальность, преодолевая ее косность. Авангардисты намеренно избегали при этом понятия «культура» вместе со всем его содержательным (нравственным, религиозным, интеллектуальным) наполнением, предпочитая ему понятие «жизнь», и полагали до-культурное (изначальное) происхождение новой эстетической онтологии, создаваемой «творящей формой», подвергая критике предшествующую историю культуры и искусства. Будучи наследниками философии романтизма, русские авангардисты, говоря о духовности, имели в виду космическую, а не гуманитарную духовность. Они хотели создать человека действия, но не человека сознания и самосознания, человека без права выбора, стихийно отдающегося во власть тотальной формотворческой энергии.

■ Идея «творящей формы» в европейской эстетике

Теоретические истоки художественно-эстетических проектов раннего русского авангарда обнаруживаются еще в философии Просвещения и дальше на протяжении всего XIX века в русле становления проекта модерна. И. Кант впервые провозгласил эстетическое сознание сферой творческой свободы активного субъекта, преодолевающего императивы традиционной культуры. Следующий шаг в этом направлении был сделан Ф. Шиллером, который считал, что именно в эстетической сфере возможно преодолеть возникший в результате разделения труда исторический разрыв изначальной целостности человеческой природы: «Переход от страдательного состояния ощущения к деятельному состоянию мышления и воли совершается не иначе, как при посредстве среднего состояния эстетической свободы... Здесь дух радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что производит. Само собой разумеется, что здесь речь идет лишь об эстетической видимости, отличной от действительности и истины»³. Возвращение человеку утраченной гармонии с собственными способностями и с миром происходит, по Шиллеру, в сфере искусства, где художник является подлинным творцом формы: «Истинной эстетической свободы можно ожидать только от формы, т.к. только форма действует на всего человека в целом»⁴. Ю. Хабермас обращает внимание на то, что Шиллер не стремился проецировать универсализм эстетического творчества на всю сферу жизне-

³ Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. / под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. С. 344.

⁴ Там же. С. 325—326.

творчества, растворяя искусство в жизни. Напротив, он указывал на автономность сферы эстетической видимости, так как «видимость сохраняется лишь в течение того времени, пока она лишена какого-либо содействия со стороны реальности, пока она остается чисто эстетической»⁵.

Но уже в философии романтизма эстетический универсализм приобрел значимость Абсолюта, что нашло свое разрешение в концепции художественного мифотворчества: «Искусство есть для философа наивысшее именно потому, что оно открывает его взору святая святых, где как бы пламенеет в вечном и изначальном единении то, что в природе и в истории разделено, что в жизни и в деятельности так же, как в мышлении, вечно должно избегать друг друга»⁶.

В романтической мифологии красота осознается как цель всей духовной деятельности, поскольку она «есть не просто видимая форма воспринимаемых вещей, а форма как идея, явленная в отображении, как воплощение идеального в реальном, бесконечного в конечном, всеобщего в особенном»⁷. Непосредственно воздействуя на всеобщее восприятие и осуществляя полное освобождение духа человечества, «такая Красота способна упразднить собственное конкретное содержание, чтобы привести искусство к Абсолюту и одновременно превзойти форму конкретного произведения и получить произведение абсолютное, выражающее все искусство»⁸.

Дальнейшее развитие идея «творящей формы» получила в европейской эстетике в конце XIX – начале XX века при несомненном лидерстве теоретиков немецко-австрийского искусствознания, поставивших проблему имманентного источника эволюции художественных форм. Форме отводилась роль выражения самой сущности художественной деятельности, которую К. Фидлер обозначил как «принцип производства действительности» в самом широком диапазоне, выходящем за собственные пределы искусства⁹. По мысли Г. Вельфлина, развитие художественных форм имеет свою собственную, внутреннюю логику, поскольку «формальная фантазия есть специфический орган, обладающий собственной историей»¹⁰. Еще отчетливее мысль о действии энергии надличностной формы прозвучала в концепции «художественной воли» А. Ригля, который говорил уже не о внутренней логике развития форм видения (Вельфлин), а о наличии иррационального «имманентного художественного стремления» (*Kunstwollen*) как активности творящей искусство мысли, не зависящей от материальных факторов, а диктующей и подчиняющей себе направленность формообразования¹¹.

⁵ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / пер. с нем. М.М. Беляев и др. 2-е изд., испр. М.: Весь Мир, 2008. С. 53.

⁶ Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. / сост., ред., авт. вступ. ст. А.В. Гулыга. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 484.

⁷ История эстетики: уч. пособие / отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С. 317.

⁸ История красоты / под ред. Умберто Эко; перевод с итал. А.А. Сабашниковой. М.: Слово/Slovo, 2005. 317.

⁹ История европейского искусствознания / отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. Вторая половина XIX – начало XX века: в 2 кн. Кн. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1969. С. 47.

¹⁰ История европейского искусствознания. Указ. соч. С. 53.

¹¹ История европейского искусствознания. Указ. соч. С. 69.

Такой ход мысли затем был подхвачен О. Шпенглером, утверждавшим, что в основе целостности культуры заложено некое метафизическое чувство формы как непреложной судьбы, которая стихийно выстраивает все тело культуры, осуществляя действие формообразующей энергии, подобной демоническому порыву к символизации. Идея судьбы не поддается «познанию, описанию, определению, а лишь чувствованию и внутреннему переживанию... Судьба предстает доподлинным способом существования первофеномена, в котором созерцающему непосредственно открывается живая идея становления»¹². Прасимвол культуры «пульсирует в чувстве формы каждого человека, каждой общности, стадии, эпохи и диктует им стиль всей совокупности жизненных проявлений»¹³. По мысли Шпенглера, источником тотального формотворчества является искусство, от которого символический импульс передается всем сферам культуры: «Идея судьбы требует опыта жизни, а не научного опыта, силы созерцания, а не калькуляции, глубины, а не ума...», поэтому «идею судьбы можно сообщить, только будучи художником», самым актом творения¹⁴. Шпенглер вывел трактовку формотворчества в культуре за пределы рациональности, придав ей мистическую и универсальную значимость.

В художественной мифологии символизма искусству отводилась основополагающая роль образного проявления в культуре изначальной сущностной бытийности: «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее»¹⁵. Искусство провидит в акте символизации прообраз бытийной теургии, когда сам символ понимается как откровение и импульс к творчеству как прообразу самой жизни: «Жизнь надо подчинить творчеству... Искусство есть начало плавления жизни»¹⁶. В претворении хаотического мира в красоту главная формообразующая сила – мировая воля, а чувство формы – проявление тотальной потребности бытия символизировать, придавать жизни формы. При такой постановке вопроса, по сути, исчезли границы между художественным творчеством и мифотворчеством, что осознавали и сами символисты: «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенциал и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество», но его результатом, как отмечал Н.А. Бердяев, все же не стало создание новой онтологии, поскольку они творили «идеальное, а не реальное, символические ценности, а не бытие»¹⁷. Итак, можно видеть, что в период от Просвещения до начала XX века нарастала значимость идеи «творящей формы», пройдя путь от общефилософской постановки вопроса о формотворческой активности субъекта до почти мистического представления о потенциальной силе символотворческой дея-

¹² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. С. 277.

¹³ Там же. С. 338.

¹⁴ Там же. С. 273.

¹⁵ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 235.

¹⁶ Бельи А. Символизм как миропонимание / авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 154.

¹⁷ Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 218.

тельности в становлении иного, идеального мира. Все эти представления, несомненно, повлияли на идейную платформу русского авангарда 1920-х годов.

Трансформация идеи творящей формы на пути от мифотворчества к утопии

В то время как мыслители XVIII–XIX веков мечтали о целостном мировосприятии в слиянии с гармонией Природы как об «утраченном рае» и искали идеальный мир прежде всего для отдельного человека, приоритеты XX века были связаны с уверенностью в реальном наступлении новой эры человечества как переломе европейской культурной традиции, исчерпавшей, как казалось, свой творческий потенциал. Эта уверенность подпитывалась успехами технического прогресса и ощущением мощи исторической динамики, влиявшими не только на судьбу отдельного человека, но охватывающими все общество и культуру. Иллюзия прекрасного прошлого вытесняется утопией активного действия по конструированию и внедрению в реальную жизнь идеала прекрасного будущего.

Утопическому мышлению присущи не только мечты о возможном и желанном, но и придание универсальному идеалу статуса всеобщей цели, а также – вера в ее достижимость, а это уже требовало разработки программы действительного преобразования всей жизни. Именно практическая установка на реализацию отличает утопию от мифотворчества. По справедливому утверждению С.П. Батраковой, «утопии можно условно разделить на утопии-образы и утопии-программы... Различие этих способов определяет характер утопических программ (собственно социальные, социально-эстетические, социально-педагогические и т.д.)»¹⁸. Но в проектах русского авангарда 1920-х годов эти способы совмещались – его эстетические идеалы, связанные с уверенностью в реальной осуществимости идеи «творящей формы», были наполнены практическим проективным энтузиазмом. Создаются специальные институции для разработки принципов и форм интеграции теории и практики. К ним относятся, например, ГАХН, ИНХУК, а также объединения теоретиков и художников под эгидой конструктивизма и «производственного искусства». Различные художественные сообщества (художников, писателей, музыкантов) разрабатывали свои творческие программы и публиковали их принципы в виде манифестов.

Эстетическая универсализация идеи творящей формы

Соединение утопий-образов и утопий-программ обусловило общую установку на выработку научной и всеобъемлющей платформы художественного жизнестроения для действительного осуществления универсализации идеи «творящей формы». Основными векторами этой платформы стали разработки концепции единого стиля времени, теории синтеза искусств и креативности функционально-целесообразных форм предметного мира.

¹⁸ Батракова С.П. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX в. М.: Наука, 1990. С. 5–6.

Теория синтеза искусств. Целью созданной в 1921 году Государственной академии художественных наук (ГАХН) стало интегративное исследование искусства гуманитарными, естественными и социальными науками во взаимодействии теории с художественными экспериментами. В. Кандинский призывал к созыву конгресса деятелей искусства всех стран во имя построения «всемирного здания искусств»¹⁹, а также предложил проект Новой науки об искусстве для создания универсальной языковой парадигмы культуры и искусства. Первостепенной задачей виделось совместное изучение проблемы синтеза «элементов искусства» силами художников, представителей естествознания и сферы производства. Результатом такого взаимодействия должна была стать «Энциклопедия искусствознания», систематизирующая все дискурсы об искусстве.

В соответствии с пониманием художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и чувственного, Кандинский, как и его единомышленники, считал, что в самой природе искусства заложен язык, творящий смыслы и формы, и объединяющий людей в процессе художественного восприятия. В основу концепции «монументального искусства», или «искусства в целом», он положил теорию синтеза искусств, согласно которой художественный язык выстраивает гармонию контрапунктов как образ мировой гармонии. Исследование взаимодействия языков пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который художник творит по принципу симфонического контрапункта: «Поиск художественных форм, призванных... выразить с наибольшей силой только лишь необходимое, то есть стремление к художественному синтезу, представляется нам решением, духовно консолидирующим круг художников»²⁰. Под внутренним смыслом понимались как имманентная необходимость организации всех форм опыта, пережитого художником, так и целостность самого художественного произведения, подобная целостности живого организма. Распространенное в это время уподобление жизни целостности организма приводило к пониманию науки об искусстве по аналогии с натурфилософией, поэтому Кандинский привлек к деятельности ИНХУКа представителей не только разных видов искусства, но и ученых: физиков, психологов, физиологов, химиков, историков, искусствоведов, композиторов, архитекторов. Работа над проектом «монументального искусства», задуманным Кандинским и продолженным в стенах ГАХН А.Г. Габричевским, В.П. Зубовым, Д.С. Недовичем, не была завершена по многим причинам, прежде всего из-за отсутствия взаимопонимания между теоретиками искусства, учеными-естественниками и художниками-практиками.

¹⁹ Кандинский В.В. О Великой утопии // Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 2. М.: Гилея, 2001. С. 32.

²⁰ Цит. по: *Подземская Н.П.* Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В.В. Кандинского // Искусство как язык – языки искусства: Государственная Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко: в 2 т. Т. 1. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 63.

Единый стиль эпохи. Наряду с теорией синтеза искусств в программные цели ИНХУКа входила разработка концепции Большого стиля времени как универсального воплощения идеи «творящей формы». Стиль мыслился как внутренняя форма целостности, символически выражающая общий дух времени и организующая энергетически и ритмически весь творческий процесс. Единоформие представлялось своего рода аксиомой программы активной эстетической универсализации жизни. По мысли К. Малевича, «единство всего человечества необходимо, ибо нужен единый человек действия. Мы хотим себя выстроить... по-новому, так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всесильный лик, объединяющий обособленные индивидуальности»²¹. Авангардисты не сомневались, что прообраз единого стиля мог возникнуть только в искусстве, способном возвысить материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратить ее в художественную, эстетическую жизнь.

В едином художественном стиле видели и форму целостности, и выражение «духа нового времени» особым строением языка искусства и всех сфер жизни. Единый стиль предполагал наполненность всех форм действенной энергией жизнестроения, оказывающей эмоционально-организующее воздействие на массы. В символической природе языка стиля виделось эстетическое разрешение утопизма метафизического мышления в чувственно-онтологическом художественном образе целостности бытия, сознания, надличностного и личностного, как синтезе всех средств воплощения целостности жизненного мира: «Власть утопии – это власть символа над человеческой жизнью, вторичная реальность, соединяющая несоединимое, науку и легенду»²². Согласно представлениям теоретиков и практиков искусства, единый стиль времени должен выражаться языком символических монументальных форм, определяющим общую поэтику всех видов искусства. Универсальность символического языка стиля обусловлена активизацией целой гаммы творческих возможностей эстетического восприятия: чувственной реактивности, воображения, интуитивного схватывания целостности образа. Чувственно-смысловая аура стиля возникает благодаря эстетической выразительности языка, присущей самой природе искусства и транслируемой им во все сферы жизнедеятельности человека. Поэтому проблеме стиля как глубинного символического уровня «творящей формы» придавалось такое значение в глобальном эстетическом проекте авангарда, явно перекликающемся с идеями Шпенглера о стиле как прасимволе душевного выражения культурной эпохи.

Поиски тотальных основ организации художественного языка выдвигали также и вопросы практических способов соорганизации индивидуальностей в едином творческом процессе. В документах одного из заметных художественных

²¹ Малевич К.С. К вопросу изобразительного искусства // Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 210.

²² Чаликова В.А. Предисловие // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / пер. с англ., нем., фр. и др. яз.; сост., общ. ред. и предисл. В.А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 19.

объединений «Круг художников», руководствующихся целью выработки единого стиля времени, была сформулирована задача обеспечения «принципа тесного сплоченного коллектива, осуществляющего как общее художественно-идеологическое воспитание своих членов, так и руководство их практической работой»²³. С самого начала встала проблема совмещения индивидуального творчества художника с коллективной идейной организацией, что впоследствии привело к созданию института творческих союзов, предназначенных для обеспечения уже непосредственного идеологического руководства деятельностью своих членов.

В дискуссиях, проходивших в эстетике и искусствознании 1920-х годов, в которых участвовали П.Н. Сакулин, И. Маца, А.Ф. Лосев, В.М. Фриче, В. Гаузенштейн, Ф.И. Шмит, И.И. Иоффе, отводилось большое место категории стиля как метаформы, интегрирующей отдельные художественные произведения в целостность. Но по мнению ряда теоретиков, корни стиля эпохи как принципа тотальной организации культуры происходят не столько из идеологической цели создания нового общества и нового человека, сколько из бессознательных глубин народной жизни. Как отметил А.В. Рыков, генезис тотального формообразования, по мнению И.И. Иоффе, восходит к присущему ранним культурам синтетическому способу восприятия, поскольку в изначальной целостности человека не существует границ между мыслью и действием, сознательным и бессознательным, внутренним и внешним. Иоффе полагал, что идеальное коммунистическое общество как абсолютное единство коллективистской действительности энергетически спаяно на биологически чувственном уровне²⁴. Не случайно для авангардистов столь значимой была идея изначальности как утраченной в ходе истории до-культурной целостности бытия человека в мире. Еще Шиллер в духе просветительского тезиса Ж.-Ж. Руссо «назад к природе» видел в такой целостности залог творческой активности человека, которая более всего проявляется в эстетическом формообразовании.

Уверенность в жизнетворческой силе искусства исходила из веры в действительную силу «творящей формы» как проводника энергетического воздействия мироздания на сознание художника. По словам Малевича, «живопись – краска, цвет заложены внутри нашего организма... Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их вспышек»²⁵. Художественная форма самопроизвольно происходит из взаимопроникновения бытия и творческой интуиции художника. Малевич полагал, что формы искусства обладают созидательной силой, поскольку, хотя они и «произошли от интуитивной энергии», но «все же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию

²³ Шихарева О.И. К истории общества «Круг художников» // Советское искусствознание – 82. Вып. 1 (16). М.: Сов. художник, 1983. С. 298.

²⁴ Рыков А.В. Иеремия Иоффе как теоретик искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. I. С. 164–169.

²⁵ Малевич К.С. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Собрание сочинений: в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 48.

красоты»²⁶, поэтому художник не только транслирует мировую формотворческую энергию, но и благодаря ей является творцом языка искусства.

Для Кандинского же особенно важно было выявить проводящую роль формы между мироощущением художника и душой воспринимающего человека, уподобленной им роялю, струны которого приводятся в целесообразную вибрацию творящим воздействием руки художника. Корнем этой связи является повелительный призыв Внутренней Необходимости чувства времени. Художник оказывается творцом вдвойне: творя художественную форму из ощущения самой жизни, он творит и нового человека, т.е. новую жизнь²⁷. Анализ механизмов воздействия искусства на человеческую психику стал одним из главных направлений исследований ИНХУКа и ГАХНа, в подтексте которых просматривалась первичность действия творящей формы как объективной и необходимой основы, конституирующей восприятие и диктующей механизмы воздействия искусства на сознание и чувства человека. И Кандинский, и Малевич недаром говорили о внутренней необходимости, с которой форма возникает в сознании художника, имея в виду энергичный канал, связывающий изначальную целостность бытия с душой и сознанием художественного Творца. В этой картине объективной и неумолимой силы формы, творящей искусство и жизненную реальность, трудно не заметить перекличку с идеями венских искусствоведов о надличностной художественной воле, порождающей формы времени.

Идея творящей формы в проектах «практической» эстетики

Уверенность в реальной достижимости идеального будущего всколыхнула созидательную активность деятелей культуры (и художников, и теоретиков), насыщавших свои теоретические проекты практическими программами реализации. На идею творящей формы была возложена главная концептуальная нагрузка в деле устранения разрыва между искусством и жизнью. Эта идея сыграла роль посредника между концепциями искусства метафизического крыла авангарда (в лице Кандинского и Малевича) и проектами деятелей «практической эстетики» («производственное искусство», конструктивизм), обратившихся к переустройству всей предметной среды жизни. В этом крыле авангарда идея «творящей формы» приобрела уже вполне материалистический смысл. Н.Н. Пунин считал, что форма, с одной стороны, является материальным субстратом культуры, но, с другой стороны, художественная деятельность, как высшая модель формотворчества, расчищает путь к раскрытию творческой природы целостного человека, а искусство реализует в полной мере свою жизнестроительную суть²⁸.

²⁶ Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму // Собрание сочинений: в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 276.

²⁷ Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 104–377.

²⁸ См.: Мазеев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С. 148–149.

Теоретики «практической эстетики», понимая жизнь как единство социальной и материальной, художественной и жизненной реальности, искали универсальные законы формообразования, разрабатывая принципы соотношения архитектурной предметных форм и организации пространства. Сторонники концепции «производственного искусства» исходили из убеждения, что само вступление в практическое взаимодействие с творческой потенциальностью функционально целесообразной формы самопроизвольно разовьет в человеке потребность строить свою жизнь по законам красоты и тем самым приведет к масштабной формотворческой перестройке всей жизненной практики. В основу формотворчества предлагалось положить принцип технической целесообразности, устанавливающий новые эстетические критерии, отождествляющие пользу и красоту, техническое и эстетическое, но при этом вещь трактовалась не утилитарно, а как образующий элемент новой эстетической среды жизнедеятельности человека. Направленность этих идей была отчасти инициирована идеями дореволюционного интернационального футуризма, так же противопоставлявшего традиционному «станковому» искусству» конструирование беспредметных форм, поэтизирующее индустриальную реальность. В России после 1917 года эти устремления совпали с началом радикальных революционных изменений всей социальной структуры и жизненного уклада, что не могло не повлиять на социальную ангажированность «практической эстетики».

Концепция конструктивизма также выдвигала универсальную для всех видов искусства общеэстетическую программу, но ее целью было создание единого стиля «интеллектуально-материального производства» будущей коммунистической эпохи на основе профессионального подхода к решению задач оформления городов и предметов бытового и производственного назначения. Правда, уже во второй половине 1920-х годов практические возможности советской индустрии показали свою неспособность к широкомасштабной реализации программы конструктивизма, что вынудило многих художников этого направления уйти в сферу прикладного искусства, выполнения отдельных дизайнерских или архитектурных заказов или даже чисто проектных вариантов в виде так называемых «бумажного дизайна» и «бумажной архитектуры».

Функционалистская трактовка идеи «творящей формы» приобрела уже вполне технологический смысл у А. Богданова в изложенной в его труде «Тектология»²⁹ концепции культуры как целенаправленного управления механизмами цивилизационного развития. Согласно этой концепции, в ходе исторической эволюции культура из стихийного потока превращается в универсальную технологию организационного переустройства жизни. По мнению Богданова, прогрессивная модель культурной деятельности состоит в овладении технологией интеграции единиц в организованную форму целого, в результате чего из материала – человеческих единиц – организуется коллектив³⁰. Такая трактовка идеи «творящей формы» уже выходила за рамки

²⁹ Богданов А.А. Тектология: всеобщая организационная наука: в 2 кн. Кн. 2. М.: Экономика, 1989.

³⁰ Богданов А.А. Программа культуры // Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М.: Политиздат, 1990. С. 321–334.

утопического проекта авангарда и послужила провозвестником грядущей тоталитарной эстетики.

Идеи Богданова повлияли на развитие «практической эстетики» в социально-прагматическом направлении, связывающем эстетический проект с политической идеологией и социальной практикой. Утопичность претензий теоретиков «практической эстетики» создать на этой базе универсальную эстетику была доказана последующим опытом развития культуры. Б. Гройс в полемически остром произведении «Gesamtkunstwerk Сталин»³¹ обратил внимание на то, что политическая воля и художественные проекты могут сойтись в стремлении к осуществлению, из чего он сделал вывод, будто советская социальная практика времен сталинизма являлась прямым наследованием идеологии русского авангарда, поскольку все они вдохновлялись общей идеей установления тотального единства жизни, искусства, общества и человека – только для авангарда это было утопической мечтой, а социализм реализовал данную идею практически. С этой логикой трудно согласиться, поскольку социальная и культурная политика сталинского тоталитаризма 1930–1950-х годов исходила из стремления визуализировать и внедрить политическую идеологию таким образом, чтобы она открывала путь для установления тотальной власти государства над всей жизнью общества и человека, превратившись в унифицирующий людей коллективный «дизайн подсознательного»³². Такая идеологическая установка была в корне противоположна устремлениям русского авангарда первой половины 1920-х годов, возлагавшего на искусство миссию пробуждения в человеке духа творчества, который приведет к гармоничной целостности бытия человека в мире.

Кризис эстетической утопии «творящей формы» (Вместо заключения)

Неразрешимой проблемой на пути реализации эстетически-жизнестроительного проекта стало практическое столкновение с новым социально активным массовым субъектом, которого вывела на арену истории русская революция. Авторы проекта новой культуры видели свое призвание в активизации творческого потенциала массового человека, осознающего пока только свою социально-политическую субъектность. На пути движения к цели глобального преобразования всей жизненной реальности встала задача пробудить в массовом человеке потребность и способность к творческому преобразению всего его существа, сделав из него человека культурного действия. Но массовый человек, лишенный личностного ценностного самосознания и ответственности, мог стать только элементом нового варианта массовой культуры. Авангард, ставивший вопрос о том, каким должно быть искусство в эпоху демократизации общества, по сути, сам устанавливал пределы развития своей творческой парадигмы. Предлагаемые теоретические и практические стратегии были нацелены на быстрый результат, а не на процесс постепенного

³¹ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

³² Гройс Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О Новом. Статьи. М.: Знак, 1993. С. 107.

развития всех предпосылок и условий осуществления замысла формирования человека-творца. Упование на пробуждение эстетической креативности человека вообще обернулось тем, что сам человек, на которого направлена вся эта формообразующая сила, понимался не как личность, субъект, а как некто, подобный первообразу человека с картины Малевича – т.е. своего рода прототип, лишенный лица и свободы всякого ответа. Надежда была только на эстетическую чувственность и механизмы человеческой психики.

Язык искусства как язык непосредственного чувственного вовлечения истолковывался утопистами как «„шифр освобождения“, а творческий процесс – как видимое и предметное, осуществление“ утопии не в будущем, а теперь, немедленно»³³. Правда, по точному замечанию С.П. Батраковой, обратной стороной эстетического максимализма оказывалось «полное разрушение границ между искусством и жизнью, так что искусство со всеми его образными иллюзиями просто-напросто перестает существовать»³⁴. Понятно, что это стимулировало поиски эстетической выразительности на пути символически-абстрактных, конструктивных форм, в отличие от образных форм классического искусства, но этот язык не стал своим для большей части общества.

В конце 1920-х годов наступило время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. К концу десятилетия стала очевидной неосуществимость возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека. Утопизм идеи «творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс социальных, политических, идейных, человеческих причин. Идеал творческого человека уже не соответствовал социально-политическим реалиям начала 1930-х годов – ИНХУК был распущен в 1926 году, а ГАХН – в 1931-м. Утопиям всегда присущи глобальные замыслы преобразований, рассчитанные на столь же глобальные результаты. С одной стороны, убежденность в достижимости цели кардинально изменить жизнь и сознание людей столкнулась с непреодолимостью объективных условий и инертностью массового сознания. С другой стороны, в это время обнажились и внутренние противоречия утопизма, которые привели к его гибели в конце 1920-х годов. Главные из них – тотальность проекта эстетической целостности, возлагающего надежды на эстетическую природу надличностной энергии формообразования, попытка превратить проект в методологию действия, стремление к скорейшей реализации и, наконец, недооценка реальных условий его осуществления.

В идее «творящей формы» выразились утопические надежды на уникальные силы искусства в достижении совершенства жизненного мира. И все же русских авангардистов 1920-х годов, воодушевленных мечтой о всеобщем счастье творческого бытия человека в мире, можно считать благородными рыцарями эстетического утопизма. Возлагая на искусство миссию универсального формотворчества, они верили в его магнетическую силу формирования универсальной гармонии творческого духа, человеческой деятельности и жизни в целом, хотя их намерения оказались несовместимыми с реальностью.

³³ Батракова С.П. Указ. соч. С. 15.

³⁴ Там же.

Советский фольклор в «Трех песнях о Ленине», «Колыбельной» и «Трех героинях» Дзиги Вертова

Аннотация. В статье анализируются поздние фильмы советского режисера-документалиста Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» (1934), «Колыбельная» (1937) и «Три героини» (1938) в контексте сталинского фольклора – сказов, поэм и других народных произведений, стилизованных под новую советскую действительность. Автор отвечает на вопрос, с чем связано обращение Вертова – яркого апологета документальности и факта в кино – к сказочным и эпическим мотивам. Причиной становится социокультурный переход от эпохи авангарда к соцреализму. Вместе с актуализацией фольклорных жанров в 1930-е годы происходит многосторонний процесс идеологизации «правды», в частности исторической. Запечатление реальности в условиях соцреализма должно отображать специфическую, утопическую модель жизни и общества. В свои фильмы 1930-х годов Вертов вводит отрывки фольклорных произведений, например лезгинского поэта Сулеймана Стальского, или же намеренно стилизует сюжетные структуры и художественные лейтмотивы под народные песни о В. Ленине и И. Сталине. Режиссер понимал фольклор в разрезе авангарда как материал для создания сложного, интертекстуального произведения, в котором идеология и образы вождей отходили на второй план перед художественно-поэтической, музыкальной композицией сюжета. Вертов-фольклорист относится к народным стихам и песням как к документам, которые особым образом живописуют действительность. Как и авторы фольклорных произведений, он эстетически осмысляет сталинскую эпоху, воссоздает ее главные мифы и символы.

Ключевые слова: Дзига Вертов, фольклор, документальное кино, сталинизм

Дзига Вертов известен как один из родоначальников документального и неигрового кино. Его авангардные идеи и новаторские техники киномонтажа, открытые в 1920-е годы в фильмах «Кино-глаз» (1924), «Одиннадцатый» (1928) и «Человек с киноаппаратом» (1929), значительно повлияли на развитие мирового киноискусства.

Принято считать, что с момента установления в СССР соцреализма в середине 1930-х годов Дзига Вертов больше не имел возможности развивать свой авторский стиль, а его попытки адаптироваться под новые художественные

¹ Горячок Кирилл Леонидович – кандидат философских наук, научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0003-0002-7732; goryachokk@mail.ru

и стилистические каноны не были до конца успешными. Такие фильмы, как «Три песни о Ленине» (1934), «Колыбельная» (1937) и «Три героини» (1938), значительно отходят от эстетики киноков периода авангарда с ее воспеванием городской культуры, техники и «нового человека», пафосом жизнестроительства. Фильмы Вертова 1930-х были в большей степени монументальными как с точки зрения содержания, ставшего значительно более политически официозным, так и формы и композиции.

Опыты киноков 1920-х годов, несмотря на идеологический сюжет, например, строительство гидроэлектростанции в «Одиннадцатом», подразумевали разнообразие трактовок и интерпретаций. Событие политического значения для Вертова часто становилось поводом для формальных и художественных экспериментов. Его фильмы авангардного периода содержат в себе символические и поэтические образы, воплощенные на экране с помощью разнообразия технических приемов. И, скажем, «Человек с киноаппаратом» благодаря сложной и многообразной монтажной композиции предлагает зрителю собрать в голове мозаику образов и ассоциативных цепочек. Таким образом, содержание авангардных фильмов Вертова далеко превосходит их изначальный идеологический замысел.

В 1930-е годы авторский стиль Дзиги Вертова терпит значительные изменения: он эволюционирует и впитывает в себя новые каноны соцреализма. Важнейшую роль в фильмах режиссера, начиная с «Трех песен о Ленине», стало играть слово, выраженное через песни, речь и поэтические интертитры. Как раз через них и проявляется новая черта вертовского кинематографа – фольклоризация. В поздних лентах кинематографиста в основу берутся жанры народного устного творчества: песни, сказы, плачи, колыбельные. Образы большевистских вождей возвышаются у Вертова до эпических, былинных героев.

Фольклор в творчестве Дзиги Вертова – малоисследованная тема в литературе. Многие исследователи отмечали интерес режиссера к народной культуре, в частности, Виктор Листов полагал, что Вертову было свойственно «народопоклонство», традиционализм, некий архаичный взгляд на мир и общество: «Мы видели “Шагай, Совет!” и “Шестую часть мира”, где город и вся страна представлены как единая патриархальная семья. Собирательное “мы” в этих картинах – не столько провозглашаемое пролетарское единство, сколько признак крестьянского, деревенского сознания. В дальнейшем в “Трех песнях о Ленине” Вертов будет искать опору уже прямо в фольклорных мотивах, а в “Колыбельной” вряд ли случайно зазвучат мессианские ноты»². Отдельные упоминания фольклорных моментов встречаются в работах Льва Рошалья³ и Олега Ковалова⁴, в анализе фильма «Колыбельная» Александра Дерябина⁵

² «Прыжок» Вертова // Искусство кино. 1992. № 11. С. 97.

³ Рошаль Л.М. Вертов и Сталин // Искусство кино. 1993. № 18. С. 121–142.

⁴ Ковалов О. Наш ответ Джойсу. «Улисс» Джойса – «Человек с киноаппаратом» и «Колыбельная» Вертова // Искусство кино. 2008. № 4. С. 78–101.

⁵ Дерябин А.С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки. 2001. № 52. С. 87–102.

и Натальи Нусиновой⁶. Однако серьезных аналитических текстов на эту тему не выходило.

Обращение к фольклору сам режиссер объяснял так: «К народному творчеству я пришел не сразу. Шел долго, спотыкаясь и поднимаясь, проделывая сотни удачных и неудачных опытов, тяжелым экспериментальным путем. Моей целью была правда. Средством – киноглаз. Если б “съемка врасплох”, “скрытая камера”, монтаж и т.д. были бы для меня целью, а не средством, я никогда не пришел бы к народному творчеству. Только в конце 1932 года мы решили обратиться к документам народного творчества. Конец 1932-го и почти весь 1933 год я посвятил наряду со съемкой собиранию этих песен. С января 1933 года приступаю наряду со съемкой к изучению этих песен»⁷. Заметно, что интерес к народному творчеству был вызван и «оправданием» за авангардные эксперименты: Вертова часто обвиняли в том, что технические и монтажные приемы киноков были далеки от задач советского искусства, – проще говоря, в формализме. Однако одновременно стремясь следовать современным веяниям в искусстве, режиссер действительно находил в фольклоре источник нового художественного вдохновения.

Фольклорные и сказочные мотивы можно обнаружить и в творчестве Вертова 1920-х годов. Народная творческая энергия, обрядность и жизненный уклад различных национальностей всегда интересовали режиссера. Ярче всего это проявилось в «Шестой части мира» (1926), где была представлена широкая панорама жизни восточных народов СССР. В картине уже возникали фольклорные мотивы, раскрывающиеся через метафору природы. Например, в сцене, где ледокол «Ленин» пробивает толстые слои льда, а затем мужчина-самоед идет по направлению к солнцу – к светлому будущему советской страны.

Интересно, что в самом первом сохранившемся замысле «Человека с киноаппаратом», относящемся к периоду работы режиссера над «Шестой частью мира», Вертов также планировал показать самоедов и их отношение к киносъемке и кинопоказу⁸. Окончательный план фильма претерпел радикальные изменения, и в нем не осталось и следа от изображения народных культур. Впрочем, в контрастах и противопоставлениях в сюжете «Человека с киноаппаратом», таких как рождение и смерть, день и ночь, сон и бодрствование, нетрудно увидеть архаический взгляд на взаимоотношения человека и природы. Этот смысловой слой существует в картине параллельно с эстетической конструктивизма.

В эпоху авангарда киноки также обращались и к сказочным лейтмотивам. Например, в «Кино-глазе» Вертов показывал воскрешение быка на скотобой-

⁶ Нусинова Н. Семья народов (Очерк советского кино тридцатых годов) // Логос. 2001. № 1. С. 10–21.

⁷ «Три песни о Ленине»: сб. / сост. Е.И. Вертова-Свилова и В.И. Фуртичев. М.: Искусство, 1972. С. 107.

⁸ Вертов Д. Тетрадь и разрозненные листы с набросками сценария документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 235. Л. 94 (об.).

не. Используя прием обратной съемки, оператор отматывает время назад, как бы демонстрируя явление чуда. Кинокамера в «Человеке с киноаппаратом» также обладает волшебными способностями: она останавливает время, разрушает и собирает заново здания. В финале картины она «оживает» и продолжает двигаться без помощи оператора.

Фольклор и сказка в фильмах 1920-х годов использовались Вертовым в контексте эстетики авангарда. По теории режиссера, кинокамера преобразует действительность, позволяет зрителю взглянуть на мир под иным углом зрения. И элементы «чуда» в его фильмах являлись прежде всего инструментами воздействия на зрителя.

В фильмах 1930-х годов упомянутые мотивы приобретают совсем иной смысл. Вертов усиливает эстетику фольклора, выстраивает сюжетную тему по законам народной песни. Режиссер стремился примирить отработанные в период авангарда стилистические приемы с новым курсом на социалистический реализм. Кроме того, «Три песни о Ленине» и, в особенности, «Колыбельная» рождались в контексте развернувшихся дискуссий о фольклоре и литературе, их активной актуализации в советской культуре.

■ Советский фольклор

Советским, или «псевдо-фольклором» современные исследователи называют народные произведения 1930—1940-х годов, выполненные в традиционных жанрах сказа, плача, былины и других, но основанных на советских политических и идеологических сюжетах. Широкий интерес к фольклору возник в СССР не сразу, однако уже после революции советские фольклористы стали собирать первые народные песни, темами которых становилась Гражданская война и жизнеописания большевистских вождей.

Одним из наиболее значительных произведений такого рода стал «Покойнишний вой по Ленине», записанный фольклористом Николаем Хандзинским в 1925 году. Автор отметил массовое возрождение жанра «причитания», обновление его форм и наполнение современным содержанием. Смерть В. Ленина стала одним из самых распространенных сюжетов в советском фольклоре: «Это не “эпическая старина”, не “памятник”, не “рудимент”, но вполне живое, бытующее поэтическое явление»⁹.

В том же году в киножурнале «Кино-правда» Дзиги Вертова выходят выпуски № 21 «Ленинская Кино-правда» и № 22 «В сердце крестьянина Ленин жив». В них режиссер иллюстрирует народную скорбь по ушедшему. Фольклорных мотивов в киножурнале еще нет, но есть некоторое предчувствие дальнейшего развития этой темы. Например, в «Ленинской Кино-правде» впервые появляются знаменитые вертовские титры во время похорон вождя: «Ленин. А не движется. Ленин. А молчит». Режиссер использует их вновь в «Трех песнях о Ленине».

⁹ Хандзинский Н. Покойнишний вой по Ленине. Иркутск: Издание Восточно-Сибирского отдела Русского Географического Общества, 1925. С. 5.

В 1920-е годы русские формалисты, авторы журнала «ЛЕФ», а вслед за ними и члены организации РАПП называли фольклор жанром архаичным и несовременным. Советским фольклористам приходилось доказывать значимость народной культуры в условиях авангарда и всеобщей устремленности к строительству будущего. Но уже в начале 1930-х годов фольклор становится одним из главных жанров советского искусства, поскольку резко меняются культурные ориентиры в противоположность предыдущему десятилетию¹⁰.

На первом совещании писателей и фольклористов СССР в 1933 году видный специалист эпохи Юрий Соколов объявил о необходимости реабилитации и переосмысления фольклора который, «подобно художественной литературе, всегда был и теперь является отражением и острым орудием классовой борьбы, агитации и пропаганды. Фольклор зачастую – прекрасный сигнализатор настроений в массах и показатель политического и культурного уровня масс»¹¹.

Важную роль в актуализации фольклора сыграл Максим Горький. На Первом съезде советских писателей он заявил об исключительной роли народного искусства. Горький указал на тесную связь фольклора с жизнью и работой трудящихся, назвал его источником мировоззрения и языка всего народа¹². Первым и главным выразителем народного сознания он назвал лезгинского поэта Сулеймана Стальского: «На меня, и – я знаю – не только на меня, произвел потрясающее впечатление ашуг Сулейман Стальский. Я видел, как этот старец, безграмотный, но мудрый, сидя в президиуме, шептал, создавая свои стихи, затем он, Гомер XX века, изумительно прочел их»¹³. Горький подчеркивает важный смысловой мотив соцреализма – искусство должно быть предельно понятным, а «безграмотность», то есть предельная простота, является залогом истинной мудрости.

Ключевыми героями произведений 1930-х годов являлись В. Ленин и И. Сталин. Как отмечалось в научном сборнике 1936 года, «в фольклоре народов СССР теме о Ленине посвящено большое число произведений не только поэм и легенд, но и реалистических сказов и песен. В поэмах и легендах тема о Ленине часто разрабатывается в образах и приемах старой эпической традиции»¹⁴. Действительно, во многих сказах и поэмах Ленин предстает, скорее, в фантастическом, лубочном образе – он может одерживать верх над врагами верхом на коне, командовать войсками, путешествовать по разным странам и освобождать там угнетенных.

Произведения о Ленине и Сталине содержали множество исторических и былинных аллюзий. В основе своей они призваны были представить ста-

¹⁰ *Миллер Ф.* Сталинский фольклор / пер. с англ. Л.Н. Высоцкого. СПб.: Академ. проект, 2006. С. 12.

¹¹ Фольклор в России в документах советского периода, 1933–1941 гг.: сб. документов / сост. Е.Д. Гринько и др. М.: ГРЦРФ, 1994. С. 20.

¹² *Миллер Ф.* Указ. соч. С. 13.

¹³ Сулейман Стальский в критике и воспоминаниях: сб. статей, очерков и заметок / сост. и автор примеч. А. Агаева. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1969. С. 6.

¹⁴ Советский фольклор: сб. статей и материалов. № 4–5. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1936. С. 70.

линскую эпоху закономерным итогом развития многовековой истории российского государства. Прошлое самым своим ходом подготавливало счастливую современность. К.А. Богданов замечает: «В летописи эпических подвигов советские вожди, военачальники, шахтеры и покорители воздушных просторов побивают рекорды своих архаических предшественников, доказывая осуществимость желаемого и очевидность невероятного»¹⁵.

Причинами актуализации фольклора в сталинскую эпоху культуролог Фрэнк Миллер называет «стремление правительства использовать все доступные возможности для пропаганды», а также широкую популярность народного искусства в русском обществе¹⁶. Но немаловажно, что народные песни своеобразно проводили диалектическую линию между прошлым и настоящим. Это коррелировало с возросшим интересом большевистских вождей к истории, к попыткам моделировать ее в «правильном» ключе.

В сборнике народных стихов о Сталине, изданном в 1939 году, академик Юрий Соколов емко обозначает содержание советского фольклора и проводит параллели с народной эпической традицией: «В дореволюционном фольклоре героические черты народа воплощались в древних образах созданных народной художественной фантазией богатырей, вроде русских Ильи Муромца или Добрыни Никитича. <...> В нашу героическую эпоху народное творчество сосредоточивается на любовной, вдохновенной зарисовке образов современных героев, героев гражданской войны и социалистического строительства – Чапаева, Щорса, Буденного, Фрунзе, Орджоникидзе, Кирова, Ворошилова, прославленных советских летчиков. <...> Больше всего и прежде всего творчество народов СССР посвящено великим вождям передового человечества – Ленину и Сталину»¹⁷.

Задачей фольклора в 1930-е годы устанавливалось формирование нового образа государства и его правителей. Неслучайно важной особенностью народного устного творчества 1930-х годов являлось то, что фольклористы часто напрямую влияли на авторов произведений, подсказывали им темы, которые были наиболее актуальны и идеологически корректны в данный момент. В песнях и стихах, посвященных Ленину и Сталину, утверждались непреходящие константы, на которых основывалось советское государство, сакральные, оправданные самой природой и логикой развития истории. Фольклор обеспечивал эту глубинную связь между историческими эпохами, показывал СССР как часть многовековой народной традиции – в противовес эстетике авангарда, которая стремилась разорвать эти связи и построить радикально новое общество.

¹⁵ Богданов К.А. Vox Populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое лит. обозрение, 2009. С. 136.

¹⁶ Миллер Ф. Указ. соч. С. 10.

¹⁷ Сталин в творчестве народов СССР: сб. стихов, песен и сказаний / вступ. ст. Ю. Соколова. Орел: Изд-во обкома ВКП(б) и Оргкомитета Президиума Верховного Совета РСФСР, 1939. С. 3.

■ Фольклор в советском кино 1930-х годов

Тенденции фольклоризации культуры наглядно отразились в советском кино 1930-х годов. Современность изображалась в нем не реалистически, но сказочно, лубочно. Как отмечала Нея Зоркая, «хотя вся эстетика революционного кинематографа была сознательно ориентирована на отражение живой действительности и на реализм, преображенный лубок активно входил в систему выразительности и арсенал приемов молодого советского кино»¹⁸.

Новые персонажи кинематографа приобретали черты былинных героев, представляли собой универсалии, а не живых людей. Такими были Чапаев из одноименного фильма братьев Васильевых (1934) и Максим из «Трилогии о Максиме» Г. Козинцева и Л. Трауберга (1935, 1937, 1938). В дальнейшем им на смену придут исторические фигуры, изображенные в той же фольклорной эстетике – «Александр Невский» (1938), «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1940) и другие.

Советская действительность в это время определялась как эпоха «эпического времени»¹⁹. И, как замечает Владимир Паперный, у сталинской культуры, названной автором условно «культурой-2», в противовес авангардной «культуре-1», было очень много общего с фольклором: «Государственно-эстетическое сознание в “культуре 2” – это творение жизни по законам эпоса. Эпос в “культуре 2” – это творение народных песен по законам государственной власти»²⁰. В политике советского государства усиливается символическая, обрядовая сторона правления. И сталинский фольклор очень точно транслировал установку культуры на сказку – на создание волшебного пространства со своими чудесными законами.

Соответственно документальное кино должно было отображать факт не подлинной действительности, но соцреалистической. Как указывала Майя Туровская, в этот момент документальные кадры получают статус сакральности (а, значит, должны иметь монументальные черты), а игровому кино нередко придается статус документа²¹. Поэтому такие историко-революционные картины, как «Ленин в Октябре» (1937), обладали «силой исторического факта», убеждали зрителя в своей исторической достоверности.

Для Дзиги Вертова фольклоризация кинематографа и кардинальные изменения в рецепции документального кино стали большим творческим вызовом. Однако между народной песней, посвященной историческим фигурам и событиям, и фильмами режиссера было важное эстетическое сходство. Владимир Пропп писал, что цель фольклорной поэзии «состоит не в том, чтобы пересказать событие, а в том, чтобы передать его исторический смысл и значение»²². Сюжеты и образы песни зачастую не являлись достоверными, однако они так или иначе имели свою основу в подлинной действительности – пе-

¹⁸ Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. С. 219.

¹⁹ Богданов К.А. Указ. соч. С. 134.

²⁰ Паперный В.З. Культура Два. 4-е изд. М.: Новое лит. обозрение, 2016. С. 289.

²¹ Туровская М. Зубы дракона: мои 30-е годы. М.: АСТ, Corpus, 2015. С. 170.

²² Пропп В.Я. Фольклор и действительность: избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 114.

перерабатывали ее. Похожим образом концепция «жизни врасплох» Дзиги Вертова подразумевала авторскую переработку жизненного материала, особую концепцию «правды», поэтизацию факта.

Поэтому к фольклорным произведениям Вертов относился как к фактам: «Во-первых, это были песни-документы. Как известно, я всегда с большим интересом относился к документальному оружию. Во-вторых, это были, при всей своей наружной простоте, песни сильные, образные, удивительно искренние. И самая главная их особенность – это единство их формы и содержания, – то есть как раз то, чего мы, писатели, композиторы, кинематографисты, не можем добиться до сих пор»²³.

Таким образом, Дзига Вертов обращается к фольклору как к богатому художественному контексту. Пафос авангардного жизнестроительства и создания нового общества, присущий его работам 1920-х годов, в «фольклорных» фильмах режиссера сменился пафосом эпоса, величественно-монументальным повествованием. Как писал Валерий Иванович Фомин, фольклор «привлекает художника не какими-то побочными своими свойствами (декоративностью, экзотикой и т.д.), а исключительным богатством и ассоциативностью поэтической мысли, ее скрытыми возможностями, которые неожиданно выявляются при погружении фольклорной цитаты в иной содержательно-художественный контекст»²⁴.

Поздние фильмы Вертова обращаются к разным фольклорным жанрам и традициям и по-разному перерабатывают легшие в их основу тексты и события. Но их объединяет стремление запечатлеть новое, соцреалистическое видение истории и действительности.

■ «Три песни о Ленине» и жанр плача

В 1932 году Дзига Вертов обозначил задачу, которую ставил перед собой в работе над новым фильмом о Ленине: «подать этот фильм в форме, понятной миллионам»²⁵. Для режиссера это было принципиально важно, поскольку предыдущие его фильмы проваливались в прокате, их обвиняли в формализме и оторванности от народа. Обращение к фольклору как наиболее понятной форме для широкой публики поэтому было неслучайным.

Среди исследователей ходят споры о том, действительно ли Вертов лично собирал и записывал народные песни. Например, Михаил Гронас²⁶ замечал совпадения между песнями в «Трех песнях о Ленине» и сборником «Ленин в творчестве народов Востока», изданным в 1930 году писателем Леонидом Соловьевым²⁷. Юлия Козицкая, основываясь на этой версии, делает вывод, что

²³ «Три песни о Ленине». С. 107.

²⁴ Фомин В.И. Правда сказки: кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001. С. 46.

²⁵ «Три песни о Ленине». С. 103.

²⁶ Гронас М. Лосев, Бродский, Уолкотт, Хини, Элиот, Оден, Йейтс, Вертов, Ленин и Ходжа Насреддин // Лифшиц / Лосев / Loseff: сб. памяти Льва Лосева / под ред. М. Гронаса и Б. Шерра. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 224–241.

²⁷ Ленин в творчестве народов Востока: песни и сказания / сост. Л.В. Соловьев. М.: Московский рабочий, 1930.

Вертов был достаточно мало знаком с жизнью народов Востока, которые он изображает в «Трех песнях о Ленине»²⁸.

Однако архивные документы режиссера демонстрируют несколько иную картину. Сам Вертов отмечал, что в 1932—1933 годах путешествовал вместе со съемочной группой по Советскому Востоку: «Я знакомился с песнями Народного Карабаха. Слушал песни туркменских детей. Исколесил Узбекистан и Туркмению. Прислушивался к народным певцам. В Ашхабаде, в Мерве, в Старом Маргелане, в Самарканде, в Бухаре искал песни о Ленине. Одновременно знакомился с другими песнями. Очень трудно было с переводами. Некоторые переводы делал на месте. Некоторые песни позже нашел уже переведенными»²⁹.

Это подтверждают его дневниковые записи, сделанные во время экспедиций в Ашхабаде и Баку, в которых он описывает посещения аулов и мечетей, а также выписывает отрывки и названия народных песен. Экспедиции, насколько можно судить по вертовским записям, длились много месяцев, часто передвижение съемочной группы останавливалось не на неопределенный срок из-за недостатка финансов и ожидания денег из Москвы³⁰. Таким образом Вертов неплохо ознакомился с восточной жизнью, она его интересовала, и все его тетради этого периода исписаны фольклорными мотивами. Конечно, сомнительно, что режиссер самостоятельно записывал за кем-то песни: он не описывает этого процесса в дневнике, да и в съемочной группе не было переводчика. Однако категорически исключать этого тоже нельзя.

Кроме того, Вертов действительно тщательно изучал фольклорную литературу. Например, во время работы над «Колыбельной», он вел блокнот, куда выписывал народные частушки, пословицы и песни, а также библиографические указатели книг Ленинской библиотеки – сборники частушек, пословиц и песен, а также исследования фольклора. Список книг довольно внушительный: от Владимира Даля и Виссариона Белинского до Надежды Крупской и современных ему академиков-фольклористов³¹. Поэтому утверждать, что режиссер брал тексты лишь из одной книги Леонида Соловьева – неверно, режиссер поистине всерьез подошел к исследованию темы.

Принимаясь за работу над «Тремя песнями о Ленине», Вертов столкнулся с более насущной проблемой – съемок вождя революции сохранилось совсем не много. Поэтому режиссер решает дать его образ рефреном – через песни и символы.

²⁸ Козицкая Ю. О порабощенных, их избавителе и об особенностях черной чадры в фильмах Дзиги Вертова // Искусство кино. 29.12.2022. URL: <https://kinoart.ru/texts/o-poraboschennyh-ih-izbavitele-i-ob-osobennostyah-chnoy-chadry-v-filmah-dzigi-vertova> (дата обращения 29.08.2023).

²⁹ «Три песни о Ленине» С. 107.

³⁰ Вертов Д. Тетради с набросками сценария, монтажными планами, схемами и планами работы над документальным фильмом «Три песни о Ленине», с черновиком статьи «Хочу поделиться опытом», с дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 244. Л. 39–41, 61–67.

³¹ Вертов Д. Записные книжки с записями стихотворений, частушек, пословиц и поговорок, записями телефонов и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 251. Л. 27–41.

В отобранных произведениях о Ленине он находит новые прочтения образа вождя пролетариата. Если в «Одиннадцатом» Вертов показывал Ленина в контексте электрификации, важного мотива в культуре авангарда, и шире – строительства нового мира и общества, то в «Трех песнях о Ленине» фигура Ильича решается фольклорно – он отождествляется с природой, приобретает религиозно-языческие черты. «Помню слепого туркмена-певца на пороге Кара-Кумской пустыни. Он пел о том, что когда “не знающим знания дают много знания – это и есть Ильич-Ленин”, что, когда “не знающим свободы дают много свободы – это и есть Ильич-Ленин”. Помню другого певца в старом Маргелане (Узбекистан). Он пел о том, что “бедным и беспомощным был руководителем Ленин”, что “угнетение и темноту выгнал Ленин”, что в “мертвых жизнь вдунул Ленин”, что “сердцу свет и радость дал Ленин”»³², – пишет режиссер в сценарии фильма.

В основу «Трех песен о Ленине» главным образом легли народные плачи, поскольку краеугольным сюжетом фильма являлись непосредственно похороны вождя, всенародное шествие за его гробом до мавзолея. Этот сюжет уже был Вертовым опробован в «Ленинской Кино-правде», но в новой картине он решил значительно возвысить его трагизм.

Как сообщает Ф. Миллер, лейтмотивом большинства советских плачей было противопоставление «бедственного положения крестьян в дореволюционной России и их новой жизни, ставшей праздником»³³. Чаще всего авторами или лирическими героями этих песен становились женщины, и в сюжетной канве часто фигурируют истории об их освобождении в стране социализма. Тем же образом построены «Три песни о Ленине», в которых противопоставляется положение женщины Востока до и после революции. Ключевым символом ее освобождения в фильме является снятие чадры – так происходит превращение ее в советскую, свободную женщину. Важно, что освободителем предстает Ленин, который незримо вмешивается в судьбы народов, дарит им свет нового знания и волю к преобразованию собственной жизни.

В советском фольклоре зачастую Ленин не окончательно мертв – символически он продолжает жить в стране победившего социализма. И здесь происходит важное замещение: плачи о смерти вождя превращаются в оду Сталину – прямому наследнику и продолжателю дела Ленина. В одной из песен лирический герой приходит к мавзолею в центре Москвы и обращается к гробнице напрямую:

*Стоит мавзолей в самом центре земли,
Народы, как реки, к нему потекли.
Идут и таджик, и ойрот, и казах
С любовью в сердцах и с печалью в глазах...*

³² Вертов Д. «Три песни о Ленине»: (Вариант сценария) // Вертов Д. Из наследия: в 2 т. / сост. А.С. Дерябин. Т. 1: Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 165.

³³ Миллер Ф. Указ. соч. С. 68.

*Знамена склонились с любовью над ним.
 Проходят народы, а он недвижим,
 Не слышит, как я ему – сгорблен и сед –
 Шепчу по-казахски сыновний привет,
 И клятву шепчу ему – ленинцем быть,
 По-ленински думать, бороться и жить,
 И детям, и внукам, и правнукам – всем
 Поведать и в песнях, и в строфах поэм,
 Что Ленин, как солнце, планету живит,
 Что в Сталине ленинский гений горит³⁴.*

Тому же образному ряду следует и картина Дзиги Вертова. Ключевую роль играет мавзолей в последней песне «Трех песен о Ленине». Он становится связующим центром разных эпох, главным топографическим объектом Москвы, куда стекаются миллионы людей со всей страны:

*В большом каменном городе
 Подойди к этой кибитке и взгляни на Ленина,
 И печаль твоя разойдется, как вода.
 Стала жизнь наша бодрой и радостной – верен наш ленинский путь.
 Пядь за пядью завоевываем для социализма свою огромную страну.
 Если бы Ленин увидел нашу страну сейчас!
 Если бы Ленин мог увидеть нашу семью сейчас!³⁵*

Интересно, что в «Трех песнях о Ленине» не упоминается напрямую Сталин, хотя он и возникает у гроба Ленина, но лишь наравне с другими большевиками, как это было в «Ленинской Кино-Правде». Однако финал ленты, представляющий собой апофеоз единения страны и ее народов вокруг столицы, приводит к мысли, что заветы Ильича выполнены, и выполнены Сталиным.

Кроме того, катарсический финал картины имеет и религиозный оттенок, ассоциирующийся с воскрешением. С Богом-творцом Ленин часто отождествлялся в фольклоре. Яркий пример можно найти у Сулеймана Стальского:

*Наша жизнь – ковер, сотканный твоими руками, Ленин.
 Ты сделал его красным, как огонь, и это наша жизнь, Ленин.
 Ты разбросал по ковру белые цветы, – это наши дети, Ленин.
 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 его голубые узоры, – это наши реки, Ленин.
 Ты сделал по середине его зеленое поле, – это наши равнины, Ленин.
 Ты все это сделал для нас, а самого тебя нет с нами, Ленин.
 Ты лежишь в сакле, сложенной из цветных камней, Ленин.
 Тебя нет с нами, Ленин³⁶.*

³⁴ Сталин в творчестве народов СССР. С. 5.

³⁵ Интертитры фильма «Три песни о Ленине».

³⁶ Сталин в творчестве народов СССР. С. 32.

Вертов в «Трех песнях о Ленине» добавляет к религиозному образному ряду мотив пробуждения природы, весны, то есть пасхальный мотив. Гроб с телом Ленина сопровождают женщины, которые оплакивают уход вождя. Сцена приобретает черты обряда, мистерии: «Наряду с другими темами через всю картину “Три песни о Ленине” проходит образ “Ленин – это весна”. Весна пустыни, которая превращается в сад, весна земли, к которой приходит трактор, весна женщины, которая снимает чадру...»³⁷.

Как отмечает Ф. Миллер, «в некоторых советских плачах возникает мотив траура природы по умершему. Спустя пятнадцать лет после смерти Ленина природа все еще скорбит. Дуют ветры, тучи закрывают небо, не пропуская солнечные лучи и не позволяя им обогреть землю»³⁸. Времена года играют важную роль в образной системе фильма, поскольку Ленин умер в январе – зимой, а родился в апреле – весной. Символически фильм продолжает мотив одной из народных песен, которую записал Вертов во время работы над «Тремя песнями о Ленине»:

*...Апрель – месяц весны, радостный теплый,
Дал нам освободителя.
Январь – месяц зимы, мрачный и холодный,
Унес его от нас.
И теперь, в апреле, мы будем надевать
Красные одежды в знак радости,
Что в этот месяц родился Ленин.
В январе – черные одежды,
В знак того, что он умер.
В апреле будем мы петь о Ленине песни радостные,
В январе – грустные.
В апреле с нами радостно будет петь солнце,
А в январе с нами заплачет холодный ветер...»³⁹*

В тексте песни очевиден мифологический мотив умирания и воскрешения, круговорота жизненных явлений. Вертов буквально экранизирует его, создавая на экране своеобразную мистерию, в которой Ленин вновь и вновь возвращается из царства мертвых. Мифологичность «Трех песен о Ленине» подчеркивал и художник Эль Лисицкий, назвавший картину «Илиадой ленинизма»⁴⁰.

Образная система, сюжет и композиция фильма Вертова воссоздают на экране целый пласт фольклорной культуры своего времени. Народная поэзия позволила режиссеру продолжить свои эстетические поиски в документальном кино, создать большое и насыщенное художественное произведение, выходящее за рамки сугубо идеологического высказывания.

³⁷ Вертов Д. «Три песни о Ленине»: (Вариант сценария) // Вертов Д. Из наследия. Т. 1. С. 167.

³⁸ Миллер Ф. Указ. соч. С. 72.

³⁹ «Три песни о Ленине». С. 118.

⁴⁰ Лисицкий Эль. Илиада ленинизма // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 3: Технологии / под ред. С.А. Ушакова. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 215.

«Колыбельная» – фильм о женщине

Следующий фильм Дзиги Вертова «Колыбельная» также находился под сильным влиянием советского фольклора. Во многом он продолжал найденные в «Трех песнях о Ленине» поэтические и символические приемы режиссера. Образно и сюжетно «Колыбельная» является как бы сиквелом предыдущей картины, поскольку она рассказывает не о недавнем прошлом, а о современности – о счастливой, сказочной стране, уже выполнившей заветы Ильича.

«Колыбельная» изначально не предполагалась как патетическая ода Сталину, Вертов задумывал большой фильм о советской женщине. Однако с развитием сценарного плана режиссер все больше строил его вокруг руководителя страны. Это могло быть связано с чисто конъюнктурными причинами, поскольку фильм завершался в 1937 году. Однако решение поставить в центр «Колыбельной» Сталина могло быть продиктовано и погружением Вертова в советский фольклор.

В народных песнях, посвященных вождю, женщина играла важную, смыслообразующую роль. Она олицетворяла собирательный образ матери, часто изображалась с ребенком на руках. Многие произведения и сказы о Сталине начинались с благодарностей, адресованных матери самого правителя, за то, что она родила такого могущественного человека. Кроме того, средоточием материнского начала выступали в фольклоре слова «родина», «страна» и название столицы – Москва. Эти символические центры генерировали советские ценности, в частности идеалы семьи.

Одна из распространенных интерпретаций «Колыбельной» раскрывает Сталина как «осеменителя», буквального отца народов. Он фактически является единственным мужчиной в картине (отдельных лиц пришлось вырезать из картины в годы Большого террора) – женщины выходят после встречи с ним с детьми на руках⁴¹. Такое прочтение подсказывает и поздний вариант сценария фильма, в котором повествование ведется от лица беременной девушки в роддоме. Перед ее глазами в полусне проходят панорамные виды счастливой страны, а перед самым рождением малыша она видит отцовскую фигуру вождя⁴².

Впрочем, лейтмотив женщины-матери, стремящейся навстречу Сталину, был вполне распространен в советском фольклоре. Скорее всего, Вертов показывает в «Колыбельной» отношение женщины и вождя, вдохновляясь народными произведениями:

*Вы, матери семьи богатырей,
Пора на праздник вывести ребят!
И пусть, на радость, вырастут скорей!
Они, как птицы, наполняют сад...*

⁴¹ Дерябин А.С. Указ. соч. С. 99–100.

⁴² Вертов Д. «Колыбельная»: сценарий // Вертов Д. Указ. соч. Т. 1. С. 223–226.

*Пусть в колыбельных песнях им поют
О том, кто нас привел к счастливым дням,
Кто навсегда освободил наш труд.
Он дал мне жизнь, – я жизнь ему отдам.
(Азербайджанский поэт Самед Вургун)⁴³*

*Я пою, качая сына на своих руках:
«Ты расти, как колосочек в синих васильках,
Сталин будет первым словом на твоих губах.
Ты поймешь, откуда льется этот яркий свет,
Ты в тетрадке нарисуешь сталинский портрет».
(Песня колхозниц о Сталине)⁴⁴*

Интересной в этом контексте представляется белорусская песня «Проводы» из цикла народных произведений о Сталине. В ней отъезд из деревни в Москву девушки Аксиньи воспринимается как выдача замуж за самого Сталина:

*Ой, вчера мы песни пели
Да гуляли!
То не русую мы косу
Пропивали,
То не замуж мы Аксинью
Выдавали, —
В гости к Сталину Аксинью
Провожали.
В Москву-город провожали
Мы, в столицу,
Как невесту, наряжали
Молодицу.
Выходила свет-Аксинья
За ворота:
Хороша собой, красива,
В новых ботах!
За околицу Аксинью
Провожали мы.
С нею Сталину привет
Посылали мы⁴⁵.*

Отголоском «Проводов» можно назвать строчки сценария «Колыбельной», которые частично вошли в интертитры картины: «Мы вытягивали с ней из хлопка длинные, длинные волокна. Всю ночь женщины кишлака Санаат плели из них нежную шаль. – Улиджан, – сказала тебе мать утром, – ты хотела

⁴³ Сталин в творчестве народов СССР. С. 24.

⁴⁴ Там же. С. 52—53.

⁴⁵ Сталин в творчестве народов СССР. С. 64.

учиться в Ташкенте, а правление колхоза посылает тебя в Москву. Шаль, которую ты держишь в руках, соткана из счастья наших женщин. У этой шали чудесная сила, иди за ней, и она приведет тебя к городу, в котором живет мудрый из мудрейших и справедливый и справедливейших...»⁴⁶.

В основу «Колыбельной» легли стихи одного из ключевых фольклорных поэтов эпохи Сулеймана Стальского. Хотя сам фильм напрямую не цитирует его строки, Вертов планировал добавить «Светочу мира, любимому Сталину» в картину, о чем свидетельствует один из вариантов сценария⁴⁷. Позднее режиссер предпочел использовать стихи Василия Лебедева-Кумача, которые тоже очевидно были стилизованы под советский фольклор. Впрочем, пафос сюжетных мотивов «Колыбельной» скорее близок произведениям Стальского. В частности, в фильме вновь возникает отождествление Сталина с солнцем, озаряющим страну:

*Свет шел от страны,
Где матери пели детям
Колыбельные песни
О счастье.*

В «Колыбельной» отразилась богатая панорама образов и лейтмотивов из советского фольклора 1930-х годов. При сопоставлении фильма с народной поэзией становятся понятнее смысловые и контекстуальные решения Дзиги Вертова. При этом картина не была экранизацией стихов о Сталине, хотя и глубоко впитала в себя эту эстетику. Вертов использует фольклор для создания сакральной атмосферы, описывает встречу женщин с вождем как религиозный ритуал.

■ Герои былин в «Трех героинях»

Оксана Булгакова отмечала в «Колыбельной» необычный «аппарат воздействия: она усыпляет, используя примитивный и очень действенный ритм, вводя вас в какое-то ритуально-мифологическое действо». Исследовательница также указывала, что этот мотив был характерен для бывших авангардистов, которые были вынуждены отказаться от своих программ и пытались встать на позицию народного искусства, выразить народный взгляд на мир⁴⁸.

Однако апелляцию Вертова к фольклору в поздних картинах необходимо расценивать не только как вынужденный шаг и компромисс. Обращение к сказочным и эпическим мотивам отражало стремление режиссера к воплощению новой утопической реальности. По этой причине в «Трех песнях о Ленине», «Колыбельной» и «Трех героинях» возникают монологи реальных людей. Вертов подчеркивает простоту их речи, колоритный, народный говор и интонации и в то же время мифологичность их бытия. Так, в «Трех песнях о Ленине» девушка рассказывает о том, как она упала в бетонную массу и чудом

⁴⁶ Вертов Д. «Колыбельная»: сценарий // Вертов Д. Указ. соч. Т. 1. С. 224.

⁴⁷ Вертов Д. «Песни о девушке»: сценарий // Вертов Д. Указ. соч. Т. 1. С. 220.

⁴⁸ «Прыжок» Вертова. С. 98.

была спасена товарищами; в «Колыбельной» – летчица вспоминает о том, как во время прыжка с самолета ее парашют не сработал как следует, однако она все равно сумела приземлиться и сохранить себе жизнь.

Летчица становится краеугольным персонажем вертовской поэтики в конце 1930-х годов. И, помимо символической связи с материнским началом, она приобретает в фильме «Три героини» черты былинных героев.

Сюжет картины повествует о трех летчицах-рекордсменках, «сталинских соколах» Марине Расковой, Валентине Гризодубовой и Полине Осипенко, которые в 1938 году преодолели расстояние протяженностью 6450 км. В «Трех героинях» вокруг их полета Вертов создает кинематографическое напряжение. Героями первой половины картины выступают радисты, ищущие летчиц на радарах и картах. Проходят поиски, звонят телефоны, строятся гипотезы о местоположении рекордсменок, связь с которыми была утрачена. Затем появляется кадр самолета посреди тайги, виднеется красный флаг – героини найдены, и чудо свершилось.

Вторая половина фильма – это воплощение легенды в реальность. Вертов показывает, как подвиг семантически заражает всю страну, как каждый советский человек приобщается к трем святым героиням (цифра «три» также создает библейскую ассоциацию и неслучайно появляется вновь после «Трех песен о Ленине», тоже религиозном во многих отношениях фильме), путешествующим по городам: «Все население стремится к месту остановки поезда. Из вагона выходят три женщины. Их обнимают и целуют. И они поднимаются на заранее подготовленную трибуну, чтобы рассказать о товарище Сталине и о себе. Поезд идет, провожаемый музыкой и приветствиями через всю страну с Востока на Запад. Чем ближе к Москве, тем шире волны любви и приветствий. Три советские женщины везут в Москву новую победу – международный рекорд дальности женского перелета. С нетерпением ждет Москва отважных летчиц. Торжественная встреча в сердце страны»⁴⁹.

Таким образом в «Трех героинях» Дзига Вертов уже без помощи народных сказов и поэм переходит к запечатлению подлинно фольклорных героев сталинской эпохи. Режиссер снимает полет летчиц эпически, соблюдая очень стройную сюжетную конструкцию, отмеченную в сценарии: «В пути – Радиосвязь с самолетом прекратилась – Поиски – Самолет найден – Возвращение победителей – Торжественная встреча». Вертов демонстрирует в фильме сам процесс создания сталинского фольклора, отчасти обнажая его приемы, показывая, как происходит превращение человека в былинного героя, универсалию.

Обращение Дзига Вертова, одной из ключевых фигур советского авангарда и основоположника документального кино, к фольклору в 1930-е годы – важный момент в анализе творчества режиссера и развития его художественного стиля. Можно наметить несколько причин возникшего интереса режиссера к народной поэзии:

⁴⁹ Вертов Д. «Три героини»: сценарий // Вертов Д. Указ. соч. Т. 1. С. 249.

- Свертывание авангарда, его принципов и методов в 1930-е годы. Вертов ищет способы адаптироваться к главенствующему стилю соцреализма.
- Стремление снять большое кино, понятное массам, после обвинений режиссера в формализме и оторванности от народа.
- Поиски новых средств выразительности в документальном кино.
- Интерес режиссера к музыкальной, песенной культуре, поиск методов и возможностей выразить ее в звуковом кино.

Отношение Дзиги Вертова к фольклору, его художественная переработка народной песни в документалистике дает богатый материал для изучения творческой жизни режиссера в 1930-е годы, а также интерпретации его наиболее политически тенденциозных картин. Богатство описанных мотивов в его поздних работах позволяет называть этот период творчества кинематографиста «фольклорным». К нему же можно отнести снятый во время войны фильм «Тебе, Фронт!» (1943), также использующий песни и образы из казахского фольклора, и многие нереализованные сценарные планы, в том числе детских сказок: «Сказка о великане», «Летающий человек», «Цветик-семицветик» и др.

Отдельный вопрос, требующий анализа и осмысления, – это «Вертов-фольклорист». Его роль в процессе актуализации фольклора в советской культуре 1930-х годов остается неизученной. Вертов относился к собранным им песням и стихам как к документам, живым свидетельствам, отражающим особое восприятие обществом советской реальности. Режиссер переносил фантастическую и религиозную атмосферу народной культуры на экран, воссоздавая историческое мышление эпохи, ее мифологию и сам процесс созидания универсальных образов сталинизма.

Елена Булычева¹

Мифопозитика официальной скульптуры советского периода 1920–1950-х годов

Аннотация. В статье рассматриваются особенности мифопозитики отечественной скульптуры 1920–1950-х годов. На примере творчества таких мастеров как С.Т. Коненков, В.И. Мухина, А.Т. Матвеев, М.Г. Манизер, рассмотрено формирование мифопозитической модели скульптуры на основе неомифологических структур авторитарного типа. Так как неомифологические структуры такого типа овладевали сознанием значительных социальных масс, сформировавшаяся на этой основе мифопозитическая модель оказалась одной из самых востребованных в контексте бурно развивающихся процессов становления и упрочения советской власти.

Одной из главных задач социальной неомифологии, составляющей основу данного типа мифопозитической модели, является утверждение новых форм общественного устройства и идеалов. Скульптура, в силу ее очевидной способности воплотить выдвинутые идеалы в чувственно воспринимаемой форме, признается действенным видом «монументальной пропаганды» и получает серьезную государственную поддержку. Специфическая особенность рассматриваемого типа мифопозитики скульптуры состоит в том, что она ориентирована на доминантную позицию героического начала «нового времени». Эта ориентация во многом предопределяет не только характер пластического языка, композиционных решений и технологий, но и круг воплощаемых персонажей. Наряду с мифологизированными образами вождей, в качестве основных неомифологем утверждаются социальные типы, вышедшие из народа, такие как Рабочий, Колхозница, Ученый и т.п., которые составляют основу образно-символических структур в данной модели и к которым, собственно, «монументальная пропаганда» и обращена.

Ключевые слова: скульптура советского периода, мифопозитика, неомифологические структуры, мифопозитическая модель, «план монументальной пропаганды»

С победой Октябрьской революции 1917 года идеализированная реалистичность вновь утверждавшихся социальных ценностей, как синтез желаемого и действительного, находила наиболее полное воплощение в неомифологических структурах различного типа. В силу чего в контексте формирующейся художественной культуры советского периода мифопозитические тенденции в искусстве, направленные на обращение к неомифам, во многом стали играть определяющую роль. В отечественной скульптуре этого периода можно отметить несколько вариантов мифопозитических моделей, сформировавшихся в этот период.

¹ Булычева Елена Ивановна – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки; ORCID ID: 0000-0001-7343-1934; elena.i.bulycheva@gmail.com

ровавшихся в процессе обращения к различным модификациям неомифологических структур. В частности, можно выделить проекты, реализованные на основе авторитарного неомифа, на неомифологических структурах авангарда, а также на обращении к антимифу. В официальной сфере советской художественной культуры наиболее значимые позиции занимала мифопоэтическая модель скульптуры, формирующаяся на основе авторитарного неомифа, рождающегося в недрах советской идеологии. Специфика этой модели предопределялась господством мифологического мышления, утверждавшего неизбежность диктатуры пролетариата и нацеленного на созидание нового мира, который предполагалось построить в процессе грандиозных преобразований, происходивших в стране.

Одной из особенностей неомифологической структуры авторитарного типа, игравшей ведущую роль в процессах «созидания нового мира», являлся принцип: «Новому состоянию соответствует новое имя»². С утверждением советской власти наступает «...полная смена имен: смена названия государства, перенесение столицы... изменение титула главы государства, названий чинов и учреждений... полное переименование мира как такового»³. Через переименования и формирующиеся неомифологические структуры советское общество переживало становление нового культового начала, которое стремилось к коллективности и прибегало к средствам культа и культового искусства. При этом особо следует отметить, что при переименовании основ социального мироустройства важную роль играл тот факт, что в формирующихся структурах мифологического сознания род деятельности был «интегрирован с носителем» и мог выступать «как состояние собственного имени»⁴. Поэтому не только Вождь, но и другие персонажи, которые мыслились и воспринимались как социально значимые (*Рабочий, Крестьянка, Ученый, Пионер и т.п.*), существовали как мифологемы, каждую из которых возможно было явить зрителю как реальность. Искусство и было призвано напрямую осуществлять эту задачу: художникам предстояло персонажей неомифа воплощать в ситуациях близких, узнаваемых, достоверных. В силу чего интенсивное развитие мифопоэтической модели, основанной на авторитарной неомифологии, связано, прежде всего, с первыми десятилетиями советской власти.

В контексте такой социокультурной ситуации значительно возрастает значение скульптуры, исходящее из телесной, чувственно воспринимаемой природы этого вида искусства. Скульптору предстояло стать творцом новой реальности. Он должен был не только творить новое искусство, но и формировать новое духовное пространство, новую среду – готовую и способную принять это искусство. Поэтому художественная практика в сфере скульптуры сопровождалась теоретическими декларациями, наиболее значимая из которых вошла в историю советской художественной культуры как «Ленинский план монументальной пропаганды». В концепции этого плана скульптура была признана действенным символическим языком «нового мира»,

² Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПб, 2004. С. 537.

³ Там же. С. 538.

⁴ Там же. С. 533.

одной из его реалий. 12 апреля 1918 года был подписан особый Декрет СНК «О памятниках Республики», в котором провозглашалась необходимость возведения памятников революционерам, государственным деятелям и выдающимся деятелям культуры. Московские скульпторы восприняли эту идею с одобрением, так как увидели в ней возможность радикального обновления скульптуры. 18 июля 1918 года на заседании Совета Народных Комиссаров как представитель ИЗО Наркомпроса и Московского союза скульпторов присутствовал С.Т. Коненков. В ходе заседания был заключен коллективный договор на выполнение грандиозного госзаказа, а также утвержден полный список из 67 имен деятелей, чьи образы должны были быть увековечены в скульптуре.

В работе «Миф и двадцатый век» Е.М. Мелетинский, размышляя над особенностями мифологизма культуры советского периода, пишет: «Позволю себе обнажить мифологическую модель в русской советской идеологии. “Раннее” время – подготовка и проведение революции – представляется как “космизация” дореволюционного Хаоса “в отдельно взятой стране” (в других странах сохраняется капиталистический Хаос). “Культурные герои” – Ленин и Сталин. Революционные праздники – ритуалы и ритуализированные партийные съезды, питаемые революционномагической энергией “раннего” времени, – как бы воспроизводят и укрепляют это “раннее” время в настоящем. Сталин – не просто исторический продолжатель Ленина, а его как бы перевоплощение (“Сталин – это Ленин сегодня”), и следующие после смерти Сталина вожди – не сменяющие друг друга исторические лица, а тоже своего рода перевоплощения все того же “культурного героя” Ленина»⁵.

Описанная Е.М. Мелетинским модель функционирования мифологического сознания с наибольшей полнотой проявилась в первые десятилетия советской власти в творчестве целого ряда мастеров искусства, с энтузиазмом воспринявших происходящие перемены. В частности, в нее органично укладывается творческая реализация представлений о происходивших в стране революционных преобразованиях в проектах С.Т. Коненкова. Мифологизированное восприятие С.Т. Коненковым событий первых послереволюционных лет проявляется, например, в том, что даже в эскизах новых денежных купюр он изображает вакханку, которая «возлагает венок на голову сатира»⁶. Вспоминая об этих днях, скульптор пишет: «Я смотрел на древние стены Кремля, на белокаменные его дворцы и соборы, и казалось мне, что вижу я, как заря алая, заря свободы поднимается над великой златоглавой Москвой»⁷. Тема «зари алой», предвещающей наступление новой эры, победоносно звучит даже в такой его, трагической по своей сути, работе как монументальный рельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918).

«Раннее» мифологическое время в творчестве С.Т. Коненкова нашло свое воплощение в еще дореволюционной студенческой композиции, посвященной образу библейского Самсона. Уже в ней ощущалось веяние «магической энергии» «космизации» предреволюционного Хаоса. Монументально ги-

⁵ Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>.

⁶ Каменский А.А. С.Т. Коненков. М.: Искусство, 1975. С. 101.

⁷ Коненков С.Т. Мой век: Воспоминания. М.: Политиздат, 1988. С. 204.

пертрофированные формы, предложенные начинающим автором, не имели ничего общего с академической традицией, но потрясли экспрессией и динамикой, в которой угадывалось предчувствие невиданного прежде «нового мира». Последующая судьба этого образа в творчестве мастера подтвердила его внутреннюю связь с темой революционного движения, так как пластическая тема Самсона получила дальнейшее развитие уже как возможность воплощения «культурного героя» в контексте советского неомифа. В 1947 году Самсон предстает перед зрителями под новым именем – «Освобожденный человек», затем в 1957 году С.Т. Коненков почти повторяет эту композицию, сопровождая ее строкой из «Интернационала»: «Весь мир насилья мы разрушим». Данная версия мифопоэтической интерпретации столь важного для автора героя усиливается дополнительными атрибутами, характерными для классических мифологических персонажей: молнией, пронзающей пространство, и лирой, оставленной у пьедестала. И еще раз с очередным цитированием образа Самсона как «культурного героя» («Освобожденного человека») мы встречаемся, обратившись к грандиозному проекту памятника Ленину в Москве (1959). По замыслу автора, он должен был стать кульминационной фигурой многоплановой композиции, сочетающей в себе выразительные возможности архитектуры и каскад скульптурных изображений персонажей «нового мира».

С.Т. Коненков свободно сочетает в своих проектах компоненты разнородного мифологического происхождения. В созданном им мифопоэтическом пространстве «нового мира» реальные исторические личности органично сосуществуют с мифическими былинными героями. В одном мифопоэтическом ряду скульптором представлены «Святогор» (1918), «Степан Разин со своей дружиной» (1919) и «Ленин, произносящий речь» (1924). В таком же ключе решен и скульптурный цикл, выполненный мастером для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года, где как образы одного порядка представлены «Крестьянка», «Швея» и «Кариатида». Подобный подход диктуется уверенностью скульптора в том, что история «возводит на пьедестал новых героев, простых людей, достойно выполнивших свой долг перед Родиной»⁸, – и он последовательно создает в своих композициях «пантеон будущего», основываясь на круге персонажей, заявивших о себе в неомифологических структурах «новой эры». При этом персонажи создаваемого советского неомифа в его интерпретации могут соседствовать в одном проекте с образами хтонических существ мифов периода архаики. Так, в скульптурной группе «Контрреволюция побеждена» (1923) Рабочий, Крестьянин и Красноармеец сражаются с драконом, а в «Символической композиции» (1946–1947) Ленин и Сталин – «культурные герои» новой эры – поднимают знамя над земным шаром, в то время как архаическая «гидра контрреволюции» уползает в Тартар. Интерпретируя в таком ключе реальных исторических персонажей, С.Т. Коненков добивается «мифической отрешенности» их

⁸ Коненков С.Т. Воспоминания. Статьи. Письма: в 2 т. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 32.

восприятия, раскрывая «чудо» происходящих перемен через столь причудливый синтез мифологических символов с историческими событиями.

Следует отметить, что восторженную веру в чудо новой жизни, рожденную атмосферой первых послереволюционных лет, скульптор сохранял на протяжении всей своей жизни. Этой верой окрашены не только его скульптурные композиции, но и многочисленные тексты. В одной из своих статей написанной уже в 1959 году («Коммунизм и культура»), С.Т. Коненков с не меньшим, чем в первые годы советской власти, энтузиазмом пишет о светлых и прекрасных далях, открывающихся перед человечеством, окрыленном идеями коммунизма. Да и мало кто из мастеров, принявших революцию, как и он, «представлял с последовательной научно-исторической точностью смысл происходящего»⁹. Всех их опьяняло ощущение грандиозности перемен, предчувствие наступления «царства света и свободы», находящее наиболее полное выражение в мифопоэтических образах.

Столь же активно, хотя и в совершенно ином ракурсе раскрывала в системе мифопоэтики происходящие в стране события Вера Игнатьевна Мухина. Первая ее попытка включиться в созидание новой культуры и принять участие в осуществлении «Плана монументальной пропаганды» оказалась драматичной. Знакомая со списком выдающихся деятелей, который был предложен Совнаркомом мастерам скульптуры, В.И. Мухина выбрала для своей работы Н.И. Новикова, обосновав свой выбор так: «Террористов я не понимаю, в революции мало смысла. Кибальчич, Желябов – это мне говорит мало. Николай Иванович Новиков – просветитель и масон эпохи Екатерины II. Я очень люблю этого деятеля. Он ввел культурный дух в жизнь русского общества. Основал типографии в Москве»¹⁰. Но глиняная модель памятника Н.И. Новикову, которую скульптор должна была представить комиссии, погибла, разорванная морозом в нетопленной мастерской.

Однако общая атмосфера внутреннего подъема, которую В.И. Мухина, как и ее коллеги, переживала в этот период, требовала реализации. Многие из того, что она делала в первые годы после революции и что позже обозначила как «Мечты на полке», лежало в русле мифопоэтики. Сам склад ее художественного мышления был мифологичен. Работая над образами современности, в поисках соответствующего материала, она часто обращалась и к опыту античных мастеров, и к античной мифологии. В.И. Мухина тяготела в своем творчестве к мифологической метафоричности. Это проявлялось не только в выборе сюжетов. Крылатость как вдохновенный полет, широкий динамичный шаг, устремленный в будущее, упругость сильных ног – ее излюбленные пластические мотивы предполагали героику вневременного характера.

Показательна, например, ситуация с участием в конкурсе на лучший проект памятника Я.М. Свердлову (1922). Все участники конкурса получили посмертную маску прославленного революционера и фотоматериалы, кото-

⁹ Каменский А.А. Указ. соч. С. 95.

¹⁰ Суздальев П.К. Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1981. С. 40.

рые должны были стать основой изображения, но В.И. Мухина выбрала совершенно иную стратегию в работе над проектом, принципиально отказавшись от документального начала в пользу мифопоэтического. Ей вспомнился миф о Геракле, его борьба с стимфалийскими птицами, потом думалось: «Хорошо бы сделать птицу, безрукую фигуру, вместо рук крылья, а туловище женское. Осуществить образ символической птицы – хорошо стоящие в воздухе крылья или летящие одежды, дающие ощущение крыльев. Одежда должна возникнуть под впечатлением крыльев, тогда возникнет и полет Геня с факелом»¹¹. Была еще мысль о крылатой Нике, венчающей героя венком славы, но окончательный выбор В.И. Мухина остановила на Гении революции с факелом. Очень динамично решенная композиция представляла юношу-атлета, героически рвущегося вперед с факелом в руке. Спиралью окутывающие его тело драпировки, отнесенные ветром, напоминали крылья. Скульптор предполагала отлить памятник из черного чугуна, на котором молнией сверкали бы складки драпировки из золотистой бронзы, и пламенел бы факел. «Пламя революции» (1922) – так назвала проект неосуществленного памятника Я.М. Свердлову автор.

Ветер – одна из сквозных тем, лежащая в основе мифопоэтических интенций Веры Игнатьевны. Ветер – мифологизированная стихия, которую преодолевают ее герои. Это стихия революции, которая вдохновляет на преодоление и дарит пьянящее чувство грядущей победы, стихия, которая сродни блоковскому «ветер, ветер – // На всем Божьем свете!»¹². Ветер наполняет движением многие композиции В.И. Мухиной. Его сила угадывается и в «Пламени революции», и в двухфигурной композиции проекта памятника «Освобожденному Трудю» (1919), в которой рабочий и крестьянин несут знамена, развевающиеся на ветру. Да и в самой прославленной работе скульптора – «Рабочий и колхозница» (о которой будет сказано позже) ветер тоже является одним из ключевых выразительных компонентов. «Ветер» (1927) – композиция, которую Вера Игнатьевна выполнила к десятилетию революции.

Уже было отмечено, что в контексте нового мифа не только Вождь, но и другие персонажи, которые мыслятся и воспринимаются как социально значимые, тоже могут интерпретироваться как неомифологемы. Именно так изобразила В.И. Мухина крестьянку в одноименной скульптуре (1927), представленной на выставке, посвященной десятилетию революции. Несмотря на статику композиционного решения, скульптор создала очень сложный женский образ, сочетающий в себе, трудносовместимое: силу и нежность. Для этого В.И. Мухина использует весь арсенал возможностей круглой скульптуры: фронтальная точка восприятия дает прочувствовать уверенность и спокойствие героини, которые читаются в крепко поставленных ногах, сильных руках, скрещенных на груди, а при обходе в ней открываются нежный профиль, мягкие округлые плечи и по-детски неловко развернутые ступни ног, выглядывающие из-под подоткнутой наискосок юбки. «Перед нами на самом

¹¹ Суздальев П.К. Указ. соч. С. 49.

¹² Блок А.А. Двенадцать // Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5: Стихотворения и поэмы (1917–1921) / отв. ред. С.А. Небольсин. М.: Наука, 1999. С. 7.

деле русская деревенская Помона или Якшиня в ее реальном прообразе»¹³ – так оценивали эту работу критики.

Одним из самых ярких и эталонных воплощений возможностей рассматриваемой мифопоэтической модели стала прославленная работа В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937). В ней, с точки зрения пластического решения, видно влияние античной традиции. В общей композиции группы читаются черты «Тираноборцев», в динамичности деталей – угадывается победоносность «Ники Самофракийской». Но мифологическая направленность данной работы не исчерпывается внешней близостью к античности. Мифологичность в данном случае проявляется в характере интерпретации героев композиции. Как было сказано выше, образы социально значимых персонажей, каковыми они утверждались в неомифе, существуют в неомифологических структурах как мифологемы, а имена нарицательные, в данном случае – «Рабочий» и «Колхозница» – «осознаются (и соответственно функционируют в мифологической модели мира) именно как собственные имена»¹⁴ и их носители обретают статус символа.

Сам процесс создания этой скульптурной композиции был проявлением революционного неомифа. Это был принципиально важный, политический по своей сути, государственный заказ, который В.И. Мухина получила после победы в конкурсе, но и конкурс был проведен необычно. Вера Игнатьевна под расписку получила из рук милиционера пакет из Совнаркома, в котором сообщалось, что она в числе других скульпторов (В.А. Андреева, М.Г. Манизера и И.Д. Шадра) назначается участником конкурса на создание скульптуры для советского павильона на Международной выставке в Париже. «Назначение» участником конкурса – это было проявление авторитарной структуры, диктующей начало творческого процесса.

Утвержденный правительством проект павильона, выполненный Б.М. Иофаном, не вдохновлял Мухину своими пропорциями и преувеличенными масштабами: высота башни-пилона, которую должна была венчать предполагаемая скульптурная группа, – тридцать четыре метра, высота скульптуры должна была быть не менее восемнадцати метров. В этих масштабах уже скрывалось что-то сверхчеловеческое, надличностное. Кроме того, Б.М. Иофан предполагал, что при работе над скульптурой необходимо использовать новую технологию – легкий светлый металл. Когда было найдено удовлетворившее В.И. Мухину композиционное решение, открывшее возможность подлинного синтеза архитектуры и скульптуры, когда скульптурная группа обрела ту степень легкости и крылатости, способной, по мнению автора, передать мощное дыхание свободы, которое она стремилась в нее вложить, нужно было перевести задуманную композицию в необходимый масштаб и воплотить в материале, предложенном Б.М. Иофаном.

Этот многотрудный процесс тоже протекал по законам неомифа. В качестве главных помощников в осуществлении скульптурного проекта высту-

¹³ Суздаlev П.К. Указ. соч. С. 69.

¹⁴ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 529.

пили инженеры и рабочие завода Центрального научно-исследовательского института машиностроения (ЦНИИМАШ), усилиями которых мухинская модель композиции должна была увеличиться в пятнадцать раз и обрести окончательный вид. Так появилась «новая сфера машиностроения» – «статуе-строение» (как называла работу над скульптурой Вера Игнатьевна). Руководил уникальным инженерным штабом главный инженер завода П.Н. Львов. Композиция В.И. Мухиной по его предложению была выполнена из нержавеющей стали. Напомним, что и «сталь» ко времени создания композиции тоже уже пережила процесс отрешенности от металлургии и стала всем близкой неомифологемой в связи с публикацией романа Николая Островского «*Как закалялась сталь*» (1932–1934).

Один из главных посылов мифологического мышления – утверждение мира не таким, какой он есть, а таким, каким он должен быть с точки зрения идеала. Советская неомифология нацелена была на сотворение нового мира и нового человека именно с позиции идеала. Гигантские фигуры из нержавеющей стали, сконструированные на заводе, стали реальными прообразами людей нового мира. Широко шагающие в небесной вышине навстречу ветру, они были призваны визуально, в чувственно воспринимаемых формах утвердить перед лицом всего мира торжество творимого победившим пролетариатом чуда. В конкретном произведении – в композиции «Рабочий и колхозница» – В.И. Мухиной удалось пластически выразить сущность мифа как чуда так, как это было обосновано философом А.Ф. Лосевым в «Диалектике мифа». В предложенных скульптором образах воочию представлено тождество, с одной стороны, личности, взятой самой по себе, личности, воплощающей идею и «неизменное *правило*, по которому равняется реальное протекание» жизни, а с другой – «сплошно и непрерывно текущее множество-единство... и чисто *временная* длительность и напряженность»¹⁵. И в этом тождестве под рукой скульптора родился «подлинный *первообраз*» утопического будущего и «*идеальная выполненность отвлеченной идеи*»¹⁶, что и позволяет говорить о мифологической природе созданной В.И. Мухиной композиции. Опираясь на выразительные основания неомифа, скульптор смогла в символической форме реализовать мифопоэтический принцип «сконцентрированной универсальности»¹⁷.

Подобный подход на основе мифологизирующего принципа «сконцентрированной универсальности», который способствует трансформации социального аспекта персонажа в сферу мифопоэтического, можно отметить в работах и ряда других мастеров этого периода. Например, А.Т. Матвеев на выставке, посвященной десятилетию революции, представил скульптурную группу «*Октябрь*» (1927). В композиции, имеющей торжественное пирамидальное построение, представлены Солдат, Рабочий и Крестьянин. Несмотря на реализм пластического языка, очевидно, что эти персонажи изображены,

¹⁵ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / сост. Ю.А. Ростовцев; вступ. ст. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во полит. лит., 1991. С. 144.

¹⁶ Там же. С. 145.

¹⁷ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. С. 521.

согласуясь с характерной для мифа установкой на «отрешенность от смысла и идеи повседневных фактов». Обнаженные фигуры, изъятые из привычного мира обыденности, «приобретают совершенно особый смысл, подчиняются совершенно особой идее»¹⁸ – идее победившей революции. Каждый из представленных скульптором персонажей – воплощение упомянутой выше «сконцентрированной универсальности», каждый – носитель идеологии своего социального класса. Их можно идентифицировать, несмотря на наготу. Интерпретированные как мифологические образы, они наделены устойчивыми атрибутами: Рабочий держит в руках молот, которым он опирается на шар (земной), на голове Солдата – буденовка. Центральное положение отведено фигуре Рабочего, героизированный образ которого занимает доминирующую позицию так же, как это сложилось в революционном неомифе. Солдат и Крестьянин изображены сидящими, но в очень активном состоянии готовности к действию. Все трое объединены торжественным пониманием своей роли и значимости в исторических переменах жизни страны.

Положительно воспринял План монументальной пропаганды и Матвей Генрихович Манизер. Выпускник скульптурного класса Петербургской академии художеств, хорошо усвоивший традиции академической школы, М.Г. Манизер принял активное участие в его реализации. Более того, монументальная скульптура и, прежде всего, памятники вождям, стала одной из основных сфер его творчества на долгие годы. М.Г. Манизер был одним из тех высокопрофессиональных мастеров скульптуры, в чьих композициях наиболее последовательно раскрывались особенности мифопоэтической модели, сформировавшейся в контексте авторитарного неомифа.

Свободно владея языком классической скульптуры и в определенной степени канонизируя принципы древнегреческой классики, М.Г. Манизер утверждал бессмертие новых идеалов, носивших в его интерпретации внеисторически-абсолютный характер. Причем древнегреческие мифологические основания прочитываются им «как изоморфные современным, как их первоначальный смысловой аналог, как архетип сюжета или героя»¹⁹. По сути, в основе композиций М.Г. Манизера лежат почти те же образно-символические структуры, что и в скульптурах эпохи античной классики. В них тоже, как того требует мифопоэтика данного типа, доминирует идеальная телесность, тождественная духовности, которую со всей достоверностью способна раскрыть именно скульптура. Поэтому, обращаясь к одному из центральных образов неомифа – пролетарию-ударнику, М.Г. Манизер воплощает в его образе синтез гармонично развитых интеллекта и физической силы, устремленных на созидание нового мира. Такова идеологическая установка, утвержденная в контексте неомифа. Этот образ не может быть слабым и пассивным. Пролетарий-ударник в данном контексте – одна из мифологем «нового мира», он не отдельно взятый индивид, а «идея всего класса».

¹⁸ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 68.

¹⁹ Кондаков И.В. Архитектоника мифа // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 90.

Таким он и предстает в рельефе М.Г. Манизера «Рабочий» на стене Петровского Пассажа в Москве. Это один из немногих сохранившихся до наших дней объектов, выполненных из цемента в 1918 году в рамках осуществления Плана монументальной пропаганды. Обнаженная, в профиль показанная, фигура атлетически сложенного героя этой композиции скорее напоминает мыслителя, готового вращать колесо истории. Несмотря на то что в композиции М.Г. Манизера герой стоит, опираясь правой ногой на куб, нельзя не отметить некоторое сходство с роденовским персонажем, которое ему придает характерный жест левой руки, опирающейся на колено правой ноги, поставленной на куб. Вневременной классический идеал запечатлен и в другой работе – «Дискобол» (1926), выполненной совместно с Е.А. Янсон-Манизер и Т.С. Кирпичниковой, – которую тоже можно рассматривать как своеобразную реминисценцию классической античной скульптуры.

Находясь в координатах неомифологической системы, М.Г. Манизер свободно пользуется ассоциативными связями и повторами, которые способны трансформировать конкретно поданные объекты реальности в мифологемы. Эти качества мифопоэтики скульптора идеально раскрылись при его работе над фундаментальным проектом оформления станции московского метро «Площадь революции» (1936–1939). Подземное пространство станции само идеально соответствует критериям мифологического понимания пространства: оно замкнуто, отграничено и предполагает существование иного по отношению к нему внешнего пространства. Скульптор и его помощники (ученики: А.И. Денисов, А.А. Дивин, А.А. Пликайс, Л.К. Жданов, Г.Ф. Ветютнев, И.П. Иванов, Е.Г. Фалько, М.А. Владимирская и В.А. Пузыревский) населили этот подземный мир мифологизированными персонажами строящегося советского общества.

Первоначально проект включал в себя восемьдесят фигур, после реконструкции станции их осталось семьдесят шесть. Было создано двадцать разных образов-моделей, с которых делалось по четыре бронзовых отливки. Многофигурная композиция оформления станции носила повествовательный характер, в ее основе лежал неомиф о сотворении «нового мира» – от первых дней революции до времени создания цикла. Реалистический язык скульптурных изображений с подробно проработанными деталями должен был стать основой достоверности неомифа. Под сводами арок в подземном пространстве станции метро разворачивалась история в лицах-неомифологемах: Революционный Матрос, Солдат, Рабочий, Крестьянин, Пограничник с собакой, Студент, Спортсменка, Пионер, Школьницы с глобусом и т.д. Каждый из персонажей достаточно легко идентифицируется благодаря атрибутам, закрепленным в формирующейся иконографии нового типа.

Герои цикла очень разные и по возрасту, и по социальному происхождению, но их объединяет внутреннее состояние – общее для всех чувство принадлежности к «новому миру». Эта общность подчеркнута сходством композиционных решений: так как скульптура располагается в угловых нишах под сводами арок-проходов между пилонами, положение каждой фигуры подчинено архитектурному алго-

ритму. Нависающие своды арок диктовали характер расположения каждой фигуры, скульптор избирал позы и жесты, которые наиболее органично могли вписаться в ограниченное сводами пространство. В результате показать вставшего в полный рост человека оказалось невозможным: герои композиции были изображены либо сидящими, либо привставшими на колени. Мастер сюжетно обусловил необходимость именно такой позы для каждого персонажа, но в целом цикл производит впечатление полной подчиненности скульптуры общей пространственной структуре. Любопытно, что, несмотря на реализм представленных М.Г. Манизером и его помощниками персонажей, москвичи интуитивно чувствовали особую мифологическую природу этих изображений и наделили их «магическими свойствами»: некоторые из скульптур цикла стали объектами своеобразных ритуальных жестов «на удачу».

В не меньшем подчинении неомифологическим установкам решена грандиозная семичастная бронзовая композиция *«Борьба за мир»* (1950), тоже выполненная М.Г. Манизером совместно с бригадой скульпторов. Особенно показательна центральная ее часть – «СССР – оплот мира во всем мире». Это пирамидальная композиция, вершиной которой, безусловно, является фигура Сталина, приподнятая над остальными персонажами на пьедестале. К пьедесталу ведут ступени, на которых расположены Рабочий, Крестьянка, Ученый, Пионер, Школьница. Каждый персонаж, как и предполагает мифопоэтическая система, отмечен специфическим атрибутом, позволяющим его легко идентифицировать. Школьница преподносит Вождю букет бронзовых цветов. Фигура Сталина, водруженная на пьедестал, монументально застывшая, уже воспринимается как памятник Вождю, к которому развернуты, как к солнцу, в живых позах все остальные персонажи. Особо следует отметить, что рассматриваемая часть полиптиха называется «СССР – оплот мира во всем мире», но при этом кульминационной фигурой композиции представлен Сталин, т.е. происходит символическое отождествление страны и вождя. Композиция, отмеченная торжественной гимнической интонацией, несмотря на реалистическую интерпретацию персонажей, имеет характер сакрального изображения с подношением.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что специфика мифопоэтической модели, проявившейся в контексте официального советского искусства скульптуры 1920–1950 годов, предопределена влиянием авторитарного неомифа, в силу чего образные компоненты, востребованные в ее русле, подчинены неомифологическим структурам авторитарного типа и носят тотальный надиндивидуальный характер.

В качестве неомифологем, составляющих основу содержания скульптурных композиций, выступают социально значимые персонажи, воплощающие идеальные представления о новом мироустройстве. Таковыми во вновь формирующихся образно-символических структурах предстают Вождь, Рабочий, Колхозница, Пионер, Солдат и т.д. Будучи изначально именами нарицательными, они в процессе мифологизации, подчиняясь закону «сконцентрированной универсальности», обретают статус имен собственных, а их носители – статус мифологем. Подобное изменение статуса становится возможным,

так как в мифологическом сознании «множество одноименных объектов не разделяют с необходимостью никаких специальных свойств, кроме свойств обладания данным именем»²⁰.

В таком контексте в свои права вступает «мифологическая отрешенность» (А.Ф. Лосев), при которой не только персонажи, но и обыденные предметы, характерные для их профессии, наделяются символической функцией и становятся мифологизированными атрибутами, по которым данные персонажи могут быть идентифицированы: Рабочий – с молотом, Крестьянка – с серпом, Инженер – с циркулем и т.п. В целом создаваемый скульптором мифопоэтический образ интерпретируется обобщенно-идеализировано – так же, как это было характерно для античной традиции, но при этом каждый персонаж и сопутствующий ему атрибут воплощаются очень реалистично в деталях. В контексте мифопоэтической тенденции авторитарного типа такая достоверность пластического языка скульптуры должна была доносить до каждого потенциального зрителя высокую социальную значимость заложенной в основу композиции идеи, которая мыслилась столь же значимой и для ее автора. Реалистичность изображений должна была удостоверить, что будущее здесь – и состоялось оно не как частный временной отрезок, а как вечность.

²⁰ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 527.

Наталья Мариевская¹

Сакральные пространства в драматургии советского фильма

Аннотация. Статья посвящена выявлению сакральных пространств в художественной структуре советских фильмов, определению признаков сакрального пространства, выявлению его роли в сюжете. Кинематограф советского периода демонстрирует большое многообразие пространственных форм. Однако можно выделить устойчивость в использовании определенных пространственных конструкций, характерную для советского кино в целом.

Так, для советского кинематографа характерен мотив площади как сакрального места. При этом значение площади в различные исторические периоды сильно различается. В одном случае – это сакральное место встречи народа и власти, в другом – место трагической жертвы, когда герой соединяется с народом в момент своей гибели. Площадь выступает местом, где художник являет народу сокровенную истину. Другим сакральным пространством является дом. В качестве сакрального пространства выступает и пространство труда.

Время в сакральных пространствах бесконечно удлиняется, преобразуясь в вечность. В лучших своих образцах советское кино сохраняет высокий дух трагедии, в них дышит космос. В фильмах А. Тарковского, Ю. Норштейна, Л. Шепитько «воля к сакральному» (Н. Хренов) питается от корней многовековой русской культуры.

Ключевые слова: сюжет, художественное пространство, сакральное пространство, символ

Современный российский кинематограф охотно одалживается у советского: создаются ремейки, снимаются сиквелы советских хитов, заимствуются сюжетные линии и даже отдельные персонажи. Фильмы советского периода искушают современных продюсеров своим зрительским успехом, сулящим в настоящем успех коммерческий. Однако ни механический повтор фабулы советских фильмов, ни выхватывание из них отдельных элементов сюжета сами по себе не гарантируют ни зрительского интереса, ни, тем более, художественного качества.

Сегодня становится очевидным, что кинематограф советского периода – это особый мир со своими собственными законами и выразительными средствами, изучение которых представляет сложную задачу. Уловить и описать своеобразие построения сюжета советских фильмов не так просто. Эта сложность не замечается отчасти потому, что предмет исследования кажется привычным и знакомым. Приведем в пример фильм «Летят журавли» 1957 года режиссера Михаила Калатозова по сценарию Виктора Розова, признанный шедевр советского кино, любимый зрителем. Успех фильма зачастую

¹ Мариевская Наталья Евгеньевна – доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова; ORCID ID: 0000-0002-8404-0370.

объясняется простотой фабулы: “Летят журавли” – кино, в первую очередь, о любви: история советской девушки Вероники, чей жених Борис погибает на фронте, а она сама вынуждена выйти замуж за нелюбимого»². Логика высказывания понятна, фильм рассказывает любовную историю, а любовные истории обречены на симпатии зрителя, они понятны во все времена и на всех континентах. Популярные интернет-ресурсы определяют жанр фильма как мелодраму³. При этом правда, всегда упоминают искусство оператора, новаторские приемы съемки.

Действительно, фабула кажется понятной: это история юной девушки Вероники (Татьяна Самойлова), проводившей на фронт своего жениха Бориса (Алексей Баталов). С ней случается беда, она оступается, выходит замуж за недостойного человека. Осознает ошибку, рвет с ним отношения. Ждет Бориса, не веря в его гибель. Вот, собственно, и все. Однако остается ощущение, что фильм ускользает от такого поверхностного взгляда.

Рассмотрим светлый и возвышенный финал картины, чтобы понять, как строится не фабула, а сюжет картины. Война окончена. Вероника на площади вокзала среди встречающих эшелон с демобилизованными. Почему она здесь? Ведь Борис погиб. Предположим, она приходит сюда каждый день, надеясь встретить Бориса, не веря в его гибель. Так может быть. Тогда она приходит сюда каждый день? Встречает каждый прибывающий воинский эшелон? Но она выглядит совершенно по-особому в праздничном белом платье, с нежной белой шалью (так и хочется написать – фатой) на плечах. В руках ее крупные белоснежные сияющие лилии, редкие хрупкие цветы.

С точки зрения обычной логики то, что происходит в этой сцене, необъяснимо. Даже если бы Борис был жив, вероятность этой встречи ничтожно мала. Вероника готова увидеть его в каждом молодом военном. Один из них, обернувшись, оказывается другом Бориса Степаном (Валентин Зубков). Он подтверждает, что Борис погиб. То, как это было сделано, кажется странным. Степан показывает Веронике фотографию. Можно мельком увидеть, что это фотография самой Вероники. И вот этот беглый взгляд на снимок убеждает ее – да, Бориса больше нет. Он никогда не вернется. В сильном смущении Степан отдает ей цветы – это букетик скромных уже вянущих полевых ромашек: «Цветы – тебе!». Ромашки смешиваются с лилиями, перекрывают их в кадре. Степана же увлекает за собой ликующая толпа.

Вероника остается среди множества смеющихся, плачущих, целующихся людей одна, захваченная своим горем. К лицу она прижимает цветы. Лилии теперь снова видны. Но можем ли мы с уверенностью говорить, что здесь это не просто цветы, что необходимо увидеть в них особый символизм? Вспомним, что в христианской традиции лилия – символ Девы Марии. Насколько правомерно подобное истолкование цветов в руках Вероники? Нужно ли видеть в лилиях символ или это произвол бутафоров? Последний ответ следует

² Рыжкова Т. Секрет фильма: почему «Летят журавли» – особенное военное кино // РИА Новости. 12.10.2022. URL: <https://ria.ru/20221012/kalatozov-1822855276.html?ysclid=leb8u2zbxm211954108>.

³ «Летят журавли» // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/7724/>.

сразу исключить уже в силу того, что фильм являет собой художественно целостное высказывание и исключает такого рода случайности.

Дальше происходит нечто совершенно странное. В самом финале появляется новый персонаж – старик с добрым лицом. Он вводится в картину только ради того финального эпизода, а, точнее, ради одной-единственной сцены. Старик обращается к Веронике со словами о всеобщей радости, о ликовании людей на этой площади, о радости в сердце каждого советского человека. И тут происходит грандиозная трансформация пространства фильма. Веронике нужно охватить все происходящее особым внутренним видением, подняться над происходящим. Этот безымянный персонаж возвышает Веронику над обыденностью, над личным горем. Теперь она «видит» сверху площадь, заполненную людьми, состав на железнодорожных путях, Степана, произносящего взволнованную речь со ступеней одного из вагонов. Его речь о ненависти к войне, о глубоком сопереживании каждому пережившему утрату, каждой невесте, потерявшей жениха. Вероника как бы возносится над площадью. Через это вознесение образ Вероники укрупняется. Она становится не просто невестой Бориса, погибшего на войне. Она становится Невестой, вечно ожидающей жениха. Это должен увидеть и почувствовать зритель. В этот момент зритель забывает, что с точки зрения мелодраматической фабулы Вероника все еще жена недостойного белобилетника Марка (Александр Шворин), спрятавшегося от войны в глубоком тылу. Обыденная логика отступает, и себя являет сакральное: Вероника – чистая невеста, ее одежды белоснежны и в руках лилии. Старик наклоняется к ней: «Кому цветы – тому дари». Вероника отделяет от охапки один-единственный цветок, лилию, и протягивает ее старику: это три крупных белоснежных цветка на крепком упругом стебле. Нет никаких сомнений – цветы в руках Вероники – это деталь с точно определенным символическим значением. Вероника идет сколь толпу, раздаривая цветы. И с каждым подаренным цветком устанавливаются ее связи людьми на этой площади. Они больше не слиты в одну ликующую массу, за словами благодарности проступают отдельные судьбы – сестер, отцов, матерей. Вот тут-то и происходит чудо: солдат, подбрасывающий в небо внучку, тот самый, что только что получил цветок из букета Вероники, видит в небе журавлей. Эти журавли, сквозной мотив фильма, воспринимаются как присутствие Бориса, его благословение любимой в новую высокую и светлую жизнь. Вот тогда-то появляется рядом с Вероникой отец Бориса старый хирург Федор Иванович Бороздин (Василий Меркурьев). Это событие настолько точно вписано в логику сюжета, что не вызывает никакого удивления или вопроса (а в самом деле, что он делает на площади, он-то наверняка знает, что его сын погиб?). Отец Бориса появляется, потому что должен был появиться. Не в логике мелодраматической фабулы, а в логике сюжета об очищении и преображении души, о принятии Вероники в новое человеческое сообщество. Если этот эпизод строится вне логики обыденного, то в какой логике он строится и почему подобное развертывание эпизода не вызывает затруднения у зрителя, напротив, создавая величайшее эмоциональное напряжение? Этот финал отлича-

ется от финала пьесы «Вечно живые» (1943), положенной в основу сценария, при том что пьеса и сценарий написаны одним автором – Виктором Розовым⁴. Финал пьесы тоже строится на приятии Вероники в людское сообщество. Она получает право занять место в семье Бороздиных, в их послевоенной квартире за семейным круглым столом. В фильме же пространство расширяется. Человеческое сообщество разрастается от узкого семейного круга до всего народа-победителя. Сюжет приобретает иной масштаб. Площадь, где разворачивается финал картины, – это особое пространство, место, где земля сходится с небом. Здесь и возникает новая реальность, обнаруживает себя священное. Вовсе не мелодраматическая фабула, а эта новая реальность является яркой особенностью художественного мира фильма.

Само слово «священное» имеет огромное значение в языке и культуре советского времени: «священная война», «священная обязанность», «священная память»... Возможно ли понять обаяние советского кинематографа без объяснения того, какую роль в нем играет репрезентация сакрального? Очевидно, нет. Однако тема это невероятно сложная. В суждениях о священном в советском искусстве связались в тугой узел идеология, политика и наивные представления о тождестве священного и божественного, вследствие которых сакральное в советском просто не замечается, от него отвлекают атеистические декларации официальной идеологии.

По мнению Н.А. Хренова, именно революционные события 1917 года вызвали резкий всплеск стремления к сакральному в отечественной культуре. О сложной диалектике этого процесса он пишет: «Удивительная гремучая смесь – авангард и Средневековье. Это просто катастрофа. Но она и имела место. Именно авангард, как это ни покажется странным, добывая в России Средневековье, способствовал возрождению средневекового комплекса. Без сакрализации, видимо, слабеет наш вековой мессианизм и разрушается наша идентичность. Что ни говори, проблема!»⁵. Это очень важное утверждение. В «воле к сакральному»⁶ видится основа национальной идентичности. То есть советский человек остается по преимуществу религиозным – homo religiosus. В этом нет противоречия: «...исчезновение “религии” никоим образом не влечет за собой исчезновение “религиозности”»⁷.

Для религиозного сознания пространство всегда неоднородно. Как, впрочем, неоднородно и время. Оно выделяет особые священные места и особые священные моменты существования. Это разделение пространства на области профанного и сакрального Э. Дюркгейм считал основой первичного религиозного опыта⁸. Важным импульсом к изучению сакрального стано-

⁴ Розов В.С. Вечно живые: пьесы. М.: Эксмо, 2008.

⁵ Хренов Н.А. Российское кино на рубеже XX–XXI вв.: революция и ее роль в формировании коллективной идентичности // Вестник гуманитарного образования. 2018. № 1. С. 91.

⁶ Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006.

⁷ Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 14.

⁸ Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни / Les formes elementaires de la vie religieuse. М.: Элементарные формы, 2018.

вится его отделение от божественного. Описанию этого процесса посвящена обширная часть книги С.Н. Зенкина «Небожественное сакральное: Теория и художественная практика»⁹.

Искусство кино советского периода – это мощный и неоднородный поток сюжетно, жанрово, стилистически различных произведений. Однако его можно в самом общем смысле интерпретировать как развернутый во времени процесс производства художественного пространства. Если «священное всегда проявляется как реальность совсем иного порядка, отличная от “естественной” реальности»¹⁰, то задача состоит именно в выделении областей неоднородности. Таким образом, одним из возможных подходов к теме сакрального в киноискусстве является пространственный анализ фильма. Это позволяет сложный вопрос о том, что именно сакрализуется в советском кино на первом этапе, заменить на «простой» вопрос о пространственной организации советских фильмов.

■ Пространство площади. Встреча народа и власти

Площадь как сакральное место играет огромную роль в построении художественного пространства советского фильма. На вокзальной площади разворачивается финал фильма «*Летят журавли*» Михаила Калатозова, на площади возле Большого театра завершается и действие фильма «*Июльский дождь*» (1967) Марлена Хуциева. Эти картины разделяет почти десятилетие. Но автору также необходимо привести свою героиню, на этот раз ее зовут Лена, в гущу народа в день празднования победы. И снова появление героини на площади никак не вытекает из фабульных ходов фильма: нет той очевидной причины, следствием которой был бы ее приход на площадь. Лена (Евгения Уралова) сделала правильный выбор, рассталась с Володей (Александр Белявский), самоуверенным приспособленцем. Теперь она свободна. Лена выходит на улицу праздничного города из темноты подземного перехода, мы видим ее просветленное лицо на фоне черного прямоугольника. Лена оглядывается кругом, словно заново узнавая этот мир, как после долгой болезни, улыбается. На улице она покупает яблоко, как будто только для того чтобы поддержать в руке, ощутить его тяжесть. Из громкоговорителя доносится голос диктора: «...сто пятьдесят один, сто пятьдесят два...» – как будто это идет отсчет новой жизни Лены. Она идет по центру города, по дороге ей встречаются небольшие группы людей. Из их обрывочных фраз мы понимаем: эти встретившиеся на площади люди – бывшие однополчане. Эти людские островки сливаются в большое общее море. Оно заполняет площадь возле Большого театра. Из радиоточки несетя песня боевая, праздничная. Вдруг все меняется. Тишина. Это меняется состояние героини. Внешнее отступает. Темные окна безмолвного здания. Музыка теперь звучит за кадром. Совсем иная музыка и иное настроение. Что дальше? Очень долгая панорама по лицам. Теперь это лица

⁹ Зенкин С.Н. Небожественное сакральное: теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2014.

¹⁰ Элиаде М. Указ. соч. С. 15.

молодые: юноши, девушки смотрят в объектив камеры. В самом конце из-за их спин появляется ребенок.

В обоих фильмах появление героини на площади – это главный итог ее движения в сюжете. Но это разные итоги, это появление на праздничной площади имеет разный смысл. Для того чтобы вполне уяснить это различие, необходимо понять значение площади как сакрального пространства.

В культуре это место всегда связано с народом. На площади ведут торг и веселятся, здесь объявляются указы. Площадь – это место, где являет себя народ, где он обретает голос. Голос народа занимает совершенно особое положение в системе советских ценностей: «глас народа – глас Божий». Священна именно воля народа. В *«Июльском дожде»* народ, причастный к сакральному действию праздника, это не масса, а индивидуальности. Создатели фильма дают возможность взглядеться в каждое лицо. Фильм не случайно начинается с фресок Мантеньи. Это очень важная отсылка к антропоцентризму Возрождения. Каждый человек может быть центром мира: эта мающаяся незнакомая девушка, этот нескладный подросток, ребенок с льняной челкой.

Для советского кинематографа это значение площади как пространства, связанного с народом, очень важно.

В фильме Сергея Эйзенштейна *«Иван Грозный»* (1944), царь Иван (Николай Черкасов), удаляясь в Александровскую слободу, произносит: «На призыв все-народный возвращусь. В том призыве всенародном волю Вседержителя прочту!» А ведь уже свершилось таинство: царь венчался на царство. Но путь царя должен завершиться именно среди народа. Мир, творимый Грозным с чистого листа, предполагает своим центром царя, осененного Богом и окруженного народом. Настоящее таинство должно свершиться среди народа на площади. Если обратиться к сценарию трилогии *«Иван Грозный»*, то можно увидеть, что именно так и замыслил С. Эйзенштейн путь своего героя. Из лабиринта дворца, из его темных катакомб с низкими сводами царь Иван движется к краю земли к морю, которое он назовет «русским»:

*«Глядит на него Петр
Глядит Фома
Глядит Еремей
Глядят на него старые
Глядят на него юные
Глядит на него воинство русское.
И в ответ на царские слова взревели войска.
Взывали трубы.
Зашумело море.
Взвилась вальс.
«На морях стоим
И стоять будем».
Несется с экрана
Окончание фильма:*

«Океан Море.
Море синее.
Море синее.
Море русское!»¹¹

Сюжет *«Ивана Грозного»* завершается по замыслу С. Эйзенштейна, в народной стихии. Однако третья серия так и не была снята. Конец второй серии – пляска опричников – это искушение царя, отклонение от назначенного пути. Она и развертывается не на площади, а в пространстве лабиринта, моделирующем духовный поиск и сомнения.

Площадь – это не только место, где являет свою волю народ, но и место утверждения власти: «Чтобы жить в Мире, необходимо его сотворить, но никакой мир не может родиться в хаосе, однородности и относительности мирского пространства. Обнаружение или проекция точки отсчета – “Центра” – равносильна Сотворению Мира»¹².

В фильме Михаила Чиаурели *«Клятва»* (1946) соединение народа и власти происходит на Красной площади. Если в фильме С. Эйзенштейна этот сакральный центр формируется, давая сюжету особую динамику, то в картине *«Клятва»* – это фиксированный, заранее определенный статичный сакральный центр жизни всех персонажей. Сюда приходят с наказом Сталину (Михаил Геловани) ходоки, здесь думает свою думу о народе вождь, здесь он приносит клятву народу. Зрителя не должно удивлять то обстоятельство, что здесь же на Красной площади происходит испытание трактора, своеобразного символа индустриализации. Центростремительная модель художественного пространства фильма совпадала с моделью пространства, лежащей в основе той модели пространства, которая лежала в основе идеологии. Красная площадь в фильме – место бесконфликтного соединения народа и власти, объединенных общей скорбью и общими задачами.

В период «оттепели» эта модель трансформировалась. Площадь в художественном пространстве фильма больше не совпадает с центром города, где находятся институты реальной власти, но остается местом народным. Хотя фигуры власти уже в виде архетипического мудрого старца еще могут здесь появиться. Именно таким предстает перед нами улыбчивый старик из фильма *«Летят журавли»*. Образ незнакомого старца призван являть божественное присутствие. Но в кино «оттепели» он уже не связан непосредственно с фигурой политической власти.

В фильме *«Июльский дождь»* еще можно увидеть в глубине кадра извивающуюся длинную очередь в мавзолей, но узнаваемые знаки идеологии предстают деконструированными: фрагмент антивоенного плаката еще только монтируют на стену здания, мы видим только скрюченные пальцы карикатурного Дядюшки Сэма, а огромные буквы транспаранта хаотично лежат на земле.

¹¹ *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. / вступ. статья Р. Юренева; глав. ред. С.И. Юткевич; Ин-т истории искусств; Союз работников кинематографии СССР; Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1964—1971. С. 420.

¹² *Элиаде М.* Указ. соч. С. 23.

Центростремительная модель художественного пространства отражает существующую иерархию ценностей. С изменением ценностей центр смещается от места, связанного с институтами власти, на периферию. Но площадь по-прежнему остается сакральным местом.

В художественном пространстве советского фильма отношение народ – власть – небо, развертываемое на площади, очень устойчиво, но при этом пластично. Доминировать может любой из элементов этой триады. Так, в фильме Андрея Тарковского *«Андрей Рублев»* (1966) на площади появляется фигура творца, художника. Это сын умершего колокольного мастера, так и не успевшего передать ему секрет мастерства.

Кульминационный момент фильма развертывается на соборной площади. Здесь мы видим традиционных участников сюжета, развивающегося на площади: князя, его слуг и толпу народа. Они нетерпеливо ждут, зазвонит ли отлитый Бориской (Николай Бурляев) колокол. В логике сюжета они ожидают чуда – ведь секрета колокольного литья Бориска не знает. Чудо происходит. Бог отвечает на молитву Бориски. В финале эпизода Бориска выводится с площади. Свой триумф он встречает в грязи и во прахе в стороне от главного события. Он зависим от власти, он должен падать ниц к ногам княжеского коня, но через него говорит Бог. А. Тарковский подчеркивает одиночество творца. Его непосредственную связь с небом.

Кроме художника, поэта в советском кино с небом непосредственно связан еще один тип персонажа – это Герой. Тот, кто совершает подвиг во имя народа. Само название фильма Ларисы Шепитько *«Восхождение»* (1976) указывает на библейский мотив подъема на Голгофу. Сцена казни Сотникова (Борис Плотников) развертывается на площади, заполненной народом. В момент, непосредственно предшествующий казни, Сотников обращается к фашистам с просьбой о помиловании тех, кого должны казнить вместе с ним: кроткой девочки еврейки, обезумевшей от горя матери маленьких детей, старика-инвалида. Он чувствует себя виновным в их гибели, это его покаяние перед ними. И они прощают его. Все трое. За минуту до смерти приговоренные оказываются соединенными узами духовного родства. Вот это вызывает настоящее смятение у предателя Портного (Анатолий Солоницын), не верящего в высоту человеческого духа, да и в человека вообще. Сам момент смерти Сотникова решен как вознесение, движение не вниз, а вверх к белесому зимнему небу. В сакральном пространстве площади законы физического мира не действуют. Они отменены. Зритель не видит тела Героя, не видит его смерти: кадр заполняет яркий свет зимнего неба.

В мультипликационном фильме Юрия Норштейна *«Сказка сказок»* (1979) мир людей, о котором тоскует Волчок, – это и есть Святая земля, откуда можно достичь неба. Причем непосредственно. Это поразительно отчетливо выражено строением художественного пространства эпизодов-воспоминаний. Площадь перед дощатыми бараками, где редкие пары меланхолично танцуют под музыку *«Утомленное солнце»*, – это и есть сакральное простран-

ство. Здесь контакт с небесами осуществляется прямо и непосредственно. С этой площади уходят мужья и любимые на фронт. В тяжелых плащ-палатках они движутся вверх и исчезают в небе. С неба падают вниз треугольники похоронок. Здесь же празднуют победу те, кто дождался, и те, кто вернулся с войны.

Мультфильм «Сказка сказок» снят в 1979 году, то есть в позднее советское время, и пространство площади как сакральное место существует в прошлом. В финале мы видим, как на холме светит одинокий фонарь на фоне вечернего неба. В мире, созданном Ю. Норштейном, сохраняется вертикаль, связывающая землю и небо.

На площади, как сакральном пространстве, время течет особым образом: «Равно как и пространство, Время для религиозного человека не однородно и не непрерывно. Есть периоды Священного Времени. Это время праздников (большинство из которых повторяется с определенной периодичностью)»¹³.

Священное время не течет, в нем нет отношений раньше – позже. То, что в профанном пространстве выглядит как случайность, во времени сакральном является необходимостью. Это объясняет странные лишь на первый взгляд совпадения в сюжетах советских фильмов. Происходит не то, что логически вытекает из предыдущих событий, а то, что должно быть в этом мире, и так, как оно должно происходить.

В фильме «*Летят журавли*» восстанавливается начальное время отношений Вероники и Бориса, время ее чистоты. Вероника вновь становится невестой. Теперь уже навсегда. Более того, олицетворением всех невест, невернувшихся с войны. Появившийся в небе журавлиный клин – не случайность, а необходимое в сакральном времени событие. И то, что Лена, героиня «*Июльского дождя*», оказывается одновременно на праздничной площади с другом-фронтовиком, вовсе не выглядит натяжкой. Площадь – это место, где празднуют. Праздник победы в советских фильмах – это актуализация сакрального времени. В празднике Победы освещается уже Историческое время. Праздники показывают, каким человеку надлежит быть, каким он создан богами. Нечистые не допущены на праздник. Они остаются в профанном пространстве.

М. Элиаде пишет: «Ведь, в конечном итоге, желание восстановить Время начала – это желание пережить время, когда боги присутствовали на земле, обрести сильный, свежий и чистый Мир, такой, каким он был in illo tempore. Это жажда священного и одновременно ностальгия по Бытию»¹⁴.

Именно эта ностальгия по бытию ощущается в праздничное время.

■ Пространство дома. Встреча с предками

Ностальгия по бытию определяет сюжетную логику многих советских фильмов и формирует еще одно сакральное пространство, которое необходимо выявить наряду с пространством площади. Это пространство дома.

¹³ Элиаде М. Указ. соч. С. 48.

¹⁴ Там же. С. 62.

В советском фильме дом – это, как правило, место, где обитают сразу несколько поколений. Причем отношения между отцами и детьми напряженные, сюжетно значимые. Это характерно не только для фильмов, посвященных рабочим династиям или построенных на сюжете воспитания, когда сын или дочь, становясь взрослыми, определяют свой жизненный путь. Хотя значительный корпус подобных произведений в советском кинематографе сам по себе очерчивает значимость связи отцов и детей.

В фильме *«Июльский дождь»* героиня живет с мамой. Здесь после смерти ее отца собираются его товарищи. Этот дом как будто отторгает несостоявшегося жениха Лены амбициозного Володю, человека, сделанного из самых современных материалов. Дом семьи Бороздиных становится домом и для Вероники, при этом Марк изгоняется из него именно как недостойный.

Но есть в советском кино примеры, где дом как будто возникает ниоткуда. В финале фильма Михаила Рома *«Девять дней одного года»* (1961) получивший смертельную дозу радиации молодой ученый-физик Гусев (Алексей Баталов) отправляется в деревню к отцу. Зачем? Какова внешняя (фабульная) логика этого приезда? Ни в одном из предыдущих эпизодов отец не появлялся, о нем вообще не было речи, не было даже упоминания. Однако встрече отца и сына отдается целый эпизод *«День седьмой»*. Смертельно больной Гусев приезжает с женой к отцу в поселок горняков. Становится понятно, что он не приехал, даже когда умерла мать. А теперь – приехал. Здесь, в доме отца, Гусев должен давать ответы на самые главные вопросы своей жизни. Кадр беседы с отцом выстроен так, что седая голова отца оказывается за спиной Гусева, белеет в глубине темного кадра. Суровым голосом отец вопрошает: «Стоит ли это того, чтобы отдавать свою жизнь?» Имеются в виду и исследования Гусева в области ядерной энергии, и работа над бомбой. Сын умирает, совершает по сути жертвоприношение, но отец чужд сентиментальности. Не скорая гибель сына его волнует, а то, ради чего принесена эта жертва.

Отчий дом – это сакральный центр художественного пространства фильма. Здесь задаются самые важные вопросы, на которые надо отвечать правду. Для человека, ощущающего тоску по бытию, «жилище – это не предмет, не “машина для жилья”, оно – Вселенная, которую человек создает, имитируя примерное Творение богов, т.е. космогонию»¹⁵. Дом – место встречи с предками. То есть с теми образцами, по которым надо строить свою жизнь.

Эта потребность в образце движет Сергеем (Валентин Попов), главным героем фильма Марлена Хуциева *«Застава Ильича»* (1964). Сюжет начитается с возвращения героя из армии домой к матери и сестре. Первое слово, произнесенное в фильме, – это слово «мама»! Здесь, в этом доме, он встретится с отцом (Лев Прыгунов) в самый тяжелый момент жизни, когда ему покажется, что он окончательно зашел в тупик, когда сложно будет найти ответы на самые главные вопросы жизни. Отец погиб на фронте. Но Сергей увидит его вместе с погибшими боевыми товарищами. Отец не дает сыну конкретного

¹⁵ Элиаде М. Указ. соч. С. 3.

совета, но он сам является священным образцом. Как и отец, Сергей идет после армии работать на ТЭЦ № 11: «Отцу было бы приятно».

В.А. Колотаев пишет, что эпизод с отцом подвергался критике со стороны власти и был переснят: «М.М. Хуциев был вынужден переделать фильм, изменив в нем ключевую сцену встречи главного героя с погибшим на фронте отцом. <...> В переснятом фильме и вышедшем в прокат под названием “Мне двадцать лет” мертвый отец наделен чертами авторитетной персоны, владеющей истиной, он говорит сыну, как жить. Отец из “Заставы Ильича” приходит к сыну, который нуждается в его совете, но не может ему ничем помочь. Отец из “Мне двадцать лет” превращается в носителя истины, разумеется, официальной и одобряемой»¹⁶.

То есть эпизод, не получивший одобрения по идеологическим соображениям, не был вырезан, а был переснят, его значение для развертывания сюжета само по себе ни у кого не вызывает сомнений. В обоих случаях потусторонняя реальность оберегающих предков сохраняется, а связь отца и сына носит сакральный характер.

В монографии «Воля к сакральному» Н.А. Хренов пишет: «Касаясь коммунистического мифа, можно утверждать, что революционные события, воссоздающие процесс сотворения мира в его космологическом варианте и, следовательно, актуализирующие прошлое, тоже превращаются в образец для последовательного движения истории, а сами творцы нового мира приподнимаются над земным и воспринимаются своеобразными “культурными героями”. Это видение революционной истории воссоздается и тиражируется искусством»¹⁷.

Появление этих «культурных героев» открывает картину «Застава Ильича»: в предрассветном сумраке по улице тяжелой поступью идет красноармейский патруль. И замыкает ее: мы видим, как трое бойцов исчезают в утреннем тумане. Это стражи. Они охраняют спящий город.

К герою картины вполне применимы слова М. Элиаде, сказанные о религиозном человеке вообще: «Он осознает себя *истинным человеком лишь* в той мере, в какой он походит на богов, Героев-основателей цивилизаций, мифических Предков»¹⁸. Мертвые предки прямо участвуют в жизни живых. Вместе с ними во временную картину фильма входят иные исторические пласты, входит сама вечность.

Пространство фильма «Застава Ильича» – центростремительное пространство, сакральным центром которого является мавзолей Ленина. А сакральное время отмеряется здесь боем кремлевских курантов. Разрыв связи поколений катастрофичен. Уже в «Заставе Ильича» мы сталкиваемся с недостойным отцом, связь с которым пытаются разорвать юные герои Сергей и его возлюбленная Аня (Марианна Вертинская). Этим недостойным отцом является сы-

¹⁶ Колотаев В.А., Марков А.В. Проблематизация феномена киноидетичности в исследованиях киноискусства // Артикульт. 2019. № 3 (35). С. 139.

¹⁷ Хренов Н.А. Воля к сакральному. С. 102.

¹⁸ Элиаде М. Указ. соч. С. 66.

тый и циничный конформист, отец Ани (Лев Золотухин). Дом этого человека лишается сакрального значения: здесь нельзя, невозможно находиться.

Разрыв поколений катастрофичен именно потому, что связь родителей с детьми сакрализуется в советском искусстве. Вне ее существование невозможно. В фильме Василия Шукшина *«Калина красная»* (1973) путь к очищению отсидевшего свой срок Егора Прокудина (Василий Шукшин) – это путь к материнскому дому, в который он так и не решается войти. А значит, спасение Егора невозможно. В финале преступное прошлое настигает героя, и он погибает.

Катастрофа, вызванная разрывом поколений, становится центральной темой *«Зеркала»* (1974) Андрея Таковского. Для А. Тарковского связь поколений является священной. Длительный разрыв главного героя Алексея (Иннокентий Смоктуновский) с матерью (Маргарита Терехова), не узнавание его сыном Игнатом (Игнат Данильцев) родной бабушки («приходила какая-то») – все это приметы рвущихся связей, вестники грядущего Апокалипсиса. Мотив дома остается центральным на протяжении всего творчества Андрея Тарковского. Он сохраняет свою значимость и по окончании «советского» периода, после отъезда режиссера за границу.

В *«Жертвоприношении»* (Андрей Тарковский, 1986) дом служанки Марии (Гудрун Гисладоттир) – это сакральное место. Здесь можно говорить о матери, можно исповедоваться, можно совершить обряд омовения рук. Именно здесь же состоялось жертвоприношение героя фильма. Этому дому противопоставлен дом, оскверненный супружеской изменой и разладом. Этот дом подлежит уничтожению. Его Александр (Эрланд Юзефсон) предает огню.

Таким образом, дом как место связи поколений является сакральным местом во многих сюжетах советских фильмов.

■ Иерофания. Сакральное и обыденное

В советском искусстве воля к сакральному ярко проявляется в том, что практически любой бытовой предмет может стать священным. В пьесе Виктора Розова *«Вечно живые»* (1943) бабушка Варвара Капитоновна, провожая на фронт внука, оказывается в замешательстве: что дать ему с собой? Раньше бы она надела на внука крестик. А теперь этого нельзя, наверное. Однако замешательство бабушки вскоре разрешается. Подарок найден. Это пуговица от платья. Идея Варвары Капитоновны находит общую (и это важно!) поддержку. Пуговица срезается с платья, бабушка крестит ее и отдает Борису. Эту пуговицу и носил Борис с собой до самого момента гибели. Ее и нашли у мертвого Бориса в кармане шинели.

В фильм *«Летят журавли»* эпизод с пуговицей не вошел. Сакральным предметом становится другой подарок – игрушечная белка, подарок Бориса Веронике на день рождения. Даже воспоминание о белке оказывается способным вырвать душу героини из тьмы, из ужаса бесконечного падения вниз.

Для проявления священного М. Элиаде предложил термин «иерофания»: «Для объяснения того, как проявляется священное, мы предлагаем термин

«иерофания» (hierophanie), который удобен прежде всего тем, что не содержит никакого дополнительного значения, выражает лишь то, что заключено в нем этимологически, т.е. нечто священное, предстающее перед нами»¹⁹. Это проявление священного в самых, казалось бы неожиданных предметах, можно назвать иерофанией.

В фильме А. Тарковского *«Жертвоприношение»* есть важный диалог между почтальоном и Александром. Он происходит в момент, когда почтальон дарит Александру старинную карту Европы. Герой не может поверить, что это подлинник. Почтальон же уверяет, что это действительно старинная гравюра. Но ценность ее определена уже тем, что это дар, а любой дар – это жертва.

Белые лилии, подаренные незнакомцу в ликующей толпе, белка, подаренная любимым, яблоко, притянутое соседом-мальчишкой в знак сочувствия, – все это примеры иерофании в советских фильмах.

Но не только подарки могут служить примером иерофании. Вспомним бойца, со священным трепетом целующего руку Веронике, испачканную мыльной пеной. Ее рука священна. Его жест – жест величайшего сочувствия к безмерному горю Вероники и преклонения перед ее материнским трудом.

В *«Заставе Ильича»* священным предметом становятся случайно найденные во время разборки сменной библиотеки хлебные карточки. За этим листочком бумаги стоит напоминание о подвиге матери, поднимавшей в одиночестве детей во время войны. И воспоминание о картошке, не давшей умереть с голоду детям, оставшимся без отца. Эта сцена становится подготовкой важнейшего эпизода в картине, когда Сергей сталкивается с иным, десакрализирующим взглядом на реальность. Его монолог о картошке осмеивается друзьями его возлюбленной Ани, юными представителями современной интеллектуальной элиты. Во всяком случае, они так думают о себе сами.

В представлении сакрального советский кинематограф опирается на опыт средневекового искусства и найденные художниками прошлого приемы визуализации священного. В этом отношении интересен опыт работы Юрия Норштейна над анимированием средневековой фрески при создании фильма *«Сеча при Керженце»* (1971). Священные предметы обладают светоносностью, они буквально испускают белый Фаворский свет. Этот прием используется им позднее в мультипликационном фильме *«Сказка сказок»* (1979), где быт, уют домашнего очага священен, как священно счастливое и мучительное творчество поэта. Белый свет исходит от таза с мыльной пеной и от листа бумаги, ждущего вдохновенных строк.

Визуальная образность картин, построенных на отношении с сакральным, насыщена символизмом. Но это особый символизм. Сакральное пространство в советских картинах часто маркируется христианской символикой.

Ясно, что в фильмах С. Эйзенштейна *«Иван Грозный»* или А. Тарковского *«Андрей Рублев»* появление храма или иконы обусловлено фабулой и историческим контекстом. В церкви развернут ключевой эпизод фильма Сергея Бондарчука *«Судьба человека»* (1959), действие которого происходит в год

¹⁹ Элиаде М. Указ. соч. С. 17.

Великой Отечественной войны. В полуразрушенный храм фашисты согнали военнопленных. В церкви они должны спать, отправлять естественные потребности. Герой фильма Андрей Соколов (Сергей Бондарчук) становится свидетелем гибели верующего солдатика, избравшего смерть, чтобы не осквернить церковь. Здесь же Соколов убивает предателя. Эпизод с церковью и тут обусловлен развитием фабулы картины.

Но в фильме *«Летят журавли»* появление храма уже не связано напрямую с фабулой. Он появляется в глубине кадра одного из самых драматичных эпизодов фильма – эпизода несостоявшегося самоубийства Вероники. Потрясенная подлостью Марка, она бежит прочь от дома Бороздиных к железнодорожному мосту, к своей неминуемой гибели. Но от того, что она бежит мимо храма, все происходящее приобретает особое значение. Белая церквушка в далеком провинциальном городке вводит в фильм глубокие слои культурной памяти.

Сюжетно важно появление церкви в финале фильма *«Восхождение»* Ларисы Шепитько, когда внезапно Рыбак (Владимир Гостюхин) осознает, что нет больше препятствий к побегу, но вместе с тем и побег больше невозможен. Для предателя нет своих. Рыбак теперь тот, кого древняя старуха только что назвала Иудой. Он смотрит в открытые ворота, на заснеженный овраг, расчерченный квадратами крестьянских огородов, и видит стройную колокольню церкви на фоне серенького неба.

Церковь появляется в финале картины Ролана Быкова *«Внимание, Черепаха!»* (1970). Обращение к христианским символам в детском фильме кажется необычным для советского кино. Однако этот мотив вводится авторами совершенно осознанно и связан с развитием сюжета о мальчике, объединившем весь класс ради спасения черепахи, попавшей на танковый полигон. В момент съемки попавшая в кадр церковь еще использовалась как выставочный зал. Но в фонограмме эпизода слышен колокольный звон. Этот финал позволяет интерпретировать сюжет фильма как историю о праведнике, без которого не стоит земля. Главный герой фильма первоклассник Вова Васильев (Алеша Ершов) – ответственный за живой уголок в школе. Он «ничего не ест», и поэтому его отправляют в институт питания. Учительница настаивает: «Незаменимых у нас нет!». Но вот этот мальчик Вова, который любит светящимся на солнце виноградом, вместо того чтобы его съесть, и оказывается самым что ни на есть незаменимым. Максиме «незаменимых у нас нет» противопоставляется иная – «не стоит земля без праведника».

В визуальной репрезентации сакрального в советском кинематографе ярко проявляется опыт представления священного, вызревшего и закрепленного в христианском религиозном искусстве. Однако христианские мотивы оказываются переосмысленными в соответствии с сюжетом конкретного произведения. В *«Иване Грозном»* Сергея Эйзенштейна мы видим деконструкцию средневековой фрески, деформацию отдельных мотивов. В фильме Ларисы Шепитько *«Восхождение»* христианские мотивы сплавлены в одном пространстве с советской символикой: пятиконечную звезду выжигают по

приказу Портнова на теле Сотникова. След от споротой звезды мы видим на буденовке мальчишки, встретившегося взглядом с Сотниковым в его смертный час.

Сама природа в советских фильмах может быть явлена как священное космическое пространство. В этом случае космос во всей своей полноте предстает как структурно организованная и упорядоченная целостность, как иерофания. Сюжет советского фильма формирует динамику космического созидания, не важно, идет ли речь о строительстве тракторного завода или школы, – мир создается во всей его полноте.

Художественное пространство фильма строится как гармония земли и неба. Журавли пролетают над городом тогда, когда они должны пролететь. Небо осеняет поступки героев, соразмеряя их жизнь движению небесной сферы. Можно говорить об особом небесном символизме в советских фильмах. Вода, разделяющая пространство на две части – профанную и сакральную, – наделяется особым символизмом в таких фильмах, как *«Судьба Человека»* Сергея Бондарчука или *«Когда деревья были большими»* (1961) Льва Кулиджанова. Именно символизм воды возводит эти истории к космическому масштабу.

Таким образом, сакральные пространства советского фильма обладают сложной визуальной образностью, порождаемой как глубинным родством с национальной культурой, так и уникальными задачами воплощения конкретных сюжетов.

Сюжет советского фильма, пространство которого разделяется на области сакральные и профанные, не может быть верно истолкован без понимания взаимодействия характера персонажа с областью сакрального. Вся структура художественного пространства фильма направлена на реализацию сюжета преобразования всего внутреннего мира героя, его рождения в новом качестве. Внешне простые линейные фабулы, развернутые в сложно организованном художественном пространстве, приобретают космическое звучание и масштаб.

Творческие судьбы мастеров эпохи авангарда в условиях советской художественной культуры: Павел Кузнецов и Мартирос Сарьян

Аннотация. В статье рассматриваются основные этапы биографии и особенности живописной манеры творческих соратников П.В. Кузнецова и М.С. Сарьяна в советский период. Новаторы начала века, они стремились сохранить идеалы своего искусства на протяжении всего жизненного пути. Творческая эволюция мастеров постреволюционного времени анализируется в сопряжении с существенными аспектами идеологизированной культурной повестки и принципами социалистического реализма. Подчеркивается несоответствие понятий «соцреализм» и «искусство советского времени», включающих множество различных явлений, направлений, мастеров.

Ключевые слова: советская художественная культура, П.В. Кузнецов, М.С. Сарьян, искусство XX века, СССР, Армения, модернизм, соцреализм

Творческий путь Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878—1968) и Мартироса Саркисовича Сарьяна (1880—1972) был весьма характерен для поколения художественных новаторов начала века. Схожесть творческих устремлений отмечалась ими со времени учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (куда оба поступили в 1897 году); всю жизнь они вели переписку, а в зрелые годы стали соседями по московским квартирам-мастерским в Карманицком переулке. Совпадение во многом биографической канвы: происхождение из небогатых слоев провинциального общества соответственно Саратова и Нахичевани-на-Дону, обучение в училище, в мастерской К. Коровина и В. Серова, участие в программных символистских выставках, одновременное обращение к Востоку, претворение природы южных регионов СССР, деятельность в обществе «4 искусства» – предполагало и определенную близость эстетических и мировоззренческих установок. Творческие долгожители, Кузнецов и Сарьян были современниками кардинальных сломов истории и важнейших явлений искусства XX века, ко многим из которых были причастны. Живописцы яркого колористического дарования, в развитии основной темы своего искусства, гармонии человека и природы, они всегда придерживались фигуративности – откликнувшись, в той или иной мере, на художественные новации эпохи.

Творчество Кузнецова и Сарьяна, начиная с первых экспозиций и вплоть до настоящего времени, вызывало интерес критиков и искусствоведов, сум-

¹ Воскресенская Виктория Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0001-9991-2576; viktoriavv@mail.ru

мируемый в представительный корпус трудов, монографий, статей, каталогов² – широкую панораму исследований биографий живописцев, генезиса их творческих манер, эволюции пластического языка. Рассмотрение творческих биографий и особенностей живописного языка мастеров, начинавших в художественном мейнстриме начала века, в социокультурном контексте СССР актуализирует изучение истории культуры и искусства советского времени не только в регистре типологизации общих тенденций и выявлении доминант художественной жизни эпохи, но и дифференциации творческих манер. А также предполагает отход от привычной линейной логики в представлении истории искусства XX века, нередко сводимой к оппозиции авангардных направлений и реализма, абстракции и соцреализма. С целью наглядной демонстрации жизни и творчества мастеров в советский период интегрированы хронологический, биографический, историко-культурный, типологический, компаративный подходы и стилистический анализ.

Новаторы начала века

В московской художественной среде начала века, в группе сообщников, сплачивающихся на выставках, среди которых самыми знаковыми стали «Алая роза» (Саратов, 1904) и «Голубая роза» (Москва, 1907), они вступили на путь пластических экспериментов в русле символизма и модерна. Кузнецов – визионерствуя жизнь души в многоцветной плодоносной мари «Рождений», «Фонтанов». Сарьян – фантазируя о чудесном крае гармонии и единения растительного, животного, человеческого в цикле акварелей и гуашей «Сказки и сны». При безусловном своеобразии основные принципы их живописных систем во многом были тогда близки: ритмическая и колористическая организация пространства как единой природной среды, редукция «естественной» формы, важнейшее значение цвета и света (при переходе от тональной живописи к сопоставлению локальных цветов), преднамеренная простота, примитивизация выражения. Не без воздействия актуальной

² См., например: *Милиоти В.* О Павле Кузнецове // Золотое руно. 1908. № 6. С. III–IV; *Волошин М. М. С.* Сарьян. СПб.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1913; *Эфрос А.* Кузнецов // *Эфрос А.* Профили. М.: Федерация, 1930. С. 91–134; *Драмлян Р. Г.* Сарьян. [М.]: Искусство, 1964; Павел Варфоломеевич Кузнецов: [Альбом] / авт. текста М. В. Алпатов. М.: Сов. художник, 1968; Павел Кузнецов: [Альбом репродукций] / вступ. ст. Д. В. Сарабянова; сост. кат. Л. А. Будкова. М.: Сов. художник, 1975; *Матевосян В. А.* Мартирос Сарьян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1975; *Пунин Н. Н.* Павел Кузнецов: [Проблема плоскости] // *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М.: Сов. художник, 1976. С. 166–190; *Пунин Н. Н.* М. С. Сарьян // *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М.: Сов. художник, 1976. С. 191–196; *Русакова А. А.* Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977; Сарьян М.: Живопись, акварели, рисунки, иллюстрации, театральное-декорационное искусство: [Альбом] / авт. текста А. А. Каменский; сост. кат. Л. Л. Мирзоян, Ш. Г. Хачатрян. Л.: Аврора, 1987; *Stupples P.* Pavel Kuznetsov: His Life and Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1989; Павел Кузнецов: [Альбом] / авт. текста М. Киселев. М.: Белый город, 2002; Сарьян: 1880–1972: [Альбом] / Автор Ш. Хачатрян, сост. Л. Мирзоян. Самара: Изд. дом «Агни», 2003; *Давыдова О. С.* Павел Кузнецов: 1879–1968. М.: Арт-Родник, 2010; *Агасян А. В.* Символизм и творчество Мартироса Сарьяна. Ереван: Воскан Ереванци, 2012; Павел Кузнецов: 1878–1968 / Государственная Третьяковская галерея; отв. ред. Т. Л. Карпова; авт. статьи Т. М. Левина; сост. хроники Г. А. Цедрик, Н. О. Чернышева; сост. каталога Н. А. Ардашникова, Ю. В. Гусева, Л. Е. Дальская и др. М.: Арт-бюро «Классика», 2015; и др.

французской живописи, они модифицировали свой пластический язык в направлении лаконизма и упрощения средств художественной выразительности. В насыщенном светоносными цветами, пронизанным духовными эманациями пространстве полотен Кузнецова степного и среднеазиатского циклов первой половины 1910-х годов, в осяянном жгучим солнцем, выявляющим контрастные цвета и многоликость юга, мире картин Сарьяна по мотивам поездок в Армению, Турцию (1910), Египет (1911), Иран (1913), они создали яркие варианты «ориентализма», выступая рядом с другими новаторами русского авангарда.

Не разделявшие большевистскую повестку, но признавшие революцию, оба художника активно включаются в постреволюционную социокультурную деятельность под лозунгом «служить народу». Кузнецов в Москве выполнял обязанности художественного редактора журнала «Путь освобождения», заведовал художественной секцией Художественно-просветительной Комиссии при Московском Совете солдатских депутатов, преподавал монументальную живопись в Строгановском училище. После страшных событий геноцида 1915 года инициативы Сарьяна по созданию региональных обществ армянских художников (в Тифлисе, Новой Нахичевани) обрели новый стимул при переезде в Армению в 1921 году: в Эриване он возглавил Государственный музей Армении, участвовал в создании Комитета по охране памятников архитектуры, художественного училища – на посту советника по делам искусств при Наркомпросе активно продвигал задачу возрождения национальной культуры. По эскизам Сарьяна были созданы герб и флаг Советской Армении (1922).

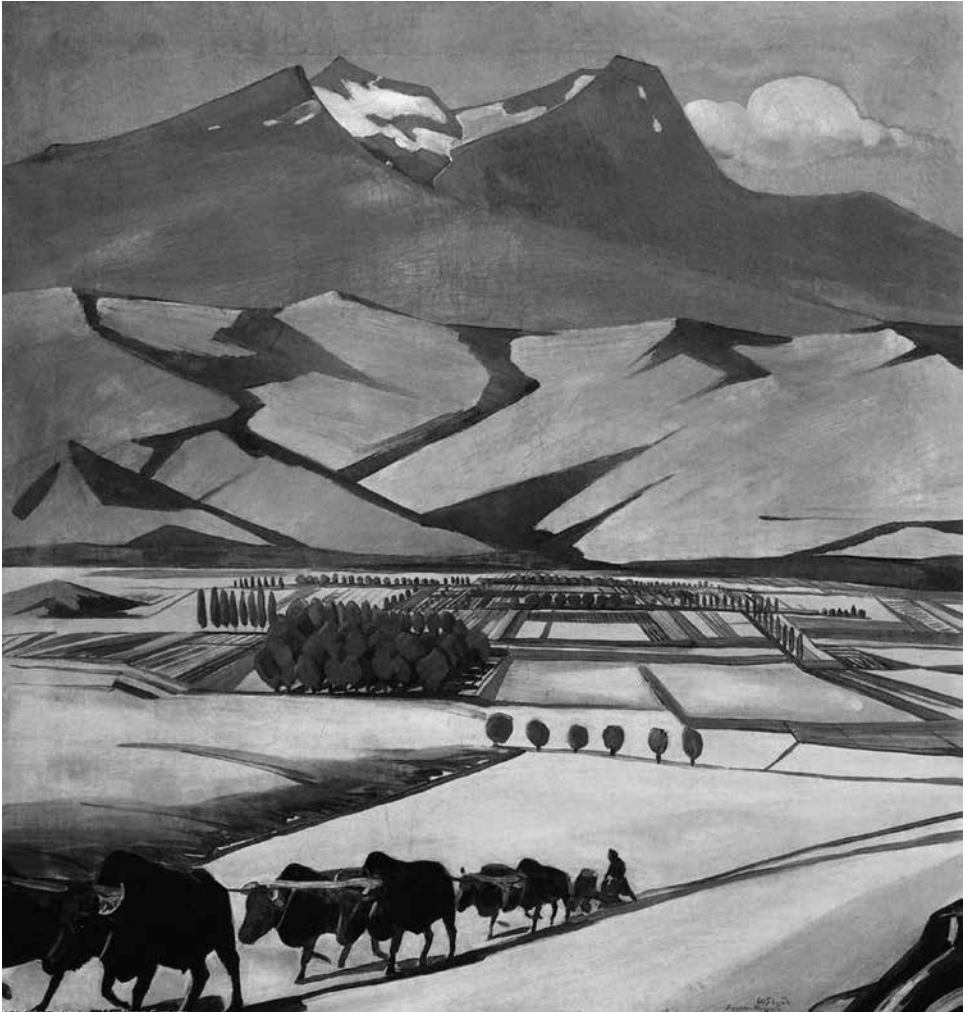
В первые пореволюционные годы художники, как и многие мастера их поколения, выверяли для себя новые творческие и жизненные ориентиры. Кузнецов фиксирует результаты творческого освоения «обетованной земли» Востока в сериях литографий начала 1920-х «Туркестан» и «Горная Бухара»: в кристаллизованных среднеазиатских образах и мотивах, выведенной из взаимосвязи природы и архитектуры четкой архитектонике композиции, геометризме форм, активизации ритма.

В это время целый ряд художников, будь то К. Петров-Водкин, посетивший Самарканд в 1921 году в составе научной экспедиции, или работавшие в Ташкенте, Самарканде, Ашхабаде А. Волков, Р. Мазель, Усто Мумин (А. Николаев), воспринимают Туркестан, где только начинался слом традиционного уклада, территорией не столько экзотического интереса, но творческой свободы и проб по созданию современного живописного языка на основе синтеза западной и восточной традиций (в русле «поворота» к Востоку как источнику обновления миропонимания и средств художественной выразительности). Крайние регионы молодого Советского государства предоставляли культуре свежие импульсы и ресурсы, становясь своего рода социокультурными экспериментальными кластерами.

В 1923 году Кузнецов и его жена, художница Е. Бебутова, благодаря содействию наркома просвещения А. Луначарского, ценителя творчества мастера, едут в Париж с выставкой работ – демонстрировать актуальную



Кузнецов П.В. Скала у реки. 1923. Цветная литография. 42×32 см.
Альбом литографий «Горная Бухара», лист № 3



*Сарьян М.С. Арагац. 1925. Холст, масло. 111×117 см.
Музей М. Сарьяна, Ереван*

жизнеспособность русского искусства того времени. Пластический язык Кузнецова обретает своеобразную экспрессию в контексте современной европейской художественной культуры («Мост через Сену», 1923, частное собрание) – в том числе благодаря и непосредственным контактам с П. Пикассо и А. Дереном.

Сарьян создает эпический образ Армении, избирая взгляд на нее с большой высоты, разворачивая панорамное видение родины, обретающей в видении художника планетарный масштаб – строимые широкими цветовыми плоскостями пространственные планы, развернутые в беспредельность («Арагац, 1925, Музей М. Сарьяна, Ереван). Благодаря сохраняемому масте-

ром принципу контрастно-гармоничного сочетания насыщенных, чистых красок эти виды наделяются оригинальной декоративностью.

Просветительскими целями и стремлением сохранить творческую свободу была движима деятельность художников в обществе «Четыре искусства»⁵ – объединившихся в 1924 году живописцев, архитекторов, скульпторов, графиков (Е. Бебутова, Сарьян, И. Жолтовский, А. Шусев, А. Матвеев, В. Мухина, П. Митурич, В. Фаворский и др.; председатель – Кузнецов), ставящих задачу внедрения в советское общество «сливной силы разных искусств»⁴. Благодаря переписке мастеров реконструируются фрагменты активной художественной жизни того времени, с конкуренцией многочисленных группировок. Кузнецов писал Сарьяну: «Наше общество зафиксировано в Главнауке Наркомпроса.<...> А главное[,] мы признаны в числе 4-х организаций: наша, АХР, Бытие и ОСТ[, —] которые будут поддерживаться Главнаукой как правительственным органом.<...> Эти общества являются как спутники по градации значительности нужности для страны СССР по направлениям. Необходимо строить наше общество по нашему взгляду, убеждению в живописи»⁵.

Вполне характерная для художественного круга начала XX века и не отличающаяся пафосом и эпатажной кардинальностью программа объединения: значимость индивидуального почерка художника, постоянный поиск новых форм в искусстве, связь с мировой культурой, с французской школой, – находит определенный отклик у коллег, выставки имеют успех у зрителей. Критики же маркируют творчество «Четырех искусств» как «эстетизм», «формализм», уход от актуальной общественной проблематики, но при этом отмечают высокий художественный уровень произведений. О Кузнецове и Сарьяне пишут: «...здесь только холодное и расчетливое, лишенное всякого социального отклика мастерство»⁶. Брошенный клич «запустить рабочему свою мозолистую лапу в эту идеологическую мешанину<...> и заставить художников уважать себя и свое строительство»⁷ также весьма показателен для начинающейся борьбы с «инаковостью». Инспирированные меняющимися социокультурными и идеологическими запросами «чистки» рядов, усиливающийся накал нападок в прессе закономерно завершаются самороспуском общества в 1931 году.

История «Четырех искусств» симптоматична для периода утверждающегося партийного регулирования искусства. Официозный извод советской культуры выдвигает новые задачи, среди которых для изобразительного искусства одним из приоритетных определяется создание полотен, представля-

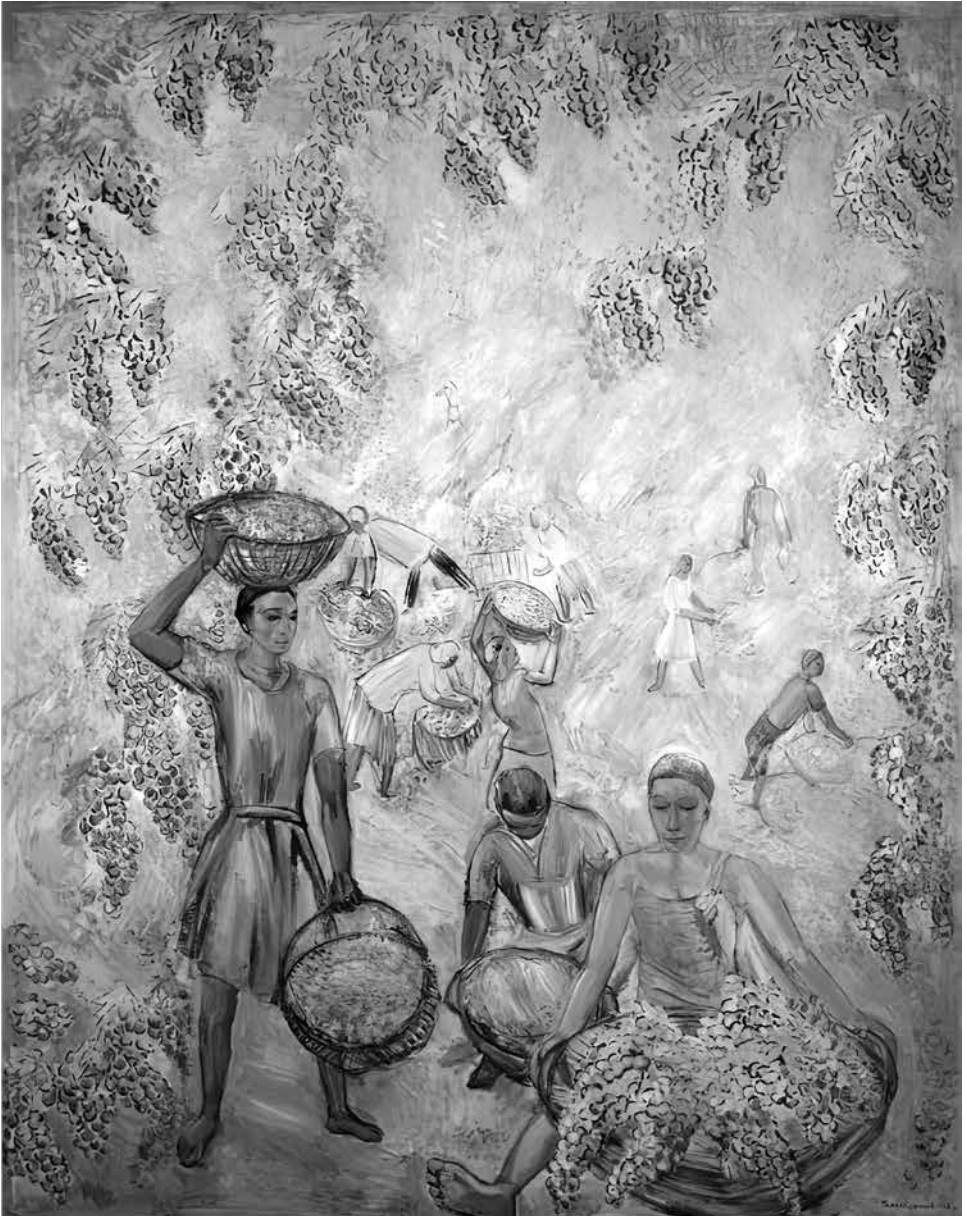
⁵ История общества прослежена в обстоятельной монографии: *Адашкина Н.Л.* Общество художников «Четыре искусства». М.: БуксМАрт, 2022.

⁴ *Кузнецов П.В., Бебутова Е.М.* Общество «4 искусства» // Творчество. 1966. № 11. С. 6.

⁵ *Кузнецов П.В.* Письмо М.С. Сарьяну: [без даты] // Архив семьи М. Сарьяна. Ф. «Письма Павла Кузнецова». Б/н.

⁶ *Федоров-Давыдов А.А.* По выставкам: [1925] // *Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство: Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. С. 34.

⁷ *Вязьменский Л.* Художественное «качество» или советская идеология? // Искусство в массы. 1930. № 2 (10). С. 26.



*Кузнецов П.В. Сбор винограда. 1928. Холст, масляно-восковая темпера. 178×143 см.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

ющих жизнь нового советского общества общепонятным, унифицированным живописным языком; «чистый» пейзаж и программные пластические поиски выводятся за пределы официально поддерживаемого искусства.

Кузнецов обозначал новый этап творчества как работу «над созданием картины и созданием образа, связанного с внутренним и внешним миром трудящихся масс»⁸ – отчасти наследуя неизменным творческим устремлениям, отчасти откликаясь на вызовы времени. Однако и в его произведениях второй половины 1920-х годов деиндивидуализированные пастухи, табачницы, сборщики винограда все также органично вписаны в лоно окружающей природы, как и кормящие овец женщины в «восточных» полотнах 1910-х годов. Перетекающие из одного в другой объемы, выстраиваемая на тональном переходе глубина пространства, создающая световоздушность вибрация тонких оттенков фона образуют многоцветное пространство наполненной жизненными токами природной среды, с которой неразрывно связаны материализующиеся на переднем плане человеческие фигуры⁹ («Крымский колхоз», «Сбор винограда», обе – 1928, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Для сравнения, у художников ОСТ (Ю. Пименова, К. Вялова) «замкнутые» формы крупных человеческих фигур утверждают значительность героев нового мира концептуально-композиционным доминированием над фоном – не имеющим значения символического пространства и тонкой пластической разработки, как у Кузнецова.

Творческая манера Сарьяна обретает необычную камерность во время поездки в Париж (1926–1928), ознаменованной персональной выставкой (1928, среди посетителей – А. Барбюс, М. Добужинский, Ле Корбюзье, К. Коровин), активной работой и трагичной потерей картин при пожаре на пароходе на обратном пути в Стамбульском порту. Легкие пастозные мазки, чутко воспроизведенные световоздушные нюансы, менее интенсивные цветовые отношения, фиксация «мгновенного» взгляда демонстрируют пластические искания Сарьяна в русле импрессионистической традиции («Из окна мастерской. Париж», 1926, Национальная галерея Армении, Ереван; «Осенний мглистый день», 1928, Музей М. Сарьяна, Ереван). Позднее он осмысливал этот «лабораторный» этап более непосредственного отражения окружающей природы: «Монументальность, обобщенность – в крови моего искусства. Будучи в Париже, искренне увлекаясь импрессионистами, я это понял<...> с особой силой. Мои художественные убеждения как бы воспротивились моим собственным попыткам писать более детально и<...> “рассыпчато”. Тяга к обобщенности сохранилась и победила»¹⁰.

Так в 1920-е годы в динамичной среде отечественной и международной художественной жизни Кузнецов и Сарьян, как и многие новаторы начала века, корреспондируют с общеевропейским трендом смены кардинальных

⁸ Кузнецов П.В. Автобиография // Живописцы и графики. М., 1937. С. 142. (Советские художники; Т. 1).

⁹ См. об этом: Воскресенская В.В. Космос природы в творчестве П. Кузнецова и М. Сарьяна (эстетико-мировоззренческие аспекты): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2010. С. 118–121.

¹⁰ Цит. по: Сарьян М. Живопись, акварели, рисунки, иллюстрации, театральное декорационное искусство: [Альбом] / авт. текста А.А. Каменский; сост. кат. Л.Л. Мирзоян, Ш.Г. Хачатрян. Л.: Аврора, 1987. С. 162.



Сарьян М.С. Осенний мглистый день. 1928. Холст, масло. 59×73 см.
Музей М. Сарьяна, Ереван

пластических экспериментов обращением к традиционалистским направлениям (к примеру, у А. Матисса, П. Пикассо, А. Дерена, П. Кончаловского и других в этот период).

■ Соцреализм – модернизм: современные подходы

Специальный интерес представляет вопрос о сопряжении творчества художников с утверждаемым в СССР в 1930-е годы государственным стилем / методом искусства – социалистическим реализмом. Не охватывая все многообразие исследовательских подходов по проблемам соцреализма за последние десятилетия, отметим существенные для изобразительного искусства.

Многие крупные исследователи (В. Манин, Е. Деготь, А. Якимович, Ю. Гирин)¹¹ изучали художественное творчество в широком историко-культурном

¹¹ Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь 1917–1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999; Манин В.С. Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. СПб.: Аврора, 2008; Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000; Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира, 1930–1990. М.: Искусство – XXI век, 2009; Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.

контексте и отмечали влияние на искусство политико-эстетического проекта власти. Важное значение имело направление, представленное американскими и европейскими славистами и рядом российских ученых (К. Кларк, Х. Гюнтер, А. Эткин, Е. Добренко)¹², объяснения эстетики и поэтики соцреализма структуралистскими и постструктуралистскими методами. Этот анализ выявил в соцреализме признаки архаических, фольклорных, религиозных, мифологических структур коллективного бессознательного, что позволило трактовать его как укорененный в культуре, а не только сконструированный властью. Так, о наследовании основных установок соцреализма авангарду заставлял Б. Гройс¹³.

Соцреализм обоснованно рассматривался в соотнесенности с реализмом (А. Морозов, А. Русакова, М. Герман)¹⁴. Например, согласно А. Морозову, «соцреализм есть конкретная историческая модификация реалистического художественного мышления», в русском искусстве XX века он несколько десятилетий сосуществовал с иными формами реализма¹⁵. В целом, в рамках этих подходов в основе классификации явлений и мастеров изобразительного искусства сталинского времени находились критерии конформности установкам и формальным канонам соцреализма. В итоге выстраивалась градиентно идеологически «окрашенная» картина художественной жизни. Соответственно степени вовлеченности часть художников, продолжая творческий поиск, принимали подчас внешние признаки официального метода (например, на уровне тематики). Для части мастеров новые требования отвечали их устремлениям передать новые реалии посредством модификации творческой манеры. В. Чайковская и вовсе рассматривает соцреализм в контексте «космических» и общечеловеческих исканий эпохи, акцентируя «подмену» партийной номенклатурой истинных смыслов и приемов гуманистического задела искусства того периода¹⁶. Те мастера, кто не принял нового метода, стараясь сохранить свою творческую манеру, оказываются вне активной художественной жизни, или обращаются к иным видам художественной деятельности. Большое значение имело открытие пласта искусства, находящегося между авангардом и соцреализмом – социально невостребованного творчества «забытых художников» межвоенного периода¹⁷.

¹² См., например: *Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: Chicago University Press, 1981; Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное агентство «Академ. проект», 2000; *Добренко Е.Д. Политэкономия соцреализма*. М.: Новое лит. обозрение, 2007, и др.

¹³ *Гройс Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом*. Статьи. М.: Знак, 1993.

¹⁴ См.: *Русакова А.А. Павел Кузнецов*. Л.: Искусство, 1977; *Морозов А.И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг.* М.: Галарт, 1995; *Морозов А.И. Соцреализм и реализм*. М.: Галарт, 2007; *Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века*. СПб.: Азбука-классика, 2003; и др.

¹⁵ *Морозов А.И. Соцреализм и реализм*. М.: Галарт, 2007. С. 18.

¹⁶ *Чайковская В.И. Дух подлинности. Соцреализм и окрестности*. М.: Искусство – XXI век, 2019.

¹⁷ См. об этом: *Ройтенберг О.О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были...: из истории художественной жизни, 1925—1935*. М.: Галарт, 2004; *Успенский А.М. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920—1930-х годов*. М.: Искусство – XXI век, 2011; и др.

Проблема соотношения соцреализма с другими художественными тенденциями века так или иначе находится в фокусе современных исследований, особенно зарубежных. Британский исследователь М.К. Баун (Matthew C. Bown)¹⁸ переосмыслил советское искусство за пределами стереотипа соцреализма как искусства тоталитаризма; рассматривал его как значимое художественное направление, единственную полностью альтернативную художественную систему в то время – поскольку он утверждал ценность содержания над формой и восстанавливал центральную роль традиционных практик.

Авторы коллективного труда «Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм» определяют соцреализм как исторически и геополитически специфический вариант антимодернистских тенденций, распространившихся повсеместно в конце 1920-х–1930-х. Задача соцреализма виделась как «насаждение самых заурядных форм иллюзионистского изображения с акцентом на его чисто миметические функции и на ремесленное мастерство», но вместе с тем и на «мнимую трансгисторическую монументальность живописи»¹⁹.

В свою очередь, кураторы выставки «Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева» (Москва, 2017–2018, Н. Плунгян, А. Селиванова, М. Силина)²⁰, отклоняя прогрессистский подход к советскому наследию по принципу смены «манифестарных» тенденций (авангард – соцреализм – нонконформизм), представили его как пространство непрерывного модернистского эксперимента. Эта позиция позволила, как полагают авторы текстов к каталогу, проследить реальную историю взаимовлияния художественных течений за пределами идеологических противостояний и вписать советское искусство в международный контекст XX века.

При всей терминологической и концептуальной разногласии в исследованиях соцреализма и советского искусства в приоритете остается взвешенный подход, сочетающий последовательный анализ творчества художников в социокультурных условиях советского времени, при понимании заявляемых художественных, идеологических постулатов и собственно живой практики искусства, модификаций жизне-творческих проявлений. В любом случае, очевидно несовпадение понятий «соцреализм» и «советское искусство» – включающее спектр разнообразных художественных тенденций, творческих манер и мастеров.

■ Новая тематика и «старые» мотивы

Итак, в 1930-е годы в рамках государственного управления и регламентирования искусства (закрепленного постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций») одной

¹⁸ См.: Bown M.C. *Socialist Realist Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1998; Bown M.C., Lanfranconi M. *Socialist Realisms: Great Soviet Painting 1920–1970*. Scira, 2012, и др.

¹⁹ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. *Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм* / пер. с англ. 3-е изд., испр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 284.

²⁰ Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. Т. 2: Русское искусство. 1920–1950 / тексты: Р. Бабичев, Н. Плунгян, А. Селиванова, М. Силина. М.: ABCdesign, 2017.

из основных официально утверждаемых тем декларировалось строительство страны сплоченными людскими массами. Командировки на важнейшие стройки государства безапелляционно вовлекали творческую интеллигенцию в трудовую жизнь страны. «Ориентализм» трансформируется в масштабный показ регионов СССР, бескрайних просторов многонациональной родины с акцентированием «дружбы народов». К. Богаевский, А. Куприн, В. Рождественский и многие другие, уже прошедшие значительный творческий путь художники обращаются к претворению вершащихся преобразований – в разных изводах: овеянных энтузиазмом и искренним желанием зафиксировать значительность эпохи на панорамных полотнах, выполняемых в конформной соцреалистическим установкам стилистике; улавливании своеобразной поэтичности в социокультурных трансформациях; следовании внешнему, тематическому регистру в модифицированной пластической системе различной степени органичности.

Кузнецов остается преданным югу – посещает Армению (1930), Азербайджан (1931), Донбасс (1934), Мариуполь (1935). Тонко подмечаемая специфика ландшафтов формирует взгляд на жизнь страны в условиях форсируемой индустриализации как на взаимосвязь природных сил и творческой энергии человека. Запасы полезных ископаемых, люди, преобразующие мир, и создающая техника – репрезентируют его видение актуальных тем, воплощаемых посредством применения более энергичного мазка, более сложной фактуры («Строительство нового квартала в Эривани», 1931, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Кузнецов позднее отзывался о своих работах этого периода: «Кажется, я тоже поддался в 1930-е влиянию официального искусства и официальных требований. Создавал огромные панно с изображениемстроек, колхозных полей, крымских долин. В той ситуации было трудно устоять перед соблазном реалистической фиксации текущей “злобы дня”. Но мне все же удалось включить во все это свое видение мира, дать картинам откровение»²¹.

Одна из долговечных тем культуры и искусства, используемая и для визуального моделирования «рая на земле» СССР, тема «процветания», «плодородия», «изобилия», тем не менее, предоставляла и возможность сохранения художественного идеала, как это сложилось у П. Кончаловского или И. Машкова. Для Кузнецова эта тематика тоже становится особо органичной и близкой: он воспроизводит любимые сюжеты юности – вегетация, пышное цветение, щедрое плодоношение («Капуста, 1932, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Создавая заказные тематические полотна, индустриальные и колхозные пейзажи для выставок (панно «Жизнь колхоза» для Советского павильона, отмеченное Серебряной медалью на Всемирной выставке в Париже 1937 года), реализует свое чувство природы в небольших камерных пейзажах и натюрмортах («Куст роз», 1930-е, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева). Подобный дуализм представлял часто вынужденный и типичный для многих живописцев того времени творческий симбиоз.

²¹ Выдрин И. Встречи с Павлом Кузнецовым // Собрание. 2011. № 2 (июнь). С. 118.

Немалую роль в этой обращенности художника к «малым формам» сыграла и критика его творчества, усилившаяся после выставки работ, посвященных строительству в Армении (1931), – особенно на контрасте с недавним широким признанием: в 1929 году проходит его персональная выставка в Москве, он удостоивается звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. В эмоциональном рассказе Сарьяну о вечере, посвященном 25-летию творческой деятельности (Государственная академия художественных наук, 3 февраля 1929 года), где живописца чествовали А. Луначарский, П. Новицкий, А. Эфрос, А. Бакушинский, Кузнецов отмечал: «Отношение ко мне было изумительно восторженное и горячее. Я даже не рассчитывал в такое время на такую тонкую и чуткую оценку, как со стороны людей искусства и науки, так и со стороны коммунистов, которые были представлены в большом количестве и говорили восторженные речи»²².

У Сарьяна актуальные темы строительства, сбора урожая, экспозиции промышленных предприятий воплощают и вполне энтузиастический интерес участника восстановления страны, и отклик на официальный заказ. Художник пытается и отобразить «созидательное движение» новой жизни, и сохранить свое поэтическое видение природы родины, модифицируя пластическую систему: в его пейзажах с конца 1920-х годов появляется воздушно-световой строй – при доминирующем декоративном цветовом решении («Сбор винограда в Аштараке», 1933, Государственная Третьяковская галерея, Москва; «Алавердский медно-химический комбинат», 1937, Челябинский государственный музей изобразительных искусств). В заказных же тематических композициях искусственное насаждение заданной тематики, акцент на разработке сюжета противоречили темпераментному «цветовому» мироощущению художника, и потому изображенное порой не обладало искренним художественным чувством. Многие большие живописцы прошли через подобный слом во второй половине 1930-х: навязанное или идущее от внутренних интенций стремление к предельной изобразительной достоверности, требуемой «понятности» приводило к образно-пластической тривиализации в рамках «реалистической» унификации.

Проблема соотношения собственных живописных устремлений и государственной «линии» решалась по-разному. «Если у Кузнецова присущее его мировосприятию чувство растущего и плодоносящего мира внешне легко соединяется с официальной задачей прославления плодородия, то Сарьян обращается к многообразию человеческой природы». Отточенный в работе с пейзажными мотивами навык отбора впечатлений и их обобщения реализуется и в портретах, психологизм которых базируется на острой эмоциональности цветовой гаммы. Особое место в ряду разноплановых образов современников (А. Таманяна, 1933; Р. Симонова, 1939; С. Эйзенштейна, 1940, и др.) занимают изображения самого художника и его семьи со спутником –

²² Кузнецов П.В. Письмо М. Сарьяну: [25 февраля 1929] // Архив семьи М. Сарьяна. Ф. «Письма П. Кузнецова». Б/н.



Кузнецов П.В. Капуста. 1932. Холст, масло. 142×132,5 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

маской, вызывающей очевидные социокультурные ассоциации²³ («Автопортрет с маской», 1933, Государственный музей Востока, Москва).

Однако и это направление творчества мастера не минует идеологической ревизии: в 1937—1938 годах целая галерея его портретов политиков и деятелей искусства Армении была уничтожена в кампании по борьбе с «врагами народа». Художник направляет творческую энергию на иллюстрирование книг армянских авторов и сценографию. И его достижения отмечаются на государственном уровне: Сарьян был среди первых лауреатов Сталинских пре-

²³ См.: Воскресенская В.В. Космос природы в творчестве П. Кузнецова и М. Сарьяна (эстетико-мировоззренческие аспекты). С. 135—137.



*Сарьян М.С. Алавердский медно-химический комбинат. 1937. Холст, масло. 133×200 см.
Челябинский государственный музей изобразительных искусств*

мий, присужденных в 1941 году, – за оформление оперного спектакля «Алмаст» А. Спендиарова в ереванском Театре оперы и балета.

В 1930-е годы для Кузнецова и Сарьяна опыт пластического опрощения экспериментаторства при попытках соответствовать регламентам нового «метода» и при акцентировании сюжетной стороны картины реализовывался в не всегда удачных с точки зрения и художественных, и эстетических достоинств произведениях. При всем том их творческий путь, как и многих мастеров их поколения, отвечал общеевропейскому процессу перехода от идей авангардизма к традиционалистским и классицизирующим направлениям – и в этот период ими были созданы и поэтические образы гармоничного содружества человека и природы в новом государстве.

■ Верность художественному идеалу

Во время Великой Отечественной войны художники хранили преданность позитивно-ясной образности и стремлению удержать светлые стороны жизни. Кузнецов участвует в дежурствах противовоздушной обороны в Москве; пишет портреты героев: в портрете штурмана В.П. Конашевича (1942, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева) фигура композиционно и колористически органично «сплавлена» с сияющим солнцем фоном – зеленеющим множеством оттенков цветущим миром весенней природы.

Представления Сарьяна, младший сын которого находится на фронте, о месте человека на земле отображены в «Автопортрете. Три возраста» (1942, Музей М. Сарьяна, Ереван). На фоне узнаваемого армянского пейзажа художник соединяет этапы собственной жизни. Философские раздумья живописца аккумулируются здесь в композиционной и пластической завершенности.

Художественные идеалы мастеров в очередной раз поверяются послевоенной кампанией по борьбе с «формализмом и эстетством», развернутой в том числе в дискуссии в МССХе²⁴ «о натурализме в живописи». Крупных живописцев обвиняют в недостатке индустриальной тематики в ущерб превалированию «безыдейного пейзажа импрессионистического и натуралистического характера»²⁵. Критикуют А. Дейнеку, А. Пластова, В. Фаворского; Кузнецова вновь клеймят «формалистом», как и Сарьяна, искусство которого определяют как «армянизированный (но не армянский) француско-декоративный формализм»²⁶. В результате Кузнецов практически прекращает выставочную деятельность и уходит с поста профессора монументальной живописи в Московском художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском), а Сарьян повреждает свое полотно «Восточный натюрморт» 1915 года. Очевидно, что формализмом маркировались художественные явления с выраженной стилистической определенностью, с индивидуальной манерой пластического языка, с акцентом на художественной условности – те, что «выбивались» из официозного регламента соцреализма.

В противовес борьбе с «импрессионизмом», «натуралистическим мелкотемьем», большим парадным полотном именно реалистический жанр и пейзаж становятся актуальными при «оттепели». Во второй половине 1950-х – 1960-е годы творчество мастеров вновь открывается масштабными персональными экспозициями²⁷. Молодые посетители выставки Кузнецова 1956–1957 года, студенты МАРХИ, пишут в книге отзывов: «Какое счастье, что в душный мирок Герасимовых и Налбандянов стало просачиваться настоящее искусство... Смотрите! – Сарьян, а затем Кузнецов... Хватит терпеть косность в нашей живописи. Пора прокладывать новые пути...»²⁸.

Хотя и эти показы регламентировались. Кузнецов отзывался о выставке в МОСХе (1964): «Изрядно “пощипали” экспозицию. Убрали около ста картин

²⁴ Московский союз советских художников, с 1959 года переименован в Московское отделение Союза художников РСФСР (МОСХ РСФСР; с 1969 года – Московская организация Союза художников РСФСР).

²⁵ См. об этом: Улучшить работу творческих союзов художников // Искусство. 1948. № 6. С. 6–9.

²⁶ Меликадзе Е. Художник – боец передовой линии идеологического фронта // Искусство. 1948. № 6. С. 15.

²⁷ 1956 – персональные выставки Сарьяна в Ереване, Москве, Ленинграде; 1956–1957 – персональные выставки Кузнецова в Москве и Ленинграде; 1964 – выставка произведений Кузнецова в Москве; 1966–1967 – выставки Сарьяна в Румынии, Чехословакии, Венгрии, ГДР; и др.

²⁸ Павел Кузнецов: 1878–1968 / Государственная Третьяковская галерея; отв. ред. Т.Л. Карпова; авт. статьи Т.М. Левина; сост. хроники Г.А. Цедрик, Н.О. Чернышева; сост. каталога Н.А. Ардашникова, Ю.В. Гусева, Л.Е. Дальская и др. М.: Арт-бюро «Классика», 2015. С. 90.



*Кузнецов П.В. Помидоры в корзине. 1953. Холст, масло. 70×89,5 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва*

(более половины!). Удаляли полотна с наиболее ярким декоративным и символистским переосмыслением реальности. Пытались представить мой творческий путь без вершинных достижений. Исключали то, что перекликалось с творчеством Сезанна, Гогена, Матисса, Дерена и со всем лучшим в мировой живописи начала века»²⁹.

Многие мастера поколения новаторов начала века, будь то А. Лентулов, или К. Петров-Водкин, попадают в это время в фокус внимания публики, критики и искусствоведов благодаря оригинальному пластическому языку, эстетической и этической ценности, многомерности их искусства, стойкости творческого кредо. Этот широкий художественный кругозор выразил Кузнецов в беседе с журналистом о полемике в прессе по поводу исканий молодых художников 1960-х годов: «Безусловно<...> “расшалились” юноши, почувяли некоторую свободу и перешли запретную черту, нарушили, сами того не подозревая, односторонность, монолитность официального искусства, подошли гораздо ближе к жизни, чем фабрикатеры помпезной живописи. Но крамола ищут не там, где она есть. Ее нет в искусстве. Крамола как раз в тех, кто ее ищет. Искусство серьезнее и выше сиюминутных политических страстей. Режимы власти падают и исчезают, а искусство вечно <...> Так что нынеш-

²⁹ Выдрин И. Указ. соч. С. 118.



Сарьян М.С. Сказка. 1971. Холст, масло. 50×65 см.
Частное собрание, Ереван

ние проработки – это всего-навсего преходящая остратка молодых талантов со стороны руководящих генералов от искусства»³⁰.

Позднее творчество Кузнецова отмечено камерностью, он фиксирует простые явления повседневной жизни. В пейзажах Прибалтики виртуозно передает смену состояний природы чистым цветом стихий («Сумерки на море», конец 1950-х, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева). Восхищается цветами и плодами, размещая прекрасные явления флоры на первом плане на изысканно разработанном фоне («Помидоры в корзине», 1953, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

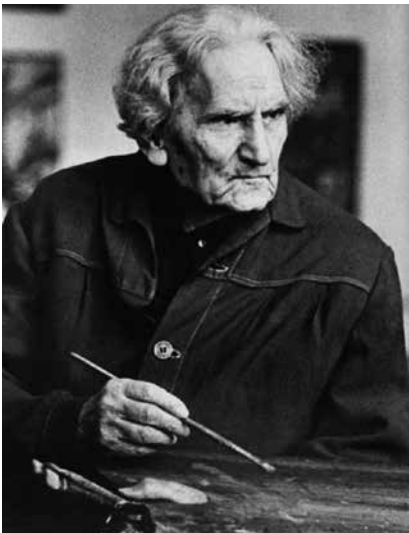
Сарьян, Варпет, на склоне лет удостоен правительственных наград и премий, признан основоположником армянской живописи XX века. В отмеченном Ленинской премией (1961) цикле панорамных пейзажей «Моя родина» он свободно соединяет топографические характеристики и художественное обобщение – натурные мотивы преобразуются в красочные, экспрессивные пластические образы эпического размаха.

Глубокие философские размышления сконцентрированы в художественной символизации произведений Сарьяна 1960-х – начала 1970-х годов. В порой пластически перегруженных натюрмортах, представляющих мета-

³⁰ Выдрин И. Указ. соч. С. 116.



П.В. Кузнецов. 1960-е. Фотография



М.С. Сарьян. Фотография

форический способ изображения щедрой земли Армении в мотиве соотнесения груды плодов на первом плане с дальним горным кряжем («Осенний натюрморт. Плоды созрели», 1961, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В кристаллообразных формах, штришках, волнистых линиях, точках – структуре мировой материи – рисунков фломастером. В последней работе «Сказка» (1971, частное собрание, Ереван), согласно пояснению мастера, открывающиеся сверху круги в правом нижнем углу – космос, а фигурка справа сверху: «Это солнце<...> я хотел изобразить солнце в образе новорожденного ребенка. Солнце рождается с человеком и с человеком уходит...»⁵¹. Так художник «замыкал» свое представление о вечном круговороте жизни (словно переключаясь сквозь время с «нерожденными младенцами» ранних работ Кузнецова), изображая изначальные формы и краски планеты, чистую цветодинамику жизни⁵².

Знаменательными характеристиками творчества Кузнецова и Сарьяна с первых послереволюционных лет и до конца творческого пути оставались жизнеутверждение и приверженность позитивному регистру бытия. При всех социокультурных трансформациях эпохи они находили в фактуре жизни и утверждали в своем искусстве гуманистические смыслы, зиждящиеся на неразрывной связи человека и природы. Модификация пластической системы: глубинная перспектива, пространственные ракурсы, объемная форма – не затронула сущностной основы их яркого цветового мироощущения ни в камерных натюрмортах, ни в панорамных пейзажах, ведь «цвет должен выражать присущее нам понимающие сути жизни»⁵³.

⁵¹ Цит. по: Сарьян, Мартирос: 1880–1972 / авт.-сост. Ш. Хачатрян. Ереван: Изд-во «Принтинфо», 2011. С. 126.

⁵² См.: Воскресенская В.В. Космос природы в творчестве П. Кузнецова и М. Сарьяна (эстетико-мировоззренческие аспекты). С. 147.

⁵³ Сарьян, Мартирос Сергеевич. Цветы: [Альбом] / [Сост. Л.Л. Мирзоян, Ш.Г. Хачатрян]. М.: Сов. художник, 1987. С. 11.

Не соотнося программно свое творчество с официальной линией, пережив в советский период и жесткую критику, и зрительский успех, удостоившись государственных наград и званий, оставив после себя учеников и последователей, новаторы начала века достойно прошли большой творческий путь в русле художественной культуры XX века.

Искусство мастеров, представляемое в советское время как творчество живописцев, открывающих красоту разных регионов СССР, сегодня можно рассматривать в разнообразных ракурсах: в стилевом регистре – символизма, реализма, модернизма; в контексте колониальных и постколониальных исследований, имеющих особую остроту в современных условиях внимания к культурам стран бывшего СССР. Творческое своеобразие мастеров вырабатывалось обращением и к западноевропейским художественным достижениям, и к Востоку, Средней Азии, Армении – Кузнецов и Сарьян аккумулировали достижения многонационального искусства России и СССР. Сарьян рассуждал: «Народы на нашей планете дополняют друг друга и составляют одно целое. Чем отчетливее и чище национальные особенности, тем богаче и интереснее целое. Значит, насколько оно национально, настолько и общечеловечно»³⁴. Вне зависимости от дискурса, очевидно, что живопись мастеров несет непреходящий гуманистический заряд, который так необходим и значим сегодня.

Советская культура в современном научном видении обретает многомерность, объемность, внутреннюю динамику, смыслы, отличные от поляризованных оценочных суждений недавнего прошлого. Творческий путь работавших на протяжении значительной части XX века художников, для которых она стала большим этапом художественной биографии, наглядно выражает и ее специфику, и неотделимость от мировой культуры.

³⁴ Сарьян, Мартирос Сергеевич. Цветы: [Альбом]. С. 11.

Иллюзии и аллюзии.

Историко-революционная тема в советской музыке 1960–1980-х годов²

Аннотация. В данной статье акцентируются те моменты, которые кардинально отличали разработку историко-революционной темы в советской музыке 1960–1980-х годов от ее художественной трактовки в предшествующие периоды. В 1960-е годы новизна ее преломления была прежде всего связана с выдвиганием конфликтно-драматического направления, с кардинальным переосмыслением представлений о фольклорном и публицистическом начале, а также с активизацией урбанистических тенденций. В развитии историко-революционных жанров с конца 1960-х и в первой половине 1970-х годов происходит временный отход от тенденций радикального обновления, что по-своему выразилось в выдвигании нравственно-психологической проблематики, а с наибольшей отчетливостью осуществлялось через утверждение главенствующей роли повествований объективного плана и разработку мотивов активного жизнеутверждения. В проблемных концепциях второй половины 1970-х на передний план вновь вышли доведенные до известного предела такие качества, как обостренная конфликтность, подчеркнутая публицистичность и пафос нравственных исканий. Вслед за тем на рубеже 1980-х опять-таки выдвигаются повествования объективного плана, в которых утверждается более уравновешенное и оптимистическое мировосприятие. В целом, положительно оценивая происходившее в историко-революционном жанре в 1980-е годы, следует признать, что в музыке этого времени нередко угадывались симптомы определенного кризиса, инертность мысли, дефицит крупных творческих идей, что в отношении общественной жизни квалифицировалось как период стагнации и отразилось в несопоставимости художественных результатов этого десятилетия с тем, что принесли 1960-е и 1970-е годы. В любом случае можно констатировать впечатляющую многоплановость художественного процесса в рассматриваемой тематической сфере и ее важное положение в общей панораме музыкального творчества 1960–1980-х годов.

Ключевые слова: советская музыка 1960–1980-х годов, историко-революционная тематика

¹ Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, руководитель Международного центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского; ORCID ID: 0000-0003-4544-4791; alexdem43@mail.ru

² Данная статья является доработанным и расширенным материалом, ранее опубликованным автором: Демченко А.И. К столетию русских революций 1917 года. Об одной из магистралей советского музыкального искусства. Очерк третий (1960–1980-е годы) // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 94–103.

На протяжении всей эволюции советского искусства историко-революционная тематика идеологически находилась на его самом переднем фланге. Вступив с начала 1960-х годов в качественно новый период своего развития, историко-революционная музыка плодотворно развивалась под знаком художественных идей, существенно отличавшихся от того, что было характерно для предшествующих десятилетий. Именно новизна облика выделяет основные творческие достижения этого времени: «Казнь Степана Разина» и «Верность» Д. Шостаковича, «Песни вольницы» и «Виринея» С. Слонимского, «Ленин в сердце народном» и «Казнь Пугачева» Р. Щедрина, «Три новеллы» и «Похищение луны» О. Тактакишвили, «Патетическая поэма» и «Маяковский начинается» А. Петрова, Вторая симфония и «Степан Разин» Н. Сидельникова, «Разгром» и «Песнь о гибели казачьего войска» А. Николаева, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова и «Гибель эскадры» В. Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского и «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «Атланты» А. Лемана и «Миг истории» К. Хачатуряна, «Двенадцать» Б. Тищенко и «Ленин с нами» А. Эшпая, «Конец кровавого водораздела» В. Мухатова и «Горцы» Ш. Чалаева, «Октябрьская оратория» И. Калныня, «Двадцать шесть» А. Ализаде и многое другое. Активный поиск оригинальных решений обусловил впечатляющую многоплановость художественного процесса в рассматриваемой тематической сфере и ее важное положение в общей панораме музыкального творчества 1960—1980-х годов.

Лирико-эпическое направление, которое завершило эволюцию историко-революционной музыки 1930—1950-х годов и принесло наиболее примечательные результаты на рубеже 1960-х, в ряде своих проявлений продолжило существование вплоть до середины десятилетия. Однако по мере движения к этой черте в целом ряде сочинений наблюдалась прогрессия таких признаков, как вялость и нейтрализованность тона, безликость и вторичность музыкальной лексики, трафаретность художественных решений (см., к примеру, из опусов 1965 года песню Л. Бакалова «Ленин жив», хоровой цикл Ю. Александрова «Мавзолей», кантату Д. Салиман-Владимирова «Заря свободы»).

Наряду с линией исчерпания уже с конца 1950-х шло накопление противостоящих тенденций, развитие которых вылилось в качественно новую эстетико-стилевую систему. Ее ведущие проявления были связаны для историко-революционной музыки **1960-х годов** с кардинальным переосмыслением представлений о фольклорном и публицистическом начале, а также с активизацией урбанистических тенденций.

Самым ранним претворением по-новому трактуемого фольклорного начала следует признать V часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956), где Г. Свиридову удалось приблизиться к той сокровенной стороне народного, которая оказалась необычайно притягательной для композиторов в 1960-е годы.

В рамках историко-революционного жанра чисто фольклорных сочинений возникло относительно немного (среди них опера-оратория К. Баташова «Песни каторги и бунта», кантата А. Репникова «Песни русских рабочих», вокально-симфонический цикл С. Слонимского «Песни вольницы»), но в большом числе произведений удельный вес фольклорного начала был очень велик и трудно переоценить его роль в качестве сильнейшего творческого импульса, обеспечившего ряду концепций свежесть, одухотворенность, глубокую почвенность (оратория А. Лемана «Атланты», опера С. Слонимского «Вириная», вокально-симфоническая поэма Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина» и т.д.).

Именно в опоре на фольклорную самобытность не раз в это время заявляли о себе новые композиторские имена и целые национальные школы (кантата А. Ализаде «Двадцать шесть», опера Ш. Чалаева «Горцы»). Иное понимание народно-национального начиналось с обращения к тем пластам фольклора, которые до этого культивировались мало или были вовсе неведомы для профессиональной практики.

С одной стороны, музыканты проявили интерес к глубинным, часто архаическим формам (языческие заклички, причеты, древние трудовые песни, веснянки). Представители различных школ активно использовали локальные особенности своих национальных систем: специфически тюркские элементы в кантате А. Арутюняна «Ода Ленину», своего рода *cante jondo* старинного молдавского мелоса в оратории Г. Няги «Аурора», капризно-прихотливую метроритмику и терпкую красочную вертикаль, идущие в опере В. Мухатова «Конец кровавого водораздела» от импровизаций народных туркменских инструменталистов.

В насыщении музыки «первозданными» ритмами и попевками ощущалось стремление прикоснуться к истокам народной культуры, почерпнуть из недр этой звуковой материи стимулы живительного обновления. С другой стороны, композиторы шли по пути претворения неосвоенных еще современных слоев песнетворчества (частушка, слободская лирика, бытовые формы последних лет), в том числе в их «неочищенном» варианте. Следовательно, фольклорный фонд использовался главным образом в его хронологически крайних «горизонтах». Эти две разнонаправленные тенденции нередко сосуществовали в рамках одного произведения.

К примеру, композиторы Латвии многократно соединяли старинные мелодии с песенностью латышских стрелков (оратории «Баллада о матери стрелка» Я. Кепитиса, «Вы возвращаетесь» Я. Лицитиса). В опере Ш. Чалаева «Горцы» переплетаются «старинные эпические мотивы, обрядовые напевы, культовые песнопения, тягучие завывания муллы, плачи-причитания, партизанские песни революционной эпохи, призывные воинственные кличи, рубленные ораторские возгласы, лирическая песня, горская частушка, бытовая скороговорка»³.

³ Якубов М. От песни к опере и симфонии // Композиторы союзных республик: сб. статей / ред.-сост. М.И. Нестьева. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1976. С. 189–190.

В свободном синтезе различных исторических и жанровых пластов проявлялось важное качество манеры 1960-х годов – инициативность в претворении фольклора. Самым широким образом опираясь на его тексты, интонационную базу и эстетику, композиторы почти не цитировали, создавая новый художественный мир по законам народной музыкальной речи.

Раскрепощенность в трактовке фольклорного начала, следование его духу, а не букве, позволяли свободно сочетать изначальную элементарность попечивочного материала с усложненной, насыщенно-диссонантной и политональной вертикалью, со множественно-объемным линейным звуковедением, с использованием новейших технических приемов.

На этой основе композиторы добивались главного для себя – интенсивной психологизации народных прообразов. Не случайно одним из достижений данного этапа стала филигранно разработанная ладовая палитра, с помощью которой передавались тонкость и многозначность эмоциональных состояний – как, например, делается это на основе плаче-причетных оборотов в оратории Р. Щедрина «Ленин в сердце народном».

Другое из определяющих свойств новой фольклорности было связано с поиском «корней» бытия, с настойчивым стремлением постигнуть глубины народно-национального духа. Именно этим более всего объясняется жажда «первозданного» и важнейшее его выражение через обрядовость как особую форму эстетического обобщения, позволяющую проникнуть в изначальную природу явлений.

Спектр смысловых аспектов отмеченного явления был развернут чрезвычайно многообразно. Это могли быть более привычные формы – хороводная сцена, танец-шествие, воинственное действие, ритуал клятвы, плач, отпевание, поминовение.

Но встречались и совершенно редкие, неожиданные – таинство ворожбы, обращенное к миру сокровенных чувств (II часть кантаты А. Репникова «Песни русских рабочих»), сложные психологические феномены настороженных вслушиваний, тревожных предощущений, раскрытие «первородных» инстинктов и побуждений, интуитивно-подсознательных моментов (опера А. Тертеряна «Огненное кольцо»).

Вот что вызвало к жизни соответствующую жанрово-интонационную систему:

- заклички и заклинания в диапазоне от тихого заговора до неистового заклятья (V часть оратории А. Николаева «Песнь о гибели казачьего войска» так и названа – «Заклятье»);

- восклицания и кличи – призывные, возвещающие, угрожающие, ликующие;

- особым образом преломленная колыбельность (часто в таинственно-загораживающем плане);

– переосмысленные культовые элементы с ведущей ролью «истовых» знаменных и раскольничьих песнопений.

Ритмика тяготеет либо к длительно фиксированной остинатности («магия» многоповторности), либо напротив – к исключительной изменчивости, которая базируется на «запутывающей» метрике. Тем же целям служат специфические инструментальные эффекты: от загадочно-томительных сонорных педалей до пронзительно-набатных звучностей.

Наконец, широко включаются средства «околомузыкальные» (условно-слоговая лексика вокально-хоровых партий) и внемузыкальные (насыщенные символикой стихи, пластика танца и пантомимы как лучший язык для воссоздания ритуальных действий).

Концентрация рассматриваемого качества была в отдельных произведениях настолько велика, что их с полным основанием можно квалифицировать как кантату-обряд («Памяти первых защитников Октября» В. Бибергана), ораторию-обряд («Ленин в сердце народном» Р. Щедрина), оперу-обряд («Огненное кольцо» А. Тертеряна).

Ярким своеобразием отличались сочинения, составившие жанрово-характеристическую линию. Средоточие типичных для нее свойств находим в операх «Мужицкий сказ» К. Волкова, «Клоп» В. Дашкевича и «Клоп» А. Лазарева, в балетах «Клоп» О. Отказова и Г. Фиртича, «Двенадцать» Б. Тищенко, в ораториях «Скоморохи» В. Гаврилина и «Вьюга» Л. Пригожина.

Самое примечательное в этих партитурах связано с современной метаморфозой скоморошьей традиции. В согласии с избранной моделью в образах и ситуациях акцентируется прежде всего характеристическое начало. Подается оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и забавной буффонады до бурлескной пародийности и гротеска.

Ведущим средством выступает шаржирование жанров величальной, солдатской, плясовой, а также молитвенных песнопений, плачей, причетов. Свое место находят и собственно скоморошьи формы: погудка, скороговорка, перепляс. Очень широка ритмоинтонационная шкала – от нарочито архаизированных оборотов до хлестких попевок современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированной маршевости, от заунывной псалмодии до «хулиганского» высвистывания.

Все это с подчеркнутой остротой ритма и терпкой гармонией, с изобретательными тембровыми эффектами и со структурой, напоминающей мозаику-калейдоскоп (на непрерывных контрастах состояний, темпов, динамики). Пестрые, цветистые, зачастую площадные краски требовали для себя зрелищного выражения, что нашло чисто национальный эквивалент в имитациях ярмарочно-балаганного представления (наибольшее приближение достигнуто в опере «Мужицкий сказ» и оратории-балете «Скоморохи»).

Творческая раскованность, вообще свойственная представителям фольклорного направления 1960-х годов, доводилась в этих концепциях «веселой» Революции до грани риска. Требовалось большое художественное чутье, чтобы в подобной манере дать убедительное истолкование темы.

Правомерность столь специфического ракурса определялась обличительной направленностью, заставляя вспомнить наблюдение К. Маркса, отмечавшего, что последний этап отмирающей эпохи «есть ее **комедия**. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество **весело** расставалось со своим прошлым»⁴.

К тому же комикование и эксцентрика – в основном внешний слой рассматриваемых произведений, выступающий в сложном сочленении с весьма серьезным подтекстом. Это иное – в бережно и трогательно распетых фрагментах лирики и сосредоточенных раздумий, а также в бунтарских всплесках отнюдь не шуточной народной силы.

Обращает на себя внимание драматургическая компоновка материала: в «Мужицком сказе» балаганное действие вписано в рамку печальных осмыслений смутного времени (голос страдающей земли), композиция «Двенадцати» опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-изобразительными очертаниями которой встает суровый и величественный лик Истории.

Подобная амбивалентность особенно присуща оратории «Вьюга», где непрерывно сквозит нечто тревожащее, разъедающее «коррозией» горького скепсиса, и скоморошья вольница предстаёт в метаморфозе сумрачной рефлексии, мучительных напряжений – так лубок пронизывается настойчивой мыслью о тяготах и невзгодах трудной революционной поры.

Сделанное в сфере историко-революционной музыки стало весомым вкладом в разработку фольклорного начала, которая осуществлялась в отечественной музыке 1960-х годов чрезвычайно интенсивно.

На этой основе возникло целое течение («новая фольклорная волна»), представленное такими явлениями, как «Русская тетрадь» В. Гаврилина, «Курские песни» и «Маленький триптих» Г. Свиридова, Фортепианная соната и «Пять русских песен» С. Слонимского, «Суздаль» и «Палех» Б. Тищенко, «Семь лакских песен» Ш. Чалаева, хоровое творчество П. Дамбиса и В. Тормиса.

И здесь выделилась жанрово-характеристическая линия (с существенной ролью скоморошины): «Скоморох» А. Рыбникова, Пятая симфония («Глуповские градоначальники») Г. Таранова, «Скоморохи» Ю. Фалика, «Озорные частушки» Р. Щедрина, «Балаганчик» О. Янченко.

Переосмысление публицистического начала определялось в историко-революционной музыке 1960-х годов обострением конфликтности, усилением гражданственности и активным действием субъективных факторов.

В первую очередь следует остановиться на происходившем *обострении конфликтности*, поскольку именно этот процесс служил главным индикатором резкого сдвига от смягченно-уравновешенной, несколько благодушной атмосферы рубежа данного десятилетия.

⁴ Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 30 т. Т. 1. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1954. С. 418.

Поначалу изменение тонуса обозначилось в отдельных прорывах. К примеру, в детской кантате А. Пахмутовой «Красные следопыты» подчеркнутым настроением тревожно-собранный решимости выделилась песня «Гайдар шагает впереди», а в опере А. Ленского «Яков Шибалок» взрывчатым элементом стали смятенно-порывистые высказывания Дарьи.

Изменение количественного баланса в пользу подобных образов сопровождалось усилением их художественной выразительности. Так, в вокально-симфоническом цикле В. Фере «Родина Ленина» в сравнении с индифферентно-расплывчатой образностью лироэпического типа явно выигрывает воссоздание патетико-трагедийных и бурно-мятежных состояний (напряженность звучания определяется здесь интенсивным включением диссонирующей среды).

Логика вещей была такова, что даже в тех случаях, когда отдельные авторы пытались сознанием придерживаться прежних критериев, интуиция заставляла их выходить за пределы первоначальных замыслов и устремляться к разработке конфликтно-драматического начала. Скажем, свои «Песни об Ильиче» Ю. Корнаков назвал лирической сюитой, однако заявленный лиризм оказался не только скромным по объему, но и наименее интересным, а самое ценное связано с обрисовкой революционных баталий.

Любопытное свидетельство обострения конфликтности находим в серии повторных редакций тех опусов, которые были созданы в предшествующий период или в середине 1960-х и проходили фазу дополнительного совершенствования на протяжении второй половины десятилетия: опера А. Спадавеккиа «Хождение по мукам» (1953—1967, во втором варианте «Огненные годы»), вокально-симфонический монолог В. Власова «Интернационал» (1959—1968), опера А. Холминова «Оптимистическая трагедия» (1964—1967), кантата С. Баневича «Гренада» (1966—1968), опера Ю. Мейтуса «Братья Ульяновы» (1966—1970)⁵.

При всем различии композиторских индивидуальностей и несходной направленности названных произведений смысл изменений сводился к одному — всемерное насыщение драматическими элементами.

В прямой связи с этим процессом происходит бурное выдвижение оперы. Рассматриваемая тенденция была настолько активна, что захватила в свою орбиту даже жанр оперетты, и в наиболее примечательном для данного этапа образце («На рассвете» О. Сандлера) отмечаются «черты драматизма, едва ли не впервые столь резко проступившие в советской оперетте»⁶.

До середины 1960-х годов еще наблюдалось действие сдерживающих факторов, особенно в группе крупномасштабных сочинений, которые частично наследовали принципы героического эпоса. Наиболее показательны в этом отношении оратория А. Лемана «Атланты», опера А. Холминова «Оптимистическая трагедия», вокально-симфоническая поэма Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина», а также кантата С. Слонимского «Голос из хора».

⁵ В скобках указаны годы исходной и окончательной редакций.

⁶ История музыки народов СССР / Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР; гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 5. Ч. 1: 1956—1967 / отв. ред. И.В. Нестъев. М.: Сов. композитор, 1974. С. 213.

Во второй половине десятилетия конфликтно-драматическое начало развернулось во всей полноте. В качестве ориентиров можно назвать оперы «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского и «Жестокость» Б. Кравченко, кантату О. Галахова «Двадцать шесть» и ораторию К. Хачатуряна «Миг истории». Предпосылками концентрации конфликтного начали служили общая атмосфера высокой напряженности и динамизм нового типа.

Напряженность определялась заведомо суровой настроенностью и большой значимостью тревожно-настороженных состояний со вспышками бурного возбуждения. Динамизм представал острым, жестким, взрывчатым.

Действием этой тенденции объясняется возникшее пристрастие к ударным инструментам, которые выдвигались порой в положение ведущей группы (кантата С. Баневича «Гренада») и придавали некоторым сочинениям весьма своеобразный колорит («Патетическая поэма» А. Петрова, написанная для голоса, двух фортепиано и ударных).

Напряженно-динамичному тону соответствовал подчеркнуто импульсивный композиционно-драматургический ритм. На передний план выдвигается сжатая, как бы спрессованная форма, выстроенная на стремительной смене кратких эпизодов, подчас мелькающих с частотой кинокадров. Причем эти «кванты» находятся между собой в заостренном образно-смысловом контрасте, выявляемом через резкие перебивы темпа, динамики, тембра, фактуры (симфония С. Мухамеджанова «Буря»).

Разумеется, подобный тип энергично пульсирующей структуры отличался колоссальным внутренним натяжением. Даже в случае членения композиция тяготела к максимальной слитности, достигавшейся посредством сквозного развития и благодаря тому, что, например, «следующая часть зарождается в недрах предыдущей»⁷, как происходит это во Второй симфонии Н. Сидельникова.

Естественно, что в столь насыщенной «среде» конфликтность музыки 1960-х годов проявляла себя в предельных параметрах. Наступательный напор сплошь и рядом приобретает открыто воинственную окраску – не случайно в обилии используются средства батальной звукописи с обнажением маршевого нерва и с выделением «хлещущих» аккордов-ударов. Предпочтение отдается большим звуковым массам с заостренным мелодическим рисунком (нередко с угловатым изломом), с чрезвычайно жесткой вертикалью (интервалика секунд, тритонов, септим, нон), с непривычно резкой, форсированной артикуляцией.

Нагнетанию драматического накала сопутствует исключительное обострение экспрессии (особенно при обрисовке состояний перенапряжения). Эпиграфом из В. Маяковского «Это тебе, революций кровавая Илиада», переданным балету Ф. Плонти «Рассвет», могли воспользоваться и другие авторы музыки тех лет.

Для примера можно сослаться на кантату О. Галахова «Двадцать шесть», которая открывается резким ударом оркестрового *tutti* (*sff*) пучка из четырех

⁷ Леденёв Р. «Знамя правды красное...» // Советская музыка. 1967. № 4. С. 6.

малых секунд в высоком регистре) и пронзительным сигналом труб (*fa2* в *crescendo* от *f* к *fff*). Узлы конфликтности стягиваются в оглушительных взрывах катастрофичности (ц. 2, 5, 7, 20, 22), в оргии агрессивного втоптывания-подавления (ц. 24), в экстатичных взываниях завершающего реквиема. Остальное пространство заполнено нервным биением тревожных эмоций, патетически-вздыбленными настроениями гнева и противления, оголенной экспрессией боли и сострадания.

Примечательно, что конфликтное напряжение удавалось удерживать и на всем протяжении произведений монументального масштаба, казалось бы, предрасполагающего к неизбежным разрежениям драматической активности. Но, скажем, в опере М. Карминского «Десять дней» эпизоды медитативности, скорби, славления (в Прологе, в 8-й, 9-й и 10-й картинах) решены на основе интенсивнейшей динамизации, а ораториальная линия (обобщающие комментарии статуарного хора) благодаря исключительному драматическому насыщению оказывается обращенной к запечатлению стихии социального противоборства.

Или, для примера, в медленных разделах оратории А. Лемана «Атланты» неизменно включается фактор внутреннего обострения (например, трагедийная экспрессия во II части, «раскручивание» и выплеск мятежности в IV), так что были все основания для вывода: «Здесь нет частей-отстранений, каждая по-своему конфликтна»⁸.

Определяющим знаком рассматриваемого направления служило *публицистическое начало*. Конфликтная стихия активно вбирает энергию призывной декламационности и в своем движении устремляется к мощным императивно-ораторским утверждениям. Так, в V части «Патетической поэмы» А. Петрова динамичнейший напор выливается в кличевое интонирование ленинских лозунгов: «Власть Советам! Земля крестьянам! Мир народам! Хлеб голодным!».

То, что задумывалось в музыке этих лет как монолог, в реальном выполнении обычно представало открыто публицистическим обращением (вокально-инструментальная поэма Б. Арапова «Монолог», где подобное преобразование подчеркнуто включением тембра трубы).

Демонстративная публицистичность отражается в названиях сочинений (кантата В. Баркаускаса «Слово Революции», балет Т. Чудовой «Агитатор»), в заголовках частей («Клич», «Стон», «Вызов», «Порыв», «Набат» из Второй симфонии Н. Сидельникова), в посвящениях (строки из В. Маяковского, М. Светлова, В. Луговского, Э. Межелайтиса и Р. Рождественского в симфоническом цикле А. Петрова «Песни наших дней»).

Большую роль приобретает декламируемый текст, требующий патетического произнесения, что чаще всего делало необходимым введение партии чтеца и даже нескольких чтецов (декламатория Я. Ряэтса «Карл Маркс»).

⁸ Касаткина Г., Федотова Л. «Атланты» // Советская музыка. 1968. № 4. С. 23.

О значимости и распространении этого приема говорит его использование в опере («Огненное кольцо» А. Тертеряна и «Оптимистическая трагедия» А. Холминова).

Настойчивые поиски ярко-публицистического текста привели на рубеже 1970-х годов к выдвиганию документалистского течения, в рамках которого появилось множество сочинений, целиком основанных на свидетельствах революционного времени: кантата В. Тормиса «Слова Ленина», оратория К. Хачатуряна «Миг истории» и композиции по эпитафиям Марсова поля – оратория С. Вольфензона «Марсово поле», кантата Т. Ворониной «Памятник», Двенадцатая симфония А. Пащенко.

Действие отмеченных тенденций повлекло за собой новаторскую трактовку оперного жанра. В одних случаях он становился открытым выражением художественно-этической декларации с моментами прямого обращения к зрителю – «Жестокость» Б. Кравченко и «Интервенция» В. Успенского, в которых современники вершат символический суд над произошедшим в давние годы. В других случаях, возрождая традицию массовых театрализованных представлений 1920-х годов, этот жанр превращался в грандиозное публицистическое действо, требующее порой исполнения на воздухе («Опера на площади» М. Зарина, «Революцией призванный» А. Лазарева).

В условиях творчески раскрепощенного дерзания принципиально важный этап своего становления прошла опера, связанная с непосредственным воплощением образа Ленина. Можно напомнить, что первая попытка была сделана в опере Т. Хренникова «В бурю» (1939), где композитор ограничился в решении этой задачи средствами драматического театра.

В 1960-е годы процесс шел по линии неуклонного восхождения: 1961-й – «Иван Шадрин» В. Дехтерева (небольшой речитативный эпизод), 1962-й – «Октябрь» В. Мурадели (помимо разговорных сцен участие в пении двух песен), 1966 – «Ветер» М. Магиденко и «Братья Ульяновы» Ю. Мейтуса (на материале юношеского периода жизни, развернутые вокальные партии), 1970 – «Правда» Н. Гржибовского и «Десять дней» М. Карминского (события Октябрьской революции и Гражданской войны, развитой ариозно-декламационный стиль).

Активный эксперимент привел к художественно убедительным результатам в опере «Братья Ульяновы» и особенно в «Десяти днях», где достоверно воссоздан облик мыслителя и стратега Революции, где «речитативы в вокальной партии Ленина сочинены очень тщательно, хорошо передают речевые интонации, тут не найдёшь ни одного искусственного, интонационно неверного оборота»⁹.

Интонационный фонд публицистического направления был связан главным образом с декламационно-ораторской стихией, прежде всего призывного типа. Клич, взывание, повеление, провозглашение – таковы наиболее существенные грани призывности, которая требовала скандированной речи,

⁹ Данилевич Л.В. Советская музыка о В.И. Ленине: очерки. М.: Музыка, 1976. С. 47.

энергичной «жестикуляции», выделения чеканных реплик-возгласов (обычно в опоре на медные), а подчас и введения заклинательных формул.

Фанфарность, как другой важный атрибут публицистического интонирования, получила особенно интенсивное развитие в своем наиболее обнаженном и сильнодействующем варианте сигнальности – коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной.

В свою очередь, в сфере сигнальности бурно развивалась разновидность, связанная с вовлечением чисто современных звуковых реалий – нервно-иррегулярный ритм «морзянки», жестко-остинатный перестук телетайпа (эти и другие имитации в обилии представлены в операх «Десять дней» М. Карминского, «Лейтенант Шмидт» Б. Кравченко).

Страстный пафос, горячий запал, отличавшие музыкальную публицистику 1960-х годов, побуждали ко всякого рода заострениям и гиперболизации. Во II части кантаты «Слова Ленина» В. Тормис раскрывает три тезиса текстовой канвы на основе энергичной препарации старинного принципа антифонного пения: сопрано (за сценой) – возгласения о нетленном, смешанный хор – эпические изъятия народной массы, отдельная группа мужских голосов (пение в микрофон, указание «яростно») – гневная отповедь сеющим национальную рознь.

Программный замысел Третьей симфонии Н. Мартынова полемически подчеркнут особым темброво-конструктивным приемом: I часть («Февраль. Свобода») – нарочито пестрое и хаотичное скерцо деревянных инструментов, II-я («Июль. Расстрел») – «милитаристское» шествие ударных, III-я («Август. Разлив») – возвышенные медитации струнных, IV-я («Октябрь. “Аврора”») – декламационно-сигнальные звучания медных, финал («24-е») – вихревое действие полного *tutti* с кодой-апофеозом.

В опере О. Тактакишвили «Три новеллы» столкновение гуманизма и противостоящих ему сил передается через буквально кричащие контрасты света и тени, образов естественного и противоестественного существования, враждебного потока негативных проявлений и манящих видений тишины, поэзии, красоты.

Главным источником столь ярко выраженного публицистического темперамента являлась *открытая гражданственность* творчества 1960-х годов. Ее важнейшая особенность состояла в мятежно-бунтарской настроенности.

Ставит ли произведение вопрос «история и народ» (оратория А. Лемана «Атланты») или сосредоточивается на личностной проблематике (балет К. Баташова «Первые грозы») – независимо от этого высказывание направлено вовне, отмечено несогласием, противлением, гневными тирадами в адрес власть предержащих, взрывается вызовом, горделиво-патетическими вздыманиями непокорного духа, бушеванием набатных звучаний и баррикадных баталлий.

Мятежный строй образов и порожденная им атмосфера всеобщего разлома вызвали к жизни специфическую выразительность с исключительно изменчивой метроритмикой и сложноладовой организацией, с подчеркнутыми контрастами и резкими перебивами драматургических планов.

Во всем этом нетрудно усмотреть активное действие *субъективных факторов*, что являлось еще одним существенным признаком музыкальной публицистики 1960-х годов. Экстатичность проявлений (с непредсказуемыми перепадами от яростной одержимости до отчаяния), рефлексия мучительных осмыслений, вопрошаний, сомнений, исповедальность и явственно осязаемое авторское «я» – таковы были основные следствия вторжения личностного начала.

Свой отдельный ракурс в данной сфере выдвинула песенная гражданская лирика. И здесь встречались «экстремальные» решения – либо в сторону бескомпромиссной конфликтности («Баллада о коммунарах» И. Ковача), либо в направлении безыскусно-интимного «гитарного» музицирования («Гренада» В. Берковского).

Однако безусловно преобладали более сдержанные по своему тону образцы, органично соединявшие эти разнонаправленные устремления, то есть приводившие к единому знаменателю сурово-мужественный тон (обязательная опора на четкую маршевую основу с «зовущими» военными фанфарами) и «прораставшую» изнутри лирическую проникновенность (элегическая распевность, дающая ощущение доверительности).

Провозвестницей стала «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой (1958); основные вехи последующего развития – «Красная гвоздика» А. Островского, «Комсомольцы двадцатого года» О. Фельцмана, «Посвящение» Ю. Чичкова. Воздействие этого стиля сказывалось вплоть до второй половины 1970-х (песенный цикл М. Таривердиева на стихи М. Светлова).

Открыто публицистическая направленность рассмотренных сочинений ясно осознавалась и не раз подчеркивалась их авторами. Характерно признание, сделанное А. Петровым: «“Патетическую поэму” я задумывал прежде всего как сочинение публицистическое»¹⁰.

Столь же акцентированная тенденция отличала и ряд значительных партитур, принадлежащих другим тематическим разделам творчества этих лет: «Пассажирка» М. Вайнберга, Реквием Д. Кабалевского, «Июльское воскресенье» В. Рубина, «По следам Руставели» О. Тахтакишвили, «Лунная оратория» Э. Тамберга, Тринадцатая симфония Д. Шостаковича, «Поэтория» Р. Щедрина и т.д.

Ко многим из них могли быть отнесены слова, адресованные одному из названных произведений: «В Тринадцатой симфонии Шостаковича достигает своего апогея граждански-публицистическая, проповедническая направленность, издавна служившая нервом искусства Шостаковича, но никогда еще не выражавшаяся с подобной прямоотой, открытостью и пафосом»¹¹.

Важная линия коренного обновления музыки 1960-х годов была связана с активизацией *урбанистических тенденций*. Их истоком можно считать отдельные эпизоды балета К. Караева «Тропой грома» (1957), основанные на претворении элементов джаза и южноафриканского фольклора. Внутренний

¹⁰ Цит. по: Фомин А. Концертные произведения А. Петрова // Андрей Петров: сб. статей / общ. ред. и введ. М.С. Друскина. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. С. 107.

¹¹ История музыки народов СССР // Указ соч. С. 59.

смысл данного течения чаще всего определялся проекцией духа революционной эпохи на жизнедеятельные процессы актуальной действительности. Отсюда предпочтение сюжетно-текстовой канвы из периода первых лет социалистического строительства, а также минимальная дань интонационному колориту начала века и всемерное привнесение чисто современных звуковых ощущений. Другие особенности динамизма 1960-х – ярко выраженный активизм, гражданственный посыл, склонность к конфликтной заостренности и собственно урбанистический акцент.

На смену уравновешенному пульсу произведений рубежа 1960-х годов приходит настоящий «бум энергетизма» (симптоматичен заголовок Двенадцатой симфонии Я. Иванова – *Simfonia energica*).

Деятельно-трудоовые процессы воспроизводятся теперь с исключительной интенсивностью, устремленность преодолевающих усилий отличается чрезвычайной настойчивостью. «Силовые поля» пронизаны горячим темпераментом, который заявляет о себе в смелом, размашистом мазке, в бурном возбуждении стремительного движения.

Этот динамический напор базировался на массивных ритмах токкатно-моторного типа – нередко с взаимодействием четкой метрической акцентности и внутренней иррегулярности, что придавало звуковому потоку пружиняще-взрывчатую насыщенность. Воздействие ритмической экспрессии дополнялось ударной артикуляцией, сверхплотной гармонической вертикалью и «густой» оркестровкой (особенно в кульминирующих нагнетаниях с наращиванием «многоэтажных» полиаккордовых комплексов). Импульсивности интонационного строя отвечала аналогичная структура с разворачиванием по драматургической схеме «накат – откат». В зонах переключения происходил резкий сброс напряжения, предельное разрежение фактуры, сдвиг в «далекие» состояния.

Это могли быть более традиционные по характеру раздумье-рассуждение, пейзаж-созерцание, лироэпический гимн, мечтательная лирика (кантата И. Цветкова «Гудел Октябрь») и менее привычные для такого рода опусов рефлексиирующие настроения, наполненные сонорной вибрацией призрачно-зыбких тонов (кантата А. Эшпая «Ленин с нами»). Но в любом случае функция подобных эпизодов была одинаковой – дать временное отстранение перед очередным броском энергии.

Деятельное начало, о котором идет речь, часто наделялось открыто гражданской окраской. Дух героического подъема, страстная одержимость, пафос призывно-ораторских императивов и утверждений – благодаря всему этому динамизм 1960-х годов приобретал «революционные обертоны» (публицистический строй более всего ощутим в кантате А. Холминова «Ленин жив»). Они порождались и общей атмосферой высокого напряжения, которое по временам достигало столь высокого накала, что движение энергии начинало походить на битву созидания.

И действительно, обострение интонационного контура, «эскалация» экспансивно-наступательных мотивов и всякого рода «рубящей» аккордики, преобладающая опора на группу медных и ударных, а подчас и включе-

ние батальных элементов сближали с конфликтно-драматической образностью.

Произведение могло открываться таким предельно концентрированным выражением динамики деятельных процессов, растекаясь затем от «вершины-источника» в более умеренные формы, а также в лирические отстранения и праздничные картины (кантата Ю. Буцко «Ода Революции»). Но чаще эта форсированная энергия рассредоточивалась по кульминационным зонам, отмечая узлы наибольшего напряжения (кантата Г. Белова «Так велел Ильич»).

В пору своего высшего цветения (вторая половина 1960-х) рассматриваемая сфера обнаружила явные урбанистические склонности.

Получали они и чисто конструктивное преломление (Двенадцатая симфония Я. Иванова). В этом случае на первый план выдвигалось рациональное начало, находившее себя в графичности письма, в известной деформированности интонационного рельефа и в общей аскетично-объективистской окрашенности (кварто-секундовые созвучия, жесткий линейаризм, холодные тембры духовых).

В отличие от отмеченного «академического» аспекта, основной тип урбанистики апеллировал к открыто демократическим формам выражения. Твердый ритм «производственного» процесса соединялся в них с живостью и горячим темпераментом, к тому же бег «стальной» энергии нередко представлял овеванным поэзией ассоциаций с природной стихией.

Общительность такого стиля определялась опорой на интонации современной маршево-трудоу песенности, а также ассимиляцией джазовых элементов. Во всей своей привлекательности эта «революционно-индустриальная» манера предстала в кантате А. Эшпая «Ленин с нами».

Названные произведения составили внушительный раздел в общем движении «современного энергетизма», отмеченного такими образцами, как симфония «Жигёр» Г. Жубановой, «Время, вперед!» Г. Свиридова, Вторая соната и *Simfonia robusta* Б. Тищенко, *Basso ostinato* и Вторая соната Р. Щедрина, Вторая симфония, Концерт для оркестра и Второй фортепианный концерт А. Эшпая.

В развитии историко-революционных жанров **конца 1960-х и первой половины 1970-х годов** происходит временный отход от тенденций радикального обновления, что по-своему выразилось в выдвигании нравственно-психологической проблематики, а с наибольшей отчетливостью осуществлялось через утверждение главенствующей роли повествований объективного плана и разработку мотивов активного жизнеутверждения.

Выдвижение в творчестве рубежа 1970-х годов *нравственно-психологических истолкований* историко-революционной темы повлекло за собой снятие бурных действенно-динамических проявлений и акцентированной патетики. Возрастающее значение этой тенденции хорошо просматривается в ряде относящихся к этому времени сочинений публицистической направленности.

Так, центральной идеей «Патетической поэмы» А. Петрова стала мысль: Ленин был несравненным поэтом Революции; «Жестокость» Б. Кравченко по сути своей – этическая драма; в «Трех новеллах» О. Тактакишвили происхо-

дящее вращается либо вокруг страданий человека, совершившего невольное преступление («Два приговора», «Солдат»), либо вокруг спора о жизненной позиции в водовороте революционного времени («Чикори»).

И все-таки подобные мотивы разрабатывались в характере открытого обращения, «громко», с выходом вовне. Нравственно-психологический ракурс давал иное – поворот внутрь, в себя, и в раскрытии этической, философской, эмоциональной сферы он тяготел к тону «тихому», сокровенному. Композиторов начинает интересовать не столько действие, сколько его осмысление или эмоциональная реакция на него, даже если это приводило к разочтению с текстом. К примеру, И. Калнынь в хоре «Ленину» совершенно не выделяет фразы типа «зов к восстанью», «слово как пламя», переводя все в плоскость мягкого проникновенного распева.

В двух отмеченных линиях (осмысление – эмоциональная реакция) как раз и осуществлялась разработка нравственно-психологической проблематики.

Для сферы осмыслений было характерно сосредоточение на самой мысли, что естественно влекло к монологическому типу высказывания (отразилось и в ряде названий – «Монологи о Ленине» А. Богатырева, «Три монолога о Ленине» Р. Габичвадзе).

С одной стороны, медитативный процесс претворялся в формах свободного, ничем не стесненного излияния с соответствующим «размыванием» метроритма, тоникальности (модальное скольжение устоев) и структуры, тяготеющей к поэчному развертыванию по типу прорастания («Лакская песня о Ленине» Ш. Чалаева).

С другой стороны, доминанта интеллектуального вела к активизации элементов *ratio*, к строгости и сдержанности выражения, так что в сочинениях, подобных Тринадцатой симфонии Я. Иванова, не могло быть «ни захватывающего пафоса, ни декоративного блеска, ни ярких живописных эффектов»¹².

Это приводило порой на грань эмоциональной «охлажденности» и некоторой отвлеченности (в частности, проявлялось в вуалировании национальной окраски). Но как бы там ни было, именно в такой атмосфере сосредоточенных раздумий достигалась подлинно философская углубленность в постижении идеи и этического смысла Революции.

Показательно в данном отношении последнее произведение Д. Шостаковича, обращенное к рассматриваемой тематике – хоровой цикл «Верность». Безупречная цельность этой концепции определяется многогранной разработкой единой музыкально-художественной идеи: напряженный, сосредоточенный поиск истины и венчающее его прозрение. Не ограничиваясь общим величаво-эпическим характером музыки, композитор апеллирует к практике хорового письма старинных мастеров. Это сказалось в обращении к модальной ладовости, в выборе исполнительских ресурсов (мужской хор *a cappella*) и в типично мадригальной манере голосоведения (даже с сохранением традиции графической записи в ключах *do*).

¹² Грюнфельд Н.Э. История латышской музыки: учеб. пособие для муз. вузов. М.: Музыка, 1978. С. 178.

Две черты отличали сферу осмыслений рубежа 1970-х годов – психологизм и возвышенность.

Первая из них отражала сложность и напряженность воплощаемых состояний. Поиску истины сопутствовала сгущенная вопросительность, интонация чуткого вслушивания в окружающее и в свой внутренний мир.

Фиксации прихотливых изгибов мысли, рефлексирующему строю соответствовала тонкая вибрация гармонической светотени, общая зыбкость, неустойчивость. Однако в завершающие моменты изложение, как правило, достигало утвердительной ноты, что знаменовало выход к интеллектуальному прозрению; духовный катарсис подчеркивался прояснением фактуры и мажорным кадансированием.

Возвышенный характер, помимо господства неспешно-величавых темпов, акцентировался опорой на хоральность и неоклассическую стилистику. Претворение хоральности осуществлялось в самой широкой смысловой амплитуде – от просветленно-благоговеющей созерцательности (хор А. Эшпая «Красный угол моей души») до «глаголящей» истовости, восходящей к традиции знаменных и раскольничьих песнопений (кантата В. Бибергана «Памяти первых защитников Октября»).

Обращением к неоклассической стилистике, с одной стороны, усиливалась мысль о нетленности наследия великих лет, с другой – оттенялись благородство, одухотворенность образов. В большом диапазоне используемых моделей новизной и своеобразием выделилось наклонение, которое можно назвать мадригальным.

Хотя его истоки хронологически могли быть очень различными (от Ренессанса, как в «Верности» Д. Шостаковича, – до отечественной культуры рубежа XX века, как в «Трех стихотворениях о Ленине» В. Власова), объединяющими признаками служили изящество мелодического рисунка, изысканность гармонического письма, камерность и особая гибкость вокально-хорового звуковедения, дающие ощущение лирической утонченности.

От медитативных ракурсов во многом отличались эмоциональные претворения нравственно-психологической проблематики. В контрасте с отмеченной выше объективностью, даже отстраненностью тона, находились открыто экспрессивные высказывания, нередко субъективное отношение к теме, ее восприятие через чувство и соответственно – самая интенсивная апелляция к сфере *emotio*.

Причем подчеркивались состояния сопереживания, сострадания, прямой сопричастности. Повышенная острота и напряженность эмоционального отклика вызвали прилив трагедийных трактовок и, в частности, обращение к жанру эпитафии (оркестровые прелюдии «Героям Революции 1905 года» Д. Кабалевского и «Памяти 26 бакинских комиссаров» К. Караева). В раскрытии подобных настроений установилась определенная смысловая логика: главенствовала атмосфера тихой проникновенной скорби (в ритмах траурной процессии), но постепенное накопление патетических элементов приводило на кульминации к сбросу оцепенения и обнажению экспрессии взывания, боли (кантата В. Успенского «Памяти Владимира Ильича Ленина»).

Насколько интеллектуально-медитативным ракурсам была свойственна склонность к стилистике, абстрагирующей от национального, настолько эмоционально-экспрессивные решения тяготели к его выделению, в чем сказывалось стремление к восприятию Революции через призму народных этических идеалов. При этом желание подчеркнуть мысль о значительности совершенного в давние годы заставляло обращаться к наиболее почвенным, порой архаическим пластам фольклора, используемым в такой концентрации, что возникало впечатление предания, исходящего из глубин народного духа (опера Ш. Чалаева «Горцы»).

Однако и в этом случае на концепцию активно воздействовала общая для данного этапа тенденция к психологизации, к выделению личностного начала. В числе самых выразительных примеров – оратория Р. Щедрина «Ленин в сердце народном», где в структуру эпического народно-национального реквиема включены словно прожектором выхваченные конкретно-локализованные портреты (II и IV части), вносящие в главенствующий спектр всеобщего черты неповторимо-особенного.

Все отмеченное выше естественно вписывалось в общую картину нравственно-психологических исканий, охвативших музыкальное творчество рубежа 1970-х годов.

Примерно те же грани (но с более широким включением трагедийных мотивов) находим в Десятой симфонии М. Вайнберга, в ряде хоровых сочинений Г. Свиридова (музыка к драме «Царь Федор Иоаннович», Концерт памяти А. Юрлова), во Второй симфонии, Скрипичном и Фортепианном концертах Б. Чайковского, в Четырнадцатой симфонии и последних квартетах Д. Шостаковича, в балете «Анна Каренина» и Третьем концерте Р. Щедрина, в большой группе камерных опер («Записки сумасшедшего» и «Белые ночи» Ю. Буцко, «Письма любви» В. Губаренко, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, «Лебединый полет» В. Тормиса, «Дневник Анны Франк» Г. Фрида).

Движение к повествованиям объективного плана наметилось в историко-революционной музыке уже во второй половине 1960-х годов – первоначально в формах реальной исторической драмы (получила распространение почти единственно в жанре оперы). В ее контурах можно обнаружить немало общего с публицистическим направлением, проходившим в то время свою кульминационную фазу.

Это касалось главным образом большой роли конфликтного начала (преимущественная опора на сцены столкновений и поединков), заостренности ситуаций и активности бунтарских настроений. Весьма сгущенной предстала общая сурово-сумрачная атмосфера, велика была доля тяжелых осмыслений, сильны накаты тревожной экспрессии, подчас обнажалась трагедийная нота, а в обрисовке негативных персонажей преобладал метод гиперболизации (гротеск, открытый авторский сарказм).

Все сказанное с полной отчетливостью обнаруживает самый ранний из ярких образцов драмы нового типа – опера В. Губаренко «Гибель эскадры» (1966), в которой не случайно выделена фигура Гайдая, натуры горячей до

запальчивости, отчаянной до безрассудства, эмоционально-импульсивной в своих проявлениях, непримиримой в гражданской позиции.

Однако при чертах сходства с опусами публицистической направленности были у реальной исторической драмы и принципиальные различия. Она явно тяготела к большей объективности, и важнейшим каналом утверждения этого качества являлось претворение в ней народного начала. Вот почему рассматриваемый тип произведений – в сущности, всегда драма *народная*.

Воздействие фольклорной практики 1960-х годов чрезвычайно обновило этот тип. Народно-песенная стихия, претворяемая широко, гибко, свободно, в исключительном многообразии жанровых и исторических истоков, обеспечила образам яркость и богатство, а глубокое постижение фольклора стало предпосылкой жизненно убедительной обрисовки народных характеров. Поэтому не только к опере В. Мухатова «Конец кровавого водораздела», но и по отношению к остальным сочинениям такого рода можно отнести наблюдение: «Отдельные эпизоды впечатляют тем больше, чем полнее в них выразилось национально-самобытное»¹³.

Но и в этом (опять-таки по причине стремления к объективности) композиторы предпочитали более умеренные, устойчивые фольклорные формы, воздерживаясь от слишком специфического и самоценного.

Акцент объективно-народного обнаруживал себя и в следующем: если при разработке индивидуальной сферы автора порой подстерегали всякого рода затруднения, то массовые сцены в том же произведении почти всегда выделялись художественной значительностью («Сквозь метели» О. Гравитиса).

Количественная и качественная доминанта данной сферы определяла, помимо всего прочего, эпическое наклонение, что сказывалось в тяготении не просто к крупным масштабам, но конкретнее – к жанру оперы-оратории.

И наконец – то была драма *реальная*, которая в отличие от публицистической раскрывала конкретные события и судьбы, снимая символику и ораторскую патетику, устремляясь к жизненной достоверности. Поэтому повествование разворачивалось в точном хронологическом последовании, без произвольных перебросов во времени.

И если в основной массе сочинений 1960-х годов историческому колориту особого значения не придавалось, то здесь реалии воссоздаваемой эпохи включались обязательным атрибутом. Образы и ситуации требовали тщательной мотивации и обстоятельной проработки на основательной жанрово-характеристической базе с привлечением лучшего из того, что накоплено оперной традицией XIX и XX столетий (от М. Глинки и М. Мусоргского до С. Прокофьева и Д. Шостаковича).

Но «реальность» эта была новой, что заключалось прежде всего в настойчивом художественном исследовании сложного переплетения противоречий революционного времени, в пристальном интересе к индивидуально-личностной сфере и вызвало интенсивную психологизацию образного строя,

¹³ Бялик М. Форум композиторов Туркмении // Музыкальная жизнь. 1968. № 8. С. 1.

потребовало сопряжения народно-песенного интонирования с развитыми вокально-симфоническими формами. Лучшие черты такого подхода продемонстрированы в «Виринее» С. Слонимского.

В сравнении с только что рассмотренным материалом объективные повествования первой половины 1970-х годов составили к ведущим течениям 1960-х и рубежа 1970-х еще более отчетливую оппозицию и выдвинулись для своего времени в положение самого представительного направления. Как всегда в подобных случаях, существенное изменение идейно-эстетической ориентации влекло за собой появление на стыке исторических этапов особого рода «микстаструктур», в различных пропорциях соединявших черты взаимодействующих направлений и по-своему зафиксировавших постепенный выход из прежней «системы координат» в новую.

На рубеже 1970-х годов смыслом ряда произведений становится идея прорыва сквозь битвы, тяготы и потери к умиротворяющему исходу (Пятая симфония С. Лобеля). В других передается преодоление трагической депрессии на пути высветления колорита и утверждения энергичной жизнедеятельности (вокально-симфоническая поэма Я. Солодухо «1924»).

Возникали и сочинения, подобные кантате Б. Архимандритова «Ковровщики» с отраженной в ее структуре эволюцией от подчеркнуто специфического (этнографическая экзотика, эстетизированная колористика) к общезначимым стилевым формам.

«Укрепление светлого, певучего, теплого начала и преодоление диссонантного, механического, устремление к гармоничности – такова направленность развития в “Циремпиле Ранжурове”»¹⁴. Приведенное суждение об опере Б. Ямпилова могло быть отнесено ко многим произведениям первой половины 1970-х. Отказ от завышенных притязаний и сверхвысоких напряжений, выход в сферу ясных, здоровых ощущений – такова магистральная линия развития музыки тех лет.

Сюжетно-драматургически это могло представать как движение от тяжелого былого через борьбу к светлым далям грядущего (Третья симфония М. Таджиева). Другой вариант – преодоление мучительной противоречивости с нарастающим утверждением позитивного начала (опера О. Тактакишвили «Похищение луны»).

К середине 1970-х годов все чаще появляются сочинения, почти единственным смыслом которых становится воплощение поступательного ритма общенародной жизни, протекающей преимущественно в плоскости мирного созидания (оратория В. Агафонникова «Ленин жив»). Такой образной системе более всего отвечали уравновешенный тонус, смягченный колорит, компромиссное сочетание традиционных и современных элементов.

Основным средством объективации становится обращение к народной стилистике. Она оказывается для композиторов настолько притягательной, что в боль-

¹⁴ Куницын О. Образы Революции в бурятской опере // Музыка России. Вып. 2: 1975–1976 / ред. Е. Грошева. М.: Сов. композитор, 1978. С. 179.

шинстве произведений первой половины 1970-х годов образ народа (в прямом и узком понимании слова) составляет единственный предмет содержания.

В частности, рождается жанр «народной оратории», в ряде образцов которой используется народная манера пения и народный инструментарий («Северный сказ о Ленине» И. Белорусца, «Песни села Шушенского» Ю. Шишакова).

Опора на устои объективно-народного мироощущения переводит многое на сугубо реальную почву. Даже неординарная личность рисуется теперь без романтического ореола и патетики (Левинсон в опере А. Николаева «Разгром», Чапаев в одноименной опере А. Холминова).

Для примера остановимся на опере «Чапаев». Немаловажное место занимает в ней героика, драматический эпос, трагическая экспрессия, есть здесь и подлинно высокие обобщения. Но преобладает конкретно-реалистический штрих, и не может не обратить на себя внимание большой удельный вес картин повседневной народной жизни, широкая обрисовка различных людских характеров во всевозможных житейских ситуациях.

Эти два разнонаправленных плана взаимодействуют интенсивнейшим образом на всем протяжении произведения. С особой концентрированностью их переплетение представлено в череде «массовок» – по-настоящему достоверных запечатлений движения большой, разноликой человеческой толпы.

Первая из них – сцена на вокзале (1-я картина), где неразрывно сплетаются героический порыв и «проза жизни», серьезный диалог и шутливая перебранка, торжественная патетика и сатирическое осмеяние. Этому соответствует необычайно пестрая, но слитая воедино интонационная смесь (боевой марш, ораторская речь, обыденный говор, частушка, слободской напев-страдание, залихватский гармошечный наигрыш).

Для общей художественной направленности произведения во многом показательна трактовка образа главного героя. Чапаев показан без какой-либо идеализации – как характер, сотканный из противоположных устремлений, «настоянный» на разноречивых качествах (из «неположительных» черт в музыке особенно удалось воплощение «ершистой» задиристости, вспыльчивости, экспансивной бравады).

Таким образом, повествования подобного плана насыщаются реалиями повседневной жизни, обрисовка характеров часто ведется в материале сугубо житейских ситуаций, драма революционного времени приобретает отчетливо выраженное жанровое наклонение, усугубляемое тем, что «наибольшая концентрация музыкальной выразительности приходится на картины быта»¹⁵.

Вот почему «вне конкуренции» оказалась сюжетика Гражданской войны, которая давала наиболее естественную почву для подобных трактовок (см. очень сходные во всех отношениях оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А. Николаева, «Стрелок» П. Плакидиса, «На Гражданской на войне» А. Флярковского).

¹⁵ Егорова Б. Ожившие страницы советской классики // Музыка России. Вып. 2: 1975–1976 / ред. Е. Грошева. М.: Сов. композитор, 1978. С. 191.

Фундаментом стиля становится обыденная народная речь, ведущим средством характеристики – обобщение через бытовой жанр. Песенность, как качество высказывания, главенствует на всех уровнях художественной структуры (опера В. Губаренко «Мамаи», «Октябрьская оратория» И. Калныня).

Вместе с тем стиль этот был далек от упрощенности. Не случайно предпочитаются масштабные эпические полотна, основанные на широком охвате жизненных явлений, позволяющие дать объемный, многоплановый срез действительности – прежде всего благодаря разветвленной интонационно-жанровой дифференциации образов (кантата Л. Балая «Россия пишет Ленину», оратория И. Ковача «Солдаты Ильича»).

Реалистическая конкретность изображения отличается не только точностью, но и тонкостью. Показательно, например, претворение особенностей южнославянского фольклора в балете А. Боярского «Олеко Дундич» и одноименной опере Г. Ставолина.

Упомянутая выше «тотальная» песенность сочетается с гибкими, свободными методами драматургического развертывания. При сохранении изначальной свежести и простоты она наполняется весьма непростой, часто психологизированной игрой ладогармонических красок.

В целом обогащенная исканиями 1960-х годов образная структура предстает сложной, многосоставной, но ввиду апелляции к народному мироощущению не имеющей ничего общего с переусложненностью.

Именно благодаря ярко выраженной песенности и народности сделанное в рассмотренном русле историко-революционной музыки внесло свою индивидуальную грань в общий процесс объективации, который был характерен для творчества первой половины 1970-х годов и основные результаты принес в более «академизированных» формах претворения: оперы «Давид Сасунский» Э. Оганесяна и «Петр I» А. Петрова, «Весенняя кантата» Г. Свиридова, балет «Ярославна» Б. Тищенко, Второй фортепианный концерт Т. Хренникова, вокальные циклы Б. Чайковского «Лирика Пушкина» и «Знаки Зодиака», Пятнадцатая симфония и вокальная «Сюита на стихи Микеланджело» Д. Шостаковича.

С рассмотренной линией объективных повествований тесно соприкасался большой круг произведений, возникших в результате разработки *мотивов активного жизнеутверждения*. Объединяющими моментами служили позиция противостояния акцентированной проблемности и усложненности концепций остроконфликтного плана, стремление к ясности, простоте, оптимистическому мироотношению. Но тенденции эти были выражены в данной сфере ярче и отчетливее.

Как и в эволюции объективных повествований, наибольшая интенсивность потока «высвобождения» приходилась здесь на первую половину 1970-х годов, причем по мере движения к середине десятилетия нарастала значимость открыто радостных, праздничных образов. Общая гамма оттенков жизнеутверждения предстала весьма разнообразной и красочной.

Ее стержнем стали всякого рода деятельно-бодрые настроения (в диапазоне от собранно-наступательных до раскованно-задорных), активность которых опиралась на размашистое интонирование (с выделением фанфарных оборотов) и упругий ритмический пульс (с синкопированием явно «молодежного» происхождения).

В дополняющей функции выступали образы, пронизанные восторженным ощущением жизни (радужный колорит, звончатые эффекты) и мягким лиризмом (в контурах ноктурна, баркаролы, колыбельной). Все это нашло лучшее выражение в жанре небольшой по масштабам кантаты («Лети над Родиной, песня» Р. Жигайтиса и «Апрель-100» А. Красотова).

Свою кульминацию рассматриваемая сфера получила в сочинениях, запечатлевших праздничные картины. Дух радостного воодушевления и ликующих славлений передавался в мощных фанфарах провозглашения, в колокольном перезвоне, в импозантно-декоративном убранстве многозвучной фактуры. Как правило, это были зарисовки всенародного торжества. К примеру, в кантате Э. Бальсиса «Слава Ленину» подобная направленность подчеркнута использованием трех детских, юношеского, женского и мужского хоров.

Следует признать, что активнейшее устремление к таким трактовкам историко-революционной темы было чревато подчас опасностью развлекательно-облегченных решений (кантата А. Бражинскаса «Октябрь – наша звезда», увертюра-кантата Б. Терентьева «Голос сердца»). Органичнее всего стихия веселья претворялась в жанре музыкальной комедии («В Анаткасах» Ф. Васильева, «Бабий бунт» Е. Птичкина).

Отдельный раздел рассматриваемой сферы составили сочинения детской тематики. Она получила в историко-революционной музыке 1970-х годов настолько широкое распространение и достигла такого художественного уровня, что в сравнении с предыдущими волнами (в 1920-е, в первой половине 1950-х и на рубеже 1960-х) явилась, несомненно, высшей кульминацией, выступая теперь в полной жанровой «номенклатуре». Для примера можно назвать произведения по сказке А. Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш» – фортепианный цикл И. Шамо, кантату С. Бажова, симфоническую поэму Л. Вайнштейна, балет Н. Сильванского, оперу-балет К. Кацман, оперу-ораторию Л. Пригожина.

«Прорастая» из конфликтной почвы конца 1960-х годов, творчество для детей еще несло следы напряженности («Белеет парус одинокий» – балет Ю. Александрова и опера С. Баневича). Однако его определяющая функция состояла в том, чтобы непосредственностью жизнеощущения составить противовес подчеркнуто проблемным концепциям, высветлить общую атмосферу безмятежно-радостными, скерцозно-танцевальными настроениями, которые оттенялись чистой, трогательной лирикой (см. «солнечные» кантаты «Сердцем к Ленину» Е. Зубцова, «Лампочка Ильича» Г. Седельникова).

Обаяние этой стилистики было столь велико, что композиторы не раз попадали под влияние оторчески непосредственного взгляда на мир и при создании вполне «взрослых» сочинений (специфика игровых песен-считалок в

последнем из «Трех стихотворений о Ленине» В. Власова и в хоре Х. Леммика «Ленина видел я»).

В музыке первой половины 1970-х годов, связанной с мотивами активного жизнеутверждения, были не только ярко отмечены черты «нового оптимизма», но и с предельной отчетливостью выявлены принципы «новой простоты».

Простота состояла в четком жанровом базисе, в широкой апелляции к песенному слогу (вплоть до прямого выхода к строфической форме), в открытом демократизме (не случайно появление демонстративных обозначений: оратория-плакат «Ленин» К. Караева, кантата-плакат «За Лениным» А. Флярковского), а в детской музыке и в ориентации на классику.

Новой эта простота оказывалась ввиду вовлечения актуального пласта бытовой культуры (например, активная ассимиляция «битовых» ритмов и гармоний) и благодаря таким качествам, как свежесть ладомелодического рельефа, неожиданность гармонических сопоставлений, прихотливо-затейливая игра метроритма, свобода линейных напластований и, наконец, смелое внедрение шумной, звонкой кластерной аккордики.

Остается заметить, что, будучи резко выраженной антитезой к усложненности и углубленности проблемных концепций, сфера жизнеутверждения все же несла на себе их печать. Как правило, это ограничивалось частичными «инъекциями» повышенной экспансивности (обрамляющие эпизоды кантаты Э. Бальсиса «Слава Ленину»), суровой сосредоточенности (песня А. Пахмутовой «Новый день»), омраченной лирической эмоции (первая из «Трех песенок о Ленине» Д. Кабалевского). И следует признать, что включение осложняющих подтекстов придавало музыке дополнительную содержательность и одухотворенность.

В отмеченном нетрудно обнаружить сходство с представлениями о новой простоте и новом оптимизме, которые утверждались в таких произведениях, как мюзикл «Неистовый гасконец» К. Караева, балет «Сотворение мира» А. Петрова, «Веселые песни» и Концерт для бит-группы с оркестром С. Слонимского, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили, «Тема и восемь вариаций» Б. Чайковского. В этих и подобных им сочинениях для всей отечественной музыки данного этапа обозначился активный подъем жизнеутверждающих настроений.

В историко-революционной музыке **второй половины 1970-х и начала 1980-х годов** получили прямое продолжение основные тенденции предшествующего пятнадцатилетия.

В проблемных концепциях второй половины 1970-х были до известного предела доведены такие качества, как обостренная конфликтность, подчеркнутая публицистичность, пафос нравственных исканий. На рубеже 1980-х вновь выдвигаются повествования объективного плана, в которых утверждается более уравновешенное и оптимистическое мировосприятие.

После спада драматической активности, которым была отмечена первая половина 1970-х годов, в музыке середины десятилетия с новой силой вско-

лыхнулись конфликтные и публицистические тенденции. Именно на их основе и складывались *проблемные концепции*.

Резкий скачок уровня напряженности обозначился в приливе воинственно-экспансивных образов, которые раскрывали себя в чеканно-рубленом интонировании краткими фразами, в форсированной звуковой атаке с «хлещуще-выстреливающими» акцентами слабых долей, в горячем и жестком маршевом натиске, в батальном ритме репетиций и настойчивых сигнальных *ostinati*, в «ощетинившейся» квартакордовой и кластерной вертикали.

Этот устремленно-наступательный напор коснулся буквально всех жанров – от масштабных (балет-оратория В. Бальяна «Неистовые толпы») до миниатюры (песня А. Пахмутовой «И вновь продолжается бой»). В предельном выражении он превращался в яростный, нервно-взбудораженный акт «самоиспеления» с обнажением первоначально-стихийного начала и соответственно – с выходом к самым элементарным звуковым формулам в их многократной фиксации закликательного склада.

Пожалуй, самой насыщенной репрезентацией подобной стилистики стала кантата А. Ализате «Двадцать шесть», музыка которой вполне отвечает направленности избранного текста («Кипит во мне и бушует гнев! Ревет во мне разъяренный лев!»).

Этот «экспансионизм», как правило, был нацелен на выявление бескомпромиссности социального противоборства. Происходит в полном смысле конфронтация образных сфер, основанная на категорически резком разграничении, и их столкновение композиторы рисуют, передавая всю силу и остроту антагонизма (вокально-симфоническая фреска Е. Гохман «Баррикады»).

Отмеченный уровень конфликтности, взрывчатый темперамент, гражданская страстность, героическая приподнятость сочетались с подчеркнутой строгостью и лапидарностью изложения, что сказывалось в отсутствии «лирических отступлений», в полном сосредоточении на «сути дела» (образец предельно компактной, концентрированной формы – симфоническая поэма Ч. Нурымова «Пламя Октября»). В этой «тотальной» социальности состояло еще одно из отличий от публицистической манеры 1960-х.

Наряду с действенно-динамичными трактовками с середины 1970-х годов в новый этап развития вступила и линия нравственно-психологических исканий, что выразилось в дальнейшем усложнении образного строя, в широкой разработке субъективно-рефлексирующих состояний, в усилении концепционной многозначности.

Данный процесс ощутимо затронул даже песенное творчество («Далекie красногвардейцы» М. Таривердиева, «Октябрь» Д. Тухманова), не говоря о крупных академических жанрах («Бег» – одноименные оперы В. Библика и Н. Сидельникова, опера Р. Кангро «Жертва», балет Т. Шахиди «Смерть ростовщика»).

На пересечении этой линии с рассмотренными выше публицистическими трактовками возникло течение, которое внесло в почерк историко-революционной музыки второй половины 1970-х годов наиболее яркую и своеобраз-

ную краску. Генеральный принцип состоял в максимальной поляризации образно-смысловых планов.

Так, в опере А. Петрова «Маяковский начинается», ставшей весьма типичным выражением подобной эстетики, «образы построены на шибке высокой символики и бытовых реалий, набатной патетики и нежнейшей лирики, героики и сарказма»¹⁶.

До известного предела доводились, с одной стороны, субъективно-тревожные ощущения, настроения томительных предчувствий, скорбные осмысления, состояния душевного оцепенения, жизненной потерянности, с другой – бурный мятежный натиск, грозная патетика, грохот баталий, катастрофические бушевания, фатальные императивы. Этому отвечали прозрачная до хрупкости фактура, приглушенная звучность, заторможенность движения и, напротив, извержение массированных *tutti*, максимальная динамика, стремительные темпы. Причем взаимодействие контрастов часто строилось на непрерывных переключениях, подчас немотивированных вспышках и сбросах, создающих нервно-лихорадочный, «рванный» композиционный ритм.

Допустим, в вокальной «Балладе о гибели комиссара» Г. Свиридова на совсем малом протяжении происходит 19-кратная смена «микрокадров» с резкими перебивами настроения (от настороженной затаенности до яростно-фанатичных утверждений), темпа (от $\downarrow = 44$ до $\downarrow = 200$), динамики (от *p* до *ff*), фактуры (от широкой распевности и *legato* до скороговорки и *secco*), что дополняется нескончаемыми внутренними метрическими, динамическими и агогическими колебаниями.

В результате взаимодействия столь гиперболизированных контрастов устанавливалось крайнее эмоциональное напряжение, свойственное трагедийным ситуациям. И действительно, именно в таком ключе выполнялись наиболее проблемные концепционные решения, и их характернейшей чертой было исключительное обострение психологизма.

В числе лучших – оратория В. Бибика «Любящий тебя, В. Ульянов», музыка которой основана на резкой конфронтации двух звуковых пластов: скорбные сомнения в непомерно-тревожной, томительно-зыбкой тишине (нюанс *pp* – *ppp*, смысл – стон и жгучее сострадание, вызывающие стремление изменить порядок вещей) и бурный мятежный подъем, остроконфликтные бушевания (*ff* – *fff*, лейтмотивом становятся сонорно-трактованная, пронзительно звучащая набатность).

Экстремальность заключалась в обрисовке состояний на грани срыва, в передаче почти физиологических ощущений мучительной боли (оголенная экспрессия стонов, взываний), а также в филигранной разработке тончайших нюансов эмоции, в том числе в ее подсознательных проявлениях (на основе сонорной вибрации кратких оборотов, отдельных гармонических бликов, тембровых пятен).

¹⁶ «Маяковский начинается»: программа к спектаклю. 4 мая 1983 года. Л.: Театр оперы и балета имени С.М. Кирова, 1983. С. 2–3.

Примерно в тех же стилевых координатах, но в более умеренном выражении, создавалась и основная масса сочинений данного течения. Принцип поляризации использовался в них не столько для трагедийных констатаций дисгармонии мира и человека, сколько для того, чтобы подчеркнуть противоречивость бытия, наполненного катаклизмами.

Конечный смысл таких повествований сводился к оптимистической идее: пройдя круг тревог и потрясений, возвеличить ищущий человеческий дух (Четвертая симфония Б. Арапова, вокально-симфонический цикл Ю. Зарицкого «Владимир Маяковский»), утвердить во всеобщем существовании разумные и прочные основания (Четвертая симфония М. Алексеева, Шестая А. Штогаренко).

Свидетельством значимости конфликтного активизма и подчеркнутой проблемности творчества этих лет стал бурный подъем героико-драматической оперетты. В лучших образцах композиторы сумели синтезировать естественный и убедительный сплав, объединяющий ритмоинтонации революционного фольклора и современной бытовой музыки, сочетающий острый драматизм ведущих характеристик и буффонно-сатирическую окрашенность побочного материала («Перекресток» Р. Гаджиева, «Товарищ Любовь» В. Ильина, «Трубы зовут» Я. Кайякса).

В подобных произведениях удавалось привести к одному эстетическому знаменателю песенное качество высказывания и развитость драматургии (развернутые монологи, ансамбли, хоровые сцены, оркестровые эпизоды, тщательно разработанная лейтсистема, широкое использование приема реминисценций). По такому же пути продвигался детский мюзикл («Судьба барабанщика» С. Баневича, «Пулеметная пурга» В. Беренкова) и молодежная рок-опера («Сказание о Емельяне Пугачеве» В. Ярушина).

Произошедший в середине 1970-х годов резкий поворот к проблемным концепциям не был случайностью. Аналогичный сдвиг оказался коренным для всей советской музыки этих лет. Достаточно сослаться на такие значительные произведения, как Пятая и Шестая симфонии Г. Канчели, балет «Пушкин» А. Петрова, рок-оперы А. Рыбникова «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты», «Юнона» и «Авось», Четвертая и Пятая симфонии А. Тертеряна, Пятая симфония и Концерт для арфы Б. Тищенко, Фортепианный квинтет, Concerto grosso № 1 и Третий скрипичный концерт А. Шнитке, опера «Мертвые души» и балет «Чайка» Р. Щедрина.

Причем не только для названных партитур Щедрина, но и для большинства других был чрезвычайно важен принцип столкновения «разных музык», выступающий, по мнению исследователя, как «исходное звено продуманной концепции, утверждающей глубокую связь различных проявлений современного мира, в том числе находящихся в острой конфронтации»¹⁷.

Повествования объективного плана, которые главенствовали в первой половине 1970-х годов, а во второй половине десятилетия были оттеснены про-

¹⁷ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980. С. 14.

блемными концепциями, вновь выдвигаются на рубеже 1980-х. В основном они продолжали развитие ранее определившихся принципов.

В частности, возродился тип сочинений, основанных на свободном претворении фольклорно-песенного материала (оратория В. Калистратова «Стенька Разин», балет Н. Сидельникова «Степан Разин», хоровой концерт С. Слонимского «Тихий Дон», кантата Р. Щедрина «Казнь Пугачева»).

Определенная новизна объективных повествований рубежа 1980-х годов заметна в чертах строгости и лапидарности, в предпочтении сдержанной, лаконичной манеры, отвергающей какую бы то ни было аффектированность (кантата А. Холминова «Ленин»).

Другая линия обновления связана с проникновением неоромантических веяний, что в отношении искусства данного периода сформулировано как «возврат от сухого расчета к красоте в исконном смысле этого слова, к искренности чувства, к прямоте душевного высказывания»¹⁸.

Речь идет о музыке, в которой подчеркивались душевная отзывчивость, эмоциональная теплота, открытость (вокальный цикл Ю. Мартынова «Думы о Ленине»). Это находило себя в красивой и тонкой мелодической пластике, в возросшей роли лирических жанров, характерных для искусства XIX века (романс, элегия), а порой и в прямых соприкосновениях с тем или иным романтическим стилем (к примеру, шубертовские тона в хоре И. Калныня «В годовщину»).

Не отличаясь принципиальной новизной, данное течение при всем том составило к главенствующей линии своего этапа еще более ощутимую антитезу, чем объективные повествования первой половины 1970-х годов к трактовкам 1960-х. Объяснялось это следующим: насколько проблемные концепции второй половины 1970-х были устремлены к заостренному выражению трагедийного ощущения бытия и взрывчатого гражданского темперамента, настолько объективные повествования рубежа 1980-х годов тяготели к оптимальному, сбалансированному «режиму» жизненных проявлений.

С наибольшей отчетливостью подобная направленность выразилась в группе опер («Сергей Лазо» Д. Гершфельда, «Наша молодость» Г. Шантыря и др.), где ценностные критерии связаны прежде всего с такими установками, как сдержанность и уравновешенность эмоциональных реакций, преемственность и демократизм стиля.

Деятельно-бодрая настроенность, объективность и ясность мировосприятия естественно выводят к недвусмысленному жизнеутверждению даже в самых острых драматических ситуациях: оратория Г. Портнова «Песнь о Первой Конной», кантата Е. Гохман «Гренада».

Естественность оптимистической настроенности подтверждается появлением на рубеже 1980-х ряда удачных сочинений гимнического рода, написанных в торжественно-динамичной манере (оратория И. Шамо «Ленин», кантаты «Революцию славлю» А. Петрова, «Ленин – это мир» Е. Станковича,

¹⁸ Хренников Т. Утверждать правду жизни (Отчетный доклад VII съезду Союза композиторов СССР) // Советская культура. 1986. 8 апр.. С. 3.

песни «Здесь Ленин жил» Ю. Евграфова, «Когда мы думаем о Ленине» Н. Золотоноса и т.д.).

Именно в таком направлении преимущественно и развивалась историко-революционная музыка 1980-х годов. В ту же плоскость более объективных и уравновешенных решений склонялся и основной баланс художественных тенденций всей отечественной музыки того десятилетия. Достаточно назвать хоровой концерт «Перезвоны» В. Гаврилина, «Пушкинский венок» и «Отчалившую Русь» Г. Свиридова, оперу «Мария Стюарт», Вторую и Третью симфонии С. Слонимского, Скрипичный концерт и «Карталинские напевы» О. Тактакишвили, Третью симфонию и симфоническую поэму «Подросток» Б. Чайковского, Фортепианный концерт, Вторую и Третью симфонии А. Шнитке, «Песни горных и луговых мари» и Четвертую симфонию А. Эшпая.

В целом, безусловно, положительно оценивая происходившее в историко-революционном жанре на рубеже 1980-х годов, следует все же признать, что за тяготением к уравновешенности подчас угадывались симптомы определенного кризиса, который с достаточной отчетливостью заявил о себе несколько позднее.

Подразумеваются, собственно, **1980-е годы**, когда в музыке за внешне благополучным положением нередко скрывались инертность мысли, склонность к апробированным решениям, риторическая аморфность, дефицит крупных творческих идей, что отразилось в несопоставимости художественных результатов этого десятилетия с тем, что принесли 1960-е и 1970-е годы.

Любопытно еще одно – в самой образной системе заметно возросла роль настроений неопределенности, брожения, а порой и откровенной растерянности. Складывалась картина, которая до известной степени напоминала то, что в отношении общественной жизни было квалифицировано тогда как период стагнации, застоя.

Сразу же следует оговориться, что, к чести композиторов на всем протяжении 1980-х годов шел настойчивый поиск выхода из кризисной ситуации. Выход виделся в отказе от всего излишне субъективного, в отходе от крайностей, в движении к демократически-общезначимому, устойчивому, позитивно-утверждающему.

Впрочем, творческая практика никогда не исключает всякого рода неожиданностей. Вот показательный пример. Казалось бы, слушательское восприятие 1980-х годов категорически не приемлет открыто публицистических решений и того, что не связано с личностной проблематикой. Но появляется балет А. Чайковского «Броненосец “Потемкин”» (1986) и оказывается, что успех возможен и в направлении искусства насквозь социального, в формах абсолютно внелирического действия-массовки...

Подводя итог развитию историко-революционной музыки рассматриваемого периода, находим следующее.

К середине 1960-х годов в качестве наиболее представительного выдвигается конфликтно-драматическое направление. Никогда ранее не испытывала

историко-революционная музыка подобного тяготения к столь заостренной обрисовке жизненных столкновений, к такому уровню напряжения и противоречивости (наиболее ярко представлено в операх «Гибель эскадры» В. Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского, «Виринея» С. Слонимского, «Три новеллы» О. Тактакишвили, «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «Горцы» Ш. Чалаева).

Параллельно этому в качестве побочного развивалось «ультрадинамическое» течение, конечный смысл которого заключался в стремлении спроецировать нормы и критерии революционной борьбы на трудовую деятельность с утверждением в ней аналогичного энтузиазма, горения, героики (Sinfonia energica Я. Иванова, кантата «Ленин с нами» А. Эшпая).

На рубеже 1970-х годов в большом числе произведений конфликтно-драматическое начало переместилось из открытых, действенных проявлений в «скрытый», внутренний план, в результате чего возникло особое направление, апеллировавшее к нравственно-психологической проблематике и тяготевшее либо к углубленно-философским осмыслениям («Три монолога о Ленине» Р. Габичвадзе, хоровой цикл «Верность» Д. Шостаковича), либо к эмоционально-экспрессивным претворениям (оратории «Аурора» Г. Мяги, «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина).

В музыке первой половины 1970-х процесс выхода из сферы высоких напряжений и углубленной проблемности наиболее широко развернулся в формах реальной исторической драмы, где во многом смягчалась острота жизненных противоречий, оттеснялось на второй план героическое начало, а на смену романтической патетике и гиперболизированности отображения выступала более объективная очерченность социальных коллизий, активно-действенная направленность сочеталась с внутренней уравновешенностью, с безусловно позитивным мироощущением. При этом встречались воплощения как в сюжетном плане (оперы «Разгром» А. Николаева, «Чапаев» А. Холминова), так и в обобщенном роде (кантата «Слова Ленина» В. Тормиса, оратория «На Гражданской на войне» А. Флярковского).

Примерно с середины 1970-х годов в историко-революционной музыке наметился новый прилив динамических трактовок. Развитие действенно-драматических устремлений не приобрело на этот раз того могучего размаха, который был свойствен героическому эпосу второй половины 1950-х, и той обостренной конфликтности, которая была присуща сочинениям второй половины 1960-х, однако оно принесло с собой напряжения, явно выходящие за рамки оптимальных, тем более что сопутствовали им заметная патетика и черты героической приподнятости (Четвертая симфония Б. Арапова, кантата «Баррикады» Е. Гохман, оперетта «Товарищ Любовь» В. Ильина, песня «И вновь продолжается бой» А. Пахмутовой).

С полной отчетливостью данная тенденция обозначилась в группе произведений сугубо романтического склада, в которых до известного предела были доведены субъективно-тревожные ощущения и импульсивно-взрывча-

тый строй (камерная оратория «Любящий тебя, В. Ульянов» В. Бибика, вокальная «Баллада о гибели комиссара» Г. Свиридова).

В творчестве 1980-х годов происходил поворот к объективности и уравновешенности тона с попутным снятием трагедийных моментов и повышенных напряжений, с тяготением к уравновешенно-созидательным образам и величаво-покойной торжественности (Пятая симфония «Хамза» Т. Курбанова, вокальный цикл «Думы о Ленине» Ю. Мартынова, симфоническая поэма «Весна Революции» В. Успенского, кантата «Ленин» А. Холминова).

Поскольку в данный период на передний план выдвинулось оперное творчество, отметим следующие его особенности:

- активное расширение круга оперных сюжетов, поиск неординарных аспектов в воплощении темы Революции;
- тяготение к разнообразию и оригинальности жанровых и типологических решений, коренное обновление драматургических принципов;
- возрождение утраченных и выдвигание качественно новых оперных идеалов, утверждение новой оперной эстетики;
- инициативность, свобода, раскованность композиторского мышления, преобладающе романтическая направленность образов и концепций;
- выход к четко выявленной современной интонации по всем компонентам музыкальной ткани.

Бурные перемены, коснувшиеся всего жизненного уклада страны с конца 1980-х годов, в сущности, прервали дальнейшее развитие отечественной историко-революционной музыки в том ее виде, который был характерен для многих предыдущих десятилетий.

В связи с коренной метаморфозой идеологической платформы немалой части нынешнего российского общества трактовка рассматриваемой темы, если она и осуществляется, то по преимуществу под знаком минус, развивая главным образом те грани, которые в годы Советской власти обозначали словом «контрреволюция» (особенно часто в фильмах о Белом движении времен Гражданской войны).

Сказанное имеет прямое отношение к судьбе шедевров, созданных в русле историко-революционной тематики в советскую эпоху. Теперь чаще всего принято отрешиваться от социалистического прошлого, заново переписывая историю и нередко огульно зачеркивая все подряд. В своем рвении адепты «неокапитализма» подчас преуспевают больше, чем в свое время это было свойственно большевизму.

Красноречивый пример – «повал» памятников государственным деятелям, особенно широко развернувшийся на территориях ряда республик бывшего СССР. Стоило бы помнить, что, к примеру, в Петербурге на заре Советской власти, исходя из соображений художественной ценности, были сохранены памятники не только «прогрессивному» Петру I (так называемый Медный всадник), но и Екатерине II – «душительнице восстания Пугачева» и даже Николаю I, растоптавшему движение декабристов.

Миновало уже более трети века, с тех пор как страна простилась с коммунистическим прошлым, однако до сих пор действует негласное вето на все «советское» в искусстве. Логика происходящего элементарна: если семь с лишним десятилетий отечественной истории XX века считать сплошным недоразумением, значит, нужно вычеркнуть из нее и жизнь нескольких поколений, а с ней и огромные усилия целой плеяды мастеров художественного творчества. Не «большевизм» ли это новейшего образца и не пора судить о нашем наследии по мере его эвристической ценности?

Думается, что в будущем мы вынуждены будем признать: столетие назад в нашей стране произошел не Октябрьский переворот, как ныне принято именовать это эпохальное событие, – то были в полном смысле слова «Десять дней, которые потрясли мир», если воспользоваться формулировкой выдающегося американского публициста.

Поэтому симптоматичен, к примеру, тот факт, что исторический факультет Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург) инициировал в 2017 году проведение конференции «Великая Российская революция: достижения и проблемы научного познания и преподавания», что подразумевает прямые параллели с Великой Французской революцией.

И будем надеяться также, что шедевры отечественного искусства советского времени рано или поздно будут восприниматься с должной объективностью независимо от их тематической направленности, равно как должно восторжествовать и понимание закономерности того, что происходило с нашей страной в XX столетии.

То, о чем мечтало человечество со времен «Утопии» Томазо Кампанеллы (начало XVI века) и до «Коммунистического манифеста» Карла Маркса и Фридриха Энгельса (середина XIX-го), где уже говорилось о том, что «призрак коммунизма бродит по Европе», и то, что после предварительных проб Парижской Коммуны впервые удалось осуществить в России посредством череды трех революций начала XX века с продолжением на протяжении семи с лишним десятилетий, – это следует воспринимать прежде всего как необходимые для человечества попытки доказать возможность построения царства «справедливости и всеобщего равенства».

Мы не обсуждаем сейчас вопрос о том, что зачастую происходило в реальности и ее подчас фантастически невероятное несоответствие желаемому, – в сущности это обычное для человеческой практики несовпадение идеала и действительности.

Суть же заключалась в том, что в XX столетии главным образом в нашей стране ценой огромных усилий и жертв был проделан грандиозный социально-исторический эксперимент, результат которого, к сожалению, неутешителен: кажется, не только коммунизм, но даже социализм в его марксистском истолковании невозможны – с мечтой о них предпочтительно распрощаться навсегда.

Один из примеров объективного отношения к коммунистическому прошлому подал нам Георгий Васильевич Свиридов. К концу жизни, хорошо

представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти, он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России. Уже на закате своего земного пути, касаясь «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор-мыслитель подчеркивал: «Такие события, как революции и гражданские войны, – события слишком большие. Их нельзя кончать какой-нибудь похоронной нотой – это будет ничтожно. Это громадные события, они несут в себе космическое. И событие русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории»¹⁹.

И, собственно, в научном мире уже с самого начала утверждавшегося «неокапитализма» звучали предостерегающие голоса, подобные следующему: «В современном искусствознании уже не первый год идет процесс радикального пересмотра художественных явлений советского прошлого. На первых порах могло казаться, что достаточно поменять положительные оценки на отрицательные, как истина будет обретена. Сейчас очевидно, что многосоставный, противоречивый феномен советского искусства требует очень взвешенного, объективного, диалектического к себе отношения»²⁰.

Как бы продолжая эту мысль, десятилетием позже музыковед Л. Акопян, говоря о том, что Вторая симфония Шостаковича «заслуживает к себе самого серьезного отношения», выводит ее в общее проблемное поле, характерное для художественного творчества 1920-х годов, – оно обозначено следующим образом: «Непримиримая борьба с отжившим миром, в конечном счете победоносная, но сопровождающаяся тяжелыми потрясениями». И далее исследователь подчеркивает, что соответствующая тематика «нашла свое воплощение в ряде классических в своем роде произведений, которые имеют все шансы остаться в истории литературы»²¹. Среди подобных произведений он называет следующие: «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского, «Разгром» А. Фадеева, «Сорок первый» Б. Лавренева, «Бронепоезд 14–69» Вс. Иванова, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого, присоединяя к этому из других видов искусства картины «Расстрел двадцати шести комиссаров» И. Бродского, «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Большевик» Б. Кустодиева, «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, плакаты Д. Моора, скульптуры И. Шадра, фильмы С. Эйзенштейна и К. Пудовкина.

И позже, в той же книге, Л. Акопян квалифицирует «Кантату к XX-летию Октября» как «замечательное творение Прокофьева – несомненно, одно из самых вдохновенных во всем его наследии»²².

¹⁹ Свиридов Г.В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 453.

²⁰ Страницы отечественной художественной культуры, 30-е годы: сб. статей / Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Е.С. Громов. М.: ГИИ, 1995. С. 3.

²¹ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 55.

²² Там же. С. 166.

Иван Шарапов¹

Влияние отечественного авангарда на эстетику зарубежной архитектуры второй половины XX века. Рем Колхас²

Аннотация. В статье исследованы формообразующие взаимосвязи феноменологии впечатлений и формирования проективного подхода к архитектуре на основе факта путешествия голландского архитектора Р. Колхаса в Советский Союз (1965). В проведенном исследовании задействован текстуальный анализ фактов биографии архитектора, который направленно выявляет специфику влияния «феноменологии впечатлений». Проведено уточнение значения визита архитектора в СССР, установлены черты формирования проектного подхода к архитектуре. Архитектура авангарда Советской России, и, в частности конструктивизм, представляет для голландского архитектора основу, вектор влияний, которые определили формирование профессиональных ценностных ориентиров, отраженных в специфическом концепте очищенной формальной эстетики архитектуры. Определены факторы формирования подхода Р. Колхаса, связанные с опытом концептуальных проектов В. Татлина, К. Малевича, М. Гинзбурга, И. Леонидова. Приведенные источники (интервью, высказывания, лекции) документально актуализируют прагматику опыта советской архитектуры конструктивизма в контексте современных концептуальных реалий направления деконструкции, глобальной архитектуры. Сделаны выводы о взаимосвязи феномена архитектуры советского авангарда (генетическая преемственность, рецепция идей) и современной архитектуры направления деконструкции.

Ключевые слова: текст в архитектуре, Рем Колхас, Моисей Гинзбург, Иван Леонидов, Питер Айзенман, Матиас Унгерс, конструктивизм, деконструктивизм, проективный подход

Введение

Исследование материалов биографии архитектора направлено на уточнение специфики концепции и проектного подхода Рема Колхаса, так как именно «концепция – основа формообразования» проективно соединяет сферу идеального и реальность архитектуры³. Через выделение и анализ точечных позиций в топологии впечатлений Колхаса поставлена проблема стратификации формосодержательного подхода проектирования архитек-

¹ Шарапов Иван Александрович – член Союза художников России / АИАП ЮНЕСКО, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алферова, ORCID ID: 0000-0002-1761-7176

² См.: Шарапов И.А. 1965. Рем Колхас в Советском Союзе // *Художественная культура*. 2024. № 1. С. 306–325. <https://doi.org/10.51678/2226-0072–2024-1–306-325>.

³ Быстрова Т.Ю. От модернизма к неорационализму: творческие концепции архитекторов XX– XXI веков. Екатеринбург: Вебстер, 2013. С. 17.

туры, поэтому для данного исследования, в первую очередь, необходимо выделить первоисточники – т.е. лекции, интервью и тексты Рема Колхаса, отметив кардинальную специфику последних, которые заключают/представляют феноменологию больших нарративов, являя нам сюрреализм и синтетическую голографию сознания архитектора⁴. Во-вторых, профессиональную значимость представляют критические ракурсы текстов архитектора П. Айзенмана, наставника⁵ и коллеги Колхаса, который выделяет проект⁶ Колхаса и определяет его место в ряду значимых архитекторов второй половины XX века⁷. Айзенман неоднократно отмечал значимость мысли, теорий и практики в архитектуре Рема Колхаса как с методологической точки зрения, так и с позиции современного глобального состояния архитектуры⁸. В-третьих, отметим работы, посвященные специфике подхода Колхаса и проектам архитектуры. Их авторами являются П. Сипкин, В. Паперный, И. Тарасова, А. Шукурова. Существенной для настоящего исследования представляется констатирующая мысль И. Тарасовой о «труднодостижимости» обобщения «архитектурной мысли как целого», позиционировании ее в качестве целостной модели или системы, при этом возможным становится «выявление определенных отдельных черт» в авторской (персонифицированной) теории Колхаса⁹.

Характеризуя концептуальный фрейм проектирования Колхаса, критики и коллеги архитектора определяют его подход как дефрагментированную субъектность, «распределенную в толпе»¹⁰. В кратком интервью с В. Паперным Рем Колхас упоминает о необходимости преодоления наработанных практикой и теорией архитектуры клише в проектировании, на которые опирается, в частности, он и бюро ОМА. Собственно клише в том или ином значении (функции, типологии, элементаризации) составляют профессиональный словарь архитектора, поскольку кристаллизация опыта обуславливает своего рода (вариативный) повтор от концептов до материалов. «Иногда, чтобы вырваться из словаря или стиля, приходится доводить его почти до абсурда. Так

⁴ Айзенман П., Колхас Р. Суперкритика / пер. с англ. И. Третьякова. М.: Strelka Press, 2017; Колхас Р. Мусорное пространство / пер. с англ. М. Визель, С. Ситар, В. Бабицкая. М.: Арт Гид, 2015; Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: ретроактивный манифест Манхэттена / пер. с англ. А. Смирновой. 2-е изд., испр. М.: Strelka Press, 2021; *Koolhaas R., Mau B. S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1997.

⁵ Архитектор П. Айзенман являлся научным руководителем Рема Колхаса, который обучался в Институте исследования архитектуры и урбанистики в Нью-Йорке (IAUS). См.: *Self J.* Rem Koolhaas (1944-) // *Architectural Review Magazine*. 2018. November 16. URL: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rem-koolhaas-1944>.

⁶ Здесь слово «проект» суммирует значения имени, публичного лица, бренда. «Звездные архитекторы», к которым причислен Колхас, – это проект, подразумевающий коллективную работу архитектурных бюро, в то время как архитектор являет, прежде всего, имя, бренд, лицо компании, идею, концепт, проективно обозначая и отвечая за результаты деятельности.

⁷ Айзенман П. Десять канонических зданий: 1950–2000 / пер. с англ. И. Третьякова. М.: Strelka Press, 2017.

⁸ Айзенман П. Указ. соч.; Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч.

⁹ Тарасова И.В. Архитектурная теория Рема Колхаса: классификационные признаки // *Архитектон: известия вузов*. 2022. № 2 (78). С. 3.

¹⁰ Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч. С. 31, 85.



или иначе, мы находимся в постоянном диалоге с контекстом – в самом широком смысле слова», – утверждает Рем Колхас¹¹. Закономерный учет интеллектуального бэкграунда, сформированного первичным профессиональным опытом Колхаса, позволил архитектору расширить понятие контекста в архитектуре¹² «от вписывания здания в сложившуюся застройку» до понимания «архитектурного жеста (которым может стать все что угодно – проект, постройка, книга, фильм, спектакль, лекция и т.п.)»¹³. Понятие контекста в собственной практике архитектурного проектирования Колхас масштабировал и расширил до культурного события. Именно неограниченный диапазон культурных проявлений человека дает возможность Колхасу извлекать и синтезировать информацию практически из пустоты, формировать незримую матрицу проекта на основе статистических данных, конвертируемых в конструкты пространственной формы¹⁴. Моделирование формальных, функциональных и эстетических траекторий архитектуры Колхас сопоставляет с формированием текста сценария, где определено развитие действий в пространстве с учетом множественности связей, программной¹⁵ и потенциальной событийности сценирования.

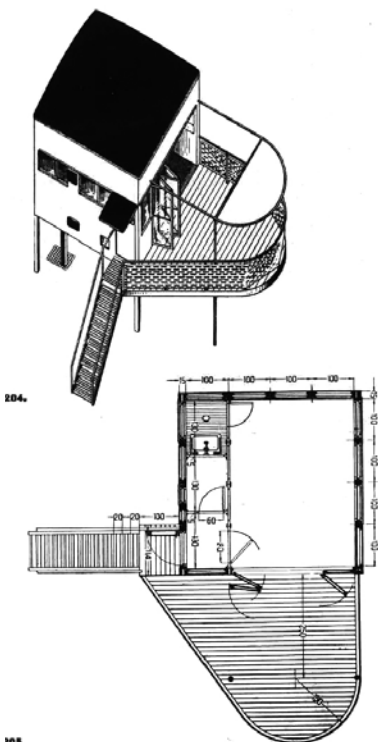
¹¹ Паперный В. Fuck Context? Екатеринбург: Tatlin, 2011. С. 117.

¹² Отметим, что уже в Античности в труде об архитектуре Витрувий указывает на неотъемлемость и необходимость междисциплинарной основы как синтезирующей сферы различных профессий в профессиональной деятельности архитектора, с учетом совокупности теоретических, научных и практических планов очерченного круга профессий. Поэтому в случае Колхаса синтез на первый взгляд «случайных паттернов», осуществляемый в проектировании архитектуры деконструкции, в контексте исследования представляется не только вполне закономерным, но и не противоречащим классической прагматике труда античного зодчего. См.: Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч. С. 165.

¹³ Паперный В. Указ. соч. С. 117.

¹⁴ Ступин С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. С. 298.

¹⁵ Одним из референсов, повлиявших на становление интереса Р. Колхаса, является серийный проект индивидуального жилища, опубликованный в журнале «Советская архитектура», № 6, 1930 год.



Индивидуальное жилище, Москва, СССР, 1930, М. Гинзбург, И. Милинис и др. (коллектив архитекторов)

На первый взгляд, этот подход отсылает к «случайным, невидимым паттернам», которые позже объявлены Колхасом в качестве концептуальной основы архитектуры и «города (на основании сумасшедшей статистики создаются диаграммы – дорожные „карты“)\», процессов¹⁶ производства архитектуры¹⁷.

Интерес к исследованию концепций архитектуры и проектного подхода Рема Колхаса подтверждают труды ученых, актуализирующих исследование фундаментальных составляющих, уточнение основы и предпосылок архитектуры. Детализация позволяет дополнить и обозначить алгоритмическое разнообразие составляющих подхода и формирования архитектурного пространства. Значительный массив данных о проектном подходе Колхаса представлен в исследовании П. Сипкина¹⁸. Учитывая вышеприведенную мысль И. Тарасовой, в настоящем исследовании мы направленно выявляем лишь некоторые черты и аспекты, которые оказали влияние на формирование подхода к архитектуре Рема Колхаса. Для этого обратимся к кратким, рассредоточенным свидетельствам архитектора о путешествии 1965 года в СССР. Предварительно наметим фактографическую основу биографии Рема Колхаса, что даст представление о предпосылках, становлении и формировании проектного подхода одного из значимых архитекторов в плеяде деконструктивистов.

Точки отсчета / биография

В настоящее время Рем Колхас – один из влиятельных и востребованных архитекторов, его разнонаправленная практика задает интеллектуальный модус авангарда в контексте современной архитектуры. Архитектор активно ведет исследования и проектирует, его проекты воплощаются в жизнь по всему миру.

Голландец по происхождению, Колхас родился в 1944 году. Часть детства он провел в Индонезии, по возвращении в Голландию работал журналистом и как сценарист, затем заинтересовался архитектурой, после чего переехал в Лондон (1968–1972) для обучения в школе Архитектурной ассоциа-

¹⁶ Одним из первых проектов, основанных на теоретической систематизации относительно рандомизированного набора объектов, стал проект М. Унгера «Зеленый архипелаг» (Берлин, 1977), в котором принимал участие Рем Колхас. В основе проекта идея, вероятно, синтезирующая особенности социального контекста СССР и аспект европейского индивидуализма: «проект показывает скрытую, но основополагающую заботу об идее „коллективности“ – нечто среднее между традиционной идеей общественного и частного, признание плюрализма индивидуализированного общества». См.: *Schrijver L. Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas: Recalibrating Architecture in the 1970's.* // Transcript. 2021. Vol. 63. P. 63, 64. «Концепция архипелага – это „система фрагментов“, интерпретация, которую Матиас Унгер разрабатывал в течение многих лет, решая проблему формирования чувства общности, способного превзойти чисто индивидуальное, не разрушая потенциал индивидуализации. Это, пожалуй, одна из значимых черт городского мышления конца XX века», – отмечает Колхас. Цит. по: *Schrijver L. Ibid.* P. 65.

¹⁷ Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч. С. 165.

¹⁸ Сипкин П.А. Творческая концепция Рема Кулхааса: представления, модели, воплощение: Автореф дис. ... канд. архитектур.: 05.23.21 / Моск. архитектур. ин-т. М., 2015. С. 26–27.



*Дом Наркомфина, Москва, СССР, 1960-е,
фотограф Р. Колхас*

ции (АА)¹⁹. После ее окончания последовал переезд в США по приглашению немецкого архитектора Освальда Матиаса Унгерса, у которого Колхас учился в АА. Параллельно он продолжил обучение в Институте исследования архитектуры и урбанистики в Нью-Йорке (IAUS), созданном по принципу британской Архитектурной ассоциации и являющемся альтернативой академическому нормативу национального образования. Инициатива открытия этой образовательной институции принадлежит американскому архитектору-деконструктивисту П. Айзенману.

В 1975 году Рем Колхас открыл архитектурное бюро ОМА, которое первоначально специализировалось на лекциях, конкурсах, дискуссиях, публикациях, бумажной архитектуре, благодаря чему постепенно стало играть значимую роль в интеллектуальном поле архитектуры. В настоящее время бюро осуществляет «иконическое» проектирование по всему миру.

Перечисленные выше обстоятельства, как правило, исчерпывают очертания краткой версии биографических данных известного архитектора, где сведения об истоке интереса Колхаса к архитектуре не эксплицированы.

¹⁹ Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч. С. 75.

Архитекторы деконструкции периодически маркировали исходную основу направления, пролонгирующую идеи архитектуры русского авангарда. Рем Колхас связывает собственное зарождение интереса к России и архитектуре с изучением в юношеские годы коллекции русского искусства музея искусств Амстердама Стеделик, упоминая о том, что непосредственное влияние оказали работы К. Малевича и В. Татлина²⁰. С другой стороны, вполне вероятной представляется закономерность генетической предрасположенности Рема Колхаса, так как дед Реммента Лукаса Колхаса²¹, Дирк Розенбург (Dirk Roosenburg, 1887—1962), был архитектором.

Путешествие в Москву

В интервью и лекциях Рем Колхас неоднократно подчеркивал генеративный аспект интереса к культуре России и советской архитектуре. Особый интерес и исследовательскую значимость для Колхаса представляла архитектура советского авангарда, революционные проекты архитекторов Ивана Леонидова (1902—1959) и Моисея Гинзбурга (1892—1946), в которых предметно выражены черты минимализма, простоты, радикальности концептуальной пространственной формы²². Чтобы изучить их проекты, Колхас впервые отправляется в Советскую Россию в 1965 году²³. Также в цели визита входил сбор материалов для книги о русском архитекторе Иване Леонидове. В Москве Колхас посетил Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева, где представлены работы архитектора И. Леонидова. Колхас также исследовал реальный (воплощенный) опыт архитектуры конструктивизма – проект М. Гинзбурга, И. Милиниса дом Наркомфина (1928—1930).

Исследовав непосредственно наследие конструктивизма в СССР, Колхас открыл, что архитектура – это не только форма, но и «различные способы жизни», в основе которых, согласно его мысли, находится построение сценариев²⁴. В разнообразии, специфике организации и построения архитектурных форм исторических памятников и конструктивизма Колхас ясно увидел идею воплощения пространственного сценирования.

Открыв потенциал архитектуры как кодифицированной пространственной формы, в основу которой вписан сценарий, имплицитно регистрирую-

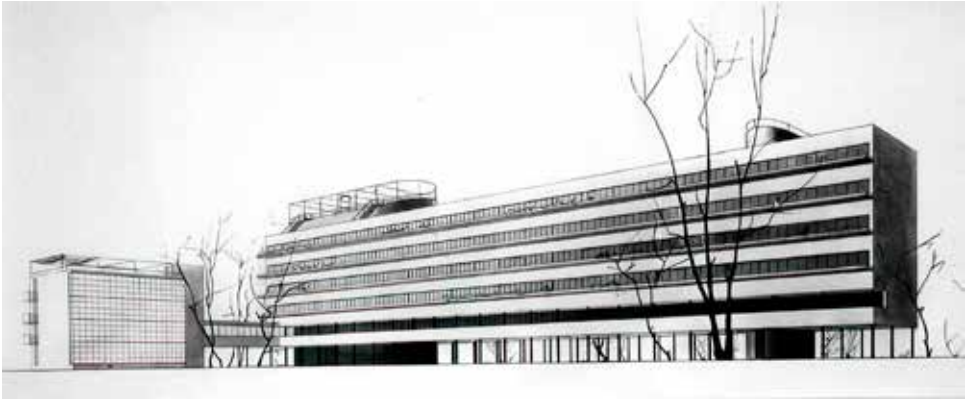
²⁰ Rem Koolhaas at Garage. Russia for Beginners // GARAGEMCA. 2014. November 27. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg> [PKH: иностранный владелец ресурса нарушает законодательство РФ.]

²¹ Полное имя архитектора.

²² Binlot A. Rem Koolhaas – Designed Garage Museum Opens in Moscow // AD Magazine. 2015. May 31. URL: <https://www.architecturaldigest.com/story/garage-museum-rem-koolhaas>.

²³ Сведения о визитах Колхаса в Россию варьируются, например В. Паперный в книге *Fuck Context?* отмечает, что архитектор приезжал в СССР в студенческие годы (1969—1974). См.: *Паперный В.* Указ. соч. С. 116. В ряде других источников и по собственным заявлениям архитектора визит в Россию датирован 1965 годом.

²⁴ Moor R. You Wait Ages for a Rem Koolhaas-Designed Contemporary Art Space, Then Two Come Along at Once // The Guardian. 2015. June 14. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/14/rem-koolhaas-contemporary-art-space-moscow-fondazione-prada-milan>.



*Проект дома Наркомфина, Москва, СССР, 1928,
архитекторы М. Гинзбург, И. Милинис*

ский отношения человека и пространства, Колхас непосредственно исследовал воплощенный проектный опыт советских архитекторов, что и приводит его к решению о смене рода деятельности²⁵. Интерес для настоящего исследования представляет и тот факт, что в 1965 году в СССР проходила выставка американской архитектуры, в рамках которой в Москву и Ленинград был запланирован приезд и программные лекции известных американских архитекторов: Л. Кана, В. Скалли, Р. Вентури, П. Рудолфа²⁶.

Поэтому вполне резонно предположить, что визит Колхаса (как и последующий приезд архитектора М. Унгерса) связан с вероятностью встреч с указанными выше архитекторами. Закономерно, что Унгерс приезжает в СССР вслед за Колхасом с лекцией «Большие формы в жилищном строительстве»²⁷. Профессиональное влияние архитектора Унгерса не было ограничено европейскими связями, напротив, он преодолевает трансатлантический рубеж, и причиной тому значительный авторитет в интернациональной профессиональной среде.

Приоритет первичного профессионального опыта в практике Рема Колхаса (журналист, сценарист) определил закономерное формирование и установление текста в качестве основополагающего аспекта проектирования архитектуры. Проектный подход рассматривается Колхасом именно через призму сценарности, действий в пространстве. Колхас отмечает, что «стал архитектором в 1970-е годы, во времена, которые считают началом глобализации», но очевидно и то, что формирование его взглядов происходило гораздо раньше, в 1960-е, так как архитектор указывает, что в основе его проектного

²⁵ Rem Koolhaas at Garage. Ibid.

²⁶ Якушенко О.В. Выставка «Архитектура США» в Советском Союзе периода холодной войны: опыт коммуникативного анализа // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 144.

²⁷ Колхас, приехавший в Москву для исследования авангарда советской архитектуры и конструктивизма, также заинтересовался сталинским ампиром и высотным строительством Москвы. В этом контексте примечательно, что Освальд Матиас Унгерс выступил в Москве с лекцией «о больших формах». См.: Schrijver L. Ibid. P. 185, 188.

подхода лежит именно «журналистский интерес»²⁸. Путь и трансформация которого вели Колхаса от журналистики и сценарного производства через тексты к архитектуре.

Интересно, что архитектор П. Айзенман определил специфику проектных действий Рема Колхаса в архитектуре именно со стратегической позиции нарратива (характеризующего сущность деятельности как журналиста, так и сценариста), который воплощает «форму в качестве содержания, а не содержание в виде формы»²⁹.

■ Проектный подход

Говоря о проектном подходе, так или иначе, мы переходим из реальности в мир проективного, условного, гипотез, идей, концептов. Гипотеза отсылает к представлению о разнообразном мире, воображаемом на основе догадок³⁰. Описание подхода Колхаса к архитектуре не претендует на полноту, так как мы упоминали ранее, что целостное представление теории архитектора невозможно, причиной тому определяющие ее факторы (большой нарратив, всевозможные виды контекстов, сценарность, фрагментация, преодоление клише), которые повлияли на специфику метода и подхода архитектурного проектирования.

Деятельность журналиста предполагает, что охват всевозможного разнообразия (ситуационизм, контекст) позволяет выявить суть, ядро проблемы; сценаристу же необходимо сформировать, кроме героев сцены, как функциональные траектории их действий, так



Вид из окна номера гостиницы Москва, СССР, 1960-е, фотограф Р. Колхас

²⁸ Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч. с. 25.

²⁹ Айзенман П., Колхас Р. Указ. соч. С. 32.

³⁰ *Mastrigli G. Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York // San Rocco. 2013. No 8. URL: <https://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/>.*

и обозначить специфику пространства, в котором они разворачиваются. Учет этих формообразующих подготовил почву и оказался благоприятным бэкграундом, который поддерживает интерес и задает глубину понимания основ формирования архитектуры в качестве большого нарратива, заключенного в пространстве.

В основе подхода Колхаса – междисциплинарное методологическое соединение опыта (журналиста, сценариста, архитектора), которое в совокупности порождает проективную специфику радикального переосмысления подходов и практики в архитектуре. Подобная гибридизация проектных методов характерна и для практики архитекторов направления деконструкции: П. Айзенмана³¹, Б. Чуми³², Д. Либескинда³³, З. Хадид³⁴. Русский авангард³⁵, в особенности конструктивизм, стал одной из точек отсчета, генеративным образом обуславливающих вектор действий основанием в преобразовании проектных подходов современной архитектуры. С конца 1960-х – начала 1970-х годов практика Колхаса находит проективное отражение не только в лингвистической феноменологии, но прежде всего формирует текстуальную основу действий, концептуально вписывая художественную практику и архитектуру авангарда³⁶, где проявлено предметное действие утопической мысли, основанной по большей части и на идеях советского авангарда, которые получили развитие и концептуальную интерпретацию в рассредоточенной по миру интернациональной практике архитектуры деконструкции³⁷. Примером влияния и неотъемлемости данного аспекта в творчестве Колхаса служит эпилог книги «Нью-Йорк

³¹ Интересно, что подход архитектора парадоксально совмещает инновационность, провокативность и академичность. Вероятно, эта совокупность апеллирует в действительности к коллаборативному началу, которое присутствует во многих проектах Айзенмана. Например, искусствовед, теоретик Р. Краусс принимала участие в концептуализации серии формальных конструкций House Cards (1968–1975); философ-структуралист Ж. Деррида изначально участвовал в проекте парка Ла Виллет (1982); художник Р. Серра участвовал в проекте берлинского мемориала погибшим евреям. Но, пожалуй, теоретический проект – архитектурный журнал *Oppositions* (1973–1984) является существенным подтверждением междисциплинарной основы архитектуры Айзенмана, который совмещал должность издателя, главного редактора и художественного руководителя. Колхас также входил в программный комитет редакционной коллегии журнала.

³² Проектный подход Б. Чуми синтезирует аспекты философии постструктурализма (Р. Барт, Ж. Деррида), кинематографии С. Эйзенштейна и теории абстрактных форм художника В. Кандинского.

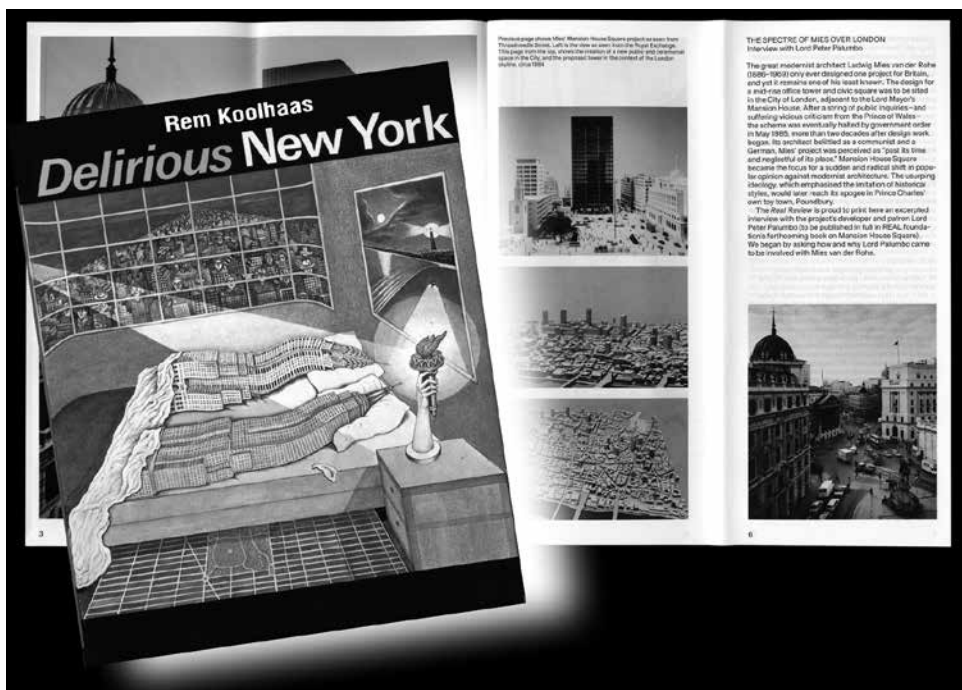
³³ Архитектор Д. Либескинд – по первому образованию музыкант, его проектный подход близок построению партитуры.

³⁴ Проектный подход архитектора З. Хадид отталкивается непосредственно от создания живописного либо графического произведения. Специфика подхода, возможно, имеет референциальный характер, так как Заха Хадид начинала творческий путь архитектора в бюро Рема Колхаса, поэтому ее подход, вероятно, аналогичен формообразующей сути ранних проектов Колхаса и художницы Маделлон Вризендорп, которая отвечала за визуализацию проектов ОМА.

³⁵ Также отметим, что обозначенная выше когорта архитекторов направления деконструкции (Айзенман, Колхас, Либескинд, Хадид, Чуми) считает, что направление в целом, индивидуальные теории, концепты, подходы в качестве исходной прагматической точки отталкиваются именно от русского авангарда и конструктивизма, таким образом, деконструкция наследует, развивает, преобразует (деконструирует) заложенные в период становления советской архитектуры идеи.

³⁶ Сипкин П.А. Указ. соч. С. 26, 27.

³⁷ Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: ретроактивный манифест Манхэттена. Указ. соч. С. 248.



Книга-проект-архив S, M, L, XL. Р. Колхас, Б. Мау, страницы из книги, 1997.
 Источник: Koolhaas R., Maу B. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1997

вне себя» (Delirious New York). В ее заключении архитектор развивает сюжет «Истории бассейна», основу утопического нарратива составляет сюрреалистическое повествование: архитекторы русского конструктивизма отправляются за океан, в город небоскребов, в плывь к берегам Америки. В данном контексте представлена образная иллюстрация-подтверждение, которая и резюмирует мысль Рема Колхаса (в качестве историографической константы), что вся современная архитектура генетически продолжает развитие идей русского авангарда и конструктивизма; в частности, архитектор фокусирует исследовательское внимание на творчестве М. Гинзбурга и И. Леонидова³⁸.

Заключение

Подведем итог. Выявленные и проанализированные аспекты феноменологических впечатлений Рема Колхаса от визита в СССР 1965 году, во-первых, отражают и фиксируют формосодержательный потенциал влияния искусства и архитектуры советского авангарда в аспектах ясности, минимализма, радикальности пространственной формы через призму проективного сценарирования, на чертах, применительных и к подходу Колхаса. В частности, сценарирование становится ключевым инструментом построения профессиональной стратегии планирования проектов, архитектуры. Также следует подчеркнуть,

³⁸ Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: ретроактивный манифест Манхэттена. Указ. соч. С. 248.

что лежащие в основе проектного метода тексты (сценарии), напротив, отличается исключительно сюрреалистический фантазмагоризм, кажущийся хаос беспредельного количества информации всевозможного толка, составляющей полифонический аккомпанемент или косвенное сопряжение с архитектурой. Во-вторых, определяющими факторами формирования подхода Колхаса послужило исследование и обращение к опыту концептуальных проектов М. Гинзбурга, И. Леонидова, В. Татлина, К. Малевича. Приведенные источники (интервью, высказывания, лекции) документально подтверждают актуальность опыта советской архитектуры конструктивизма в контексте современных концептуальных реалий глобальной архитектуры. В-третьих, Рем Колхас референциально маркирует прогностическую основу формообразующего потенциала идей советского авангарда в качестве исходных точек, обуславливающих генетическую преемственность и рецепцию идей минимализма, простоты, радикальности, проявленных в проектах современной архитектуры.

СДВИГИ В НАРРАТИВНЫХ СТРУКТУРАХ

Виолетта Гудкова¹

Незамеченный авангард. Литературное новаторство Михаила Булгакова и Юрия Олеши

Аннотация. Данная статья опровергает привычные представления о литературном процессе 20–30-х годов, связанные с резким противопоставлением традиционных и авангардных литературных форм. В соответствии с этим представлением проза М. Булгакова и Ю. Олеши может быть названа традиционалистской во многом еще и потому, что эти авторы ориентировались на литературные образцы XIX века, на классиков – Н. Гоголя, А. Пушкина, Л. Толстого. А вот, скажем, такие авторы, как Б. Пильняк, А. Белый, В. Хлебников безоговорочно относятся к авангардной прозе. На самом деле все гораздо сложнее. Конечно, в сравнении с новой футуристической поэтикой романы М. Булгакова и Ю. Олеши воспринимаются совершенно консервативными, провинциально-старомодными и архаическими. Но это, конечно, поверхностный взгляд. Это проза, выросшая не просто из Л. Толстого и А. Чехова, из поэтических находок В. Маяковского и В. Хлебникова. Ей не чужды романы Пруста и Джойса, Хемингуэя и Ремарка. Да и вообще, можно ли утверждать, что литературная классика XIX века насквозь консервативна? Если внимательно вчитаться в тексты Л. Толстого или, скажем, Ф. Достоевского, то мы обнаружим в них то, что затем будут считать признаками авангардной литературы. Правда, классики, сделав шаг в сторону авангарда, все же авангардистами не стали. У них авангардная форма – нечто периферийное для авангардного мейнстрима. У них это только частный и возможный прием, а не сложившаяся поэтика. Что касается М. Булгакова и Ю. Олеши, то можно утверждать, что они, по сравнению с частными открытиями классиков, продвинулись в литературе дальше, несмотря на то что сумели сохранить связь

¹ Гудкова Виолетта Владимировна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор театра, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0003-3182-6967; violetta2049@yandex.ru

с предшественниками. Они не спешат показаться читателю программными приверженцами авангарда, хотя по своей сути являются авангардными авторами. Они тоже представляют литературный авангард, о чем свидетельствует, например, то, что они разрушают ставшими каноническими жанры, о чем свидетельствует не только роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», но и его же пьеса «Бег», а также проза Ю. Олеша в форме дневниковых записей («Ни дня без строчки. Из записных книжек», «Книга прощания»). Эти выдающиеся писатели двигаются в том же направлении, в каком двигалась вся мировая литература XX века.

Ключевые слова: литературный авангард, М. Булгаков, Ю. Олеша, Л. Толстой, Н. Гоголь, традиционная литературная система, псевдоконсерватизм, роман-дневник, литературный контекст, исчерпанность литературных форм, литературный мейнстрим, пильняковщина

1.

Авангард, как его обычно определяют, – это установка на эксперимент и разрыв с художественной традицией.

Авангард – это слом канона, авангардист – тот, который пишет так, как раньше не писали.

На фоне прозы Пушкина или Толстого очевидно, что Андрей Белый авангардист. На фоне поэзии все того же Пушкина, Некрасова либо Тютчева Хармс или Хлебников – безусловно, авангардисты. Но вызревает авангард всегда внутри вещей прежних, казалось бы, всецело консервативных. И он может быть демонстративным – как у названных писателей и поэтов – либо обновляющим поэтику канона исподволь, когда целью автора является не провокация и противоборство с каноном, а отыскивание наилучших путей выражения мысли.

Как неожиданно появляется крупный план в пушкинской строчке «Каменного гостя»:

*...Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать.*

Олеша восхищенно комментирует: «“Кудри наклонять” – это результат обостренного приглядывания к вещи... Это слишком “крупный план” для тогдашнего поэтического мышления... Во всяком случае, это шаг поэта в иную, более позднюю поэтику»².

Герцен в «Былом и думах» говорит, что жандармский офицер, входя камеру Крутицких казарм, вносил с собой «несколько кубических футов мороза». И у «классического» классика русской литературы, писателя с огромными фразовыми периодами и тончайшими реалистическими описаниями душевных движений, Л. Толстого, встречаем поразительные, вполне модернистские метафоры, казалось бы, могущие появиться лишь в литературе двадцатого

² Олеша Ю. Книга прощания. М.: Вагриус, 1999. С. 360.

века. В «Анне Карениной»: «Он вошел в море луга» или: «...улыбка, которая как бы летала вокруг лица...»; в «Войне и мире»: «кисейный занавес косога дождя», «прозрачные звуки копыт», «полк встрепенулся, как оправляющаяся птица» и др.³. Подобные современные сравнения, будучи единичными и появляясь в традиционных закругленных плавных фразовых периодах, еще не образовывали поэтику принципиальной новизны. Все названные вещи строились не на неожиданной метафорике, авторов занимали значительно более крупные, принципиальные мысли, идеи, отчего эти, будто забегающие во времени вперед строки не закреплялись в сознании читающего. Хотя нельзя забывать, что первые поэтические опыты футуристов появились уже при жизни Толстого.

Все это свидетельствует о том, что поэтика будущих авангардистов вызрела исподволь – точно так же, как новаторская поэтика Булгакова складывалась внутри традиционной литературной системы девятнадцатого века, олицетворенной именами Пушкина, Гоголя, Толстого.

Безусловно, важна концентрация современных лексических единиц. Но не менее важно то, что авангард (как и любой стиль) тесно связан со временем и пространством. (И Булгаков, и Олеша работали в советской России и апеллировали к общему времени, породившему глубинную проблематику их творчества – 1920–1930 годам). Поэтому данное динамическое образование (его выразители, те, кто служит примером и образцом, «телом» авангарда), способно, двигаясь во времени, превращаться в основание новой традиции и, соответственно, восприниматься как нечто, «бывшее всегда».

И в этом отношении произведения Булгакова и Олеси являют собой яркие и необычные примеры.

Что я имею в виду, на что опираюсь, когда утверждаю, что оба наших героя были авангардистами – т.е. инициаторами и создателями новаций в области стиля, языковых средств, связанных с обновлением точки зрения на историко-культурную ситуацию и человека в ней – и меняли устоявшуюся литературную традицию.

Радикальностью стал их псевдоконсерватизм.

Отечественная литература ранних советских лет будто скользила по шкале времени вспять: схема побеждала сложность характеров, заданность коллизий – непредсказуемость жизни, из исследования «жизни человеческого духа» (прибегнем к формуле Станиславского) романы и пьесы превращались в своеобразные задачки с известными (нужными) ответами.

И необычный авангард описываемого типа улетал вперед, в будущее время еще не рожденного читателя – оттого, что, будто бы оставался на месте, удерживая прежние рубежи классической литературы XIX века.

С одним немаловажным уточнением: оба писателя, полагая образцом литературу XIX века, сами находились в небывалых историко-культурных обстоятельствах, их переживали и осознали, их описывали.

³ Толстой Л.Н. Анна Каренина // Собр. соч.: в 12 т. М.: ГИХЛ. 1958. Т. 8. С. 269; Т. 9. С. 144, 199; Война и мир. Т. 4. С. 175, 181, 149.

Писателями были созданы два новаторских романа: один – роман-дневник (Ю. Олеша), о нем речь пойдет ниже. Второй – роман революционный, выламывающийся из привычной сетки жанровых определений: «Мастер и Маргарита». Необычный настолько, что литературоведы, перебрав множество дефиниций, так и не сумели отыскать ему место в сложившейся системе литературных жанров и видов. Роман не вписывался, не умещался целиком ни в одну из предлагаемых известных дефиниций (мениппея, роман-миф, мистериальный роман и проч.).

Показательны сами эти сложности с настойчивым стремлением отнести роман к какой-то определенной форме, стремлением закрепить новое явление в сетке старой классификации. Мениппея или нечто иное? Но что, собственно, дает это размещение прекрасной экзотической бабочки в строго очерченной клетке каталога энтомолога?

2.

Каким был литературный контекст середины – конца 1920-х, времени, когда Булгаков задумал и начал набрасывать первую редакцию «романа о дьяволе» – будущего «Мастера и Маргариты», а Олеша оставил первые записи в дневнике.

В 1924 году об исчерпанности прежних литературных форм размышляют теоретики и практики на заседаниях Комитета по изучению современной литературы при Разряде истории словесных искусств Российского института истории искусств. На том, что кончилась, отошла в прошлое «большая форма», сходятся все.

«Так называемые “большие полотна” нынче рвутся на каждом вершке, – констатирует докладчик И. Груздев. – Каждое из течений современной прозы настолько износило свои конструктивные элементы, что никакой, даже самый благодарный материал на них более не задержится»⁴. Прежде всего имеется в виду традиционный реалистический бытовой роман, но и сказовая форма, и орнаментальная проза.

В. Шкловский пророчит: «Новый русский роман будет всерьез и для себя – конструкция будет связана с материалом»⁵.

Поиск, нащупывание новых литературных форм происходит тем временем как бы на обочине мейнстрима, в стороне от проторенной дороги «больших полотен». Шкловский продолжает: «Сейчас новый жанр вбирает внеэстетические материалы и оформляет их. Через 5–10 лет несомненно явится новая литературная форма; сейчас она – пока не воспринимается как художественная»⁶.

⁴ Цит. по обзорному очерку А.Г. – Русский современник. 1924. Кн. 2.: Дискуссия о современной литературе. С. 273. *Груздев Илья Александрович* (1892–1960), писатель, драматург, входил в группу «Серапионовых братьев».

⁵ Там же. С. 276.

⁶ Там же. .

Поразительно, но именно через пять лет Булгаков приступает к первой редакции «романа о дьяволе» – будущего «Мастера и Маргариты», а Юрий Олеся начинает вести дневник.

Вероятно, можно предположить, что толчком к созданию современных произведений у писателей, вовсе не ставящих своей целью литературный бунт, напротив, относящихся к наследию русских классиков с любовью и восхищением, послужила историко-культурная ситуация России, перелом исторического времени – и эманация событий в творческое сознание литераторов.

В чем же выразилось литературное новаторство Булгакова? Нащупывание, отыскивание устойчивых звеньев в разламывающемся мире с рушащимися опорами России начала 1920-х можно заметить уже в ранних очерках Булгакова для «Накануне»⁷ и первых московских повестях – «Дьяволиаде» и «Роковых яйцах».

Начиная с «Белой гвардии» в прозе и «Бега» в драме, фиксация двух реальностей и сопоставление двух временных пластов становятся устойчивой характеристикой поэтики Булгакова. В «Мастере и Маргарите» прием будет развернут на всем пространстве текста.

Как это осуществлялось в «Беге»?

Прежде всего – авторским определением небывалого жанра пьесы «в восьми снах». Но если речь о снах, то кому-то же они должны сниться, т.е. в «объективном» мире драматического произведения должен присутствовать «субъект» – автор, рассказывающий о них.

«Снам» событий фабулы драмы противопоставлена явь, в которой пребывает автор текста, создатель этого художественного космоса. Образ автора выражен в «Беге» совокупностью нетрадиционных для драмы элементов: помимо уже упомянутой ключевой формы пьесы, это еще и эпитафия, предпосланная драме, и эпитафия, начинающие каждый сон.

Эпитафия к «Бегу» («Бессмертье – тихий, светлый брег. Наш путь – к нему стремленье...») задает высшую точку зрения, обобщающую и вневременную. Поэтические строчки Жуковского размыкают ограниченное, замкнутое пространство художественного текста и сообщают, что события драмы отзываются в ином, нежели актуальное, времени.

Далее следует цепочка эпитафий (элемента, в драме, казалось бы, избыточного и не работающего), предпосланных каждому «сну». Если проследить эту цепочку эпитафий, мы услышим явственный голос незримого рассказчика. «Мне снился монастырь...», «Сны мои становятся все тяжелее...», «Игла светит во сне...».

Помимо образа автора важнейшей особенностью структуры необычной пьесы становится расслоение реальностей.

Оно фиксируется Булгаковым прежде всего в пространственных ремарках (в первой редакции они составили почти треть всего текста). В них можно выделить три временных пласта.

⁷ Например: Булгаков М. Записки на манжетах // Накануне. Литературное приложение. Берлин. 1922; 18 июня, или «Необыкновенные приключения доктора» // Рупор. 1922. № 2.

Так, ремарка, открывающая пьесу, делит сцену на три плана.

Первый, высший – церковные стены, на которых – золотые венцы серафимов, шоколадный лик святого и пр. – образ вечного времени как постоянно присутствующий фон.

Не менее важен второй план: подземелье (в 1-й редакции стояло еще более выразительное: монахи скрывались «в утробе земли»). Не просто монастырские подвалы, но преисподняя, сакральный низ как образ подступающего небытия.

Наконец, третий: осенний вечер, дождь и снег за окном. Собственно фабула пьесы, время «внутри» снов, событийный скелет пьесы – эта система времени совпадает с актуальным временем зрителя, если и когда пьеса идет на сцене. Но помимо конкретики сценического действия здесь прочитывается и семантически нагруженное значение: сумерки, уходящий день, закат как символ гибнущего.

По тому же принципу выстроены и прочие ремарки пьесы.

При обращении к анализу музыкальной партитуры драмы отыскивается противопоставление времен: в каждом сне противостоят две контрастные музыкальные темы, означающие вечное – и сиюминутное, высокое – и низкое.

Молитвенные песнопения и лихие, с гиканьем и подсвистом песни казачьего полка генерала Чарноты, «нежный медный вальс», под который «когда-то танцевали на гимназических балах», – и пугающие, тревожные гудки пароходов, лихорадочные телефонные зуммеры, тема паники и бегства, старинная русская песня о двенадцати разбойниках – и разухабистые гармоника на бегах, и т.д.

Итак, авторское «я», введенное Булгаковым в драму, в сочетании с формой «снов» как предельно индивидуалистического способа восприятия и переживания действительности и последовательно проведенным сопоставлением двух времен как двух систем ценностей, составило сущность новаторской поэтики «Бега».

Уверенность Ю. Тынянова в том, что театр «осужден на одну точку зрения» и не может использовать ракурс как инструмент, стилистически преобразующий видимый мир⁸, оказалась опрометчивой и была убедительно опровергнута новым сценическим языком, предложенным драматургом.

«Бег» писался в 1926–1927 годах, на волне успеха «Дней Турбиных» в Художественном театре, но пьесе быстро запретили. Лишь спустя несколько лет, в 1933 году вновь появляется надежда увидеть «Бег» на сцене. МХАТ возобновляет репетиции.

Е.С. Булгакова записывает в дневнике мысли автора: «Важно правильно попасть, то есть чтобы музыкальные номера не звучали слишком вульгарно-реально... – и в то же время... не загнать в какую-нибудь левизну, которая и нигде-то не звучит, а уж особенно во МХАТе. <...>

⁸ Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Предисловие В. Каверина, сост. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 330.

Но Судаков как будто начинает понимать, что такое сны в «Беге». Хочет эпиграфы к каждой картине давать от живого лица, передать это, например, Прудкину – Голубкову. М.А. говорит: «Мысль неплохая, но вряд ли удастся во МХАТе»⁹.

«Левизна» как синоним пустотелого авангардизма так же отвергается, как и примитивный («вульгарный») реализм. И нужно пройти, как по лезвию бритвы, между этими полюсами.

Что определяет автора как приверженца авангарду? Разрыв с каноном. Но это вовсе не путь Булгакова. Он «терпеть не мог “пильняковщины”, т.е. современных литературных экспериментов... относил себя к тем, кто “благоговейно смотрел назад”. Ждал появления новой “Войны и мира”»¹⁰. Хорошо известно, что Булгаков не принимал творчества А. Белого (ср. запись его слов в дневнике Е.С. Булгаковой: «Всю жизнь, прости господи, писал дикую ломаную чепуху... В последнее время решил повернуться лицом к коммунизму, но повернулся крайне неудачно»¹¹).

«Бег» сочиняет драматург, за плечами которого ощутим опыт не только сочинения ранних пьес, но и «большого» романа. Булгакову чужд пафос отрицания, он видит себя наследующим традиции классической русской литературы века XIX.

И тем не менее уже в «Белой гвардии», созданной по отзыву современника, в традициях «Войны и мира», классический литературный стиль XIX века, сохраняя узнаваемые черты старого доброго семейного романа, преобразуется под пером писателя, вбирая в себя и элементы сказа, и фрагментами – ритмизованную прозу.

Первая фраза «Белой гвардии» вводит два времени, что означает и две «оглядывающиеся» друг на друга системы ценностей: «Велик был год и страшен год от Рождества Христова 1918, от начала же революции второй». И это контрапунктическое сопоставление времен прочитывается в середине 1920-х почти вызывающе. Нет и не может быть различных систем ценностей, по утверждению официоза, в тотально атеистической стране.

Конституирует же роман о Гражданской войне на Украине не описание боев, не констатация «корявого мужичонкова гнева» – все это присутствует в прозе множества беллетристов послереволюционных лет. Нетрадиционность романа создает субъективный элемент – прямые лирические отступления автора, в своей апелляции к незабываемым ценностям частного бытия, адресующегося к читателям: «О, елочный дед наш, сияющий снегом и счастьем!...»

Другими словами, в форме, обманчиво консервативной, Булгаков вводит новую точку зрения, обновляющую читательское видение, исподволь отменяющее рутинное восприятие реальности.

⁹ Булгакова Е.С. Дневники. М.: Кн. палата. 1990. С. 41.

¹⁰ Иванова Н.Б. Булгаков и Пастернак: Точность тайн // М.А. Булгаков. Pro et contra. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2019. С. 305.

¹¹ Булгакова Е.С. Указ. соч. С. 52.

Но эта упорная апелляция к тому, что непреходяще, неотменимо и будет всегда – самая что ни на есть консервативная точка зрения – на протяжении нескольких российских десятилетий останется провоцирующей и неприемлемой для господствующего тренда подсоветской литературы.

Парадокс же ситуации 1920–1930-х годов заключался в том, что на фоне громких декларативно-экспериментаторских течений и школ, авангардистского «обнажения приемов», нарочитой, культивируемой «неудобности», деформации фразовых структур, литературное слово Булгакова было воспринято как провинциально-старомодное, даже архаичное. Явившись в традиционных одеждах, новаторство писателя вызвало снисходительную усмешку у одних и не встретило интереса у других, поглощенных анализом «остромодерных» вещей.

Размышляя о том, отчего роман «Белая гвардия» оказался в «мертвой зоне» и не вызвал интереса у опоязовцев, М.О. Чудакова писала, что «новое литературное качество пришло совсем не с той стороны, с которой его ожидали»¹². Другими словами, сложившаяся у историков литературы концепция «новой вещи» не совпала со свойствами булгаковского романа. «Видимость “старой” формы была принята за ее реальность»¹³. М.О. Чудакова писала о «Белой гвардии», но мысль еще в большей степени имеет отношение и к роману «закатному»: «Личность автора сильнейшим образом активизируется и актуализируется. Одновременно активизируется личность читателя» – причем к тому типу читателя, который полагали исчезнувшим. «Булгаков обратился к “читателям, которых нет” – и был ими услышан». А в 1960-е годы новым поколением читателей «был воспринят запас общественной памяти, сохраненный в романе»¹⁴.

И закончил свой творческий путь этот будто бы традиционалист и консерватор, безусловный архаист, который, по замечанию наблюдательного В. Катаева, никогда не стремился «колебать мировые струны», грандиозным невыпавшим романом, в котором развернулся театр мировой истории.

Вернемся к Олеше.

Безусловно, он – один из тех, кто начинает новаторскую прозу XX века, художник, чье влияние на формотворчество русской литературы в полной мере еще не оценено (да и споры об этом не окончены). Это понимали уже современники. Драматург А. Афиногенов замечал, что об Олеше «спорили и будут спорить... – он дает свое новое объяснение всем известным процессам»¹⁵. В олешинских вещах Афиногенову виделась не одна лишь поэтическая метафорика, обновление литературного стиля – он угадывал в них глубокое и нетривиальное видение современности. Полвека спустя, в 1970-е В.Б. Шкловский писал вдове писателя, О.Г. Суок: «Дорогая Олечка! О! Оля!!

¹² Чудакова М.О.М. Булгаков и опоязовская критика. Заметки к проблеме построения истории отечественной литературы XX века // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 232.

¹³ Чудакова М.О. Указ. соч. С. 233.

¹⁴ Там же. С. 235, 231.

¹⁵ Афиногенов А.Н. Дневники и записные книжки. в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 65–66.

<...> В “Звезде” большая статья о В. Катаеве с прямым указанием на то, что он приводит из Ю. Олеси, не указывая на заимствования. М. Чудакова в «Жизни замечательных людей» издала книгу о Капиеве. Очень много указаний на Олешу. Юрий Карлович определяет ход русской прозы. Она ставит рядом Бабеля. Я не согласен!»¹⁶.

Эта репутация Олеси как недооцененного новатора сформировалась уже после его «переоткрытия» 1960-х годов. Причиной и основой этого переоткрытия писателя стала книга «Ни дня без строчки», собранная из дневниковых записей Олеси В.Б. Шкловским¹⁷ в 1960 году. Эту книгу полюбили и любят и сегодня. Автор «Зависти», «Трех толстяков» и значительно менее известных пьес, «Списка благодетелей» и «Заговора чувств», восхитил яркой точностью мира метафор, краски, образа – но не был воспринят все же в качестве необычного прозаика.

«Книга прощания», созданная на основе тех же, но многократно расширенных дневниковых записей¹⁸, сделала очевидным небывалый прозаический дар Олеси. Опубликованные в год столетия писателя, впервые – без купюр и умолчаний, дневниковые записи превратились в исповедальный роман, явив читателю новый и неожиданный образ автора. Читатели нового времени увидели в подневных, спонтанных и разнотемных строчках – Олешу-романиста.

В самом деле – что традиционный роман призван явить читателю? Прежде всего – судьбу героя. И это лирическое сочинение поведает нам о ней. Вся жизнь писателя – такая, как ему кажется, нескладная, такая незадававшаяся, нелепая, жизнь литературного «неудачника» – воссоздана с первых младенческих воспоминаний, детских семейных праздников и огорчений, ранящих переживаний подростка и ослепляющей юношеской влюбленности – до раннего резкого взросления и почти сразу же начавшегося старения в тридцать лет.

Роман привычно видеть многофигурным сочинением – и записи Олеси населяет множество героев. Автор пишет о знакомых, коллегах по цеху, художественных авторитетах и кумирах, и — о литературе, литературе, литературе... Приятели, друзья и недруги существуют в них наравне с сочинителями любимых книг и их персонажами, выписаны с одинаковой пристрастностью, цепкой свежестью видения, почти родственным пониманием. Мертвые оживают на этих страницах в литературных размышлениях Олеси. Те, кто условно важен и близок писателю, с кем он ведет увлекательные разговоры,

¹⁶ Шкловский В.Б. – Олеше О.Г. 7 августа [1972]) // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 1200. Л. 2–2 об.

¹⁷ Олеша Ю. Ни дня без строчки. Из записных книжек / сост. М. Громов. предисловие В. Шкловского. М.: Сов. Россия, 1965.

¹⁸ Олеша Ю. Книга прощания / сост., вступит. ст., текстологич. подготовка, коммент. В.В. Гудковой. М.: Вагриус, 1999.

«Ни дня без строчки» была сложена из поздних записей Олеси, сделанных после смерти тирана, с 1954 года, и не могла не нести на себе отпечатка цензуры шестидесятых (ряд записей оборваны, так что самый смысл сообщаемого искажен). «Книга прощания» вобрала в себя весь сохранившийся массив дневниковых заметок, начатых на четверть века раньше, в 1930 году, и составитель полагал принципиальным избегать какой бы то ни было редатуры.

с мыслью о которых живет. Мейерхольд и Пудовкин, Маяковский и Хлебников, Пушкин и Гоголь, Шекспир и Шелли, а еще Делакруа, Монтень, Томас Манн. Их можно перечислять и дальше, перечень этот будет огромен. Все они герои его романного мира, минувшие столетия не в счет, и выход книги Монтеня Олеша предвкушает с не меньшим радостным нетерпением, как если бы его ждала встреча с близким другом.

Роману подобает (присуще) быть «эпическим», он должен рассказывать не только о герое, но через героя – о времени. И литературные дневники писателя, в емких трех, пяти, пятнадцати строчках дают почувствовать десятилетия тридцатых, сороковых, пятидесятых, с их событиями, изломами, человеческими типами порой острее и точнее, чем пространственные исторические исследования. В сиюминутных подневных записях появляются длинные, сложные мысли, намечены далеко идущие рассуждения. О том, что же такое «общественность» либо отчего молодой драматург, чью пьесу репетирует Художественный театр, не ощущает радости.

А если читателю известны драматические повороты нашей истории, в дневниках, как в шкатулке с двойным дном, открываются потаенные смыслы, долгое время табуированные для открытого обсуждения. Скажем, идет запись о том, как Олешу знакомят с Ахматовой¹⁹. Она рассказывает о том, что переводит «Макбета» и цитирует несколько строк из пьесы. У тех, кто помнит этот шекспировский стих, холодок пробежит по волосам:

*Там горьких воплей, в воздухе звенящих,
не замечают; там обычным делом
Стал взрыв отчаяния; там не спросят,
Услышав похоронный звон: «По ком?»
Там люди, не болея, увядают
Быстрее, чем цветы на шляпах.*

Всплывает и становится очевидным, о чем беседуют два литератора. Конечно, не о Шотландии. Рядом с Олешей и Ахматовой пропадают, исчезают люди. Родственники и друзья, хорошие знакомые, коллеги. Скоро не станет Мейерхольда. В одной из записей Олеша вскользь упомянет Переца Маркиша, который «тоже умер...». Извращается самая сердцевина профессии писателя – находить точные слова. «Тоже умер» – нарочитый эвфемизм убийства одного из членов разгромленного ЕАК (Еврейского антифашистского комитета).

Эта подспудная напряженность прихотливо разворачивающейся фабулы с пульсирующим временем и меняющим очертания пространством создает подлинный сюжет вещи.

Понимал ли сам Олеша, что из этих недлинных строчек на самом деле вырастает роман? Да, понимал, если записывал: «Пусть не думает читатель, что эта книга, поскольку зрительно она состоит из отдельных кусков на разные

¹⁹ «И вдруг она заговорила. Она заговорила о том, в частности, что переводит «Макбета». Там есть, сказала она, строки, где герой говорит, что его родина похожа более на мачеху, нежели на мать, и что люди на его родине умирают раньше, чем вянут цветы у них на шляпах» (Олеша Ю. Книга прощания. Указ. соч. С. 126.)

темы, то она... только лишь протяженна; нет, она закруглена, если хотите, это книга ... с сюжетом...»²⁰. И Лев Славин вспоминал: Олеша говорил о своей работе: «мой роман»²¹.

Конкретика и детали дневниковости образуют художественную плоть повествования, важная мысль выражается в обманчиво легкой («простой») форме. Это проза, выросшая не только из Толстого и Чехова, поэтических находок Маяковского и Хлебникова, ей знакомы романы Пруста и Джойса, Хемингуэя и Ремарка. И надо признать: ни в тридцатые, ни в пятидесятые в России так еще не писали.

Читатель может быть наивным, свободным от обширных знаний. И его увлечет волшебство олешинской прозы, его метафоры и краски, наблюдения и... запечатления, что ли. Пахнущие морозной свежестью восьмиугольные снежинки и «овцеподобные» парики Монтеня, бабочка «в меху», привороженно кружащаяся под лампой, весь этот ночной «зеленоватый балет», и «ультрамариновая ваза с узким высоким горлом» – о замершем в саду павлине; белый, дымный, широкоплечий фонтан; ливень, ходящий столбами, как орган; печальная статуя, которая при приближении к ней будто бы отворачивается...

Вот запись об исчезновении колдовского лунного свечения, преображающего ночной город:

«Клянусь, уже много лет, как я не видел лунного света на земле с черной тенью, скажем, стены – много лет не видел силуэта кошки в лунном свете! Даже странно подумать, что эти эффекты были. <...> А лунный свет в садике! А город – весь со своими крышами, трубами, деревьями, далекими балконами – в лунном свете! <...> Мне скажут, поезжайте на дачу... Нет, и там этого нет! И на дачах красные отблески, крик радио и маленькая, круглая, очень высокая, почти потерявшая для нас, людей, свою ценность луна. <...> Просто хоть рассказывай молодым, как выглядел плющ на белой стене, в лунном свете, как можно было увидеть лунный свет на спине ползущего по дорожке майского жука, как в мире становилось при лунном свете тихо – та тишина, о которой Гоголь сказал, что так тихо, будто даже все спит с открытыми глазами»²².

Оставленные Олешей сотни коротких записей вместили в себя романский мир. Но что составляет драматический нерв этой прозы, глубинную ее тему?

О чем же этот роман? Что хочет рассказать читателю Олеша?

«Человеческая судьба, одинокая судьба человека, взятая в развитии эпохи... есть наиболее волнующая, наиболее необходимая поколениям тема. <...> Пусть в эпоху наибольшего движения масс возникнет книга об одиночестве. Я думаю, что она будет иметь право на существование». Еще и еще раз писатель возвращается к мысли, всякий раз чуть изменяя ее формулу: «Надо написать повесть о душе, которая брошена в мир, в ужас, и хочет оптимизма»²³ – вот суть и смысл романа о судьбе человека переломного времени.

²⁰ Олеша Ю. Указ. соч. С. 301.

²¹ Цит. по: Глан Исаак. «... Я изобрел жанр».

²² Олеша Ю. Указ. соч. С. 167–168.

²³ Олеша Ю. Указ. соч. С. 65, 75.

При перечитывании книги обращаешь внимание на рассеянные в ней, упорно повторяющиеся мысли о недоверии к себе, о поглотившей все и вся несвободе, интонации бесконечного оправдывания перед кем-то, кто обла- дает правом обвинять.

«Я не умею писать... я никогда не умел писать... разучился писать... сла- бость формы... беспомощность фразы... эти жалкие зарисовки сродни пеплу... корявые строчки... грязные, испачканные листы рукописей... мне не с чем по- явиться перед публикой...».

Многие, очень многие записи начинаются подобными мучительными (му- чающими Олешу) упреками себе, но на какой-то третьей, пятой строчке вдруг будто распахивается окно и рождается поразительное наблюдение, пластич- ность и яркость описания которого впечатываются в сознание. Перо в руки берет робкий, неуверенный человек, а заканчивает тот же отрывок автор от- важный, талантливый и — свободный. Новая запись опять начата сетования- ми и самообвинениями в неспособности писать — и так же нечувствительно, по слову Гоголя, переливается в несколько блистательных строк.

Снова и снова в промежутке нескольких строк совершается этот поразит- ельный переход, даже — скачок от скованности к свободе. И всякий раз ка- жется, что теперь-то робкий автор не вернется более к жалящим, презритель- ным, уничижительным оценкам собственного дара. Но нет, следующая запись имеет ту же структуру: укор, самообличение — освобождение. Что за морок преследует писателя?

Вдруг понимаешь: эти заметки — ежедневный выматывающий бой за пра- во быть, за миг вольного вздоха: они дают Олеше силы жить. Искривленность «неправильно» сложившейся жизни, трудного быта, социального изгойства, липкое ощущение на себе неусыпного, чужого и холодного взгляда — все это исчезает, как только перо начинает облекать в слова мысли и эмоции творче- ского сознания.

Этот скачок в свободу мгновенен, как взмывание вверх. Но взлет этот не- устойчив, кратковременен, автор не может поверить в себя настолько, чтобы удержать это ощущение победоносности полета. И чуть отойдя от стола, воз- вращается в ту же реальность, отвергающую бытового неудачника, небогато- го, дурно одетого человека.

На съезде писателей в 1934 году, почти готовый отречься от себя и своего дара, Олеша говорил, что задумал роман о нищем²⁴. Как в современном хег- штеге писатель хотел сказать: «янищий»? Но и нищий в воображении Олеша

²⁴ «Мысль о том, чтобы стать нищим, пришла ко мне внезапно. До меня были написаны книги, стихи, мировые поэмы, были высказаны мысли мудрецами — в древних религиях, в восточных: об уходе в пустыню.

Когда я был в приготовительном классе, я помню, как в классе, где косо стоял столб солнца и вер- телась в нем меловая пыль, сказали: «Толстой умер». И было известно, что перед смертью он ушел. Тоже нищий. <...>

Теперь эта мысль об обязанности моей стать нищим кажется мне вполне реальной. <...>

Христианство — коммунизм — грань новой эры, и я стою на этой грани с торбой на спине, — стою, опираясь на палку» (Олеша Ю. Указ. соч. С. 97).

превращался в богача, извлекающего поэзию из ничего, из промелька птичьего крыла, из пыльной обочины, обрывающейся в канаву, сверкающего снега, летящего с неба, из столба солнечного света.

Ежедневная борьба за чувство собственного достоинства и свободу прочитывается в устойчивых странностях олешинских записей.

Писатель, часто забывающий ставить даты, рассказывая о событиях и встречах дня, вдруг уверенно ставит ее, делая запись принципиального характера: «Литература окончилась в 1931 году»²⁵.

Писатель – это тот, кто описывает происходящее с человеком и обществом, находясь внутри того же потока времени. Из-за внезапно пришедшего понимания, что литература умерла – Олеша не хочет «печь романы», сидеть на отвратительных писательских пирах. Остро ощущая фальшь сочиняемых рядом повестей и романов, отказывается от работы над произведением с «длинной» мыслью, понимая, что она уже не может быть высказана публично. В стране, провозгласившей оптимизм всепоглощающего коллективизма, белозубых улыбок, роман об одинокой судьбе человека не может появиться перед публикой. Слишком многие нашли бы на этих страницах воплощение своих затаенных мыслей, горьких чувств, человеческой печали.

Постоянные самообвинения (не умею писать, разучился писать, никогда не умел) вдруг перебиваются рассказом о сне, в котором Фадеев уверяет, что своей статьей он «меня спас от страшного разгрома. Все смеются. Покачиваясь на этом смехе, он продолжает говорить, что спас от разгрома. Тогда, задыхаясь от слез, я кричу ему, что не напечатает же он моей книги...»²⁶. Сон, о котором рассказывает Олеша, свидетельствует: он понимал, что дело не в том, что он не способен сочинить роман, а в том, что его все равно не напечатают. Не всякий обладает мужеством и верой в себя, чтобы работать в стол. И запальчивая неправота книги о «Сдаче и гибели интеллигента» блистательного Аркадия Белинкова²⁷ для меня связана прежде всего с тем, что обвинения критика адресованы не палачу – жертве: она посмела оказаться не героической.

Дневники Олеша – это его способ ухода из подцензурной литературы в литературу свободную – по слову Мандельштама, «ворованную».

Время потрудились над человеком, ослабив волю, обесценив талант. Надежный способ убежать от отчаяния – алкоголь. Олеша, кажется, первым решил описать самого себя спивающимся, жалким попрошайкой-изгоем. Не жалея бедного себя, сохраняя точность эпитетов и ситуаций. Спустя два десятилетия С. Довлатов уже принимает алкоголизм как норму, единственно возможный способ существования, почти не стыдный (так живут слишком многие), рутинный. Эпитеты, оценивающего пьющего, будто успокаиваются, эмоция напряженного отторжения уходит. А Веничка Ерофеев превращает алкоголизм в устойчивую, ключевую тему своей прозы: опьянение не как помрачение рассудка, а как отторжение реальной действительности, переход в очищенному метафизикой мышлению. Дефектная «всамделишная» жизнь

²⁵ Олеша Ю. Указ. соч. С. 58.

²⁶ Там же. С. 228.

²⁷ Белинков А.П. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. Мадрид, 1976; М., 1997.

одаренного индивидуума в сюрреалистической советской реальности с ее повседневностью, изъеденной фальшью, исправленной быть не может. Но может быть создана реальность иного порядка, воспарение в метафизику. Как некогда любовь и ненависть, отцы и дети, преступление и наказание, война и мир. Нынче – выпивка и ее последствия. Происходит, так сказать, классикализация белой горячки. Так выживает настоящая литература в снулой безнадежности наших семидесятых.

Так два писателя, вслед за Олешей нарушавшие устойчивость литературной традиции, омертвевшей в застойные десятилетия, дают ответ на важный вопрос: были ли у Олеси последователи.

А что же последствия отдаленные? У этих писателей они были различны.

Кажется, что у авангарда по определению не может быть «последователей» – пока он сам не превращается в нечто общепризнанное, совершенное.

Так, как Михаил Булгаков, пожалуй, больше не писал никто, – хотя эпигонствующих литераторов довольно быстро появилось множество. Первым стал Орлов с романом «Альгист Данилов» и метко схваченным коллективным образом «хлопобудов». Но чаще, не рискуя провоцировать сравнение собственных сочинений с булгаковскими, приступали к «продолжениям» романа о Мастере и Маргарите.

Что же до Олеси, то самым ярким примером несостоятельного подражания стали поздние сочинения Валентина Катаева, некогда – друга, позднее – удачливого советского классика и ревнивого ценителя олешинского таланта. «Алмазный мой венец» с его манифестированным мовизмом и неуклюже закамуфлированным желанием (надеждой?) встать вровень с друзьями, выдержавшими испытания временем и не уступившими себя – Булгаковым, Олешей, Мандельштамом, Багрицким – останется выразительным образцом бессмысленного следования недостижимому дару.

«...Все произведения большие, как “Мертвые души”, “Война и мир”, “Братья Карамазовы”, написаны неправильно, не так, как писалось прежде, потому что они были написаны по другим заданиям, чем те, которые были заданы старым писателям», – было замечено В. Шкловским²⁸. «Неправильно» – то есть, с нарушениями общепринятого, раздвиганием или сломом рамок.

Мысль развивает современный исследователь: «Авангард есть инновационная система по определению... Но авангард нес не только инновации, но и обращение к собственным, забытым, даже архаичным пластам культуры, а с другой стороны, способствовал небывалой интернационализации искусства, процессам художественной глобализации. <...> Несомые авангардом художественно-политические потенции явно или неявно “держали” на себе весь беспокойный век, и лишь ближе к концу столетия почувствовалась исчерпанность обновленческой парадигмы»²⁹.

²⁸ Шкловский В. Техника писательского мастерства (1927) // Самое Шкловское / сост., коммент. и вступит. ст. Александры Берлиной. М.: АСТ, 2017. С. 144.

²⁹ Гирин Ю.Н. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. С. 109.

И он же предлагает объяснение, в чем же заключался, с чем был связан утверждаемый нами авангардизм Юрия Олеши:

«Прежде индивидуальное сознание становится ничейным – и одновременно всеобщим, массовым, коллективным. Человек воспринимается – и воспринимает себя – как знак, как идеограмма, как буква в новом тексте культуры, обладающим своим синтаксисом и своей грамматикой. И этими-то идеограммами уже в 30-е годы власть пишет свое имя на очищенном теле масс: ведь язык парадов как язык жестов изоморфен поэтике измененного слова, прошедшего через этап анормативной “сдвигологии” и вновь застывшего в культуре риторизма. <...> В духовном климате советской эпохи негативно маркировались все понятия, возбуждавшие ассоциации с индивидуальным стилем жизни»³⁰.

Олеша, продолжающий настаивать на уникальности душевного мира «одинокого человека», вступал в противоборство с насаждаемой коллективностью и уничтожением личности. Парадокс его авангардности был рожден тем, что отечественная литература в те месяцы будто начинала движение вспять.

Пушкин, размышляя о своей судьбе, судьбе поэта в России, – пишет роман в стихах, важнейшим конструктивным элементом которого становятся лирические отступления.

Гоголь – напротив, сочиняет прозаическую поэму «Мертвые души», но в ее центре – тоже авторские субъективные отступления, прямые обращения к читателю, «поверх» собственно фабулы вещи.

Михаил Булгаков, в новое историческое время осмысляя жизнь и судьбу, создает новую форму романа, выходя к иной, персоналистической точке зрения. И в закатном сочинении писателя «лишний человек» русской литературы оказывается окруженным мертвыми душами советской страны.

«Подводя итоги XX века, можно заключить с уверенностью, что авангард остался основным его стилистическим ориентиром, сказавшимся и на тех авторах, которые иногда... склонялись к более традиционным формам»³¹, – закончим словами теоретика и историка культуры.

³⁰ Там же. С. 106, 93.

³¹ *Иванов Вяч. Вс.* Практика авангарда и теоретическое знание XX века // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 345.

Нереализованный сценарий Андрея Тарковского «Антарктида, далекая страна»: между авторским и жанровым

Аннотация. Статья представляет собой историографическое исследование архивной находки. В фокусе внимания находится особенность идейной трактовки сценария. Анализируются особенности версии сценария А. Тарковского и А. Кончаловского 1966 года и фрагменты версии 1960 года.

Вариант сценария в жанре приключения «Антарктида, далекая страна», предположительно написанный Кончаловским и Тарковским во время работы над «Андреем Рублевым», обнаружен в 2022 году в фонде не поставленных сценариев киностудии «Мосфильм». Ранее было известно о сценарии Тарковского и Кончаловского, написанном в 1960 году, который планировался к постановке дипломного фильма Тарковского. Находка же ранее неизвестной версии 1966 года стала в 2022 году для исследователей творчества режиссера большим сюрпризом. История сценария Андрея Тарковского и Андрея Кончаловского позволяет подойти к достоверным и наиболее полным творческим биографиям кинематографистов и описать жанровое своеобразие их работ. В данном исследовании выявляются мотивы, определившие художническое мировоззрение и своеобразие зрелого Тарковского. Несмотря на скрупулезное соблюдение жанровой нормативности, острая сюжетность преодолена в версии 1966 года, на первый план выходят экзистенциальные проблемы. Тарковский в жанровых рамках, следуя законам приключенческого фильма, смог обнаружить тропы для развития магистральных тем своего сугубо авторского творчества. Проанализированные в данной статье документы позволяют более объемно представить формирование индивидуальности режиссера и охарактеризовать его тематические и эстетические пристрастия в годы «оттепели».

Ключевые слова: Тарковский, Кончаловский, Осетинский, история советского кино, «оттепель», авторское кино, киноведение, архивистика

Кинематограф Андрея Тарковского, который определяет мировоззренческая глубина, связан с известным кругом тем, к которым режиссер, как и все крупные мастера, нередко обращался на протяжении всего своего творчества. Главный среди них – напряженные размышления о судьбе человека и челове-

¹ Спутницкая Нина Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова; ORCID ID: 0000-0003-1989-4182; ninadormouse@gmail.com

² Казючиц Максим Федорович – кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова; ORCID ID: 0000-0002-3015-3046; mkazuchitz@gmail.com

чества, о месте человека в мире и шире – вселенной. Однако этот круг интересующих режиссера тем, по-видимому, сложился раньше, чем это традиционно принято считать (фильмы «Иваново детство» и первая большая самостоятельная работа «Страсти по Андрею»).

Данной статьей вводится в научный оборот российского киноведения и тарковсковедения архивная находка (крупнейшее событие за последние годы в тарковсковедении) – ранее неизвестный вариант сценария «Антарктида, далекая страна» Тарковского 1966 года, написанного им в соавторстве с Андреем Кончаловским. Текст был обнаружен российскими историками кино М.Ф. Казючицем и Н.Ю. Спутницкой в 2022 году в РГАЛИ, в фонде непоставленных сценариев киностудии «Мосфильм». В семейном архиве сестры режиссера Марины Тарковской сохранилась первая версия сценария, написанная еще в годы учебы во ВГИКе в 1961 году. Находка же версии 1966 года стала в 2022 году для тарковсковедения, отечественного и зарубежного киноведения полной неожиданностью.

История создания сценария известна как из воспоминаний самих создателей, так и людей, близко их знавших. Одна из наиболее драматичных версий мемуаров о написании текста сохранилась у киносценариста Олега Осетинского («Звезда пленительного счастья», 1975, «Михайло Ломоносов», 1986).

Согласно воспоминаниям Осетинского и некоторых других его современников, он был основным автором первого варианта сценария, хотя Кончаловский его в этом качестве не упоминает³. Осетинский подчеркивал, что фактически самостоятельно написал сценарий в 1959 году. Некоторые яркие детали (банка с консервированными ананасами, бочка с горючим, которую катят полярники от склада к балоку и др.), которые он упоминает, сохранились и в версии сценария 1966 года. «Когда я закончил стучать по машинке, и Андрон увидел готовый сценарий, и поставил под ним свою подпись, – то сел в кресло, сложил руки на животе – и долго крутил большими пальцами, а потом заорал: “Не верю!” ...Отрывки из сценария напечатали в “Московском комсомольце” – мы уже приписали в соавторы и Андрея Тарковского, которого привел Вася Шукшин. <...> Тарковский боролся за сценарий год. Но Козинцев “решил вопрос”: “Антарктида” была закрыта – за “антигероичность”! Я очень горжусь этой формулировкой до сих пор. Неявным образом мне был выдан фантастический комплимент – “за человечность”. Спасибо, господин Козинцев!»⁴.

Важные сведения о сложной судьбе сценария содержатся в воспоминаниях однокурсника Тарковского и соавтора его первого фильма «Убийцы» Александра Гордона. Особенно интересно, что в качестве одного из мотивов написания сценария он видит стремление молодых авторов соответствовать конъюнктуре современного кинопроцесса, соответствовать его повестке. Гордон полагает, что в сценарии появляются мотивы, сближающие его с фильмом «Неотправленное письмо» (1959) Михаила Калатозова: одиночество

³ Кончаловский А. «Мы оказались очень разными» [Беседовал О.-Н. Науменко] // Искусство кино. 2007. № 4. С. 5–8.

⁴ Осетинский О.Е. «Песнь о Витьке-дураке», или Роман-Ролан: повесть-дневник. М.: Стимул, 2001. С. 24–25.

людей на фоне природы, экзистенциальная ситуация, в которой оказались герои. Этот фильм, как известно, снимался в трудных природных условиях, сложных для всей съемочной группы, о чем есть немало свидетельств⁵. «Подражая Урусевскому⁶, Осетинский создал сильное магнитное поле героизма, смешанного с натурализмом, и немислимых, взвинченных страстей. А уж как снимать этот фильм, было вообще непредставимо – зима, пятидесятиградусные морозы, полярная ночь»⁷. Гордон настаивает на существенной редакции и доработке текста Осетинского Тарковским и Кончаловским уже на первом этапе, свидетелем которого ему довелось стать в 1959 году. Он также вспоминает о поддержке Михаила Ромма и Госкино, которое отправило сценарий на ленинградскую киностудию «Ленфильм», где сценарий был забракован Григорием Козинцевым. У Гордона упоминается и такой важный факт, как покупка варианта сценария «Мосфильмом»⁸.

Необходимо упомянуть и о геологическом опыте самого Тарковского, который он получил еще до поступления во ВГИК, когда почти год работал в составе разведывательной экспедиции в туруханской тайге, и вспомнить сохранившийся в архиве ВГИКа «Концентрат» – эту, написанный им на вступительных экзаменах и оцененный на «отлично»⁹. В повествовании о героическом рейсе по Енисею персонажи перевозили драгоценный концентрат алмазосодержащей породы. В замысле угадывается острая сюжетность, характерная для творчества Вениамина Каверина, нашла место тема долга и чести, экзистенциального страха человека и столкновения с вечными вопросами бытия. Вместе с тем, опираясь на хорошо известные формулы сюжетостроения, Тарковский через экспрессионистские кинематографические приемы раскрывал противоречивые человеческие характеры, демонстрировал владение языком кинообразов¹⁰. До сегодняшнего времени считалось, что интерес к геологии и героико-приключенческому жанру мог лишь косвенно реализоваться в поэтике Тарковского, однако обнаруженная версия сценария об Антарктиде опровергает этот постулат и дарит ключи к истокам мотивов центральных фильмов режиссера.

Однако, прежде чем молодой режиссер вернется к замыслу фильма о Южном полюсе, он обратился к образу ребенка, теме диалога маленького чело-

⁵ Краснова Г.В., Казючиц М.Ф. «Эх, здесь бы электронную музыку поставить!» Съемки фильма «Неотправленное письмо» глазами студента // Телекинет. 2021. № 3 (16). С. 29–33. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2022/03/telekinet.2021.-3-16-pp.29-33.pdf>

⁶ В мемуарах Осетинский называет Урусевского своим главным учителем. Фильм «Неотправленное письмо» (режиссер М. Калатоозов, оператор С. Урусевский) вышел на экраны в 1959 году.

⁷ Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 2001. № 3. С. 121.

⁸ Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. С. 122.

⁹ Андрей Тарковский // «Мечтаю учиться во ВГИКе!» Из личных дел выпускников ВГИКа. С. 137–138.

¹⁰ Фрагмент этюда: «...Андрианов взволнованно ходит по гулкому настилу пристани. Небольшой фонарь в проволочной сетке, прибитый к потолку дебаркадера, раскачивается от шквального холодного ветра. Причудливые тени снуют по стенам и палубе пристани, еле освещая какие-то ящики и бухту канатов, лежащую на них. Низкие облака, сеющие мелкий противный дождь. Ветер крепчает. Скрипят, ударяясь о пристань, лодки, причаленные к ней, и наполняются водой». («Мечтаю учиться во ВГИКе!». М., 2019. С. 140).

века со старшими. Творческий союз Тарковского и Кончаловского сложился и в полной мере заявил о себе благодаря картине «Каток и скрипка», которая и стала дипломным фильмом будущего автора «Запечатленного времени». В июне 1960 года режиссерский сценарий «Катка...» был утвержден на «Мосфильме»¹¹ и снят в Творческом объединении детских фильмов, а через год был награжден Первой премией на фестивале студенческих фильмов в Нью-Йорке. Общность эстетических устремлений соавторов обнаруживается и в сличении их выпускных проектов: «Мальчик и голубь» (1961) решен в том же регистре, что и «Каток и скрипка». Позже Кончаловский снялся в эпизоде первого полнометражного фильма Тарковского «Иваново детство» (роль солдата, однокурсника Маши) и дуэт начал писать «Страсти по Андрею».

Обнаруженный авторами статьи сценарий «Антарктида, далекая страна» датирован 1966 годом и стоит за авторством Тарковского и Кончаловского, которые в тот момент уже закончили совместную работу над «Андреем Рублевым». В этой работе отчетливо заметны ключевые элементы поэтики режиссера: характерные особенности сюжетостроения, которые лягут в основу будущих замыслов Тарковского, фильмов, детально проанализированных киноведами (например, Sitney, Toumentsev, ect).

Почему именно Антарктида стала предметом творческих притязаний молодых авторов? Обратимся к историческому контексту. Договор об Антарктиде, заключенный в первый день зимы 1959 года между СССР и странами запада в Вашингтоне (вступил в действие 23 июня 1961 года), подразумевал использование территории в мирных целях и ставил целью превратить южный полюс в зону, свободную от ядерного оружия, открытую научным поискам. В это же время интенсивно шло и «освоение» Антарктиды советским кинематографом. Следует вспомнить мытарства Александра Довженко со сценарием об антарктической экспедиции, которые начались еще в 1940-е годы. Подспорьем в реконструкции этого сюжета могут стать, в частности, письма в сценарный отдел «Мосфильма» и сценарную студию Министерства кинематографии об отказе от сотрудничества с братьями Тур и Георгием Гребнером в работе над сценариями «Прощай, Америка» и «Открытие Антарктиды» и литературные сценарии Довженко (5 вариантов, датированные 1949—1952) и заключения по ним, а также список натуральных съемок для фильма «Открытие Антарктиды» от сентября 1955 года. Вспомним также и об особом отношении Тарковского к поэтике Довженко и его умению рассказать самое сокровенное о человеке через локальную историю, превратить средствами кино природу и ее различные компоненты в философские метафоры¹².

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1328.

¹² «Александра Довженко я очень любил. Лучшая его картина – “Земля”. Считаю, что он сделал в десять раз меньше, чем мог бы сделать по ряду известных причин. Что касается моих личных отношений, я считаю его не столько учителем, сколько человеком для меня близким потому, что он наиболее цепко связан с природой, с народом, с землей. Нельзя подражать своему учителю или, скажем, считать своим учителем А.С. Пушкина, так как нельзя считать себя обязанным воде и солнцу, здесь скорее вопрос об отношении. Довженко настолько велик в своем потенциале, что является для меня скорее стимулом, чем объектом для подражания. <...> Он ни на кого не похож.

Если освоение Арктики в 1930-е годы связывалось с идеей превосходства и СССР немалые силы были брошены на освоение северных земель, то интерес к Антарктиде, на уровне обыденного сознания манифестировал отказ от колониальной политики, мог служить символом мира и прогресса, символом надежд кинематографистов «оттепели». Не случайно в публикуемом сценарии в финале пережившие жестокий арктический циклон полярники торжественно выстраиваются перед только что заложенным лагерем и поднимают советское знамя.

В сталинском кино Север – суровая местность, дарил приют отважной молодежи («Семеро смелых», 1936, Сергея Герасимова, «Сибиряки», 1940 Льва Кулешова). Существенную роль сыграло в пропаганде советской колонизации заполярья документальное кино (например, «Два океана» Владимира Шнейдерова). Холодное безлюдное пространство априорно подразумевало отказ от традиционных семейных связей во имя создания коммуны новых, бесстрашных людей, самоотверженно покоряющих просторы, совершающих подвиг во имя нового государства и его вождя («Чкалов», 1940). Корпус фильмов и литературных текстов и их жанровое разнообразие подтверждают эту мысль: героическое самоотверженное служение во имя будущих поколений.

На рубеже 1950–1960-х годов интерес к Антарктиде был отмечен как в области документального («Москва – Антарктида» М. Трояновского, «Закон Антарктиды» Т. Левчука, географические фильмы «Озеро Иссык-Куль», «На оленях и на плотках», «Тенгри-Таг», «Антарктида»), так и анимационного кино. Например, в архиве студии «Союзмультфильм» сохранились непоставленные сценарии автора текстов о полярниках Арктики Льва Аркадьева «Гость из Антарктиды», «Друзья с двух полюсов», «Пингвин из Антарктиды», «Медвежонок и пингвиненок», «На льдине-холодине». Эти работы были попыткой ввести Антарктиду в орбиту детско-юношеского кино, культуры детства¹⁵.

История нереализованного проекта Осетинского, Тарковского и Михалкова (Кончаловского), если опираться, помимо мемуаристики, на документальные свидетельства, – начинается в 1960 году. В двух номерах «Московского комсомольца» были опубликованы фрагменты сценария «Антарктида, далекая страна». «...Сценарий, написанный студентами режиссерского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии А. Безуховым [псевдоним Михалкова-Кончаловского. – М.К., Н.С.] и А. Тарковским в соавторстве с О. Осетинским. Сценарий “Антарктида, далекая страна” – их первая серьезная работа, первый самостоятельный творческий шаг в кино. <...> Основой для сценария, отрывки из которого мы предлагаем вниманию читателей, послужили события первой комплексной антар-

Он один – неповторимый и великий». (Тарковский А. «Жизнь рождается из дисгармонии...» Интервью 1967 года. (Беседу вел Николай Гибу) // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 228, 229).

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 2. Ед. хр. 242. Лишь один из замыслов нашел воплощение, и лишь в 1983 году. А в 1962 году радиопьеса Аркадьева «Пингвиненок» была выпущена фирмой грампластинок «Мелодия».

ктической внутриконтинентальной экспедиции»¹⁴, было указано в предисловии от редакции.

Итак, к январю 1960 года (или чуть раньше) сценарий был готов полностью или, по крайней мере, все основные эпизоды были уже завершены. В сценарии сохранены основные предлагаемые обстоятельства реальной экспедиции, в которых действуют герои и которые легли в основу сюжета, сохранена география региона и названия ключевых объектов.

Напомним, что освоение Антарктиды советскими исследователями в рамках знаменитой «Советской Антарктической экспедиции» 1956 года включало несколько этапов. Важнейшим было основание первой антарктической станции «Мирный» (февраль 1956 года), которая стала базой и координационным центром для всех последующих экспедиций. Исследователи и оборудование находились на борту судна «Обь» так же, как и в сценарии. Не менее важным этапом было создание внутриконтинентальной станции «Пионерская» (май 1956 года) во время санно-тракторного похода со станции «Мирный» в глубь материка. Этот поход лег в основу сценария.

Акцент на эстетику документальности событий на экране вполне соответствовал новой тенденции в советском кино «оттепели». Не случайно сценарий начинается с пролога: фрагмента хроникально-документального журнала, где показаны реальные участники экспедиции. Появление киножурнала свидетельствует о влиянии на авторов новых тенденций в советском игровом и документальном кино, испытывавшем влияние эстетики *cinéma vérité* / *direct cinéma* и уже описанных в советской киноведческой литературе¹⁵. В этом контексте высказывание Осетинского о том, что Козинцев обвинил сценарий в «безгеройности/бесхарактерности» персонажей, кажется вполне показательной.

Основные персонажи истории: Арсений Леонов, начальник экспедиции; Георгий Марков, метеоролог; Ян Глебка, механик; Коля Кудряшов, тракторист; Митя Лапшин, гляциолог; радист Леня/Толя/Алексей [у персонажа меняются имена, ошибка в тексте сценария. – М.К., Н.С.] Теплов и Игорь Борцов, помощник метеоролога, покинувший станцию. Их значимость (кроме Борцова) в развитии сюжета приблизительно равная, что само по себе представляет сложную задачу и является вызовом для сценариста. В сценарии отсутствуют персонажи, обладающие какими-либо героическими чертами, где под героическим, разумеется, следует понимать соответствие определенным жанровым клише для персонажа-ученого в советском кино.

В сценарии (по крайней мере в версии 1966 года) полярники очень мало обсуждают вопросы, связанные с долгом советского гражданина, миссией советского человека, идеями колонизации крайнего севера как очередного приближения к победе коммунизма или по меньшей мере к освобождению всего

¹⁴ Безухов А., Тарковский А., Осетинский О. Антарктида, далекая страна. Отрывки из киносценария // Московский комсомолец. 1960. № 23. 31 янв. С. 3.о

¹⁵ Дробашенко С.В. Экран и жизнь: О худож. образе в докум. фильме. М.: Искусство, 1962; Правда кино и «киноправда»: по страницам зарубежной прессы / под ред. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967.



*А. Тарковский
и А. Михалков-Кончаловский за работой*

прогрессивного человечества и т.д. и т.п. Наоборот, один из персонажей – метеоролог Марков, фронтовик, неоднократно ходивший за линию фронта, захвативший не одного «языка», прошедший Вторую мировую войну и награжденный за отвагу, совершает отнюдь не героический поступок: он прячет от коллег спирт, напивается и устраивают безобразную сцену¹⁶.

Некоторые факты и свидетельства позволяют сделать вывод, что Тарковский и Кончаловский продолжали дорабатывать сценарий после окончания ВГИКа и, по-видимому, стремились усилить экзистенциальную линию: одиночество человека перед лицом смерти, долг, осознание ценности собственной жизни и жизни Другого. Свидетельством в пользу такого допущения может служить сравнение двух вариантов одной и той же сцены в версиях 1960 (доступные на сегодня фрагменты) и 1966 годов.

Основное содержание первого опубликованного фрагмента сценария в «Московском комсомольце»: полярникам, оказавшимся в результате аварии без пищи и горючего, самолет сбрасывает груз на парашюте, однако груз срывается, и продукты разбиваются. Дальше начинаются поиски груза, персонажи разделяются и теряются в буране. То есть эпизод преследует главную цель – создать зрелище на экране, что вполне естественно для фильма в жанре приключений.

В сценарии 1966 года ситуация иная: монтаж аттракционов – поиски в буране, заблудившиеся герои, разбившийся груз – все это удалено. Пилот сбрасывает груз, но в этот самый момент в балке останавливается электрогенератор, отключается рация, и персонажи не слышат сообщения о грузе. Однако полярники услышали главную информацию: до склада осталось пройти три километра. Здесь вполне понятна логика, которой руководствовались авторы, переписывая текст. Основной акцент смещается на следующий эпизод, чтобы придать ему еще больший драматизм: герои долго идут к складу, затем берут бочку с горючим и катят ее обратно к санному поезду.

¹⁶ Сценарий. РГАЛИ. Ф. 2944. С. 37–38.



31 января 1960 года в газете «Московский комсомолец» был напечатан отрывок из сценария «Антарктида, далекая страна». В следующем номере был напечатан еще один отрывок

Таким образом, в финальной версии сценария зрелищных эпизодов гораздо меньше, однако те, что остались, оказались камерными: вместо группы людей остаются лишь двое; вместо мечущихся в поисках упавшего груза полярников – медленный темп идущих, усталых, замерзших людей, что, безусловно, делает ситуацию более драматичной и более экзистенциальной.

Разумеется, в отличие от «Соляриса», и «Сталкера», и «Зеркала» сценарий об Антарктиде писали еще очень молодые люди, – вероятно, по этой причине в нем есть вера в человека и надежда. В финале «Антарктида, далекая страна» героям удастся заложить внутриконтинентальную антарктическую станцию и поднять перед ней красное знамя. Таким образом, проделанный анализ позволяет сделать вывод, что Тарковский и Кончаловский, продолжая дорабатывать сценарий после учебы во ВГИКе, стремились усилить экзистенциальную линию, убедительно представляя одиночество человека перед лицом смерти и делая акцент на философской проблематике темы долга.

Метафизика «Пирамиды»: роман Л. Леонова как феномен русско-советской культуры²

Аннотация. Статья посвящена философскому роману Л.М. Леонова «Пирамида», над которым писатель работал последние 40 лет своей жизни. Действие романа происходит в Москве 1930-х годов, а основными героями являются советские люди, верящие (или не верящие) в разных богов – христиане, коммунисты, атеисты и даже сатанисты. Центральные персонажи романа – ангел, воплотившийся в человека, и демон, принявший облик «гения всех наук и искусств» Шатаницкого. В статье анализируются основные идейно-сюжетные противостояния романа, представляющие борьбу inferнальных сил против божественных энергий бытия в условиях официально атеистического советского строя и уклада жизни. В отличие от романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» «Пирамида» Леонова заканчивается пессимистически: ангел покидает землю, не выполнив своей просветляющей дух миссии. В качестве вывода из романа можно заключить, что мир и человек не удались Богу (Главному), хотя возможно и другое прочтение финала: человеческая любовь все преодолет.

Ключевые слова: Бог, человек, христианство, мироздание, атеизм, коммунизм, политика, смысл жизни, сатана, прогресс, любовь, эрос, конец света

Образ черта в мировой литературе меняется вместе с самой этой литературой. Что касается отечественной мысли и искусства, то представителю ада в них уделялось внимания не больше, чем он того заслуживает в качестве *обезьяны Бога*, – будь то нарисованные черти, раздувающие пламя под inferнальными сковородками, или мелкая лесная и водяная нечисть народных сказок. В классической христианской картине мира (например, в иконе) тьма не имеет собственного бытийного источника – она возникает только при *отсутствии света*.

Совсем иные отношения с сатаной начали складываться в нашей литературе со времени выхода ее из-под сводов храма, то есть в процессе преобразования ее из классической в модернистскую. К чести русского искусства, следует тут же оговориться, что процесс его секуляризации не завершился в России и по сию пору. В прошлом и позапрошлом веке русские мыслители и художники *трогали* тему дьявола – пример тому хотя бы лермонтовский Печорин-Де-

¹ Казин Александр Леонидович – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, Санкт-Петербург; ORCID ID: 0000-0003-1740-6448; alkazin@yandex.ru

² Первая публикация этой статьи: Казин А.Л. Русское и советское. К вопросу о русской классике и советском модерне // Тетради по консерватизму. 2021. № 1. С. 330–360. <https://doi.org/10.24030/24092517-2021-0-1-330-360>.

мон или пошлый черт Ивана Карамазова, но им бы и в голову не пришло заключить с ним *деловой союз* ради власти над миром, как это сделал, к примеру, гетевский Фауст. Всемирный триумф сверхчеловека Фридриха Ницше в пространстве православно-русской цивилизации также обернулся поначалу полным провалом – вспомним хотя бы язвительные высказывания В.С. Соловьева по адресу нового европейского пророка, или судьбу Константина Леонтьева (этого «русского Ницше»), принявшего, в отличие от своего западного собрата, тайный монашеский постриг во искупление грехов молодости.

Ситуация отчасти изменилась только на рубеже XX века. Некоторые деятели нашего «религиозного ренессанса», много потрудившиеся на ниве революционной перестройки отечественной ментальности, сделали значительный шаг в сторону сознательного люциферианства. Д.С. Мережковский и В.Я. Брюсов, М.А. Врубель и Ф.К. Сологуб – вот имена знаменитых провозвестников «фиолетовых сумерек» в литературе и живописи. Однако в целом никому из них и даже всем им вместе не удалось сдвинуть с положенного Богом места тип отечественной духовности: «до нас положено, лежи оно так во веки веков». Личная и творческая драма А.А. Блока и Н.С. Гумилева, В.В. Маяковского и С.А. Есенина не только не отменяет, но подтверждает это наблюдение. О знаменитом «демоническом» романе М.А. Булгакова мы уже говорили. Вертикаль русской истории и культуры может укорачиваться и удлинняться, временно может даже переобращать (инверсировать) свое метафизическое направление, но отменить ее совсем (и, тем более, преобразовать в лукавую диагональ мистического соглашательства) не удалось пока еще никому.

Роман Леонида Максимовича Леонова «Пирамида» (автор работал над ним около 40 лет, закончив его в 1994 году – в год своей смерти и год публикации романа) представляется в этой связи одновременно развитием и преодолением религиозно-философской проблематики Серебряного века в русской литературе. Если говорить о содержательной (сюжетной и идейной) ипостаси данного произведения, то это роман об *уходящем свете* – и уже одно это обстоятельство выводит его далеко за пределы манипуляций (игр) со *смысло-словом*, которому отдал богатую дань не так давно ушедший XX век. Самим способом своего обращения с мировоззренческими понятиями и вероисповедными именами Леонов как писатель и мыслитель свидетельствует, что игры с небытием кончились – близок час платы по счетам. Вопреки подчеркнутой усложненности и даже некоторой манерности (символистская родословная) леоновская проза в «Пирамиде» – это проза *истовая*: паразитирующей постмодернистской иронии в ней нет места.

Выражаясь более конкретно, Леонов демонстрирует читателю процесс истощения грешного земного бытия – вплоть до его завершения. На всех уровнях своего произведения – идейном, фабульном, словесном – русский писатель сопротивляется человекобожеской утопии, согласно которой падший Адам юридически и эстетически признается мерой всех вещей. Древнее природное суеверие может показаться безделицей по сравнению с тем идо-

лопоклонством, в которое впало антропоцентрическое сознание модернистской и постмодернистской эпохи. Хваленый прогресс оказался путем от рая к аду виртуальной (призрачной) реальности. Это и есть *светооставление*. Тут обитает в леоновской «Пирамиде» Шатаницкий.

Давно уже замечено, что хитрость дьявола особенно выразительно проявляется в его кажущемся отсутствии: он умеет убедить людей, что его не существует. В романе Леонова корифей всех наук Шатаницкий открыто делает свое дело в Москве 1930-х годов, но этого как будто никто (в том числе ГПУ–НКВД) не замечает; впрочем, для этого необходим орган для различения духов. Интеллектуально-политическая сила (и вытекающая отсюда сюжетная неуязвимость) Шатаницкого покоятся на том, что представляемая им *стратегия ада по существу совпадает с насильственным – революционным – внедрением атеистического стандарта в ядро православно-русской цивилизации*. Шатаницкий – сторонник справедливости, он почитатель науки, искренний поборник свободы, равенства и братства. В общем, настоящий евро-коммунист масонского разлива. В своих проповедях-трактатах он всячески отрешивается от какой-либо связи с нехристианскими культами, равно как и с христианскими ересями (обильно представленными в романе рассуждениями отца Матвея). Он не желает ничего слышать о двух богах – добром и злом (манихейский дуализм, гностицизм); он не имеет ничего общего с герметизмом – этим тайным учением о боге-демоне, стершем грань между верхом и низом. Как неоднократно говорит об этом сам Шатаницкий, он – *тварен*, то есть принадлежит к области следствий, а не Начал. В целом, Шатаницкий – «нормальный» европейский бес с прогрессивными (как это принято среди приличных людей) убеждениями – и вот этого-то как раз и не принимает в нем Леонов.

Все дело в том, что Шатаницкий, если воспользоваться словечком Ф. Ницше, – это герой *ressentiment*, это метафизический ревнивец, носитель религиозной ревности и обиды. Его смысложизненная забота – о Главном, имени которого он даже не в состоянии произнести без риска сжечь себе гортань, но без которого он так же невиден и невесом, как паутина в воздухе. В отличие от булгаковского Воланда этот титан всех наук и искусств вовсе не претендует на онтологическое равенство с Богом – он хочет всего лишь юридического признания собственного статуса во Вселенной и, следовательно, неудачи божьего замысла о ней: это и будет его победой. «Как ты мог предпочесть создания из глины созданиям из огня?» – вот что мучит этого поборника прогресса, и с точки зрения самодовлеющего разума, то есть с позиции либерального мировоззренческого стандарта, его возмущение вполне оправдано. Не следует забывать, что Шатаницкий, при всей своей энергетической инфернальности, – *рационалист*, то есть верит в закон достаточного основания и убежден в том, что на всякий минус отыщется свой плюс.

Указанный «преисподний» рационализм как раз и составляет роковую слабость профессора-корифея. Почитая свою природу по факту более близкой к божественной, чем человеческая, он органически не в состоянии вместить в себя различие между законом и благодатью, о чем еще в XI веке прекрасно

написал киевский митрополит Иларион. Иначе говоря, Шатаницкий – логик, его ум опирается на объективные (явленные) структуры, он последовательно хочет *справедливости, а не жертвы*. Если вспомнить гимн любви апостола Павла из его Первого послания к коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий» (1 Кор. 13:1), – то становится предельно ясно, что имели в виду отцы Церкви, когда свидетельствовали о своего рода наивности обитателей подземелья, ибо те действительно не постигают замысла Божия. Мало знать о Боге – надо еще любить его, а вот этого-то как раз бесы и не умеют. По словам современного греческого богослова Иоанна Зизиуласа, «субстрат сущности не бытие, а любовь. Истинный смысл бытия имеет содержание только в любви, а не в объективной структуре рационального, которая могла бы заключаться в себе самой»³. Отличие любви от закона достаточного основания заключается в том, что она *не ищет своего*, тогда как Шатаницкий именно своего-то и ищет, и потому искренне не понимает, почему (на каком основании) Главный предпочел ничтожные по своей тварной организации существа духам, повелевающим молниями. Выражаясь богословским языком, *населению ада недоступен божественный кенозис*, когда всеовершенство и всемогущее по своей природе (усии) существо – Абсолют – нисходит по любви на самое дно грешного временного существования, принося тем самым за него абсолютную жертву. *Возвышающий себя унижен будет, а униженный – возвысится* – для экзистенциального осуществления этого ключевого парадокса христианства необходима целостная метаноия (перемена всего существа, а не только ума), невозможная для навеки отпавших от Бога бывших ангелов.

Самое любопытное у Леонова, однако, состоит в том, что все сказанное о Шатаницком как в зеркале отражается в образе его небесного антагониста – ангела Дымкова. Будучи размером с небольшую звезду, Дымков в человеческом своем обличье столь же *нереален*, как и посланец ада. Оба они – гости в нашем мире, и потому оба в некотором смысле неполноценны, оба «не отбрасывают тени», как сказал по поводу одного из своих inferнальных персонажей Михаил Булгаков. Как ангелу, так и сатане невдомек, что Творца интересует не «материал», из которого произведена та или иная тварь (вся она в конечном счете произведена из ничто), а «сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа» (1 Петра 3:4). Судьба вселенной решается свободным избранием воли, а не магическими, социальными или культурными технологиями, которые могут быть использованы для решения тех или иных – пусть даже на первый взгляд глобальных – задач. Богу важно не *колдовство, а сердце*: он ждет от верных не подделки под себя, а действительного уподобления – восстановления в людях утерянного богоподобия.

Именно по этой причине центральный и религиозно наиболее мощный персонаж «Пирамиды» – не ангел и не демон, а дочь сельского священника Дуня, которая *отпускает* ангела в свободный полет именно тогда, когда его земная миссия по существу завершилась (без особого, впрочем, успеха). По-

³ Иоанн (Зизиулас), митр. Истина и общение // Беседа. № 10. Л.; Париж, 1991. С. 41.

дарив на прощанье своему небесному гостю букетик полевых цветов – «кошачьих лапок» – она делает то, что доступно только любящей женщине: она становится выше субстанции, из которой состоит ее космический друг. Из огня или изо льда сотворен тот или иной субъект (призрак, фальшак, симулякр) – не все ли ей равно? Любит – значит жалеет. Люди живут не в области Начал, а в сфере праха, и отличить в этой сфере просветление от наваждения есть самое большое из искусств – художество художеств, «умное деланье». Советская девушка Дуня как носительница православной традиции *тихования* (сердечной исихии) владеет этим искусством в совершенстве (хотя и в болезни), в то время как Никанору Шамину, Вадиму и другим «умникам» леоновского романа так и не удается отличить правое от левого, верх от низа: каждому свое.

Подводя итог вышесказанному, необходимо заметить, что леоновский дьявол (как и ангел) не эстетизирует и не маскирует свою трансцендентную сущность, не выдает себя за нечто иное, и тем решительно отличается от амбивалентных избранников модернистского Серебряного века, подчеркнута отождествлявших духовный полет с падением. «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / и Господа и Дьявола / Хочу прославить я»⁴, – признавался в 1901 году Валерий Брюсов, а его современник Федор Сологуб прямо назвал дьявола своим отцом и спасителем:

*Когда я в бурном море плавал,
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй, – я тону»⁵.*

В историко-эстетическом плане это означает, что русская – классическая по происхождению, хотя и отчасти соблазнившаяся модерном – культура к концу XX века уже *наигралась* с чертом, как мистически, так и социально. Слишком дорого стоил России допуск летящих демонов в литературу, музыку, живопись, театр – разрушение последнего Царства их рук дело. Профессор Шатаницкий (как и его предшественник по преисподней профессор Грацианский из «Русского леса») суть деятели той самой демонической ответственности (антицеркви), сознательной или бессознательной целью которой является *раскрытие «мирового яйца» снизу для прямой инвольтации темных сил*. И тут надежда только на Дуню – лишь чистой душе доступно различение духов не в понятии, не в социальной маске (белый – красный), или в гуманистической демагогии, а *на самом деле*. Посланцы ада владеют социокультурными кодами, но не живыми душами. Культура в метафизическом измерении – всего лишь тонкая колеблющаяся грань между духовными материками бытия, одна из средних (иногда даже слишком средних) оболочек цивилизации. Среди гигантского многообразия действующих лиц «Пирамиды» только скромная дочка кладбищенского попа причастна *тайной* свободе, отрицаю-

⁴ Брюсов В.Я. З.Н. Гиппиус // Pishi-stihi.ru. URL: <https://pishi-stihi.ru/z-n-gippius-bryusov.html>.

⁵ Сологуб Ф.К. Когда я в бурном море плавал // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/22777/kogda-ya-v-burnom-more-plaval>.

щей раздвоение духа между фарисейски исповедуемой святыей и реально осуществляемым предательством.

Из всего сказанного следует один существенный для нашей темы вывод: судить о человеке и тем более о народе только по светским (то есть заведомо условным, секуляризованным) формам его духовной жизни – достаточно пустое занятие. Человек, как и народ, может быть духовно высок, но культурно скромен (Дуня «не удостаивает» быть умной), и наоборот – богат «цветущей сложностью» культуры именно в ореоле своей инфернальности (Шатаницкий). В духовном плане самодостаточная (лишенная сердечного начала) культура не столько раскрывает, сколько скрывает от человека бытие. Последнее характерно особенно для России, где на протяжении XVIII–XX веков культурная революция происходила по меньшей мере трижды (петербургская Россия, советская Россия, постсоветская Россия), и каждый раз ценностное ядро нашей цивилизации решительно сбрасывало с себя ставшую для него чужой культурную «кожу» – порой весьма болезненно для обросшей этой кожей интеллигенции. Последний роман Леонида Леонова и есть роман о финалистских путях советской интеллигенции, получившей в лице Грацианских-Шатаницких дьявольскую социально-культурную пародию на саму себя.

Подобно своим великим предшественникам – Н.В. Гоголю, Ф.М. Достоевскому, Л.Н. Толстому – Леонид Леонов в «Пирамиде» приближается к той границе искусства, за которой оно пресуществляется в онтологическую истину. Спор между Шатаницким, Дымковым и Дуней – это спор о судьбе христианства в истории (и соответственно об исходе самой этой истории). В духовном космосе последнего леоновского романа бесовский смех оспаривает эту победу у сокровенной божественной тишины. Однако все, что происходит во времени, уже произошло в вечности: там уже каждый имеет награду свою. Получают заслуженное и все главные персонажи «Пирамиды». Дуня дарует ангелу волю, ее отец-священ-



Л.М. Леонов (1899–1994)

ник страданием искупает свои еретические умствования, большие и малые бесы окончательно обнаруживают свое небытие.

«Сказанное Леоновым таит великое количество пророчеств. Нечеловеческим зрением своим он зафиксировал несколько движений Бога»⁶. Подобно Ивану Карамазову у Достоевского Леонов-мыслитель не Бога отрицает, а демону и падшему человеку ничего хорошего не обещает – ни в этой жизни, ни в будущей. Слишком суров оказался опыт модерна для этого бывшего белогвардейца, а затем красного офицера, волею судеб ставшего одним из статусных советских писателей, лауреатом Сталинских и Ленинских премий. Перспектива тварного космоса у Леонова печальна. Материальная тварь («глина») и бессмертный дух – не одно и то же. «Читая Леонова, иногда будто бы скользишь по-над ясной водой, но иногда словно продираешься в тяжелом буреломе, под хруст веток, глядя вослед заходящему, оставляющему тебя в черном лесу солнцу. И только упрямый путник будет вознагражден выходом на чистую, открытую небесам почву, где струится холодный ключ, целебной которого нет»⁷.

⁶ Прилепин З. Подельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012. С. 10.

⁷ Там же. После публикации последнего леоновского романа среди наших литературоведов разгорелась нешуточная полемика. Одни находили в «Пирамиде» «торжество православия», тогда как их оппоненты – чуть ли не «бесовщину». Я думаю, что судить искусство (в том числе классическое, *sub specie aeternitatis*) следует прежде всего по законам искусства, а не по правилам строгой богословской догматики. Такого суда не выдержит ни одно художественное произведение, а почти все профессиональные писатели и художники попадут в еретики. Что касается «клубка ересей» в «Пирамиде», то согласимся с З. Прилепиным: «Не стоит верить ее ересям, ибо это обманка, подлог, соблазн – сам Леонов нам об этом говорит сразу же... “Пирамида” имеет подзаголовок “Роман-наваждение”» (Прилепин З. Указ. соч. С. 807).

Виталий Познин¹

Поколенческий фактор в истории советского кино. «Ленфильм» эпохи перемен. (1980–1990-е годы)

Аннотация. В статье рассматривается процесс смены творческих поколений на киностудии «Ленфильм» в период, когда в СССР начинают происходить перемены в политической и экономической системах. Автор выдвигает гипотезу, что истоки изменения эстетической и этической парадигм, произошедшего к началу 1990-х в фильмах нового поколения режиссеров «Ленфильма», следует искать в ценностных ориентирах, складывавшихся подспудно на студии в 1970–1980-е годы, когда творческим сообществом высоко оценивались художественные поиски в авторском кино и недооценивался фактор зрительского успеха. В результате при смене поколения режиссеров в фильмах конца 1980-х – начала 1990-х доминирующим становится стремление к самовыражению и тотальный нигилизм по отношению к прошлому, что привело к резкому падению интереса российского зрителя к отечественному кино.

Ключевые слова: поколенческий фактор, советское кино, перестройка, Ленфильм, смена ценностей, этика и эстетика

Мироощущение поколения, проявляющееся ментально и эмоционально в склонности к оптимистическому или пессимистическому восприятию действительности, определяется конкретной исторической и социокультурной ситуацией и формируется под влиянием поведения и убеждений авторитетных индивидов.

Перемены, происходившие в нашей стране в конце 1980-х – начале 1990-х со всей очевидностью и наглядностью подтвердили эту аксиому.

Согласно данным социологов, «представители “поколения переходного периода” (когорты, родившиеся в относительно спокойные 1960–1970 гг.), сразу после начала рыночных преобразований открывшие свой бизнес, в большинстве своем руководствовались отнюдь не соображениями материальной выгоды, а стремлением к независимости, свободе, самостоятельности, творческой самореализации»². Трудно сказать, насколько искренне начинающие предприниматели отвечали на поставленные вопросы. Но что же касается творческих работников (причем самых разных возрастов и профессий), то они действительно в большинстве своем восприняли начало «перестройки» с энтузиазмом и надеждой на то, что новые политические и экономические условия позволят им творчески самореализоваться.

¹ Познин Виталий Федорович – доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств, заведующий сектором кино и телевидения; ORCID: 0000-0002-6936-6241; poznin@mail.ru

² Пушина Л.Ю. Габитус как атрибут поколенческой общности // Вестник КГУ имени Н.А. Некрасова. 2012. № 2. С. 186.

Так называемый «застой» 1970-х – начала 1980-х кинематографическим обществом ощущался наиболее остро и болезненно, поскольку к кинематографу как самому массовому искусству у партийных и государственных органов было особо пристальное внимание. Любой неоднозначный подход к художественной трактовке действительности, создание многомерных, неоднозначных образов, появление новой стилистики часто вызывали неприятие и отторжение у представителей властных структур и соответствующую реакцию кинематографистов. Ограничение тематического и жанрового спектра кинокартин, строжайший идеологический контроль со стороны боявшихся всего нового партийных функционеров и государственных чиновников, внесение ими в созданные фильмы бесконечных поправок – все это вызывало в творческой среде недовольство и раздражение.

Сегодня многими киноведами и деятелями культуры принято воспринимать советское кино как нечто фальшивое и не способное конкурировать с зарубежным кинематографом в творческом плане. Так, А.Н. Медведев полагает, что нашему кино не хватало «прорыва в сфере формы, в области киноязыка, прорыва в тематике, в открытии, в постижении героя»³, а склонный к гиперболам А.Ю. Герман вообще определил все советское кино как «гигантскую рекламную организацию»⁴.

Оглядываясь назад и рассматривая кино лишь с точки зрения поиска новых форм повествования, оригинальных драматургических ходов и освоения новой тематики, к советскому кино можно предъявить, конечно, немало претензий. Но при этом нельзя не видеть главного, а именно того, что ценности, утверждаемые советской литературой и искусством, носили *гуманистический характер*. Они во многом были основаны на православных традициях (при том, что коммунистическая идеология отрицала религию) и на нравственных основах русской культуры – примате совести, способности к воскрешению падшей души, ответственности каждого человека за содеянное, стремлении к гармонии личности, природы, общества, сострадании к «маленькому» человеку, способности к жертвенному служению, доходящему до самопожертвования, утверждению творческого, созидательного начала в человеке и в отношении его с миром⁵. То есть в «идентификационном наборе советской идентичности прочно соединились характерные черты национального менталитета и классовые “добродетели”, которые, как выяснилось при ближайшем рассмотрении, представляли собой общечеловеческие ценности»⁶.

В 1970-е и в первой половине 1980-х годов утверждение этих общечеловеческих и в то же время свойственных национальному менталитету ценностей можно видеть в творчестве ведущих режиссеров «Ленфильма»: И. Хейфица,

³ Медведев А.Н. Только о кино // Искусство кино. 1999. № 8. С. 150.

⁴ Эпоха бездарей... Так говорил о нашем времени Алексей Герман, которому 75 // Невское время. 27.05.2021.

⁵ Брейтман А.С. Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале «нового» кино России) // Известия РГПУ имени А.И. Герцена. 2004. № 4. С. 167–168.

⁶ Савельева Е.Н., Буденкова В.Е. Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного ун-та. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 245.

И. Авербаха, Д. Асановой, В. Мельникова, В. Соколова, М. Ершова, В. Трегубовича, И. Масленникова, В. Мотыля, В. Бортко, С. Арановича Л. Менакера и других мастеров, создававших настоящие художественные произведения.

Да и вряд ли претензии А. Медведева, руководившего нашим кино в 1990-е годы, об отсутствии «прорыва в тематике, в открытии, в постижении героя» можно отнести к таким ленфильмовским работам, как «На войне как на войне» (1968), «Торпедоносцы» (1983), «Порох» (1985), «Проверка на дорогах» (1985), «Вдовы» (1976), «Друзья и годы» (1965), «Чужие письма» (1975), «Монолог» (1972), «Пацаны» (1983), «Собачье сердце» (1988), «Зимняя вишня» (1985), «Левша» (1986) и др. Главное же – многие ленфильмовские картины находили живой отклик у большой массы зрителей. И если исходить из мнения Л.Н. Толстого о том, что искусство должно заражать, то эти фильмы вызвали глубокие эмоции, заставляли размышлять о смысле жизни, а, значит, были настоящим искусством.

В конце 1970-х – начале 1980-х «Ленфильм» по всем позициям прочно занимает одно из ведущих мест в советском кинематографе, уступая лишь «Мосфильму». Картины, созданные на ленинградской киностудии в это время, отличаются особой изобразительная культура, внимание к выразительным деталям, психологическая глубина, тонкость и убедительность актерской игры.

Хотя жанровый спектр картин, выпускаемых «Ленфильмом», не отличается большим разнообразием, тем не менее в течение первого пятилетия 1980-х на студии было создано 7 музыкальных фильмов, 9 приключенческих картин и детективов, 11 комедий (в основном лирических или бытовых), 16 фильмов для детей и подростков, 30 экранизаций классики и произведений современных авторов. В 1982–1986 годы на экраны выходят фильмы о любви и на семейную тему, вызвавшие интерес широкого зрителя: «С тех пор как мы вместе» (1981), «Родителей не выбирают» (1982), «Гори, гори ясно» (1983), «Милый, дорогой, любимый, единственный...» (1984), «Воскресный папа» (1985) и др.

Кинокритик Людмила Донец писала в то время: «При всех неудачах и просчетах в картинах “Ленфильма” есть главное, что на других киностудиях часто уходит на второй план. Они изначально задумываются как произведения искусства, а не товарная единица. Этот посыл очевиден прежде всего в самом отборе авторов, которые здесь сотрудничают»⁷.

К сожалению, догматизм, доктринерство, рутина, боязнь всего нового, доминировавшие в Кремле в конце 1970-х – начале 1980-х годов, нередко приводили к тому, что кинопроизведения превращались в нечто малоинтересное, банальное, и именно это более всего вызывало протест режиссеров и сценаристов. Но *парадоксальность ситуации* конца 1980-х заключается в том, что латентное недовольство творческих работников чиновничьим произволом, вырвавшись наружу, привело в итоге к результатам, *диаметрально противоположным* тому, о чем им мечталось.

⁷ Донец Л. Индивидуальная трудовая деятельность. Заметки о московских сценаристах // Искусство кино. 1987. № 11. С. 88–89.

Начиная с конца 1980-х, в картинах «Ленфильма», как и в работах других студий, начинают меняться эстетические и этические предпочтения сценаристов и режиссеров нового поколения. Этот феномен очень точно подметил критик Сергей Добротворский, размышляя в 1996 году о таком понятии, как «ленинградская школа кино»⁸. Относя к «ленинградской школе» поколение режиссеров, создававших прославившие «Ленфильм» картины в конце 1970-х – начале 80-х годов, – И. Авербаха, В. Бортко, А. Германа, С. Арановича, Д. Асанову и др., критик уточняет, что в данном случае понятие «школа» подразумевает не тематическое единство или стилевое единомыслие, а, скорее, некую социопсихологическую общность и близкую мировоззренческую позицию, основанную не столько на эстетической, сколько на этической доминанте. В лучших работах «ленинградской школы», по мнению критика, ощущается пристрастие к духовным поискам, к обостренным психологическим коллизиям и подспудная приверженность воспитательной роли искусства, точнее, роли искусства как некоего камертона, с которым зритель сверяет свои этические и эстетические взгляды.

Тот же С. Добротворский в статье под красноречивым названием «Кино, которое мы потеряли» в конце 1990-х уже пишет: «...оно учило не читать чужих писем и не стрелять в белых лебедей, отдавать деньги за краденые автомобили нуждающимся детям или тому, что только у дятла не болит голова о чужой беде. То есть не самым плохим вещам, а если эти вещи и выглядят сегодня ложно, то лишь потому, что идеал недостижим, а рай гораздо легче построить на экране, чем в реальности...»⁹.

В этих словах критика – дань новым веяниям и новой эстетике, предпочитающей видеть мир через очки с темными фильтрами, отчего на экране никакого идеала вообще не видно, а вся «правда» сводится к показу мрачных сторон прошлой и нынешней жизни.

Выступая на состоявшемся в мае 1989 года пленуме Союза кинематографистов СССР известный кинокритик И. Шилова констатирует, что художественный уровень кинопроизведений, выпущенных после отмены цензуры и сведения к минимуму государственного вмешательства в творчество кинематографистов, не только не стал выше, но и значительно снизился: «Прописи не ушли, напротив – становятся все более агрессивными, доказываются с аттракционной ударностью, с эпатажной жестокостью, со смакованием актов садизма и мазохизма. Не кажется ли вам, что отечественный кинематограф становится не столько интернациональным, сколько иностранным, овладевает уже отработанным за рубежом механизмом и манками, бросается в крайности, игнорирует сущность отечественной культуры, ее гуманистических традиций?»¹⁰

⁸ Добротворский С.Н. Ленинградское кино: эволюция авторской традиции // Петербургское «новое кино»: сб. статей. СПб.: МОЛ, 1996. С. 34–35.

⁹ Масленников И.Ф. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: ИП Князев, 2007. С. 124.

¹⁰ Шилова И.М. Выступление на майском пленуме Союза кинематографистов СССР, 1989 г. Цит. по: Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайны закулисной войны 1973–1991. М.: Эксмо, 2008. С. 157.

Подмечено очень точно. Настоящее гуманистическое искусство всегда взыскует идеала, того, что поддерживает в человеке веру и надежду. Художник может утверждать этот идеал не только через показ позитивного, но и того отрицательного, что мешает утверждению идеала в реальной жизни, но при этом демонстрация негатива не должна становиться главной целью творчества. Новое же кинематографическое поколение, как говорится, «вместе с грязной водой выплеснуло ребенка», т.е. спешно сменило традиционные ценности, свойственные национальному менталитету, на нечто противоположное.

Конечно, новая эстетическая и этическая парадигма возникла не спонтанно, а формировалась исподволь, еще до перестройки, но наиболее явно это обнаружится в конце 1980-х – начале 1990-х годов. С приходом новой режиссерской когорты в лице таких несомненно талантливых людей как В. Сорокин, А. Рогожкин, Ю. Мамин, С. Снежкин, К. Лопушанский, С. Овчаров, А. Бибарцев, В. Огородников и других режиссеров, ситуация на студии начинает постепенно меняться. Как точно подметил С. Добротворский, появление этого «второго эшелона» новой ленфильмовской режиссуры обозначило творческий кризис, который был связан «в первую очередь с размыканием самодостаточной социокультурной модели, краеугольным камнем которой, во-первых, была вера в безусловную позитивность коллективного нравственного опыта и, во-вторых, причастность художника-творца неким безусловным, совершенным истинам. Крушение такой картины мира повлекло за собой переоценку и художественных приоритетов и самих задач искусства»¹¹.

Как констатирует критик, «созданные в середине 80-х годов фильмы – гибриды авторства и жанра демонстрируют кризисное состояние “Ленфильма”. Навыки “школы” пришли в явное противоречие с перелицованной моделью кинематографа. <...> ...Попытки сохранить эту традицию [“школы”. – В. П.] в жанровом кино привели к замещению авторства двумя ярко выраженными псевдоавторскими тенденциями – “чернухой” и “апокалипсисом”»¹².

Этому же способствовало и желание определенной части творческой интеллигенции, ненавидевшей (часто вполне обоснованно) идеологический прессинг со стороны партийных и государственных структур, выразить это в виде эстетического негатива, скепсиса и разрушения – в пикку тому оптимистическому позитиву, который доминировал в искусстве соцреализма.

Политолог В.В. Титов считает, что одна из характерных черт этого периода – *кризис идентичности*, произошедший в результате распада системы смыслов, ценностей и символов: «Итог такого распада – не только фрагментация политического пространства и усиление социальных конфликтов, но и разрушение образа прошлого через девальвацию его позитивных составляющих, сознательное “очернение” истории под видом поиска “исторической правды”»¹³.

¹¹ Добротворский С.Н. Указ. соч. С. 34–35.

¹² Там же. С. 45.

¹³ Титов В.В. Политика памяти и формирование национально-государственной идентичности: российский опыт и новые тенденции. М.: Типография «Ваш формат», 2017. С. 54.

Благородное стремление кинематографистов конца 1980-х «говорить зрителю правду» на деле обернулось тем, что плюсы быстро сменились на минусы, и, согласно закону маятника, затянувшийся этап искусственного поддержания обветшалых советских догм обернулся другой крайностью: «Критике, разному, развенчанию подвергалось все, что вчера публично, экранно перевозносилось. “Антиобщественный элемент” потеснил “положительного героя”. Эффект получился гиперреалистическим, но экранная картина действительности не стала менее односторонней: кино “радужного благополучия” теперь оказалось “черным”»¹⁴. На смену «героев былых времен» и людей труда пришли преступники, проститутки, маргиналы, деклассированный элемент, сексуально озабоченные персонажи. Действие в такого рода картинах происходило в исправительно-трудовых лагерях (на «зоне»), в солдатских казармах с царящей там «дедовщиной», на тесных коммунальных кухнях, в забытых богом поселках и т.п.

Анализируя причины отторжения зрителем нового русского кино, известный исследователь проблемы «кино и зритель» М. Жабский приходит к следующему выводу: «Как показывает мировой опыт, взаимоотношения с массовой аудиторией рыночный кинематограф может строить успешно только путем осторожных, тщательно продуманных эволюционных изменений. Когда старое уступает место новому постепенно. <...> При переходе к рынку российский киноэкран... в кратчайшие сроки стал совершенно неузнаваемым для своего зрителя. На смену советским фильмам пришли антисоветские, «светлуху» соцреализма заменила “чернуха” гласности, отечественные и американские фильмы поменялись пропорциями в репертуаре кинотеатров»¹⁵.

Резкий крен в сторону нигилизма и критицизма со стороны многих режиссеров, вероятно, объясняется тем, что невозможность реализовать какие-то свои замыслы в рамках советской системы, в ситуации полученной творческой свободы вызвало у них ощущение растерянности. В результате понятие темы как оригинального художественного осмысления того или иного явления заменилось понятием темы в традиционном чиновничьем понимании – вместо проблематики рабочего класса, деревни, школы и т.д. теперь стояли вопросы наркомании, проституции, бандитизма, рэкета и т.д.

Другая часть кинематографистов, мало озабоченная идеологическими и эстетическими проблемами, тоже принялась в это время воплощать на экране то, что раньше запрещалось, но уже по причинам, связанным с понятием морали, – к месту и не к месту в фильмы включаются сцены с «обнаженкой», эпизоды сексуального характера, жестокие криминальные разборки и т.п. (В чем-то это похоже на возникновение либертинизма в XVI веке, который начинался как борьба за свободомыслие – в пику религиозному доктринерству и догматизму, но вскоре трансформировался в нарушение всяких моральных ограничений, удовлетворение любых естественных потребностей и проповедь бытового гедонизма).

¹⁴ *Джулай Л.Н.* Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. С. 182.

¹⁵ *Жабский М.И.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2009. С. 309–310.

За короткий период «социальный оптимизм» сменился на экране ощущением безнадежности и потерянности, что особенно проявилось в авторских фильмах и артхаусе, где доминировал эсхатологические или экзистенциальные мотивы – именно такого рода фильмы получают в это время призы на внутренних и на международных кинофестивалях.

Если многим ленфильмовским режиссерам поколения 70-х–80-х – М. Ершову, В. Мельникову, В. Мотылю, В. Трегубовичу, И. Масленникову, Е. Татарскому, Ю. Мамину – было свойственно чувство юмора (комический элемент всегда заметен в их работах), то для поколения конца 80-х характерны нарочитая серьезность, мрачность и уныние. (Надо сказать, это и поныне считается одним из признаков авторского кино). Вопреки фразе К. Маркса о том, что человечество, смеясь, расстается с прошлым, режиссеры поколения «перестройки» расставались с советским прошлым с надрывом и даже с ненавистью.

Но и в настоящем, которое, по выражению С. Говорухина, превратилось в «криминальную революцию», они не находили поводов для оптимизма и юмора. Просто, по «закону маятника» былой оптимистичный взгляд, в котором преобладали розовые тона, сменился на темные краски. Поменялись соответственно и *герои*. Неудивительно, что в период безвременья и неопределенности любимцем публики становится Данила Багров (Сергей Бодров), герой фильма «Брат» (1997). Этот названный критиками культовым фильм А. Балабанова фактически построен по сюжетной схеме, свойственной тогда многим фильмам, суть которой емко сформулирована в народной поговорке «Вор у вора дубинку украл», т.е. более благородный бандит противостоит нехорошим бандитам.

Напомним сюжет этого фильма. Вернувшийся с Чеченской войны молодой человек, выручая из беды брата-киллера, вершит суд по своему разумению над «нехорошими людьми»: убивает криминального авторитета Чечена; расстреливает еще двух бандитов, оправдывая себя тем, что он «людей хороших спас»; приканчивает бандита по кличке «Крот»; расправляется с конкурентом брата Круглым и его бандой. Причем все эти поступки (а фактически – преступления) даются ему легко и чуть ли не весело.

Нельзя не согласиться с мнением М. Безенковой, что успех фильма А. Балабанова кроется в том, что в нем фактически создана некая «над-реальность, своего рода мифологическое пространство», близкое по структуре сказке или притче, и что «зрителю, уставшему от кинематографа болезни, подлости, предательства, именно этот фильм показался близким и родным»¹⁶. Зрительскую симпатию к герою фильма Даниле Багрову (фактически, нашему варианту Рембо) вызвало и то, что простой русский парень, пусть исключительно силовым методом, утверждает *справедливость*, верша свой самосуд, как бы компенсируя тем самым бессилие или продажность властных структур 90-х.

Быстрые и радикальные изменения в жизни общества не могли не сказаться в целом на мировосприятии художников этого периода. В ряде фильмов

¹⁶ Безенкова М.В. Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века // Человек и культура. 2019. № 4. С. 29.

доминирует острое ощущение неопределенности и безнадежности, вплоть до синдрома суицидального поведения, что было следствием резких и непонятных большинству людей тектонических сдвигов в окружающей жизни и духовной сфере. Наиболее яркое выражение это ощущение нашло в фильме Альберта Мкртчяна «Прикосновение» (1992), где трагически ушедший из жизни человек призывает живых в иной мир, чтобы избавить их от скверны и земных страданий.

Гипертрофированным выражением мрачного, пессимистического мироощущения стало возникшее на «Ленфильме» направление, получившее название «некрореализм». Его идеологом стал кинорежиссер и художник Е. Юфит. Как отмечает киновед А.С. Попов, «некоторые кинокритики не без основания усматривают эстетические корни некрореализма в жуткой советской традиции мумифицировать своих вождей, что всегда добавляло советской культуре оттенок некрофилии. Исходя из этой амбивалентности живого и мертвого в советской культуре, создатель некрореализма Евгений Юфит строил свои абсурдистские киноминиатюры на столкновении бесплотной, воздушной соцреалистической эстетики с грубым, нарочито натуралистично репрезентированным танатологическим событием. Эйдетическая эстетика соцреализма особенно быстро обнаруживала свою хрупкость и ирреальность именно в столкновении со смертью, существования которой она просто не предполагала»¹⁷.

Но, думается, здесь дело не столько в желании затронуть тему, которую в советском кино старались обходить, сколько в стремлении вызвать эпатаж у кинематографической и околокинематографической публики, поразив ее трактовкой темы смерти, не свойственной православной культуре.

Новое мировоззрение кинематографистов формировалось под давлением массивной антисоветской и антисоциалистической пропаганды, что фактически становится доминантой новой идеологии, при том что формально любая идеология в новой России запрещена. И эта новая идеология активно навязывалась нации т.н. креативной интеллигенцией через средства массовой информации. Достаточно вспомнить новые радиостанции той поры или популярные телевизионные шоу «Слабое звено», «Алчность», «Деньги не пахнут», «Империя страсти», «За стеклом», «Дом 1» «Без комплексов» и др., культивирующие индивидуализм, стяжательство, бесстыдство.

В результате возник *очередной парадокс*: двойственность, которую ощущали советские люди при сравнении партийных лозунгов с реальной действительностью, в короткие сроки сменилась однозначной суровой «правдой жизни» без всяких лозунгов и лакировки: открыто провозглашалось право сильного и наглого при переделе государственной собственности; разрешалось то, что ранее считалось табу; откровенно попирались принципы справедливости, коллективизма, взаимопомощи и т.д. Кино же торопилось передать на экране эти изменения, что вызывало у зрителя отторжение, – и потому, что кошмаров и ужасов в это время хватало в реальной жизни, и потому, что этика и эстетика

¹⁷ Попов А.С. Кинематограф 1990–2000-х гг. и изменение ценностей в российском обществе // Вестник Воронежского государственного ун-та. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 1. С. 229.

новых российских фильмов были чужды национальному менталитету, привыкшему к реализму, психологизму и многогранным характерам.

Период конца 1980-х, предвещавший кризис 1990-х, оказался для российского кинематографа временем тяжелого и болезненного перехода в совершенно непривычные и незнакомые условия свободной конкуренции и борьбы за выживание.

Печальную ситуацию, сложившуюся в отечественном кино уже к концу 1980-х, начинают постепенно осознать творческие работники и исследователи киноискусства. Талантливый кинокритик Татьяна Москвина в опубликованной в журнале «Искусство кино» статье, восторженно описав вначале творческую атмосферу, царившую на «Ленфильме» в конце 1980-х, вынуждена далее констатировать, что если режиссер позволяет себе «третировать зрителя как фигуру», т.е. не собирается учитывать интересы широкой зрительской аудитории, то это грозит крахом всей киноиндустрии: «При всем своем размахе наше “глобальное кино”, трактующее разнообразные, обширные и огромные темы, имеет малый резонанс в сознании культуры, оставаясь зачастую внутренним делом студии. Оно из рук вон плохо прокатывается. Сейчас, когда пишу эти строки, весь урожай 1989 года практически недоступен зрителю – в городе не идут ни “Посетитель музея” К. Лопушанского, ни “Оно” С. Овчарова, ни “Посвященный” О. Тепцова, ни “Бумажные глаза Пришвина” В. Огородникова, ни “Спаси и сохрани” А. Сокурова, ни “Караул” А. Рогожкина»¹⁸.

Творческие работники, которым не безразлична судьба отечественной киноотрасли, тоже забили тревогу. Алексей Герман в это время, видя, как «Ленфильм» вынужден сворачивать постепенно производство фильмов, в конце 1980-х «на коллегии Госкино предостерегал от наступления американской кинематографии. Призывал к этому подготовиться. Уговаривал руководство немедленно отправить в Штаты группу молодых режиссеров – не для того, чтобы у нас потом делать американское кино, а чтобы постичь то искусство, с помощью которого они умеют творить ленты, покоряющие публику». К сожалению, его призывы оказались «гласом вопиющего в пустыне»: «Меня внимательно выслушали, поддержали, заверили, что так и поступят, – и не сделали ровным счетом ни-че-го... Я ездил в Америку, читал там лекции в университетах, в киношколах и одновременно пытался пробить такую систему. Увы, я был один. Не вышло. Но вот сейчас слабые режиссеры, пользуясь негодными средствами, не умея и не понимая, пытаются перенести американские модели на нашу почву и делают стыдную муру... Возможно, надо было систему неизбежного допуска к нам американского кино продумать изначально и тщательно (как это сделали во Франции, в Финляндии), ведь эти киноленты закупал не только легендарный Таги-заде, но и сами киностудии. И сами же выбирали их на рынок... Нельзя было не видеть, куда тащит всех этот оползень: десятки никому не нужных картин, внутреннее разложение “Ленфильма”»¹⁹.

¹⁸ Москвина Т.В. «Глобальное кино» Петроградской стороны. Субъективные заметки о «Ленфильме-89» // Искусство кино. 1990. № 7. С. 71.

¹⁹ Эпоха бездарей... Указ. соч.

Режиссер Станислав Говорухин в начале 1990-х пытается убедить кинематографистов подумать, пока не поздно, над тем, как вернуть утраченное доверие и интерес широкой аудитории к отечественному кино: «...вижу, что кинематографу становится все хуже. Угроза коммерциализации? Почему? Наше интеллектуальное кино не хуже западного. Но мы пренебрегли “низким” жанром, который требует высочайшего профессионализма. Сегодня кооперативы будут для денег гнать любую тему. Проблемы общества их всерьез не интересуют. <...> Может быть, в этой обстановке долг художника перестать показывать это, как-то ограничить себя. Может, нужно больше говорить о чести, благодарстве, человеческом достоинстве?! У нас чрезвычайная обстановка...»²⁰.

Но этих призывов никто не слышит, сценаристы и режиссеры все еще опьянены свободой, возможностью претворять в жизнь свои замыслы, меньше всего думая о том, как их творчество будет воспринято зрителем. Некоторые режиссеры так и заявляют в это время: «Я снимаю кино для себя».

Нельзя не согласиться с суровым приговором кинематографическому обществу 1980—1990-х, который вынесли в наши дни авторы «Истории киноотрасли в России»: «...никто столь усердно не приближал катастрофическое падение отечественной кинематографии, как сами российские кинематографисты. И в первую очередь наш доблестный сценарно-режиссерский корпус. Приближали, прежде всего, своими фильмами. Именно тем, чего более всего и не желал видеть на перестроечном экране массовый зритель. Гималаями грязи, жестокости, ужаса, неверия ни во что. Изображением русского человека бездушным винтиком системы, идиотом, совком, беспомощным насекомым или, наоборот, звероподобной скотиной. Представлением о мире и жизни, как о помойке, кладбище, сумасшедшем доме, тюрьме, из которой нам будто бы никогда не вырваться»²¹.

Понять причину того, почему столь резко изменилась аксиологическая и эстетическая парадигмы отечественного кино, несложно. Худшие черты недавнего прошлого – формализм, идеологический догматизм, начетничество, нежелание менять что-либо в экономике и в сфере культуры, расхождение между словом и делом, мелочный контроль за деятельностью творческих коллективов, въедливая цензура, доходившая порой до абсурда в своей подозрительности, – все эти факторы вызывали в кинематографической среде 1970—1980-х скрытый протест, и как только забрезжила надежда на изменение ситуации, все накопившиеся претензии реализовались в виде фильмов с неодобряемой раньше тематикой и новой, не привычной зрителю эстетикой.

Главной проблемой кинематографического поколения конца 1980-х – 1990-х стала потеря контакта со зрителем.

Когда только начиналась перестройка, путь к сердцу зрителя виделся в откровенном разговоре со зрителем обо всех проблемах без прикрас и лакировки: «Мы сами задаем вопросы, что же надо сделать, чтобы вернуть пошатнув-

²⁰ Союз кино – каким ему быть? // Искусство кино. 1990. № 1. С. 8.

²¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Отчет о научно-исследовательской работе / Д.Л. Караваев, В.И. Фомин, И.Н. Гращенкова, М.Р. Косинова, О.П. Зиборова. М.: НИИК ВГИК, 2012. С. 1456–1457.

шееся доверие зрителя, – писал в “Советском экране” известный драматург В. Черных. – Лично я вижу один ответ: делать правдивые фильмы, не фильмы, где есть правдоподобное или часть правды, а говорить зрителю правду и только правду о наших днях, правду о существующих еще недостатках, противоречиях, несовершенствах...»²². Так мыслило старшее поколение, имея в виду, что советская власть останется и что критика пороков социалистического общества будет способствовать улучшению жизни народа, демократизации общества, пробуждению творческой инициативы людей.

Однако в конце 1980-х в стране уже совершенно иная обстановка – начинается затяжной кризис, и основную часть зрителей менее всего интересуют в кино «недостатки, противоречия, несовершенства», поскольку речь идет о выживании в это нелегкое время. Новое же поколение сценаристов и режиссеров, получив творческие свободы, начинает внедрять в жизнь призывы предыдущего поколения кинематографистов вскрывать пороки социализма, которого в стране фактически уже нет и который, по сравнению с реальностью 1990-х, представляется многим «золотым веком».

Игнорируя исследования психологов и социологов, резюмировавших, что доминирование в фильмах негативного отношения как к прошлому, так и к настоящему, ощущения депрессивности и безнадежности отрицательно сказывается на интересе массовой аудитории к отечественному кино, кинематографисты с непостижимым упорством продолжали снимать подобного рода картины. Причем, что самое парадоксальное, это делалось при финансовой *бюджетной поддержке*, хотя, казалось бы, государство должно было прояслять беспокойство о нравственном здоровье нации.

За изменением кинорепертуара последовало и изменение в предпочтениях зрителей, что уже было связано с бесконтрольно хлынувшей в это время в нашу страну голливудской низкосортной продукции, рассчитанной на «третьи страны». Преобладавшая до этого в зрительской среде ориентация на совмещение в фильме познавательного и развлекательного аспектов уходит в прошлое; доминирующим в запросах новой аудитории становится *развлечение*. Падение интереса зрителя к отечественному кино ощущается с каждым годом. В 1988 год лишь один фильм из десяти выпущенных на киностудиях принес прибыль, а в конце 1980-х ставка на доминирование проблемного (разоблачительного) кинематографа окончательно отвратила массового зрителя от отечественного кино.

Отвечая на вопросы анкеты, разосланной ведущим мастерам отечественного кино журналом «Искусство кино» в 1989 году, корифей «Ленфильма» Иосиф Хейфиц писал: «Критические элементы в наших фильмах последнего времени стали основными. Это понятно. Но, мне кажется, одни эти элементы вскоре станут неплодотворными. Нам недостает фильмов, утверждающих с той же яростью новое, рождающееся с трудом и в острых конфликтах. Новое об обществе и о человеке. Идеи любви к ближнему, идеи добра и милосердия, торжество совести и порядочности, приговор хамству, мещанству, эгоизму,

²² Черных В. ...И ничего, кроме правды // Советский экран. 1986. № 5 (март). С. 11.

национализму – все это должно питать наше искусство при любой модели его организации. И только ради этого стоит изобретать новый язык кинематографа. Только для этого и ни для чего другого»²³.

К сожалению, новая генерация кинематографистов занимается как раз (кто – более, кто – менее талантливо) «изобретением нового языка кинематографа», меньше всего заботясь о том, чтобы их фильмы затрагивали сердце зрителя, заражали его искренними эмоциями и пробуждали высокие мысли.

Самым печальным последствием перемен в культурной сфере, произошедших в результате реформ, начатых в конце 1980-х, стало то, что «распалась связь времен», произошел *разрыв традиций*, а заодно – смена ценностных ориентиров и снижение уровня образования и культуры в целом. Отторгая заформализованную, закостеневшую, не желающую ничего менять партийно-государственную систему, нетерпеливые реформаторы отказались заодно от того, что было привычно и дорого национальному менталитету, либо превратили демократическую культуру в массовую – в самом плохом смысле этого слова, что особенно сказалось на телевизионном вещании. То, что было свойственно лучшим образцам русской и советской литературы, театра и кино – художественный реализм высокой пробы, интерес к человеку, его судьбе и его психологии, ориентир на гуманистические ценности и идеалы – все это оказалось забыто и отвергнуто. В 1990-е годы с экрана исчезли многогранные характеры, сложные ситуации, мотивация поступков героев; на их место пришли сюжетные схемы, тенденциозность, дегуманизация, приблизительность – вместо правды и натурализм – вместо художественности.

Дальнейшее развитие отечественного кино пошло по пути заимствования жанров, стилей, драматургических и изобразительных приемов у мастеров Голливуда, что ощущается даже в картинах о войне и о славных страницах истории советской науки, спорта, космонавтики. Пытаясь привлечь массового зрителя, наши кинематографисты начали осваивать жанры, которые до этого не были свойственны отечественному кино и отечественной культуре в целом (фильм ужасов, фэнтези, фильм-катастрофа, байопик, киномюзикл), опять мало заботясь об утверждении национальной идентификации, что было остро необходимо народу в переходное время.

По какому пути пойдет развитие отечественной киноиндустрии и как будет развиваться в России кинопроцесс, покажет ближайшее время. Но то, что настало время переоценки ценностей, мало у кого вызывает сомнение. Нельзя не согласиться со словами М. Косиновой, давно изучающей запросы отечественного зрителя: «Российские зрители хотят смотреть кино про Россию, про себя сегодняшних. И понимать, что происходит с ними и со страной. Этот процесс называется самоидентификацией. И когда наше кино начнет вызывать самоидентификацию, его, наверное, вновь можно будет назвать “важнейшим из искусств”»²⁴.

²³ Три года спустя // Искусство кино. 1989. № 5. С. 15.

²⁴ Косинова М.И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Культура и общество. 2014. № 4. С. 154.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Евгений Дуков¹

Как взращивалась профессиональная концертная деятельность в России и как она преобразилась после революции

Аннотация. Статья посвящена новому взгляду на концертную деятельность в России до 1940-х годов. Большое место уделено дореволюционному периоду, когда концертная деятельность существовала как негосударственная, региональная культурная структура. Постреволюционный период трактуется как продолжение «большой» истории России. Принципиальна для автора идея о двух разных типах концертной деятельности, сложившихся в России в этот период: одной, традиционной, вырастающей из живой исполнительской практики перед собравшейся публикой, и второй, связанной с новым медиа – радио, где исполнители показывали свое искусство бездушному микрофону, а публику замещал рассеянный в пространстве призыв «радиослушателя».

В статье сжато рассматривается теория концертной деятельности, выделяются ее основные факторы, без которых она как профессиональная не существует – представление о концерте в общественном сознании, специфические исполнительские силы, школы, которые их подпитывают, понимающая публика, экономические условия. Новый взгляд в статье содержится на кооперативное движение и его роль в культуре и концертной деятельности. Рассматривается история первых советских филармоний, борьба в них «кассы» и высокой эстетики.

Ключевые слова: концертная деятельность, музыкальная культура, Российская империя, РСФСР, кооперативное движение, радио

¹ Дуков Евгений Викторович – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-2097-369X; edukov@rambler.ru

■ Введение: с чего начнем?

Профессиональная концертная деятельность возникает при наличии минимум пяти факторов: представления о концерте в общественном сознании, специфических исполнительских сил, школ, которые их подпитывают, понимающей публики и экономики², которая может обеспечить все компоненты этой деятельности. Все пять основных компонентов связаны в культуре в определенную систему, которую, собственно, можно называть «концертная деятельность»³.

В России концертная деятельность не имела устойчивых государственных специализированных организационных форм вплоть до Октябрьской революции. Считается, что ее становление проходило после Гражданской войны в соответствии с основной линией культурной политики большевиков, под контролем государственных и политических органов страны. Мы привыкли рассматривать октябрь 1917 года как поворотный, в том числе в культуре. Остатки Российской империи тогда как бы начинали жить с чистого листа, так казалось революционерам. Но любые культурные системы не возникают на пустом месте. В данном случае, в России уже были композиторы, часть из которых имела ранг мировых, были блестящие исполнители, были благотворители, были школы и т.д. Была концертная деятельность, но другая.

Любая деятельность происходит в пространстве. Это аксиома. Российская империя в XVIII и в XIX веках представляла довольно странное образование. Огромная территория, вторая по площади среди государств мира, в реальности состояла из трех основных «Россий»: европейской, где властвовали дворяне во главе с императором и где долгое время царило крепостное право; купеческо-предпринимательской – Урала, во главе которой фактически долгое время стоял клан Демидовых, где не было крепостного права и почти не было дворян, рабочую силу представляли «рабочие людишки», а в XIX веке приписные рабочие⁴; и Сибири с Дальним Востоком – военно-казацкое пространство, места ссылки, беглых крестьян и горожан⁵. В XIX веке император время от времени заселял туда крестьян из центральной России. Эти три России долго управлялись по-разному: одно – двором, второе – Уральским горным управлением и Демидовыми. Для Сибири в 1822 году царем было утверждено 10 особых законов – «Сибирское учреждение».

Трудно сказать, как долго продолжалось бы «русское троецарствие», но в Европе с XVII века началась техническая революция. Техника радикально перевернула жизнь. Люди устремились в города. Расстояния начали стре-

² В частности, экономики гастролей, особенно важной для концертной деятельности.

³ Конечно, этими пятью факторами концертная деятельность не исчерпывается. Есть залы, приспособленные к определенному продукту концертной деятельности, есть технология изготовления инструментов и много других факторов, которые возникают на разных этапах развития общества, музыкальной культуры и т.д.

⁴ Шкерин В.А., Голикова С.В. Формирование горнозаводского населения Урала как социокультурной общности (XVIII–XIX вв.) // Уральский исторический вестник. 2015. № 2/47. С. 118–124.

⁵ Вообще, в Российскую империю входили еще Царство Польское, Кавказский край, Средняя Азия и Финляндия. Но в данной статье специфика культуры данных территорий не рассматривается.

нительно сокращаться. В 1820-е в Европе появились железные дороги и еще через двадцать лет – телеграф. Вокзалы из мест отдыха и безделья превратились в места, ассоциирующиеся с движением, ощущением Нового и Неизвестного. Россия начала двигаться за Европой.

С XVIII века концерты в России начинают покидать дворцовые покои и осваивать городское пространство. Для них строятся специальные здания, приглашаются зарубежные и готовятся отечественные исполнители (в том числе за границей); появляются отечественные композиторы и т.д. В дальнейшем, на протяжении XIX века почти во всех крупных городах, не только в европейской части, но и на Урале, в Сибири, даже в Якутии, на Дальнем Востоке организовывались музыкальные общества, возникали частные оркестры и камерные ансамбли, проходили концерты, открывались частные музыкальные школы и кружки, строились «народные дома», в которых для городских жителей давались концерты и спектакли⁶. Вся эта деятельность имела своих меценатов⁷. И все поначалу без прямого вмешательства царствующего дома! Откуда тогда средства? Только ли от меценатов? Нужно понять, что было у концертной деятельности в прошлом, от чего после революции отказались, что переиначили, а что предложили обществу взамен.

■ Вольности в империи

С 1831 года в империи стало развиваться кооперативное движение. Это был очень важный шаг в становлении гражданского общества в России и, конечно, публики. Мы привыкли к тому, что «кооператив» это что-то сугубо хозяйственное и сельское, речь идет о «социалистическом кооперативе». Но девятнадцатый век открывает перед нами совершенно другую реальность. Возникшие кооперативные общества, конечно, вели коммерческую, хозяйственную, организационную деятельность, но наряду с ней также огромную благотворительную и культурно-просветительскую⁸. На первом этапе в 1860-е годы преобладали общегородские кооперативы, которые создавались образованной частью населения – мелкими чиновниками, учителями, служащими и т.п., но возникали они под влиянием идей утопического социализма с учетом опыта зарубежных кооперативов. В основе кооперативов – неслышанное в царской России: товарищество равных, самоуправление, выборность и сменяемость руководства, честность (!) в делах, магазины, в которых можно выбрать все, что нужно, за меньшую, чем у частных торговцев, цену, и со временем, – библиотеки, бесплатные или со скидками⁹ билеты на концерты и спектакли...

⁶ История общественного самоуправления в Сибири второй половины XIX – начала XX века / отв. ред. М.В. Шиловский. Новосибирск: ИД «Сова», 2006. С. 129.

⁷ Шабалина Л.К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX – начала XX в. в России // Известия Уральского государственного ун-та. Сер. 2: гуманитарные науки. 2008. Т. 59, № 16. С. 269–279.

⁸ Бабухина М.И. Уставы обществ и союзов в конце XIX – начале XX в. как нормативные акты // Молодой ученый. 2018. № 18 (204). С. 409–411. URL: <https://moluch.ru/archive/204/50130/>.

⁹ Полную стоимость билетов оплачивал кооператив.

Первый потребительский кооператив был основан в 1824 году в Читинском остроге 70 ссыльными декабристами (!) и получил позже название «Большая Артель». Вошедшие в Артель заключенные дворяне показали себя замечательными менеджерами и работниками – они подняли на фантастическую высоту местное общественное питание, розничную торговлю, огородничество, организовали переработку мяса, «как в Европе», шили одежду и обувь. Они консультировали местных промышленников и инженеров с заводов, проводили опыты в разных областях науки. Кроме того, декабристы организовали аптеку, баню, книжно-журнальную артель. Понятно, что всего этого в сибирской глуши не было и быть не могло. У истоков стояла дворянская «Большая Артель» заключенных, которая не только позволяла скоротать время, но и пополнить съестные запасы и кошельки! Ведь часть революционеров была из простых, не зажиточных дворян.

Многие декабристы были хорошими музыкантами. Они получили качественное домашнее образование, куда входили уроки музыки, в том числе у профессоров и концертирующих исполнителей; в дворянских учебных заведениях без музыки также не обходилось. Долгий срок ссылки (многие были обречены на 20 лет) заставлял людей организовываться: у заключенных появились общие интересы, они учили друг от друга языки, упражнялись в математических науках. «Ссылным детям», которые приехали вместе с матерями, старались привить по возможности столичное образование. Учителями выступали сами декабристы. В тюрьме сформировались оркестр, хор, открылась музыкальная школа, давались концерты, на которых, наряду с каторжанами, присутствовали их охранники и местные жители. В казематах были поставлены семь роялей; со всей Европы, благодаря родственникам и друзьям, присылались нотные новинки, здесь они «тиражировались», разучивались и исполнялись!

Исполнительская деятельность в данном случае, вероятно, не могла быть самостоятельным бизнесом. Для части заключенных, возможно, он таковым и был, но большинство «концертантов» ни в чем, кроме свободы, не нуждалось¹⁰. Наверное, важнее было ощущение, что они несут что-то «доброе и вечное». Они сами соорудили базу для концертной (и шире, культурной) деятельности на маленьком островке в Сибири. И когда появилась возможность – свобода, – те, кто хотел, влились в европейский концертный рынок, открыли музыкальные школы. Кто-то даже играл у самого Листа и получил высокую профессиональную оценку этого гения, кто-то у Н.Г. Рубинштейна... Потребительское общество «Большая Артель» и музыка взаимно обогащали друг друга!

Позже, отправленные на поселение, а затем, после амнистии, разъехавшиеся по городам страны, декабристы распространяли опыт своего потребительского общества¹¹. В 1860-е годы идею подхватила интеллигенция –

¹⁰ См.: Декабристы и Сибирь / авторы-сост. М.Д. Сергеев, Н.Н. Гончарова, А.Ф. Серебряков. М.: Советская Россия, 1988. 352 с. Заключенный П.Н. Свистунов, например, заказывал для своей жены платья у французских модных портных, все арестованные дворяне имели возможность получать журналы и книги со всей Европы и т.п.

¹¹ Так, в 1864 году в поселке Петровский завод в Забайкалье по инициативе декабриста И.И. Горбачевского был открыт один из первых в Восточной Сибири кооперативов.

учителя, врачи, бывшие офицеры и т.д., – все, кому не хватало средств. Потом подключились рабочие и крестьяне. Поначалу кооперативы были «приземленными» и опирались, в частности, на оптовые операции. Но потом «артельщикам» стало тесно. Они понимали, что кооперация без культуры, в частности, художественной, обречена, и начали выделять часть заработанных средств на культуру. Все больше и явственнее к 1900-м годам зазвучали лозунги: «Кооперация без просвещения – что день без света!», «Не жалейте, кооператоры, денег на просвещение народа!», «Сооружайте народные дома – это твердыни кооперации и просвещения!»¹² И речь шла не о школьном образовании, а о так называемом «внешкольном».

Эти «народные дома»¹³ совмещали местные просветительные учреждения (клуб-чайную, библиотеки-читальни), но прокатывали также концертные программы и спектакли¹⁴. Там процветало «педагогическое предпринимательство», которое включало также обучение театральной и концертной деятельности¹⁵. В уставе Народного дома Пермской губернии, например, было написано: «Правление общества Народный Домъ располагает помещениемъ аудиторіи и, каждый разъ по особому соглашенію, предоставляет ее въ распоряженіе или земскихъ агентовъ для устройства лекцій, чтеній и т.п., или же для общихъ заседаній...»¹⁶. Это была и площадка для концертов – качественных, с лекцией. В народном доме не было сословной иерархии. Все здесь были «товарищами»¹⁷.

Конечно, потребительские товарищества были разными. Ясно, что столицы имели преимущества. При Московском союзе потребительных обществ была создана специальная культурно-просветительная Комиссия для действия в организации пропаганды музыкальных знаний и распространении музыкальной культуры. При Комиссии был образован специальный музыкальный отдел, которым заведовал на общественных началах известный композитор, директор Московской консерватории М.М. Ипполитов-Иванов. В центре города в аудиториях Политехнического музея, концертном зале Московской консерватории и других Комиссией регулярно устраивались лекции-концерты. Комиссия содержала на свои средства¹⁸ рабочий хор, рабочий симфонический оркестр. Комиссия оплачивала работу капельмейстера

¹² Забайкальский хозяин. 1910. № 3. С. 23.

¹³ В литературе иногда они назывались «домами для народа». Это в корне неверно. Они строились, как правило, в складчину, на добровольные взносы.

¹⁴ Труды II Всероссийского съезда по кооперации в г. Киеве: Вып. I: Общее собрание съезда. Киев, 1913. С. 15–19. URL: <https://istmat.org/node/36409>. Некоторые Народные дома сохранились и функционируют. Так, в Барнауле в помещении бывшего Народного дома сейчас располагается Государственная филармония Алтайского края с замечательной акустикой.

¹⁵ *Тотомианц В.Ф.* Теория, история и практика потребительской кооперации. СПб., 1913.

¹⁶ *Белдыцкий Н.П.* Об организации народных домов в Пермской губернии. Пермь: Изд-во тип. Губ. Земства, 1914. URL: <https://rusneb.ru/catalog>.

¹⁷ До конца 1917 года в России социальная иерархия сохранялась. В Перми, например, купцы открыли общественный клуб как протест против дворянского клуба, на собрания которого допускались только лица во фраках. Когда туда попытался войти человек в сюртуке, его не пустили, хотя он был широко известен. См.: *Верхоланцев В.С.* Город Пермь, его прошлое и настоящее. Пермь: Электро-типография губернского земства, 1913.

¹⁸ То есть на средства, выделенные Московским союзом потребительных обществ.

(40 рублей в месяц), покупку нот, ремонт музыкальных инструментов и доставку инструментов. По поручению Комиссии Ипполитовым-Ивановым был выработан проект дальнейших музыкальных занятий с рабочими. По плану были продолжены занятия с рабочими по обучению пению и оркестровой музыке. А в 1910 году по решению Комиссии были еще открыты еженедельные занятия с рабочими по обучению их музыкальной грамоте. В 1913/1914 учебном году чтения этой Комиссии велись в 17 аудиториях города! Кроме того, Комиссия осуществляла большую бесплатную раздачу рабочим своих изданий¹⁹.

В 1906 году по инициативе выдающихся деятелей русской музыкальной культуры С.И. Танеева, Е.Э. Линева, Б.Л. Яворского и других была организована Московская Народная консерватория. Здесь проходили обучение хору и игре на музыкальных инструментах симфонического оркестра²⁰. Чопорный Питер пошел вслед за Москвой (1908), затем последовал ряд других городов. Даже сибирский Томск также попытался открыть в 1917 году Народную консерваторию. Для поступления нужно было иметь максимум желаний и минимум способностей. Только небольшие специальные классы набирались, во-первых, исходя из потребностей данного района и, во-вторых, для лиц «с выдающимися способностями». К учреждениям общего музыкального образования относились также бесплатные музыкальные школы, общедоступные музыкальные классы, которые были во многих городах. Часть из них была создана при помощи и на средства Русского музыкального общества.

Свою роль в музыкальном просвещении сыграли церковно-приходские школы. В конце 1890-х годов в Империи начали открываться второклассные церковные школы с педагогическими отделениями. В них обучали не только церковному, но и светскому пению, игре на музыкальных инструментах, музыкально-теоретическим дисциплинам. Выпускники имели право вести уроки пения в церковно-приходских школах. Введение в этих учебных заведениях светских форм внеклассной работы – инструментальных ансамблей разных составов, оркестров также способствовало воспитанию музыкально-грамотного слушателя концертов²¹.

Словом, там, где были энтузиасты, там кипела и общественная художественная жизнь, развивались «разумные развлечения»²², в том числе концертная деятельность.

¹⁹ *Бобылева Н.И., Соколова С.В.* Государственное музыкальное строительство // Вестник государственного гуманитарно-технологического ун-та. 2018. № 1. С. 5–10.

²⁰ *Балдин К.Е.* Культурно-просветительная деятельность рабочей кооперации в России в 1907–1914 гг. // Вестник Ивановского государственного ун-та. 2009. Вып. 2. История. Филология. Филология. С. 5–12.

²¹ *Красницкая Т.А.* Проекты преобразования второклассных школ в России в начале XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 122–126.

²² Небольшое исследование этой темы провел В.Я. Данилевский. См.: *Данилевский В.Я.* Разумные развлечения и их научное обоснование. Харьков: Печатное дело, 1915. С. 10. «Разумные

Интересно, что в дореволюционной России общих положений, которые бы определяли роль царствующего дома и государства в учреждении, деятельности и прекращении таких товариществ, обществ, клубов, не существовало. В большинстве случаев преобладал так называемый «разрешительный подход». Любой местный житель мог подать в соответствующую канцелярию прошение об идее, заплатить пошлину от нескольких десятков копеек до нескольких рублей, приложить устав (обычно типовой) и ждать две недели. Если возражений из канцелярии не последовало, можно было начинать работать. Отказ в регистрации мог последовать лишь в том случае, если устав не соответствовал требованиям действующих законов и, редко, местным обычаям. Ведь почти все эти товарищества носили характер местной инициативы²³. В 1917 году Временное Правительство вообще отказалось и от этих ограничений.

■ Путь к союзу смычка и власти

Музыканты-профессионалы – композиторы, солисты, издатели нот – с 1840-х годов стали организовывать свои кружки, клубы, движения и т.п. В основе их лежали прежде всего эстетические принципы. Из таких образований со временем появились Балакиревский кружок в Москве (известный также как «Могучая кучка»), выросший из нижегородского кружка мецената А.Д. Улыбышева, Беляевский кружок в Петербурге (так назывался круг профессиональных музыкантов мецената М.П. Беляева), Абрамцевский художественный кружок (у мецената С.И. Мамонтова), кружок С.П. Дягилева, который поддерживал Великий князь Владимир Александрович. В раздробленной культуре империи были еще композиторы, имен которых сегодня мы не знаем²⁴. В кругах профессиональных музыкантов начинали свой путь композиторы, которым предстояло стать великими европейцами. Средства меценатов и их зазор помогали выращивать русские композиторские и исполнительские школы, начинали влиять на качество среды понимающих любителей.

В профессиональной музыкальной жизни страны большую роль играло РМО – Русское музыкальное общество. По существу, это был проект А.Г. Рубинштейна, который возник в салоне Великой княгини Елены Павловны. Общество открылось в Санкт-Петербурге в 1859 году. Через 10 лет после организации оно получило важный для того времени титул «Императорского», хотя с самого начала оно возглавлялось членами императорской фамилии и субсидировалось ими. К концу 1917 года Общество имело 70 отделений в стране. И тоже занималось прежде всего музыкальным просвещением. В Общество входили важные меценаты и видные общественные деятели. Они патронировали систему профессионального образования и давали средства на развитие консерваторий. Они «пробили» для выпускников консерватории, окончив «развлечения» охватывали литературные, музыкальные и танцевальные вечера. Они объединяли меценатов, профессиональных артистов и интеллигенцию.

²³ См. об этом: *Невострев Н.А.* Образование и развитие элементов российского гражданского общества на Урале во второй половине XIX – начале XX века: дис. ... д-ра ист. наук. Пермь, 2006.

²⁴ В 1920-е годы обкомы ВКП(б) проводили собрания местных композиторов, большинство из которых сейчас неизвестны.

ших полный курс, звание «свободный художник» по аналогии с художниками. Но регулярной концертной деятельностью из 70 отделений занималось лишь несколько – Санкт-Петербургское, Московское, Саратовское и несколько других. В самом Императорском Русском Музыкальном обществе, несмотря на несколько попыток, так и не удалось открыть структуру, которая бы профессионально занималась концертными гастролями в стране. Они так и остались частным делом.

С 1860-х годов начали появляться профессиональные концертные союзы и общества. Сначала певчих и регентов – по образцу Западной Европы, в которой они возникали с XVI–XVII веков. Затем многочисленные союзы оркестровых музыкантов – «Общество артистов музыкантов в Москве» (1875), «Фонд для вспомоществования вдовам и сиротам артистов музыкантов при И.Р.М.О. в Москве» (1881), «Ссудо-сберегательные кассы артистов оркестров Имперских театров» в Санкт-Петербурге и Москве²⁵, «Вспомогательная касса музыкантов одесского городского оркестра» (1898). В начале XX века возникают «Вспомогательная касса киевских оркестровых музыкантов», «Общество взаимопомощи оркестровых музыкантов г. Москвы», «Саратовский союз оркестровых музыкантов» и т.д. Все они также имели региональный характер – обустроивалась профессиональная музыкальная жизнь городов, принимались гастроли, в том числе зарубежные, с появлением кино в концерты иногда вводились как номера коротенькие фильмы. Но со временем в 1900-е годы появились и межрегиональные объединения – «Союз оркестровых музыкантов при Русском Театральном Обществе», «Российское общество артистов варьете и цирка» (РОАВЦ). Все они функционировали по типу потребительских обществ и часто выступали в роли профсоюзов.

Искусство, однако, не существует в безвоздушном пространстве. Общественная жизнь в конце XIX – начале XX века насыщалась идеями, которые приносили с собой разные типы общественных объединений, «товариществ» и среди них – партии. Если художественные объединения были преимущественно региональными, то партии стремились охватить всю Российскую империю и все ее слои. В результате в стране к началу XX века возникли две крупных и влиятельных партии: РСДРП – Российская социал-демократическая партия и ПСР (эсеры) – Партия социалистов-революционеров. Обе партии выступали за свержение самодержавия, но опирались на разные социальные группы населения: РСДРП – на рабочий класс, ПСР – на «кулаков» и зажиточные слои города. Свержение царизма они видели по-разному: РСДРП – через революцию и утверждение марксизма, ПСР – через мирный переход к демократическому мироустройству и многопартийность.

Художественная интеллигенция расслоилась. Большая часть ее в начале века стала поддерживать эсеров. В.И. Ленин в 1902 году раздраженно писал: «Русская интеллигенция и русское крестьянство, как социальные слои, сопо-

²⁵ Очень интересный материал по поводу пенсий императорских театров содержится в статье: *Лащенко С.К.* Социальное обеспечение артистов // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 53–80. Но он касается только вокалистов.

ставляемые с пролетариатом, могут быть опорой только буржуазно-демократического движения»²⁶. Социал-демократия, по его мнению, должна объявить решительную и «беспощадную войну» социал-революционерам, поскольку революция, согласно его убеждениям, должна быть только социалистической, а не буржуазной.

Пик образования общероссийских профессиональных объединений художественной интеллигенции пришелся на период между февралем и октябрём 1917-го, после Февральской революции. Резко выросла роль профсоюзного движения. Было создано около 20 союзов работников «сцены и арены». И они, как и другие профсоюзы, начали выдвигать политические требования. 16—17 апреля 1917 года в Петрограде прошло совещание Петроградского и Московского центральных бюро профессиональных союзов и отдела труда Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов. Была создана Организационная комиссия по созыву Всероссийской конференции профсоюзов. Она состоялась 7—14 (20—27 января) 1918 года. Конференция по ходу обсуждения была переименована в I Всероссийский съезд профсоюзов, на нем был избран постоянный руководящий центр профдвижения – Всероссийский центральный совет профессиональных союзов (ВЦСПС).

РСДРП стремилась захватить все руководящие посты в государстве и стать ведущей его силой. И поэтому уничтожила самоуправление, земство и другие только нарождающиеся демократические институты. В резолюции VIII съезда партии было начертано: «Партия находится в таком положении, когда строжайший централизм и самая суровая дисциплина являются абсолютной необходимостью. Все решения высшей инстанции абсолютно обязательны для низших. Каждое постановление должно быть прежде всего выполнено, и лишь после того допустима апелляция к соответствующему партийному органу. В этом смысле в партии в данную эпоху необходима прямо военная дисциплина. Все предприятия партии, поддающиеся централизации (издательство, пропаганда и пр.), должны быть в интересах дела централизованы»²⁷. Жизнь показала, что тезис о централизации оказался постоянным, и в концертном деле тоже.

В 1924 году в журнале «Музыка и революция» была опубликована статья под псевдонимом «В. и М.». Она была посвящена прошлому и настоящему концертного дела. Авторы писали: «Возникновение и развитие концертного дела обусловлено было ростом музыкально-культурных потребностей новых слоев общества, выходящих на историческую арену, начавших овладевать мало-по-малу культурой. Удовлетворение этих потребностей шло путем широкого развития самодеятельности самих любителей через объединение их в различные музыкальные общества, кружки и т.п. Эта самодеятельность способствовала образованию того именно широкого слоя музы-

²⁶ Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 6. 5-е издание. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1963. С. 374.

²⁷ Восьмой съезд РКП(б), март 1919 года: Протоколы // Протоколы и стенографические отчеты съездов и конференций Коммунистической партии Советского Союза. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1959. С. 426.

кального потребления, которое охватывает полно колоссальную культурную деятельность»²⁸.

■ Первые шаги к советскому концертному делу

Концертная деятельность в той форме, в которой она сложилась в империи, начинает модифицироваться, приспособляясь к требованиям новой власти. Перед государством и перед партией с 1918 года за нее начинает отвечать Народный комиссариат просвещения. Почему именно просвещения? Это можно рассматривать как естественное продолжение дореволюционных традиций: к концертной деятельности относились как к одной из просветительских форм, но тогда – региональных и негосударственных. В отличие от империи у большевиков концертное дело начинает входить в число приоритетов властных структур. Они на первое место поставили государство и государственные интересы. Это вызвало к жизни ряд организационных мер по становлению и упорядочиванию художественной практики.

Первым актом на этом пути было постановление Музыкального отдела Наркомпроса «О регистрации лиц, занимающихся концертной деятельностью», вышедшее в феврале 1918 года. В нем подчеркивалось: «Все деятели музыкального искусства от композитора и солиста до хоровых и оркестровых артистов, взятые на учет, обязаны работать через государство для народа... но кроме такой художественной повинности они свободны создавать вольные музыкальные коллективы, представления, музыкальные общества»²⁹. Государство этим актом фактически объявило себя посредником между концертным искусством и слушателями и при этом рассматривало творческую работу как повинность, обязательный и, в определенной мере, принудительный труд. В то же время, декрет 1918 года допускал сосуществование наряду с государственными формами организации концертной деятельности и негосударственных, «вольных».

Управление концертной работой начинало осуществляться в 1918 году тремя структурами: государственной (образованной при Наркомпросе Музыкальным отделом – МУЗО), общественной (Всероссийским центральным союзом потребительских обществ) и профессиональной (организованной в 1918 году «Вневедомственным музыкальным советом», председателем которого был профессор Московской консерватории А.Б. Гольденвейзер). Впрочем, Вневедомственный совет из профессионалов-музыкантов быстро закрылся, а во Всероссийском центральном союзе потребительских обществ сменилось руководство и так началась перестройка. В том же 1918 году вышел декрет «О государственном музыкальном строительстве», подписанный В.И. Лениным. В нем музыка признавалась мощным средством коммунистической пропаганды.

С целью объединения профессиональных организаций всех видов искусства в мае 1919 г. был созван I Всероссийский съезд работников искусств.

²⁸ В. и М. Прошлое и настоящее концертного дела // Музыка и революция. 1924. № 9. С. 9.

²⁹ См.: Трелин Г.А. Ленинский лозунг «Искусство – народу!» и становление советской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1970.

На нем был образован единый профессиональный союз работников искусств (Всерабис) и объявлено о прекращении деятельности всех самостоятельных профсоюзных организаций. Был принят Устав, в первом параграфе которого содержался призыв ко всем организациям, занимающимся искусствами, «содействовать осуществлению социализма путем Диктатуры пролетариата». Централизм!

В 1920 году был создан Главный политико-просветительный комитет (Главполитпросвет). Этот важный Комитет был непосредственно подчинен ЦК РКП(б), но считался отделом Наркомпроса. Все другие отделы Художественной секции (ТЕО, ИЗО, МУЗО, Всероссийский фотокиноотдел) напрямую были связаны с Главполитпросветом. Через него ЦК РКП(б) стал осуществлять непосредственное руководство всеми органами управления в сфере искусства, ежедневно контролировать и направлять их деятельность³⁰.

Непосредственной организацией концертной работы занимались в том же 1920 году региональные посреднические бюро профсоюза работников искусств. Естественно, под руководством Политпросвета. Эти бюро собирали и сведения об артистических силах страны, а позже организовали артистическую биржу, вскоре, впрочем, закрытую властями.

Новая жесткая идеология и «свободное искусство» в жизни плохо сочетались. И особенно в концертном деле. В Москве, например, Первая музыкальная Артель честно написала в своем Уставе: она будет вести научную и концертную работу, и готова отдать всю свою работу государству (п. 5 Устава). Но тут же оговорилась: «Артель использует работы, выбранные ею самой, и работы, предложенные Комитетом по просвещению, если признает эти работы соответственными своим внутренними задачам... (п. 6)»³¹. Никаких других документов, касающихся Артели, в архиве найти не удалось. Вряд ли Артель с таким уставом была зарегистрирована. В 1922 году был принят Гражданский кодекс РСФСР (СУ РСФСР, 1922, № 71). Статья 15 в этом документе подчеркивала, что частные учреждения с правами юридических лиц могут быть учреждаемы только с разрешения соответственных органов власти³². Ни о каком царском «разрешительном подходе» речи уже не было.

Также и с праздниками. В газете «Жизнь искусства» в первую годовщину Октябрьской революции было опубликовано обращение Комиссариата Народного просвещения следующего содержания: «Товарищи рабочие и крестьяне. Знаете ли вы, что мы празднуем свою классовую победу. На обломках старого мира мы создаем Дворец свободы. Мы выросли из железа и сомкнутыми усилиями хотим осуществить свои цели. Дадим же сегодня клятву: осуществить! Даже це-

³⁰ Очень емко ситуацию в управлении культурой в начале 20-х гг. проанализировала Е.В. Жбанкова. (см.: *Жбанкова Е.В. Система органов управления культурой и искусством в советских государственных структурах начала 1920-х годов* // Вестник Московского ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 3. С. 112–128).

³¹ ЦММК. Ф. 296. Инв. № 26. П. № 2966.

³² *Габов А.В. Эволюция регистрационной системы создания юридических лиц в России: основные этапы и тенденции* // Ученые записки Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2019. Т. 161, кн. 4. С. 77–126.

ной своих жизней уничтожим классовых врагов пролетариата»³⁵. В Обращении очень много интересного. Но главное: ясное размежевание на «мы» и «они». Комиссариат приглашает рабочих и крестьян на свой праздник, дает клятву и обещает умереть за пролетариат... Но власть, как следует из Обращения, полностью не уверена, что народ пойдет за ними на праздник. Может быть, люди даже не знают, какой праздник надо отмечать. И у СЛОН³⁴ возникает новый вариант по сути того же: «Железной рукой загоним человечество к счастью».

Начавшаяся Гражданская война и установление военного коммунизма сделали работу через государственные органы для концертных исполнителей всех жанров единственным способом жизнеобеспечения³⁵. Наряду с Наркомпросом в этот период в качестве работодателя стали выступать военные комиссариаты. По их направлениям в частях и госпиталях гастролировали даже артисты цыганских ансамблей. Бюджетная основа, на которой развивалось концертное дело, ряд других факторов, стимулирующих миграцию исполнительских сил из столицы на периферию (близость фронта, террор, голод и др.), привели к быстрому расширению географии концертов и их инфраструктуры. Несмотря на тяжелую экономическую ситуацию, во многих городах, даже небольших, возникает большое количество народных консерваторий, музыкальных школ, формируются профессиональные коллективы, преимущественно хоровые, симфонические и духовые, работают столичные профессора. К 1920 году музыкальный отдел Наркомпроса имел 5 больших и около 50 малых симфонических оркестров. Наряду с Наркомпросом концертную инфраструктуру формировали Красная Армия, Флот и местные органы власти. Государство поначалу предоставляло широкие возможности для реализации потенциала артистических сил, существовавших в стране, и позволило профессионалам приступить к разработке системы их воспроизводства.

Музыканты входили в «дореволюционный» профсоюз, многие знали друг друга. Если требовалось пополнение оркестра или хора, то музсекция Наркомпроса через газету объявляла конкурс; если необходимо было пополнить хор или оркестр профессиональными артистами, то музсекция местного Наркомпроса «выписывала необходимые музыкальные силы» из столиц или крупных городов. Уровень музыкальных концертов, видимо, был достаточно высоким. В оркестрах и хорах работали профессиональные артисты, окончившие консерватории в различных городах. Например, Курский симфонический оркестр состоял из 31 музыканта, 13 из которых окончили столичные консерватории (Петроградскую, Варшавскую, Киевскую) или музыкальные училища (Одесское императорское, Петроградское, Киевское и т.д.), 11 человек получили домашнее музыкальное образование³⁶.

³⁵ Жизнь искусства. 25 октября 1918 г. № 3. С. 38.

³⁴ Эта вывеска висела над входом в Соловецкий лагерь особого назначения.

³⁵ Как правило, выступившие артисты получали в качестве гонорара кусочек хлеба, селедку и сахар.

³⁶ Данные приводятся по: Кузьмина В.М. Особенности государственной политики в отношении провинциальной творческой интеллигенции в период становления и развития командно-административной системы (1920—1940 гг.) // Социальная политика и социология. 2011. № 10 (76). С. 254—261.

Н.А. Малько, замечательный дирижер, общественный деятель, вспоминал об этом времени: «После революции я жил три года в Витебске, сравнительно небольшом городе Белоруссии³⁷. Первые годы после революции все масштабы были нарушены и перепутаны, и вот в Витебске, где в течение девяти веков все шло тихо и спокойно, по-провинциальному, вдруг закипела жизнь. В городе, где не было ни одной музыкальной школы, были организованы консерватория³⁸ и пять музыкальных школ. В городе, где за девять веков был, кажется, организован один концерт оркестра, появился симфонический оркестр, который сыграл за первый сезон 22 концерта, а всего за 2,5 года около 240 концертов. Появились государственный хор, театральная студия и музыкальные клубы³⁹».

Конечно, Витебску повезло. Недаром этот период называют «Витебским ренессансом». Марк Шагал здесь был губернским уполномоченным по делам искусства, Казимир Малевич разукрашивал транспорт, открывал художественную школу, преподавал в ней свой новый метод, писал книги, которые были переведены на все европейские языки. Здесь вспыхнули звезды науки В. Волошинов, М. Каган, Л. Пумпянский, М. Бахтин. Вероятно, аналогичные случаи были в других местах России. Но все они через пару лет разом потухли. В стране не хватало продуктов, нечего было есть. В.И. Ленин убедил своих соратников ввести НЭП.

■ Первые государственные филармонии

Первые специализированные государственные концертные организации в стране начинают возникать с 1921 года, в годы НЭПа. Им вменяется в обязанность руководить «государственной академической концертной деятельностью». Филармонические концерты демонстративно подаются как государственное дело. Им противопоставляются «негосударственные» эстрадные концерты, которые расцениваются как носители вредных пережитков прошлого и всячески властью преследуются.

Но к этой мысли надо было прийти. Россия сословная страна. И все действия «общественностью» рассматривались именно с этой точки зрения. «Филармоническое» многие после революции воспринимали как «дворянское» или «капиталистическое». «Мы их “свергли”, а они через искусство...» – так примерно ворчала «общественность». Художественная интеллигенция оказалась перед выбором: или менять страну, или приспособливаться. И прежде всего это коснулось тех, кто обслуживал императорский двор.

Придворный симфонический оркестр уже 3 марта 1917⁴⁰ года на общем собрании коллектива явочным порядком объявляет себя Государственным

³⁷ В первые годы после революции население крупных городов массово уезжало в провинцию. Там было проще прожить, не так доминировал бандитизм. В Петрограде из 2 415 700 жителей в 1916 году осталось к 1920 году 740 000 человек.

³⁸ Речь идет о Народной консерватории. В ней также работал И.И. Соллертинский.

³⁹ Малько Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, 1972. С. 99.

⁴⁰ Чуть позже, 7 марта 1917 года Императорский Великорусский оркестр переименовался в «Первый народный Великорусский оркестр», в 1918 получил субсидию от государства, но в состав Ленинградской филармонии вошел только в 1936 году.

оркестром. Это был лучший оркестр империи, но стране почти неизвестный – его задачей было обслуживать двор. В новом статусе он ставит перед собой задачу пропагандировать лучшую музыку среди «народных масс». До мая 1921 года оркестр не имел руководителя, а управлялся месткомом на началах самоуправления. Ситуация была очень сложная. Новая власть нередко рассматривала коллектив как врага, носителя чуждой идеологии. Чтобы отвести все наветы, нарком А.В. Луначарский в октябре 1920 года присваивает ему название Государственный филармонический оркестр и выпускает следующее распоряжение: «Настоящим сообщая, что Петроградский Государственный Филармонический оркестр является единственным симфоническим учреждением Республики, образцовым и показательным. Всякое посягательство на внесение дезорганизации в деятельность этого оркестра и попытки к его разрушению – преступны. Государственный филармонический оркестр Петрограда должен оставаться неприкосновенным, как учреждение, имеющее первостепенное обще-государственное значение...»⁴¹. Кажется, это была победа! Оркестрантов нельзя было уволить, с разрешения МУЗО им разрешалась работа по совместительству. Нуждающимся постепенно должны были выделять квартиры, причем при распределении учитывалось, что оркестранты будут заниматься не только в здании филармонии, но и дома, а в это включались дополнительные метры жилплощади.

Но власть смотрела уже не на отдельный коллектив, а на основу большой организации. В состав филармонии включили хор, духовой оркестр, квинтет. Симфонический оркестр состоял из 123 музыкантов; соединенная хоровая капелла (бывшая Придворная капелла, которая в 1917 году была переименована в Народную капеллу, и частный хор Архангельского) – из 83 человек и включала, кроме хоров, общеобразовательную и музыкальную школу с интернатом – Академию хора; наконец, был еще духовой оркестр в 93 единицы⁴². Административный аппарат филармонии состоял из 8 отделов в 161 (!) человек: дирекция включала директора, его заместителя, секретаря, машинисток; художественный совет состоял из 10 человек; административный отдел – из 13 человек, в том числе включал 4 концертных режиссера; финансово-сметный отдел из 18 человек, хозяйственно-технический отдел – из 84, включая охрану; в библиотеке работали 14 человек, и в музее музыкальных инструментов – 6 человек. В ведение филармонии передавалось два роскошных, но неотапливаемых здания – на 1500 и 600 мест⁴³. Все это богатство полностью находилось на балансе Наркомпроса. Это единственная в СССР филармония, которую пытались создать Советское государство в форме государственного унитарного некоммерческого предприятия. И единственная в ту пору, которая имела свои здания.

⁴¹ Цит. по: Десять лет симфонической музыки. 1917–1927 / ред. Н.А. Малько, Я.М. Гессен, П.И. Кристи. Л.: Изд. Гос. академической филармонии, 1928. С. 35.

⁴² Правда, все блага касались только оркестра.

⁴³ Гессен Я.М. Государственная академическая филармония (1921–27) // Десять лет симфонической музыки. 1917–1927 / ред. Н.А. Малько, Я.М. Гессен, П.И. Кристи. Л.: Изд. Гос. академической филармонии, 1928. С. 49.

Но унитарное предприятие требует много средств. Откуда они у молодой Советской республики? Бюджет Наркомпроса очень скоро не выдержал. К концу 1921 года штат ФИЛАРМОНИИ сократили до 254 единиц, даже симфонический оркестр – до 109 музыкантов, да и административно-управленческий аппарат уменьшили до 97. Но средств все равно не хватало. В августе 1922 года работники филармонии даже организовали кооператив Государственной филармонии для снабжения продуктами первой необходимости. Но что-то пошло не так. Кооператив не задался. НЭП наступал, и о благих пожеланиях наркома Луначарского можно было забыть.

Совершенно другая ситуация с концертным делом складывалась в Москве. В ту пору в городе был частный симфонический оркестр, который еще до революции организовал и которым руководил талантливейший дирижер С.А. Кусевицкий. В оркестре было около 80 высокообразованных музыкантов. Естественно, в 1918 году его национализировали. Но в конце 1920 года маэстро уехал за границу, не поладив с Наркомпросом. В июне 1921 года за дирижерский пульт оркестра стал очень известный дирижер Э.А. Купер, выписанный из Петербурга. Он, как свидетельствует программа концерта, торжественно открыл Государственную филармонию в Москве. В этой программе его представили как директора Государственной филармонии. Концерт, как свидетельствует текст, проходил в Большом зале Государственной филармонии, хотя на самом деле – в зале Народного Собрания на Михайловской улице, где сейчас район метро «Семеновская». Не самый дальний угол города, но и не центр, как в Ленинграде. Этот «Большой зал», к тому же, принадлежал не ФИЛАРМОНИИ, а был съемным. Купер, как и Малько в Петрограде, стал и главным дирижером, и директором, отвечавшим за хозяйственную и финансовую часть оркестра. Но опять ненадолго. Государственный оркестр распался под напором НЭП. Купер вернулся в Ленинград. Большинство оркестрантов перешло в оркестр Большого театра. Москва надолго лишилась своего государственного симфонического оркестра.

На следующий год еще раз попытались в Москве открыть филармоническую организацию. Назвали ее ГОСФИЛ НКП – Государственная филармония Наркомата просвещения РСФСР. По сути, это было концертное бюро, набравшее артистов и коллективы разных жанров, которых в новой столице было предостаточно. Но Московская филармония уже не имела собственного профессионального симфонического оркестра – для концертов должны были приглашать оркестрантов из Большого театра и из академических театров, тогда имевших оркестры. 9 января (!) 1923 года ГОСФИЛ НКП еще раз объявил о своем открытии. Правда, в 2 часа дня. Но в воскресенье. Опять в чужом зале – зале Московской консерватории, который быстро на день был переименован в «Большой концертный зал Госфила». Отрывал концерт музыковед и композитор Б.Б. Красин, один из руководителей МУЗО – Академического центра Музыкального отдела Народного комиссариата просвещения РСФСР. Он выступал в качестве б организатора, и руководителя ГОСФИЛА.

Концерт прошел с большим успехом. Но опять в Москве не задалась филармоническая организация.

НЭП свирепствовал. ГОСФИЛ НКП в 1924 году превратился в акционерное общество РОСФИЛ – Российская филармония НКП РСФСР. Подчинялось оно теперь Управлению государственными академическими театрами и зрелищными предприятиями. Организация получилась очень странная. Акциями владели государственные органы. Имелось в виду, что на доходы от эстрады, которую должны были пригласить в филармонию, она будет содержать филармонические коллективы, устраивать концерты и что-то отдавать назад бюджету. Поскольку организация не имела собственного зала, в справочниках «Вся Москва» за 1924 год и далее она даже не значилась. Тем не менее РОСФИЛ начал вести активную деятельность, привлекая музыкантов со всего мира, снимая залы в центре города и на окраине, и прокатывала с разным успехом разные, не только филармонические, жанры.

Стараясь и филармонические блюда для гурманов приготовить, и развлечь публику, организаторы упустили дореволюционный принцип «разумных развлечений». Для филармоний в этот период он очень бы пригодился! Пресса не упускала момент «кусить» филармонию, когда она под своей шапкой давала что-то «кабацкое». И даже не очень понятное. РОСФИЛ организовал гастроли американского джазового коллектива Jazz Kings, попытавшись открыть для советских слушателей настоящий джаз. Но джаз подвел фокстрот. И танцы. В Филармонии не имели права танцевать, да еще и буржуазные танцы. Пресса бушевала, несмотря на блестящую рецензию директора и главного дирижера Государственного академического филармонического оркестра Петрограда уважаемого Н.А. Малько. В передовой статье журнала «Музыка и революция» за 1926 год указывалось: «Наши государственные концертные организации, будучи созданы по типу акционерных обществ и по существу являясь организациями потребительского характера, до сих пор остаются как-то в стороне от общего социального... развития»⁴⁴.

В 1928 году случилась очередная перестройка. У Филармонии в Москве наконец появляется собственный симфонический оркестр. Но сама она входит в новую организацию. В 1928 году в РСФСР родилась Советская филармония (СОФИЛ)⁴⁵. И опять в форме акционерного общества. Она была призвана вновь сконцентрировать всю государственную деятельность по музыкальному просвещению, организовать гастроли внутри страны, на нее же возлагался гастрольный обмен с границей. Но откуда взять силы? С.И. Корев, музыковед, зав. музыкальным отделом Главискусства Наркомпроса с горечью писал: «Если не круглый ноль в области концертного обслуживания, если не совсем пустое место, то нечто к нему близкое... Нельзя говорить всерьез о концертной деятельности, когда налицо 2–3 эпизодических концерта в сезоне, программа на манер “сборной солянки”, да еще 2–3 концерта столичных или даже иностранных гастролеров»⁴⁶.

⁴⁴ Передовая. Музыка и революция. 1926. № 9. С. 4.

⁴⁵ Параллельно была организована Украинская филармония («Укрфил») в Харькове.

⁴⁶ Корев С.И. Музыка и современность. М., 1928. С. 17.

Но что говорить, если у СОФИЛа даже в Москве зала так и не было. И все же, к концу года она начала филармоническую работу по абонементам в двух залах столицы, приехали зарубежные артисты. Но СОФИЛ, видимо, очень много сил отдавала организации развлечений. За неполный год она провела 500 эстрадных концертов, тогда как академических около 60⁴⁷. Это было какая-то другая филармония, не филармоническая. Такого в мире еще не было. Возможно, поэтому она и называлась «советская филармония».

У СОФИЛ очень многое не получалось. Даже наладить гастролы внутри страны не удалось – местные наркомпросы с подачи местных управлений зрелищных предприятий (УЗП) переманивали приехавших на гастролы артистов зарплатами, а в случае отказа предоставляли очень невыигрышную площадку, задерживали рекламу. СОФИЛ конкуренцию не выдержала, а конец ее был ускорен постоянным колебанием между требованием «кассы» и эстетикой. Власти РСФСР тоже не устроила СОФИЛ. Отдел агитации и пропаганды ЦК РКП(б) в 1930 году заслушал отчеты по «музыке» и отвечающей за нее СОФИЛ. Критика была яростной. В докладе В.В. Оболенского, заместителя председателя ВСНХ СССР, констатировалось: «Только ленивые не устраивают концерты, потому что везде, во всех союзах, при любых учреждениях имеются концертные отделы, которые устраивают концерты с коммерческими целями»⁴⁸. Какая уж тут «централизация», к чему призывал ВКП(б)! В конце разгромного совещания директор СОФИЛ В.Н. Чайванов раздраженно бросил: «Знаете что? Идеология – идеологией, а касса – кассой!»⁴⁹. И он был прав – общество-то было акционерным!

СОФИЛ расформировали. Уже в сезоне 1930/31 года ей на смену пришла новая организация: Государственное объединение музыки, эстрады и цирка (ГОМЭЦ). Это была еще более странная организация. Слово «филармония» в названии организации отсутствовало, его заменили словом «музыка». «Театр», «мюзик-холл» – вообще отсутствовали. Но «цирк» был. На самом деле в ГОМЭЦ входило больше 317 организаций: 55 цирков, 8 мюзик-холлов, 12 театров, 18 КЭБов, 15 зверинцев, 195 аттракционов, 14 курортных площадок, несколько филармоний, десятки солистов, камерных коллективов, а еще разные техникумы, зообазы, строительные управления и т.п. Но государственным оно было только по подчиненности и мало от него зависело. Почти все работали на хозрасчете.

После некоторых пертурбаций, в ГОМЭЦ появился приказ по Наркомпросу № 440 от 03.10.1932. В первом параграфе говорилось: «Учитывая необходимость создания в Москве авторитетного музыкального центра, сосредоточить в Москве лучшие силы для полного и планомерного обслуживания Москвы и периферии...». И главное: «Изъять из ведения областного управления ГОМЭЦ Московскую филармонию⁵⁰, подчинив ее Центральному правлению

⁴⁷ Музыка и революция. 1928. № 10. С. 34–35.

⁴⁸ Пути развития музыки. Стен. совета по вопросам музыки в АППО ЦК ВКП(б). М., 1930. С. 12.

⁴⁹ Там же. С. 40.

⁵⁰ Это значит, что в ГОМЭЦ первое время Московская филармония числилась, как обычная «городская».

ГОМЭЦ с возложением на нее обслуживания как периферии, так и Москвы и области»⁵¹. В стране официально появилась главная столичная концертная организация. Это можно считать началом «централизации» государственного концертного дела. Но только началом! Филармония не имела своего зала. Симфонический оркестр Московской филармонии снимал Большой зал консерватории и зал Дома Союзов для репетиций и концертов. Все подразделения были разбросаны в разных точках города. Симфонический оркестр и большая часть подразделений Московской филармонии соберутся вместе только через восемь лет – в 1940 году в бывшем зале французского антрепренера Омона, где был его театр-буфф. После революции его пытался достроить для своего театра В.Э. Мейерхольд. Вот это здание и отдали главной филармонии страны. Тогда и по сию пору это Концертный зал имени П.И. Чайковского. Он не был полноценным филармоническим концертным, а лишь приспособленным под концерты театральным залом. Удивительно, как театральный XIX век в России цепляет XX! Единственное концертное улучшение – в этом зале был установлен орган, на котором когда-то играл П.И. Чайковский. И на долгое время все!⁵²

ГОМЭЦ не только подняла Московскую филармонию из периферийного в федеральный статус. Она, выполняя указы ВПК(б), утопила замечательный оркестр «Персимфанс». Первый симфонический ансамбль без дирижера был создан в 1922 году группой оркестрантов Большого театра и МХТ. По тем же причинам, по которым в Петрограде в том же году пытались создать кооператив Государственной филармонии. Надо было что-то есть. Ну, и еще, подумали в Москве, заниматься творчеством. В форме артели. По совместительству. Дореволюционный опыт пригодился. Зарегистрировались. Ансамбль развернул гигантскую работу. 5 концертов в нерабочие для музыкантов дни. Лекции-концерты. Начинает выходить журнал «Персимфанс». Вокруг ансамбля образовалась группа рабочих-абонементщиков⁵³. Они вывешивали в цехах газеты, в которых делились своими впечатлениями от концертов, рисовали картинки... Они заставляли профкомы заводов выкупать билеты, которые для рабочих распространялись по низкой цене⁵⁴. Но зато «буржуйам» оркестр продавал билеты по полной цене и даже с наценкой. Артель работала! По миру пошла молва об оркестре без дирижера. Ему начали подражать. В Германии, Австрии, не говоря о СССР «Горькийсимфанс», «Киевсимфанс»...). Никто не знал, что оркестр был обречен. Артель не может выступать на советской сцене!

Власть начала бомбить коллектив для начала письмами. Артель отбивалась. Правление оркестра пыталось объяснить, что как государственный

⁵¹ ЦГАЛИ. Ф. 2085. Оп.1. Ед. хр. 1169. Л.16.

⁵² Настоящим концертным он стал после реконструкции 2022 года (!), которая была проведена генеральным директором Московской филармонии А.А. Шалашовым. Богатейшей стране понадобилось 90 лет для того, чтобы привести в порядок жемчужину мировой музыкальной культуры!

⁵³ Рабочие-абонементщики покупали билеты на несколько концертов.

⁵⁴ Персимфанс. 1927. № 2. С. 6.

его содержать не могут. Это потребует от 100000 до 125000 рублей дотации. А так, говорили музыканты, мы сами... И действительно, после ликвидации РОСФИЛа, ансамбль существовал как самостоятельное концертное бюро и даже получал валюту на приглашенных из-за рубежа артистов. В 1929 году СОФИЛ все-таки предложила включить «Персимфанс» в состав своих коллективов. Общее собрание выступило категорически против. Первое, что было отмечено, такое включение уничтожит художественную автономию коллектива и... понизит его статус⁵⁵! Государственная организация СОФИЛ котировалась ниже, чем артель «Персимфанс». Чекист Чайванов⁵⁶ отступил. Зато А.М. Данкман, который перешел из Управления цирков и стал директором-распорядителем ГОМЭЦ с 1930 года, даже не стал собирать строптивый коллектив. Он просто назначил разные выходные дни у музыкантов по основной работе. «Персимфанс» самораспустился. Это тоже можно считать вкладом в «централизацию» концертного дела.

■ Концертная деятельность-2

Пока государство и партия разбирались с концертными организациями, еще один рывок сделала техника. В 1918 году вышел Декрет «О централизации радиотехнического дела в РСФСР»⁵⁷. Около 1920 года началась радификация всей страны. Но сначала не в столицах, а в Нижнем Новгороде, где прошли первые передачи для широкой аудитории, потом и в центре, а затем в крупных городах. Возник еще один мощный канал концертной деятельности – радио! Для РСФСР с ее размерами и слабой профессиональной базой музыкальной культуры беспроводное радио было находкой⁵⁸. А когда в 1920 году Ленин узнал о работах в области налаживания производства радиоламп, он в восторге написал: «Газета без бумаги и “без расстояний”... будет великим делом!». Этот образ привлекал и внимание поэтов того времени. Авангардист Велимир Хлебников в 1921 году в статье «Радио будущего» описал фантастическую сеть радиостанций. Радио, напоминающее по размаху и эффекту современный интернет, должно связать всю страну⁵⁹.

Экспериментальные передачи концертов «без проводов» состоялись в мае 1922 года и принимались в Арзамасе, Москве, Петрограде, Вологде, Вятке, Саратове, Самаре, Симбирске. В Москве «радиотелефонная» передача передавалась через городскую центральную телефонную станцию в Кремль.

⁵⁵ Выписка из протокола № 5 общего собрания Персимфанса от 04.03.1929. ГЦММК. Ф.179. Инв. № 48. Л. 5., л. 17а.

⁵⁶ М. Чайванов работал некоторое время под непосредственным руководством Ф.Э. Дзержинского.

⁵⁷ *Бабюк М.И.* Правовое и организационное обеспечение развития массового радиовещания в СССР в условиях НЭПа // Вестник Московского ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2017. № 6. С. 73–100.

⁵⁸ Замечательную книгу о советской аудиокультуре написал А.А. Шерель. См.: *Шерель А.А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 331 с.

⁵⁹ *Новикова А.* Первая радиопередача для широкой публики // Нож. 3 августа 2018. URL: <https://knife.media/soviet-radio/>.

15 сентября 1922 года газета «Известия ВЦИК» опубликовала заметку, в которой говорилось, что в воскресенье, 17-го сентября, в 3 часа дня по декретному времени, на центральной радиотелефонной станции состоится первый радиоконцерт. В этот день впервые прозвучал глас: «Слушайте! Говорит Москва!»⁶⁰. Открывала первый в истории России радиоконцерт известная певица Надежда Обухова с романсом «Не искушай меня без нужды» (!). В концерте приняли участие артисты Большого академического театра Антонина Нежданова, Ксения Держинская, а также Василий Качалов и другие известные исполнители.

В 1924 году вышло постановление СНК СССР «О частных радиостанциях». НЭП! Гражданам СССР разрешалось приобретать радиоприемники в личное пользование. Правда, в личное пользование даже «буржуи» могли купить не многие – очень дорого! Но предприятия могли! И вскладчину – тоже! И сразу появляются добровольные общества друзей радио (ОДР) для пропаганды радиодвижения, для участия в радиофикации, популяризации радиотехнических знаний среди населения. На радиофикацию у государства не было достаточно средств. Люди вскладчину и на средства своих предприятий, в том числе на валюту, покупали приемники, аппаратуру, устанавливали связь с соседними регионами и с Москвой. И могли слушать в том числе хорошую музыку в блестящем исполнении, лекции и т.д. и на улице – через громкоговоритель!⁶¹

Но радио не могло долго оставаться бесхозным. В 1924 году для управления радиовещанием было организовано акционерное общество «Радио для всех», впрочем, вскоре переименованное в «Радиопередачу». Радио не должны были обладать все. Слушать, что передают, – да! Наверное, именно так решили власти⁶². Учредителями его являлись акционерное общество «Трест заводов слабого тока» и два государственных органа – Российское телеграфное агентство (РОСТА) и Наркомат почт и телеграфов. Это было нормальное акционирование. Функции у общества были: строительство и эксплуатация радиостанций, торговля радиоаппаратурой, издательская, рекламная и любая другая коммерческая деятельность. На этой основе – объединение всего радиодела в стране, – и пошло регулярное широковещание. Но для надзора за радио Главлитпросвет Наркомпроса создал специальные органы – Радиокомиссию и Радиосовет.

Редакторы Радиосовета в коллективной статье 1925 года писали: «На кого же должен опираться при составлении программ концертов музотдел “Радиопередачи”? Ясно, что пока в главнейшем нужно думать о здоровой музыкальной пище для рабочих клубов и рабочих одиночек. Чего же ищут рабочие в музыке, в искусстве вообще? Только развлечения?! Нет, они видят в искусстве один из способов поднятия своей внутренней культуры, при посредстве искусства, как подсобного средства – хотя бы выявить и обострить

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Так, в Свердловске в 1924 году люди могли послушать целую оперу «Пиковая дама» П.И. Чайковского на площади через громкоговоритель.

⁶² Журнал с таким названием «Радио для всех» просуществовал до 1930 года.

свое классовое чувство»⁶³. В 1925 году при Ленинградском радиокomiteте был создан ансамбль из артистов Андреевского оркестра народных инструментов, который затем перерос в оркестр. На бюджете! Так началась концертная деятельность-2. Для нее НЭПа не существовало.

Впрочем, вообще в стране НЭП быстро закончился. В 1928 году акционерное общество «Радиопередача» было ликвидировано, как успешно выполнившее свои задачи. Произошла централизация. Радиовещание было передано из рук народа в руки Народного комиссариата почт и телеграфов. А это военное ведомство. Радио, писала историк Т.М. Горяева, «как народная трибуна и мощная культурологическая струя, трансформировалась в “постоянно бубнящую черную тарелку”, символизирующую сталинскую эпоху»⁶⁴. Правда, сдобренное хорошими художественными передачами.

В 1931 году при Наркомпочте был образован Всесоюзный комитет по радиовещанию. Туда перешел в штат Государственный первый московский великорусский оркестр под руководством П.И. Алексеева. В 1932 году вокруг Всесоюзного начали собираться региональные комитеты. И на следующий год – 1933-й – постановлением СНК СССР был образован Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР (Радиокomiteт) и все другие комитеты были подчинены центру. Его деятельность полностью финансировалась и контролировалась государством.

В постановлении СНК СССР от 27 ноября 1933 года № 2574 содержалось Положение «О Всесоюзном комитете по радиофикации и радиовещанию при СНК Союза ССР». В пространный документ не было ничего про художественную культуру. Имелся только один пункт о том, что организация может на хозрасчете снабжать подведомственные местные комитеты нотами, грамофонными пластинками, радиопленками, музыкальными инструментами и т.п. Ряд региональных комитетов имел в своем составе симфонические оркестры, ансамбли и т.д. В 1933 году во Всесоюзном комитете по радиофикации и радиовещанию при СНК Союза ССР был создан Большой симфонический оркестр. Его возглавил соратник Кусевицкого А.И. Орлов. У радио появилось много ансамблей разных типов, оркестров русских народных инструментов и т.п. В СССР сложилась вторая концертная деятельность. Она не была подчинена ни ГОМЭЦу, ни, позже, Комитету по делам искусств. Только напрямую государству.

■ Заключение

Созданный в 1936 году Комитет по делам искусств продолжал закреплять монополию на концертную деятельность государства. Концертная работа по-прежнему делилась на две противостоящие друг другу области – филар-

⁶³ Никитина О. В этом году – 95 лет со дня основания советского радиовещания // Столетие. Информационно-аналитическое издание фонда исторической перспективы. 27.12.2021. URL: https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/slushajte_slushajte_slushajte_288.

⁶⁴ «Великая книга дня...». Радио в СССР: документы и материалы / сост. Т.М. Горяева. М.: РОС-СПЭН, 2007. С. 61.

моническую, находившуюся в привилегированном положении, и эстрадную. Каждая из них была выстроена как иерархическая пирамида управленческих звеньев от Госфилармонии и Госэстрады и до местных, региональных концертных организаций. Каждое из звеньев имело свои коллективы и свой уровень ставок, монотонно повышавшийся по мере движения к вершине пирамиды. Центр при этом уподобился горловине насоса, втягивающего в себя все лучшие кадры и соответственно углубляющего различия с периферией. Он взял на себя и функцию регуляции гастрольной деятельности (как внутренней, так и международной), образовав специальное Всесоюзное гастрольно-концертное объединение.

Парадоксально, однако, что вся эта красивая управленческая схема была лишена реальной материальной базы и не подкреплялась соответствующей монополизацией артистических сил. Система управления гастрольно-концертной деятельностью имела в своем распоряжении мизерную долю помещений, которые могли бы служить стационарами для проведения концертной работы. Комитет по делам искусств и подведомственные ему структуры проводили меньше половины всех концертов в стране. Значительная часть артистических сил, хотя и была приписана к государственным организациям, но находилась вне непосредственного ведения Комитета. Свои профессиональные коллективы и соответствующие управленческие структуры имели не только Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию, а также МПС, Министерство обороны, машиностроительные и добывающие отрасли, а также связисты. Огромное количество концертов проводили фактически профессионализировавшиеся самодеятельные коллективы системы профсоюзов. Реально дирижировал всем этим многосоставным комплексом сросшийся с государственными структурами идеологический аппарат. На долю Комитета по делам искусств и подведомственных ему организаций приходилось создание в концертной жизни режима наибольшего благоприятствования для части социально одобренных жанров.

Государственная поддержка, которая осуществлялась через посредство Комитета, страховала эти жанры от превратностей спроса. Не случайно с рубежа 20-х годов государственными концертными организациями был взят курс на работу не с отдельным зрителем, а с «организованным». Соответствующая структура в рамках концертной деятельности получила название БОРО – бюро обслуживания рабочих организаций. Зритель как единица «обслуживания» не признавался. Он вернулся в статистику в конце 1936 года, когда БОРО был переименован в БОРЗ – Бюро обслуживания зрителя. Поскольку речь шла о рабочих организациях, с самого начала распределение билетов контролировали комитеты ВКП(б). Если билеты расходились плохо, в дело вступал партком, который распределял билеты по организациям⁶⁵.

К концу 1930-х годов в РФ уже функционировали 34 филармонии, в которых работали около 60 филармонических коллективов, объединенных Комитетом по делам искусств, который пришел на смену ГОМЭЦ. Часть коллекти-

⁶⁵ Эта практика сохранилась до конца 1980-х годов.

вов отдал филармониям Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию. Объединение экономически выгодной эстрады с хронически убыточной филармонией давало возможность создать основу для самообеспечения концертных организаций. Но только основу!

Организации, называвшие себя «филармониями», опять, как в СОФИЛе, стали формироваться из двух самостоятельных подразделений, объединенных общей администрацией и общим художественным советом, а коллективы и солисты, как и прежде, колесили по стране. Радиокомитеты вырастили вторую концертную деятельность со своими художественными советами и новыми жанрами радиоконцертов, чьи успехи и неудачи были связаны с техническим прогрессом, а коллективы и солисты записывали произведения на пленку и лишь изредка выступали в «живых» концертах.

Так сложилась структура управления гастрольно-концертной деятельностью в нашей стране до 1940 года.

Архивные виньетки (о Ф.М. Левине, Ю. Юзовском и Ю.П. Любимове)

Аннотация. В архиве литературного критика Федора Марковича Левина (1901–1972) сохранились материалы, связанные с театральной жизнью в СССР 1920–1970-х годов. Это обусловлено не только общекультурным интересом и широким кругом дружб и знакомств Ф.М. Левина, но и тем, что он много лет был профессионально связан с театральной критикой и ведущими театральными критиками, в том числе с Ю. Юзовским. Упоминание Театра на Таганке и его главного режиссера Ю.П. Любимова встречается в дневниках Левина дважды, однако другие материалы архива, в том числе воспоминания дочери критика Е.Ф. Левиной, показывают многолетний интерес к театру имени Евгения Вахтангова, к работе в нем Юрия Любимова, к возникновению и творчеству Театра на Таганке. Они же позволяют дополнить представление об историко-культурном контексте некоторых событий жизни Любимова и его спектаклей.

Ключевые слова: Юрий Любимов, Ю. Юзовский, Ф.М. Левин, Театр на Таганке, архив Ф.М. Левина

Ф.М. Левин и театральная критика его времени

Среди дневниковых записей разных лет и других материалов, сохранившихся в архиве литературного критика Федора Марковича Левина (1901–1972), не редкость наблюдения, заметки, зарисовки, свидетельства, так или иначе связанные с театром, людьми театра. Они относятся к театральной жизни в СССР 1920–1970-х годов. Причина не только в общекультурном интересе и определенном круге знакомств Ф.М. Левина, но и в том, что он много лет был профессионально связан с театральной критикой.

Еще в начале 1930-х годов Левин писал рецензии на спектакли в московские газеты, в частности в «Вечернюю Москву». Они помогали делать это и другим начинающим авторам – на общественных началах вел при газете что-то вроде литературного кружка. В его неопубликованном очерке (литературном портрете) «Юзовский в моей памяти», который был написан вскоре

¹ Левченко Татьяна Викторовна – кандидат физико-математических наук, главный эксперт Проектной лаборатории по изучению творчества Ю.П. Любимова и режиссерского театра XX–XXI вв., Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»; ORCID ID: 0000-0002-3518-0481; tatlevchenko@mail.ru

после смерти замечательного театрального критика Юзефа Юзовского^{2,3}, есть небольшой фрагмент, рассказывающий об этом времени:

Свою литературную работу в Москве я начал в 1931 году: ведал литературной консультацией в «Вечерней Москве» и писал там рецензии на книги и театральные спектакли. Редакция занимала несколько комнат в самой глубине Пассажа на Тверской, ныне улице Горького. Слева от входа в Пассаж было какое-то театральное предприятие, а теперь там театр имени Ермоловой.

Здесь в редакции я впервые увидел Юзовского. Он принес рецензию на вчерашнюю премьеру. Да, на вчерашнюю. Тогда так работали. Рецензенты сразу после спектакля, ночью, писали свои отзывы и разборы и утром сдавали их в редакцию, чтобы они попали в номер.

Это и было утром. Я сидел за своим столиком и читал стихи какого-то «самотека». В комнату быстро, непринужденно вошел невысокий темноволосый и смуглый человек, так, как входят к своим людям или даже домой. <...>.

Нас познакомили.

– Юзовский! – сказал он, протягивая мне руку, и я невольно отметил про себя, как он произнес окончание своей фамилии – это старое московское акающее произношение, усвоенное всем русским актерским миром⁴.

Позже, работая в 1930-е годы в ведущих литературно-критических журналах «Литературный критик» и «Литературное обозрение»⁵, он оказался в кругу блестящих театральных критиков. Кроме Юзовского, это были Г.Н. Бояджиев, И.Л. Альтман, А.С. Гурвич и другие. На страницах «Литературного критика» не только регулярно печатались их статьи о театральных постановках и о шедеврах мировой драматургии, но и в редакции устраивались встречи и дискуссии.

Журнал «Литературное обозрение»⁶ в первые годы своего существования практически не обращался на своих страницах к рецензированию публикуемых в журналах или отдельных изданиях советских и зарубежных пьес. Однако в 1938 году ситуация изменилась.

² Юзовский Юзеф (Иосиф Ильич, 1902–1964) — один из крупнейших советских театральных / литературных критиков. Подписывал статьи — Ю. Юзовский.

³ Очерк должен был войти в книгу Левина «Из глубин памяти» (1973), однако был исключен из состава сборника внутренней цензурой издательства «Советский писатель» и так и не был опубликован. Левину удалось включить в состав книги крошечную зарисовку из очерка – рассказ Юзовского о присутствии М. Горького на репетиции «Егора Булычева» в Вахтанговском театре в 1932 году (Левин Ф.М. Плохая ваша медицина // Левин Ф.М. Из глубин памяти: воспоминания. М.: Сов. писатель, 1973. С. 172).

⁴ Левин Ф.М. Юзовский в моей памяти // Личный архив Ф.М. Левина. Б/н.

⁵ Левин был связан с этими журналами с момента их возникновения: с «Литературным критиком» с 1933 года, с «Литературным обозрением» с 1936 года. Начинал он в роли автора, затем был членом редколлегии обоих журналов и наконец главным редактором «Литературного обозрения» и заместителем главного редактора «Литературного критика» (Левченко Т.В. Литературные критики журналов «Литературный критик» и «Литературное обозрение»: по материалам архива Ф. Левина // Известия Уральского федерального ун-та (УрФУ). Сер. 2. Гуманитарные науки. 2017. Т. 19, № 2 (163). С. 38–53).

⁶ Журнал начал выходить как двухнедельное приложение к журналу «Литературный критик». После закрытия «Литературного критика» в 1939 году продолжал издаваться как самостоятельное издание до 1941 года.

Сначала в № 11—20 «Литературного обозрения» появилось несколько рецензий на пьесы современных авторов. Среди рецензентов были А. Платонов, С. Гехт, М. Левидов и др. А в № 21 уже весь раздел журнала под названием «Советская литература» был полностью отдан критическому разбору пьес Н.Ф. Погодина, Л.М. Леонова, А.Н. Арбузова, В.П. Катаева и др.⁷; в ряде статей обсуждались вопросы репетиционного процесса при постановке этих пьес в театрах. В номер вошла также большая и прекрасно иллюстрированная статья известного актера Вахтанговского театра Анатолия Горюнова, посвященная 40-летию МХАТа. Но главное, читателям было специально объявлено, что «с этого номера редакция включает в число рецензируемых ею произведений также и пьесы советских драматургов, поставленные и готовящиеся к постановке в текущем театральном сезоне».

Эта декларация отвечала идеологическим установкам и запросам времени. Надо сказать, что сразу после разгрома в январе 1938 года театра Мейерхольда в том же месяце коллективы ведущих театров Москвы высказались о «своевременном решении Всесоюзного комитета по делам искусств» и выступили с аналогичными заявлениями: «Будем неуклонно строить наш репертуар так, чтобы в нем преобладающую роль играла советская драматургия» (Вахтанговский театр)⁸; «Репертуар в основном должен состоять из советских пьес, дающих верное представление о советской действительности, раскрывающих образ нового советского человека, связывающих театр с великим социалистическим строительством» (Камерный театр)⁹ и т.д.

■ Анонимная заметка

⁷ «Серебряная падь» Н. Погодина (Ф. Левин), «Половчанские сады» и «Волк» Л. Леонова (С. Гехт), «Таня» А. Арбузова (М. Левидов), «Шел солдат с фронта» В. Катаева (В. Гурилев), «Ключи от Берлина» К. Финна и М. Гуса (И. Дунайский).

⁸ Из заявления «коллектива Вахтанговского театра» в газете «Советское искусство» от 10 января 1938 года: «Целиком одобряя решение Всесоюзного комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР о ликвидации театра имени Вс. Мейерхольда, коллектив театра имени Евг. Вахтангова усматривает в этом решении полезное предостережение всем работникам искусства и всем другим театрам, в том числе и театру имени Евг. Вахтангова. <...> Будем неуклонно строить наш репертуар так, чтобы в нем преобладающую роль играла советская драматургия. Осуществляя свои постановки, будем зорко следить, чтобы ничто ложное, фальшивое или прямо враждебное советскому народу не могло проникнуть на нашу сцену, как это было в ряде наших спектаклей (“Зойкина квартира”, “Авангард”, “Путина”, “Далекое”, “Трус”, “Большой день”». Чуть раньше, 23 декабря 1937 года, на страницах этой же газеты появилось «Открытое письмо В.Э. Мейерхольду» крупнейшего актера Вахтанговского театра Бориса Щукина, в котором он писал: «Вы, Всеволод Эмильевич, одним из первых ратовали за советский репертуар. Вы как будто бы активно боролись против более консервативных театров, не хотевших “признавать” советскую драматургию. Как же могло случиться, что в последние годы единственный из всех советских театров, этот театр, руководимый вами, оказался без советских пьес в репертуаре, если не считать тех политически порочных спектаклей, которые Всесоюзный комитет по делам искусств вынужден был не разрешить к выпуску?» Позднее Ю.П. Любимов, считавший Щукина своим учителем, заметит: «Мой учитель написал в газету такое письмо, видно, под нажимом властей, и очень были огорчены все хорошие люди, что такой крупный актер – и написал такое» (Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача. М.: Новости, 2001. С. 90).

⁹ Советское искусство. 1938. 10 янв. С. 2—4.

Но существовали и другие причины поворота редакционной политики журнала. Летом 1938 года главным редактором «Литературного обозрения» становится Левин. Журнал начинает интересоваться не только современной советской драматургией, но вопросами театра и театральной критикой. В нем появляются отклики на театральные рецензии в других печатных изданиях, иногда в том же ироническом стиле, что присутствовал на страницах «Литературного критика» в специальной рубрике «Ящик Пандоры», где регулярно публиковались пародии и иронические заметки. Иногда заметки в «Ящике Пандоры» были авторские, иногда реплики отдельных авторов собирались в один текст и подписывались редакционным псевдонимом. Так, в подобной редакционной заметке, подписанной *Каннитферштан*, был напечатан отклик на статью Е. Габриловича о спектакле «Мещане»¹⁰, поставленном Анной Орочко¹¹ и Константином Мироновым¹² со студентами Вахтанговского училища.

Эта реплика под названием «Последовательная критика» – одно из сохранившихся свидетельств о будущем выпускном спектакле 1939 года¹³. Приведем ее текст целиком:

Е. Габрилович дает в Известиях от 4 марта оценку спектакля театрального училища театра имени Вахтангова. Габрилович считает – и тут с ним можно согласиться, – что не следовало училищу для первого показа¹⁴ выбрать «Мещан» Горького – это непосильное бремя для начинающего коллектива, ибо «Мещане» – одна из сложнейших и глубочайших пьес русского театра. Отмечая некоторые достоинства спектакля, автор приходит к выводу – и тут можно ему поверить, – что «в целом, однако, «Мещане» не осуществлены».

Значит, – неудачный, бледный спектакль? Как же иначе понять слова о том, что следовало «выбрать... нечто более посильное для молодежи, не сошедшей еще со школьной скамьи», что в «целом» задача, стоявшая перед постановщиками, оказалась неосуществленной?

Не слишком торопитесь, однако, с выводами. Читайте до конца. А в конце вам разъяснят: «Похвалы заслуживают режиссеры спектакля тт. Орочко, Миронов и художественный руководитель училища т. Захава...»

За что? За необдуманый выбор пьесы, или за неудачную ее постановку?¹⁵

¹⁰ Статья Е. Габриловича была опубликована в газете «Известия», № 52, 4 марта 1938 года, с. 4.

¹¹ Орочко Анна Алексеевна (1898–1965) – советская актриса, ученица Е.Б. Вахтангова, режиссер и педагог.

¹² Миронов Константин Яковлевич (1901–1941) – выпускник Вахтанговской школы, актер, режиссер, педагог.

¹³ Это был выпускной спектакль курса, на котором учился Любимов. В книге о раннем периоде его творчества читаем: «В воспоминаниях Ю.П. Любимова в качестве роли в дипломном спектакле названа роль Пекаря» (*Михалева Э.Е. Юрий Любимов в зеркале Вахтанговской сцены. М.: Театралис, 2019. С. 53*). Здесь же опубликовано и фото Любимова в этой роли. В дальнейшем, со ссылкой на мемуары Любимова, эта информация распространилась во все биографические материалы о нем. Заметим, что в списке действующих лиц «Мещан» такого персонажа нет. Состав действующих лиц в дипломной постановке, по-видимому, был изменен.

¹⁴ До 1937 года Вахтанговская школа существовала внутри театра; принятые в школу одновременно учились и играли в спектаклях. В 1937 году школа отделилась от театра и стала работать на правах техникума.

¹⁵ *Каннитферштан. Последовательная критика // Литературный критик. 1938. № 7. С. 70–71.*

Кому же принадлежит авторство этой реплики? Однозначно это установить вряд ли удастся – все-таки она входила в коллективную подборку, но предполагать мы можем.

Конечно, автором вполне мог быть и сам Левин, в личном архиве которого хранился номер журнала с этой заметкой. Критик писал театральные рецензии, постоянно публиковался в журнале, который курировал, и иногда его материалы шли без подписи. В этом же номере опубликована его подписанная статья – о книге А. Гурвича «В поисках героя».

Но в данном случае хочется предположить другое. Как видим, автор заметки внимательно следил за публикациями, связанными с театром, отслеживал спектакли Вахтанговского театра, в том числе спектакли школы, а также постановки драматургии М. Горького. Таким человеком мог быть Ю. Юзовский.

Как вспоминал Левин в очерке о Юзовском,

все, что писалось о театре, он читал внимательнейше. <...> С 1936 года в «Литературном критике» стали появляться его статьи о пьесах Горького. Глубоко анализирующие их философское содержание, сшибку персонажей... статьи отличались тончайшим разбором характеров, психологии идей героев «Вассы Железновой», «Мещан», «Врагов», «Дачников», «Последних», «Чудаков». Из этих и других работ складывалась его книжка «Драматургия Горького», первое издание которой вышло в свет в 1940 году¹⁶.

А.А. Аникст в послесловии к двухтомнику статей Юзовского «Театр и драма» (1965) писал: «...каждая из пьес рассмотрена по всем канонам литературного анализа в сочетании с разбором их наиболее интересных сценических воплощений в театре тридцатых годов. Юзовский должен был написать еще один том, посвященный разбору остальных пьес, но война и некоторые другие обстоятельства остановили работу критика. Когда он вернулся к своей главной теме, планы его несколько изменились. Он отказался от монографического разбора отдельных пьес и написал обобщающий труд “Максим Горький и его драматургия” (1959)»¹⁷.

Кстати, Левин имел к этой книге прямое отношение. Готова она была почти сразу после войны. Левин вспоминал:

В 1947 г. ... уже была набрана в издательстве Искусство главная работа его жизни – книга о драматургии Горького. По просьбе Юзовского я был ее редактором. Он достиг самой лучшей своей поры, расцвета. И тут произошло то, что сейчас вспоминается как кошмарный сон. Началась так называемая кампания борьбы с космополитизмом»^{18, 19}.

¹⁶ Левин Ф.М. Указ. соч. Б/н.

¹⁷ Аникст А.А. Путь критика // Юзовский Ю.И. О театре и драме: в 2 т. Т. 2: Из критического дневника. М.: Искусство, 1982. С. 391–404.

¹⁸ Левин Ф.М. Указ. соч. Б/н.

¹⁹ Левин, как и Юзовский, был объявлен безродным космополитом. Среди обвинений, предъявленных Левину в 1949 году и повлекших исключение из Союза писателей, были: связь с группой театральных критиков-антипатриотов (Юзовский, А. Гурвич, А. Борщаговский, И. Альтман, Л. Малюгин, Г. Бояджиев), сотрудничество с Юзовским, редакторство и пропаганда книги Юзовского о драматургии М. Горького (Левченко Т. Не стоит село на праведниках // Наше наследие. 2015. № 115. С. 108–114).

«Добрый человек...» Ю. Юзовского и Б. Слущкого

Вспоминая гражданскую панихиду на похоронах Юзовского, критик Борис Поюровский приводит слова двух выступивших – Ростислава Плятта и Юрия Любимова:

— Юзовскому уже все равно, что мы о нем скажем, – начал Плятт. – Но он хотел, чтобы эти слова покаяния были произнесены именно в этом зале, где его вместе с другими критиками подвергли несправедливой публичной казни. Живые должны дать слово у гроба покойного, что они прекратят бросать камни в разрешенном направлении.

— Юзовский умер не сегодня, а в 1949 году, когда у него дома вдруг перестал звонить телефон, – продолжил мысль Ростислава Яновича Юрий Петрович Любимов уже на Новодевичьем кладбище. – Он сам об этом мне рассказывал. Больше того, в середине пятидесятых годов вахтанговская актриса Галина Пашкова передала мне пьесу Брехта «Добрый человек из Сезуана» в переводе Юзовского с просьбой поставить ее в Театре Вахтангова. Но я семь лет никак не мог выкроить время, чтобы ее прочесть. Раз в год, первого января, Юзовский поздравлял нас с праздником, но я к телефону не подходил, ибо ничего не мог ему сказать^{20,21}.

Б. Поюровский был одним из первых, написавших о спектакле по пьесе Б. Брехта, поставленном Любимовым со студентами училища при Вахтанговском театре:

Еще одна радующая встреча произошла в дипломном спектакле театрального училища имени Бориса Шукина. <...> Пьеса Брехта увлекла Юрия Любимова. Он, в свою очередь увлек студентов. В результате оказались увлеченными и мы, зрители. <...> Неужели Юрий Любимов должен смириться с тем, что его интересное решение сложнейшей брехтовской пьесы останется достоянием немногих, которых успеет вместить маленький зал училища. <...> Спектакль этот не имеет права на такую короткую жизнь, какая бывает у всех дипломных работ. Потому, что в отличие от многих других «Добрый человек из Сезуана» у шукинцев – самостоятельное и большое явление в искусстве. Нельзя допустить, чтобы режиссерское решение Ю. Любимова кануло в вечность весной, когда нынешний дипломный курс окончит училище²².

И хотя в этой рецензии имя Юзовского не упоминается, для Поюровского Юзовский неразрывно связан с этим спектаклем и рождением нового театра. Как напишет он позже, вспоминая слова Любимова на панихиде: «А ведь именно “Добрый человек из Сезуана”, появившийся незадолго до смерти Юзовского, во многом определил судьбу самого Любимова: с этого спектакля начался Театр на Таганке и Любимов-режиссер»²³.

Упоминание Театра на Таганке и Юрия Петровича Любимова встречается в дневниках Левина всего дважды, однако другие материалы архива, в том

²⁰ Поюровский Б. Митрополит Юзовский // Совершенно секретно. 2005. № 1. URL: <https://www.sovsekretno.ru/articles/politika/amp-laquo-mitropolit-amp-raquo-yuzovskiy/>.

²¹ Левин в воспоминаниях описывает только гражданскую панихиду в Доме литераторов и тоже пишет о сильной речи Р. Плятта.

²² Поюровский Б. По-вахтанговски // Московский комсомолец. 1963. 15 декабря. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/poyurovsky/dobry>.

²³ Поюровский Б. Митрополит Юзовский // Указ. соч

числе вырезки из газет, воспоминания дочери критика Е.Ф. Левиной, показывают его давний интерес к театру имени Евгения Вахтангова и работе в нем Любимова, к возникновению, а потом работе Театра на Таганке. Они же позволяют дополнить историко-культурный контекст некоторых событий жизни Любимова и его спектаклей.

Е.Ф. Левина рассказывала: «...мы узнали о театре Любимова еще до его возникновения. Иосиф Ильич [Юзовский. – Т. Л.] как-то при встрече сказал отцу, а они были в добрых, дружеских отношениях, что вахтанговец Юрий Любимов репетирует со студентами пьесу Брехта». Речь шла о пьесе Бертольда Брехта «Добрый человек из Сычуани» (1941), которую Юзовский перевел в соавторстве с переводчиком Е. Ионовой. Этот первый перевод пьесы на русский язык был опубликован в 1957 году в журнале «Иностранная литература» (под названием «Добрый человек из Сезуана»). Будущая постановка заинтересовала всех в семье Левина. Летом 1962 года они уже видели «Доброго человека» в Ленинграде в театре драмы имени А.С. Пушкина. Там спектакль в постановке Р. Суловича²⁴ шел с зонгами, переведенными ближайшим другом Левина Ефимом Эткиндром²⁵, а у Любимова они должны были прозвучать в переводах Б.А. Слуцкого.

Интересно, что еще до спектакля Левина слышали зонги Брехта – Слуцкого в исполнении самого поэта-переводчика – они были соседями и добрыми знакомыми. В воспоминаниях Левина о Юзовском есть запись, относящаяся ко времени его работы над переводом:

Помню еще как-то вечером я приехал к Юзовскому, это было кажется в 1955 году, у него в гостях были Леонид Мартынов и Борис Слуцкий. За чаем Слуцкий прочел свои стихи о Сталине, тогда еще неопубликованные:

Мы все жили под богом,
У бога под самым боком²⁶.

В «Рассказах старого трепача» Любимов перечисляет места, где кроме училища был сыгран легендарный выпускной спектакль:

«Добрый человек...» имел резонанс огромный. И потянулись все. Приходили поэты, писатели. Мы же умудрились сыграть «Доброго человека...», несмотря на запрет кафедры, и в Доме кино, в Доме писателей, у физиков в Дубне. В Театре Вахтангова пять раз сыграли²⁷.

Левина смотрели спектакль в «Доме писателей» (Доме литераторов). И как вспоминала Е.Ф. Левина, ее поразило более сильное звучание зонгов, чем слышанное ею в исполнении самого Слуцкого: «какое-то новое смысло-

²⁴ Сулович Рафаил Рафаилович (1907–1975) – советский театральный режиссер, с 1959 года главный режиссер Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина. Первым из советских режиссеров поставил спектакли по пьесам А. Миллера («Смерть коммивояжера», 1959) и Б. Брехта.

²⁵ Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999) – филолог, создатель школы художественного перевода, историк литературы.

²⁶ Левин Ф.М. Указ. соч. Б/н.

²⁷ Любимов Ю.П. Указ. соч. С. 155.

вое воздействие переводов Слуцкого со сцены». Она вспоминала и оцепенение сидящих в зале. Один из рассказов Любимова позволяет понять, почему зонги в его спектакле воспринимались по-другому, а также представить себе состояние сидевших в зале, в основном литераторов:

Когда студенты спели «Зонг о баранах»:

Шагают бараны в ряд,
Бьют барабаны, —

и второй зонг особенно:

Власти ходят по дороге...
Труп какой-то на дороге.
«Э! Да это ведь народ!»

— эти два зонга я смонтировал, у Брехта они разные. Публика стала топтать ногами и орать: «Пов-то-рить! Пов-то-рить! Пов-то-рить!» — и так минут пять, я думал, училище развалится.

Я перепугал всех и первым я перепугал Юзовского — он был одним из переводчиков «Доброго человека...». В свое время он был проработан сильно — как космополит выгнан с работы... И очень образно об этом рассказывал: «Первым умер телефон», — никто не звонил.

И тут он так испугался, что прижал меня в угол, весь бледный, трясется: «Вы ничего не понимаете, вы безумный человек, вы знаете, что с вами сделают — вы даже не представляете! Если вы не уберете эти зонги, то хоть снимите мое имя с афиши, чтобы не было видно, что это мой перевод!...» На меня это произвело очень сильное впечатление: человек старше меня, очень уважаемый — и такой страх. Так же был напуган властями и Шостакович — смертельно их боялся.

А Захава²⁸ был просто предельно расстроен. Он испугался, что это антисоветчина, что сейчас закроют училище. <...> Потом начались проработки внутри училища и решили: «закрыть спектакль как антинародный, формалистический» — [приказ был издан] за подписью Захавы. Но, слава Богу, появилась хорошая рецензия в «Неделе» — и я ждал, когда она выйдет. Захава позвонил в газету и сказал, что училище этот спектакль не принимает и что рецензию надо убрать. Но он позвонил поздно, уже печать шла²⁹.

Запреты секретаря горкома

Упоминание роли положительной рецензии из «Недели» в судьбе спектакля «Добрый человек...» — важная деталь процитированного рассказа. Пресса сыграла немалую роль в сохранении молодого театрального коллектива, руководимого Любимовым, и создании на его основе нового театра, поддержала в момент переноса спектакля на стационарную сцену³⁰. Если открыть библиографический указатель, посвященный истории Театра на Таганке, и зайти на страницы «Доброго человека из Сезуана», видно, как много было

²⁸ Захава Борис Евгеньевич (1896—1976) — советский театральный режиссер, ученик Е.Б. Вахтангова, руководитель Вахтанговской школы / театрального училища имени Б.В. Щукина с 1925 по 1976 год.

²⁹ Любимов Ю.П. Указ. соч. С. 149—150.

³⁰ См. полемику: Бачелис Т. Яростная человечность // Комсомольская правда. № 128. 1964. 2 июня. С. 4; Непомерные страсти: [Реплика] // Вечерняя Москва. 1964. 28 апр..

на него газетных, журнальных откликов в 1964—1965 годы, появлялись они и позже³¹. О спектакле писали ведущие критики, литературоведы, писатели, поэты, писали зрители.

А вот о другой постановке Любимова – спектакле «Павшие и живые» – пресса была более чем скромной. Между тем к моменту его появления – а это была четвертая работа режиссера на сцене Театра на Таганке – театр уже успел очень заинтересовать и критику, и зрителей. К тому же это был спектакль по стихам поэтов военного времени, поставленный к дате: в 1965 году широко праздновалось двадцатилетие окончания Великой Отечественной войны. То есть рецензий на этот спектакль следовало ожидать много. Однако список работ в библиографическом указателе об этом спектакле – один из самых коротких³². Из ведущих критиков откликнулась только Наталья Крымова, написали статьи поэты Евгений Евтушенко, Константин Симонов, Юлия Друнина, Михаил Луконин. Есть еще несколько небольших заметок, либо формальных, либо весьма недоброжелательных, как, например, статья главного редактора журнала «Театральная жизнь» Ю. Зубкова или комментарий редакции газеты «Советская культура» от 30 ноября 1965 года к статье Е. Евтушенко «Не до ордена – была бы Родина». Если Евтушенко определил жанр спектакля как «реквием укоряющий, очистительный, зовущий не опускать руки», то редакционный комментарий завершился такими словами:

Трактовка поэтических и жизненных судеб поэтов-воинов в отдельных эпизодах, пожалуй, грешит некоторой односторонностью, мрачностью колорита. Несправедливым было бы видеть и отображать жизнь этих людей только как полную трудностей и преград, точно так же, как несправедливым было бы и изображение в розовом свете. Чувство меры и исторической правды отнюдь не синонимы молчалинской «умеренности и аккуратности».

Некоторая одноплановость решения темы сказалась и в том, что в отдельных сценах композиции упор сделан на физические и нравственные страдания человека в войне, на преодоление этих страданий, на жертвенность, борьбу с недугами, голодом, но это лишь одна сторона подвига народа, интеллигенции в войне. Другая же не менее драгоценная-важная – готовность к выполнению воинского долга, беззаветная, все преодолевающая храбрость, трезвая, всеохватывающая ясность, цели, рожденные любовью к Отчизне. Именно эти свойства души советского человека позволили и победить фашизм, и они-то отражены в спектакле, и думается с недостаточной яркостью, полнотой и силой³³.

На фоне множества писем зрителей, потрясенных искренностью спектакля, документальной правдой о войне, трагическими судьбами погибших молодых поэтов, их стихами, зазвучавшими спустя двадцатилетие, – фальшь официального отношения к спектаклю была наглядно видна.

³¹ «Добрый человек из Сезуана» // Электронный архив Ю.П. Любимова. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/dobry>

³² Московский театр драмы и комедии на Таганке, 1964—1984: Библиографический указатель / Государственная центральная театральная библиотека; сост. О.И. Лысяк. М., 1989. С. 45—46.

³³ Евтушенко Е. «Не до ордена – была бы Родина...» // Электронный архив Ю.П. Любимова. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/evtushenko/homeland>.

Но малочисленность критических откликов не может не удивлять. Известно, что судьба спектакля изначально складывалась непросто. О его трудном прохождении к зрителю подробно писала Э. Михалева в статье «История одной премьеры» (2000)³⁴, а также Е. Абелюк и Е. Леенсон в книге «Таганка: личное дело одного театра» (2007). Однако причина молчания критики на уже вышедший спектакль стала понятна недавно³⁵ благодаря одной из дневниковых записей Левина, сделанной весной 1967 года. Речь в этой записи идет о партийно-аппаратном управлении печатью, о фактах весьма жесткой цензуры, рассказанных критику журналистом И.О. Адовым³⁶, много лет проработавшим в газете «Вечерняя Москва». Запись такова:

Вспоминаю, что мне рассказывал И. Адов, работающий в «Вечерней Москве», мой фронтовой друг. Вызывают в Моско<вский> гор<одской> к<омите>т партии. Там Шапошникова³⁷, третий секретарь Горкома, а в отделе культуры Соловьева³⁸. Указания. О спектакле «Павшие и живые» ничего не писать, ни хорошего, ни плохого. Молчать об этом спектакле³⁹.

Запись эта появилась, конечно, не случайно. Именно в этот период квартала Левина в Москве становится местом, где происходят встречи А.И. Солженицына и Е.Г. Эткинда: здесь редактируется знаменитое солженицынское письмо о цензуре IV съезду писателей, в котором важнейшим требованием было упразднение «всякой – явной или скрытой – цензуры над художественными произведениями»⁴⁰.

Левин не только фиксирует факты запретов – он размышляет о происходящем. В том числе записывает:

И. Адов в одной из своих рецензий об эстраде сказал несколько резких слов о Б. Брунове⁴¹. <...> Соловьева при очередной встрече упрекнула Адова.
– Что же вы пишете о Брунове? Это неправильно. Вот был концерт во Дворце съездов, присутствовали члены правительства и президиума ЦК, Брунов понравился.

³⁴ Михалева Э. История одной премьеры // Вагант. 2000. № 4–6. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/mihaleva/history>

³⁵ Работа с архивом Ф.М. Левина ведется с 2014 года и к настоящему времени расшифрована только часть дневников критика.

³⁶ Адов Илья Осипович (1899–1970) – журналист. Речь идет об устном свидетельстве.

³⁷ Шапошникова Алла Петровна (1918–2005) – секретарь Московского горкома КПСС по идеологии, заместитель министра высшего и среднего образования СССР.

³⁸ Соловьева Зоя Николаевна – заведующая отделом культуры Московского горкома КПСС.

³⁹ Личный архив Ф.М. Левина. Б/н. В одной из стенограмм обсуждений спектаклей сохранилась реплика Любимова о Шапошниковой в связи с «Павшими и живыми»: «С “Павшими и живыми” была такая история. Родионов уже был назначен первым замом министра. Уже на кабинете табличку повесили. А за “Павшие и живые” его сняли. И мне звонила секретарь горкома Шапошникова и говорила: “Вот вы какой. Как из-за вас люди страдают”» (Абелюк Е., Леенсон Е., при участии Ю. Любимова. Таганка: личное дело одного театра. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 304). Родионов Борис Евгеньевич (1912–1987) – партийный функционер, деятель международного шахматного движения; в упоминаемое время – начальник Главного управления культуры Мосгорисполкома.

⁴⁰ Левченко Т. «Новый, необычный талант»: по материалам архива Ф.М. Левина // Наше наследие. 2019. № 127/128. С. 44–50.

⁴¹ Брунов Борис Сергеевич (1922–1997) – советский конферансье, в 1983–1997 годах директор Московского государственного театра эстрады.

Неужели вот это и есть критерий, а эти указания и есть парт<ийное> руководство искусством и печатью?^{42,43}

В том же 1967 году на Таганке Любимов репетировал спектакль по поэме С. Есенина «Пугачев» с интермедиями, написанными Н.Э. Эрдманом. Интермедии писались на документальной основе, спектакль получался и поэтическим, и документальным. Для поэта Давида Самойлова это был знак нового сценического стиля. «В этом нет противоречия, – писал он о Пугачеве. – С одной стороны, поэзия воспринимается нами со сцены как документальное свидетельство духовной жизни своего времени, ее внутренних противоречий, борьбы общественных сил. С другой стороны, документ, включенный в систему драматургии, является для нас художественной деталью, художественным образом, взятым из реальной жизни и несущим не только информацию, но и определенную художественную функцию, сходную в спектакле с функцией метафоры»⁴⁴.

Чиновнице Шапошниковой исторические метафоры казались наиболее опасными. Еще одно свидетельство дает нам стенограмма заседания Художественного совета Театра на Таганке от 13 октября 1967 года:

Н.Л. Дупак. Хочу вам сообщить следующее. Был я на приеме у тов. Шапошниковой. Мы договорились, что интермедии к спектаклю «Пугачев» будут изменены, что те острые вещи, которые вызывают особенные ассоциации, будут сняты или заменены новыми документами.<...>

Ю.П. Любимов. Вообще я все это считаю безобразием. Все это нужно в спектакле.<...> Все, что мы делаем в интермедиях, мы делаем на основании документов.<...>. Мы должны доказать, что интермедии в таком виде, как они есть, необходимы.<...>. Я должен сделать еще несколько визитов туда, где есть возможность это обжаловать.<...>. В решении Совета надо написать, что мы с этими изменениями и сокращениями в спектакле не согласны, что мы идем на это под давлением, что этим нанесен ущерб спектаклю⁴⁵.

Еще одна дневниковая запись Левина связана со спектаклем «А зори здесь тихие» по повести Б. Васильева⁴⁶.

⁴² Личный архив Ф.М. Левина. Б/н.

⁴³ О самодурстве секретаря по идеологии МГК КПСС Шапошниковой и о ее одиозном отношении к курируемым культурным институциям сохранилось немало свидетельств. В документальных книгах писателя В. Войновича она является одним из постоянных «персонажей». Именно Шапошникова была ярым гонителем Войновича после публикации в 1969 году в «Гранях» «Жизни и необычайных приключений солдата Ивана Чонкина». Кроме своей истории взаимодействия с чиновницей-идеологом Войнович вспоминает и другие: «О Шапошниковой рассказывали истории, похожие на анекдоты. Где-то шла дискуссия о том, существовать или нет Театру на Таганке. Выступали Любимов и еще кто-то, доказывали ей, приводя цитаты. Шапошникова спрашивает: “Кто это сказал?” – Ей отвечают: “Ленин”. В другой раз тоже: “Кто это сказал?” Ей отвечают: “Аверченко”. Она резко опровергает: “Товарищ Верченко такого сказать не мог!”» (*Войнович В.Н.* Автопортрет: роман моей жизни. М.: Эксмо, 2010. С. 529–530).

⁴⁴ Самойлов Д. Что такое поэтический театр. Жизнь стиха на сцене // Литературная газета. 1968. 10 января. С. 8.

⁴⁵ Абелюк Е., Леенсон Е., при участии Ю. Любимова. Указ. соч. С. 161.

⁴⁶ Повесть была напечатана в журнале «Юность», 1969 год, август. Инсценировка была сделана Ю. Любимовым и Б. Глаголиным.

«А зори здесь тихие...» – это первая повесть Бориса Васильева, первое его произведение, опубликованное в печати. Но можете читать повесть без всяких скидок на то, что она первая, что автор только начал свою работу в литературе. Скидок от вас не потребуется. И запомните имя автора. Можете быть уверены, оно вам еще встретится. Не побоимся такого слова: талант. И раз уж он осмелился начать, то будет писать еще и еще.

Повесть – из времен войны. Май 1942 года. Карельский фронт. Перед нами тихое местечко: железнодорожный разъезд, на котором уже не останавливаются поезда, здесь две зенитные счетверенки и обслуживающие их два отделения девушек зенитчиц под командой старшины Федота Евграфовича Васкова, кадрового обстрелянного военного человека. И пришлось ему с пятью девушками из числа своих подчиненных сражаться с гитлеровскими диверсантами. Такова фабульная канва, на которой расшита повесть⁴⁷.

Так начинал разговор с будущими читателями повести на страницах январского номера журнала «Дружба народов» за 1970 год Левин. Его рецензия была одной из первых. Для него повесть обладала не только художественными достоинствами⁴⁸, но и свойством документальности. Левин во время войны был на Карельском фронте, в тех местах, что описывал Васильев, и читая его военные дневники и воспоминания, становится понятно, что персонажи повести для него были не просто авторской выдумкой. Как рассказывала Е.Ф. Левина, в том же году состоялось знакомство критика и писателя, а после того, как Любимов начал работать над спектаклем, Васильев пригласил Левина на одну из репетиций, а позже на премьеру, на которой из-за болезни отца была она сама. Но не ее рассказ об увиденном записывает критик, его волнует другое. То же, о чем он написал в дневнике четыре года назад – стиль партийно-идеологического руководства культурой и «телефонное право», заменившее в стране общественное и профессиональное мнение:

13 марта 1971 г.

Опубликован новый состав Моск<овского> горкома партии и затем распределение обязанностей, установленное на пленуме горкома. Аллы Петровны Шапошниковой уже нет. Она назначена зам министра высшего образования. То-то расцветет у нас высшее образование!

Женщина она неумная. Не раз выступала у нас на писательских партийных собраниях, говорила по-написанному, шаблонные, примелькавшиеся фразы, все вме-



Ф.М. Левин (1901–1972)

⁴⁷ Левин Ф. На Карельском фронте // Дружба народов. 1970. № 1. Цитируется по авторскому экземпляру из личного архива Ф.М. Левина.

⁴⁸ «Живописность письма, пластичность характеров, точный экономный отбор подробностей, сжатое и динамичное ведение рассказа, эмоциональность, сдержанная чувством мера и как бы закованная в берега, чтобы она не разлилась, не расплескалась, не превратилась в сентиментальность» (Цитируется по авторскому экземпляру из личного архива Ф.М. Левина).

сте – передовица из провинциальной газеты. Оценивала собрание: прошло хорошо, по-деловому, – хотя почему ей принадлежало право оценки? К тому же собрание было, что называется «заорганизовано», заранее составлен список ораторов и все это знали.

Шапошникова не любила Театр на Таганке, режиссера Любимова. Запретила моск<овским> газетам: «Моск<овской> правде» и «Веч<ерней> Москве» – писать что бы то ни было об этом театре.

Любимов поставил пьесу Б. Васильева «А зори здесь тихие...» (по его же прекрасной повести). Спектакль, как мне говорили, прошел блестяще. Появились хорошие рецензии в «Изв<естиях>» и др. газетах. Но не в «Моск<овской> правде» и «Вечорке». Запрет! Мало того, когда в «Правде» появилась заметка или статья обзорного характера, где упоминался с одобрением этот театр, она позвонила в «Правду»: «Зачем вы пропагандируете враждебный театр?» Помпадурство⁴⁹.

С другой стороны, Любимов получил от Брежнева телефонограмму, где говорилось, что «близкие ему» люди смотрели спектакль и хвалят, и он после съезда обязательно посетит театр. И все рады. А что такое эта телефонограмма? Смотрели какие-то «близкие люди»! А если б даже сам! Разве это заменит критику, общественное > мнение, разве это важнее обществен<енного > мнения...⁵⁰

Вот такие истории донес до нас архив Федора Марковича Левина.

⁴⁹ Вспоминая спустя годы сорванный по ее указанию в 1967 году в Куйбышеве концерт артистов Театра на Таганке, Вениамин Смехов скажет: «Много инициативного горя принесла она и прославленным мастерам театра, литературы, науки, музыки, и честным парторгам, и целым коллективам» (*Попенков И.* Таганке – 25 // Волжский комсомолец. № 17 (13385). 1989. 23 апр.. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/popenkov/history>.

⁵⁰ Личный архив Ф.М. Левина. Б/н.

ВОСТОК В ПРОЦЕССАХ СОПРИКОСНОВЕНИЯ КУЛЬТУР

Наталья Брагина¹

«Восточный текст» Андрея Платонова в свете музыкальных ассоциаций

Аннотация. Статья посвящена восточной теме в творчестве А. Платонова. Актуальность темы объясняется реалиями сегодняшнего дня, когда отношения России с восточными странами выстраиваются на новой геополитической платформе, но ретроспективный взгляд помогает высветить многие непреходящие проблемы. Основная тема всей восточной прозы – соприкосновение традиционной культуры Востока с преобразовательной экспансией Запада, когда в отдаленные азиатские районы попадает человек иной ментальности. Его добрые помыслы часто оборачиваются катастрофой для людей, с которыми его сталкивает судьба, а иногда и для всего народа. Но и для героя-преобразователя соприкосновение с чужой культурой оказывается губительным. Такой пессимистический взгляд неприемлем для советской литературы 1930-х годов, и потому Платонов облачает его во вполне добропорядочную фабулу, не лишенную грубой сталинистской риторики, но детальное прочтение, «вслушивание» в интонацию платоновской прозы этого периода дает возможность освободить авторскую идею от уступок современной цензуре. Рассматриваются три основных произведения: ранний рассказ «Песчаная учительница» и созданные после командировки писателя в Среднюю Азию повести «Такыр» и «Джан». Две противопоставленные друг другу культуры – азиатская и европейская – анализируются с точки зрения стилистического языкового комплекса, имеющего музыкальные аналогии: в «Такыре» это репититивная техника, эквивалентная музыкальному минимализму, создающая эффект выключения времени за счет бесконечных варьированных повторений единого тематизма, в «Джане» – европейский драматизм романтического склада, основанный на внутреннем конфликте, приводящем

¹ Брагина Наталья Николаевна – доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки ННГК имени М.И. Глинки; ORCID ID: 0000-0002-5042-4587; nnbragina@yandex.ru

к саморазрушению. Выводы, к которым приводит анализ, столь же неоднозначны, как и выводы, к которым приходит Платонов в финале произведений (не случайны два варианта финала в повести «Джан»).

Ключевые слова: Платонов, Средняя Азия, европейская культура, образ пустыни, фаустовская душа европейца

■ Поездка в Среднюю Азию

«Восточный текст» в творчестве А. Платонова можно рассматривать как отдельный блок, представляющий собой группу произведений, отражающих важную сферу интересов советской культуры довоенного времени: выстраивание новых отношений с присоединенными к СССР азиатскими республиками: в 1925 году – Узбекистана и Туркмении, в 1929 – Таджикистана. Непростые процессы, проходившие в то время, – сопротивление местного населения атеистической советской пропаганде, попытке разрушения многовековых родовых традиций, одновременно – желание Советской России приобщить «отсталые» народы к достижениям современной цивилизации, – нашли отражение в самых разных жанрах и видах искусства того времени: в поэзии, живописи, музыке, кинематографе. Перед деятелями советского искусства ставилась государственная задача отразить ситуацию в свете утверждения социалистических ценностей.

В 1934 году А. Платонов в составе делегации советских писателей совершает свою первую командировку в Среднюю Азию. Целью этой масштабной государственной акции было введение в советскую литературу темы становления социализма в среде некогда отсталых и поработанных народов Российской империи. Для Платонова такая поездка оказалась спасительной и обнадеживающей, так как совпала с моментом глубочайшего кризиса в жизни и творчестве писателя. Обласканный в начале своей литературной карьеры, писатель-пролетарий Платонов быстро почувствовал гнет и творческую несвободу. Едва он достигает профессионального мастерства и самобытности, как двери редакций, еще недавно охотно предоставлявших ему свои услуги, наглухо захлопываются перед ним. Написанные несколькими годами раньше «Чевенгур» (1929) и «Котлован» (1930) не печатают, несмотря на многочисленные настоятельные просьбы автора и даже унижительные редакторские правки, с которыми Платонов вынужден соглашаться. Он начинает работать над романом «Счастливая Москва» (1933–1936), уже предчувствуя трагическую судьбу и этого сочинения, увидевшего свет только в 1990-е годы. Это повергает его в депрессию и заставляет пересмотреть многие свои взгляды. Иллюзии юности покидают писателя. Он осознает, что его вершинные произведения с их уникальной, неповторимой интонацией, ставшей визитной карточкой Платонова, его индивидуальным языком, никогда не впишутся в новую тенденцию соцреализма, и потому его творчество обречено на безвестность и забвение. Чтобы продолжать работать, необходимо выработать новый стиль, овладеть эзоповым языком, который позволил бы найти некий

компромисс с властью, не идя при этом на сделку с собственной совестью. Тема Востока как нельзя лучше отвечала этим потребностям: Восток для европейца всегда представлялся неким сказочным перевернутым миром, где все таинственно и зыбко, где древность и современность неразделимы. Это позволяет любую самую острую ситуацию, перенеся ее на восточную почву, трактовать в отстраненно-мифологическом ключе. Такой подход дает хотя бы иллюзию внутренней свободы, возможность говорить о насущных проблемах, облекая их в форму вневременного сказа.

Основная тематика всей восточной прозы – соприкосновение традиционной культуры Востока с преобразовательной экспансией Запада, когда в отдаленные азиатские районы попадает человек иной ментальности. Его добрые помыслы часто оборачиваются катастрофой для людей, с которыми его сталкивает судьба, а иногда и для всего народа. Но и для героя-преобразователя соприкосновение с чужой и непонятной культурой оказывается гибельным. Такой пессимистический взгляд был неприемлем для советской литературы 1930-х годов, и потому Платонов облекает его во вполне добропорядочную фантасмагорию, не лишенную грубой сталинистской риторики, но детальное прочтение, «вслушивание» в интонацию платоновской прозы этого периода дает возможность освободить авторскую идею от уступок современной ему цензуре.

Рассказ «Песчаная учительница» – прелюдия к «восточной теме»

Несколько «командировок в пустыню» произвели, по-видимому, сильное впечатление на писателя, о чем свидетельствуют дневниковые записи и письма к жене, многократно цитируемые разными исследователями². Следствием путешествия было сочинение двух шедевров: рассказа «Такыр» (1934) и повести «Джан» (1934). Но тема пустыни возникла в творчестве писателя значительно раньше. Еще в 1927 году был закончен рассказ «Песчаная учительница», где сформированы основные проблемы, которые позже разрабатываются в «восточных повестях». Содержание рассказа – идеологический плакат своего времени: молодую учительницу Марию Нарышкину государство посылает в затерянное в песках село Хошутово, дабы силой молодого энтузиазма и полученных знаний превратить мертвый край в цветущий сад. Этот рассказ несет на себе отпечаток раннего платоновского стиля: идеи мгновенного преобразования мира с помощью одного интеллекта, увлечение федоровской теорией «морализации слепой природной силы», страстный, нерелексивный оптимизм. Рассказ, типичное детище революционного романтизма, можно было бы даже классифицировать как фантастический, если учесть, что его героине за год пребывания в пустынном селе удалось изменить его до неузнаваемости («Уже через год Хошутова было не узнать. Шелюговые посад-

² См.: Сапрыкина Д. Эстетизм – Андрей Платонов в Средней Азии // Эстетизм. Журнал о литературе. URL: <https://aesthesis.ru/magazine/april17/platonov-in-asia/>; Гусева А. Прекрасный и яростный мир: одинокое путешествие Андрея Платонова / Livelib.ru. 31 августа 2020. <https://www.livelib.ru/articles/post/59425-prekrasnyj-i-yarostnyj-mir-odinkoe-puteshestvie-andreya-platonova?ysc>.

ки защитными полосами зеленели вокруг орошаемых огородов, длинными лентами окружали Хошутово со стороны ветров пустыни и зауютости непривлекательные усадьбы»³), а через три года в Хошутове расцвели кустарные ремесла, а сытый и довольный народ потянулся к знаниям. Писателю-мелиоратору⁴ было слишком хорошо известно, сколько труда и времени нужно положить на выращивание даже одного-единственного дерева, но революционный мечтатель и энтузиаст берет верх над рационалом-землеустроителем. Рассказ модулируется в совершенно иной жанр: это сказка о мире, которого Платонов к тому времени еще не видел, но который уже жил в его воображении. В этом смысле Платонов явно ощущает внутреннее родство со своей героиней, Марией Нарышкиной: «В их годы человек шумит внутри и внешний мир сильно искажается, потому что на него глядят блестящими глазами». Этот мир был ему понятен в своих архетипических, мифологических основах. Поэтому, когда Азия открылась писателю во время его пребывания на Востоке, он увидел именно то, что заранее сложилось в его сознании в целостный и устойчивый образ. Все основные мотивы и живописные картины пустыни уже присутствуют в «Песчаной учительнице», а более близкое знакомство с природой и бытом Средней Азии только подтверждает его собственные догадки и прозрения. Разве описание песков, в которых затерялось Хошутово, не предвосхищает смертельную бесприютность Сары-Камышской впадины, прямо названной адом: «Солнце исходило зноем с высоты жуткого неба, а раскаленные барханы издали казались пылающими кострами, среди которых саваном белела корка солнца»⁵? Даже образ бесконечного времени в замкнутом пространстве, проявленный через движение по кругу трав, зверей и людей, уже присутствует в раннем рассказе в виде регулярных, раз в пятнадцать лет, неотвратимых как судьба набегов кочевников на село Хошутово⁶. Есть в рассказе и таинственные намеки, звучащие, как воспоминание о будущем, не объясненные и не раскрытые в раннем рассказе, но становящиеся потом философской основой восточных повестей. Так, слова вождя кочевников: «Степь наша, барышня. Зачем сюда пришли русские? Кто голоден и ест траву родины, тот не преступник», – не останавливают Нарышкину в воинствующем наступлении на мир пустыни, как позже не остановят и Чагатаева, хотя отъезд Марии Афанасьевны возбуждает смутные чувства завокроно: «Мне жалко как-то вас и почему-то стыдно»⁷. Стыдно посылать молодую женщину в пустынное поселение или возникает ощущение кошунственного вторжения в параллельный мир, хождение «со своим уставом в чужой монастырь»?

Первый азиатский рассказ невелик и, хотя его сюжет дает надежду на будущий успех европейской экспансии на Восток, не имеет слишком опреде-

³ Платонов А. Избранные произведения / сост. М. Платонова. М.: Экономика, 1983. С. 57.

⁴ С 1923 по 1926 год Андрей Платонов работает в Воронежской области в губернском земельном управлении и возглавляет Комиссию по гидрофикации.

⁵ Платонов А. Указ. соч. С. 55.

⁶ Позже, в «Джане», круговое движение станет не только метафорой, образом, но и формообразующей идеей в попытке объяснить словами душу пустыни.

⁷ Платонов А. Указ. соч. С. 57.

ленного оптимистического финала, но он коррелирует с многочисленными произведениями тех лет, сформировавшими общий «восточный текст» советского искусства. Можно привести в пример некогда известный, а сейчас почти забытый фильм 1931 года – «Одна» режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга, для которого Д. Шостакович писал музыку. Сюжет фильма очень характерен для того времени и почти повторяет сюжет «Песчаной учительницы»: молодая девушка (Елена Кузьмина), только что закончившая педагогический техникум, едет в отдаленное алтайское село учить детей грамоте. На новом месте ее ждут многие трудности: тяжелые условия жизни, подозрительность местного населения, не желающего отдавать детей учиться, отсутствие друзей, которые могли бы помочь (напомним, фильм называется «Одна»). Наконец, есть и свой «враг народа» – председатель местного сельсовета (Сергей Герасимов), продающий на убой кулакам колхозный скот. (Как все это напоминает ситуацию «Ювенильного моря» Платонова!) Отважная девушка, желая разоблачить врагов советской власти, решает проследить, куда угоняют баранов, и едва не замерзает в степи. Но когда она попадает в больницу, в отчаянии прощаясь с жизнью, героиня наконец понимает, что она не одна: вся страна с ней. По радио на весь Советский Союз звучат тревожные сообщения: «Слушайте, в алтайской деревне умирает учительница!» – и самолеты спешат на край света, чтобы спасти – не простую, незаметную, никому не известную девушку, а дочь советского народа. Фильм, таким образом, предельно идеологически выдержан в духе времени.

Но кинематограф оказывается свободнее литературы: отсутствие текста (кроме поясняющих титров) переносит внимание с вербального ряда на визуальный, а музыка так расставляет акценты, что позволяет считать все подтексты, не подчиняясь цензурным ограничениям.

Начинается фильм с того, что влюбленные молодые люди: она – будущая учительница, он – начинающий инженер (Петр Соболевский) – гуляют ночью по родному городу. Это довольно длинный по экранному времени эпизод идет на фоне музыки, которую можно было бы назвать арией или песней, хотя в ней всего одна многократно повторяемая фраза: «какая хорошая будет жизнь!». Бодрый тенор с энтузиазмом выпевает ее на мотив обобщенной массовой песни-марша: типичный набор ритмо-интонаций. При этом в оркестре, вопреки всем жанровым соответствиям вокальной партии и аккомпанеента, звучит удалой галоп, по мере повторения фразы «какая хорошая будет жизнь!», достигая какой-то гротескной вакханалии. Эта внутренняя двойственность не сразу осознается слушателем: внимание отвлекает видеоряд. Но нарочитость бесконечного повтора текста быстро концентрирует внимание на музыке, тем более что на экране никаких событий не происходит. Так музыка углубляет и совершенно переворачивает смысл банальной сцены. Тема «какая хорошая будет жизнь!» становится лейтмотивом: она неотступно преследует девушку, и когда та впервые попадает в алтайскую деревню, и в больнице, когда героиня вспоминает самые яркие ее эпизоды. Что же, собственно, она вспоминает?

Следующий эпизод фильма – приезд героини на Алтай. Здесь, видимо, уместно было дать глубочайший контраст между счастливой жизнью города и пугающим запустением уголка, в который советская власть практически еще не дошла. Сделано это предельно лаконично: минимальными средствами достигается максимальная выразительность. Героиня стоит посреди некоего пространства, которое с одинаковым успехом можно принять и за обычное захолустье, и за лунный пейзаж. Главное место в этом пейзаже занимает повешенная на наклонное бревно шкура верблюда. Этот «тотем» так и будет висеть до конца фильма, неуловимо изменяясь: то ли загнивая, то ли усыхая. Почти сюрреалистический пейзаж, возникающий в кадре, можно описать цитатой из рассказа Платонова: «В тихий июльский полдень открылся перед нею пустынный ландшафт. Солнце исходило зноем с высоты жуткого неба, и раскаленные барханы издали казались пылающими кострами, среди которых саваном белела корка солонца. А во время внезапной пустынной бури солнце меркло от густой желтоватой лёссовой пыли и ветер с шипением гнал потоки стонущего песка. Чем сильнее становится ветер, тем гуще дымятся верхушки барханов, воздух наполняется песком и становится непрозрачным. Среди дня, при безоблачном небе, нельзя определить положение солнца, а яркий день кажется мрачной лунной ночью»⁸.

Музыка здесь дополняет картину беспросветной тоски: шорохи ударных, обрывки тихих мотивов как осколки воспоминаний. Завершает эпизод титр во весь экран: «ОДНА». Ощущение мистического ужаса бестактно нарушает бодрый закадровый голос: «Какая хорошая будет жизнь!».

В основной, фабульной части картины разоблачения вредителей советской власти музыка уходит на задний план, не отвлекая на себя внимание зрителя. Зато в последнем эпизоде спасения учительницы – вновь вступает в свои права. Ритм видеоряда и музыкального сопровождения здесь абсолютно совпадают. В нарастающем темпе на экране появляются тарелки-репродукторы, из которых вырываются сообщения о болезни учительницы. Титры комментируют: «Москва, Ленинград...», оркестр играет марш (вспоминается булгаковское: «Маэстро, урежьте марш!»), – и вот на этом фоне в небо взмывают самолеты: это с разных аэродромов поднимается целая воздушная армия, чтобы спасти умирающую в алтайской деревне девушку. Записанный на пленку гул моторов соединяется с гипертрофированно оптимистическим маршем. Конец фильма.

Так, разнообразными способами, с помощью выразительных возможностей разных видов искусства, художники демонстрируют скрытый внутренний протест и сомнения в целесообразности навязанного властью «диалога культур», который может обернуться «войной миров».

Все эти «проблемы Востока», казалось бы, ясны Платонову уже в пору написания «Песчаной учительницы». Или все иначе, и реальное знакомство с пустыней, произошедшее несколькими годами позже, только убеждает писателя в том, что это – тайна, «тот свет», который никогда не раскроется

⁸ Платонов А. Указ. соч. С. 50.

европейцу? Изменилось внутреннее отношение к этой сказке, ушли в прошлое оптимизм и задор, приходит мудрость и понимание, а с ними – глубокая печаль. И еще приходят осторожность и мастерство, умение говорить тихо и скрытно, так что произведение становится либо исповедью другу, либо за вещанием потомкам.

■ «Такыр» – освоение стилистики Востока

Если рассказ «Песчаная учительница» можно рассматривать как «предчувствие» восточной темы в творчестве Платонова, то «Такыр» – как непосредственную прелюдию к повести «Джан». Здесь сформировался образ пустыни как самостоятельного героя, живущего собственной жизнью: «Лежа внизу, персиянка прислушивалась, как движется понемногу песок сам по себе: у него тоже была небольшая разнообразная жизнь»⁹. Не случайно название повести – «Такыр» (о глубине и точности названий платоновских произведений пишут многие исследователи). В нем не отражены ни имена главных персонажей, ни событийная сторона рассказа, а только некое абстрактное место в пустыне и пугающее, таинственно-притягательное для европейского слуха слово как символическое обозначение вечности. Такыр вбирает в себя все: управляет судьбой героев, структурирует повествование, устанавливает течение времени и перемещения в пространстве. В конечном счете от такыра зависит жизнь и смерть людей, попавших в сферу его воздействия. Все, что попадает в пустыню: человек, животное или растение, – должно либо слиться с этим однообразным ритмом, как старая чинара, вравившая в себя камни, которые должны были погубить ее, либо погибнуть и стать водой и песком, как бедная Фатьма, утонувшая в Дарье, как мать главной героини рабыня Заррин-Тадж, жалкая, забывшая себя песчинка, сохранившая память о садах и птицах родной Персии.

Так неторопливо варьируя тему пустыни, в рассказе формируется особый аналогичный музыкальному минимализму композиционный метод, получивший в музыке широкое распространение только в период послевоенного авангарда, примерно три десятилетия спустя после написания Платоновым «Такыра», однако тенденции к выражению особого мироощущения, свойственного минимализму, возникали и раньше в разных видах искусства. Это связано с вечной грезой европейцев о поэтике Востока, о возможности передать средствами западного искусства очарование бесконечного, неизменного, мудро-равнодушного и завораживающе-прекрасного, что виделось за обобщенным понятием «Восток». Музыкальный минимализм основан на применении так называемого репетитивного метода – бесконечного повторения элементарных конструкций с постепенным их микроскопическим варьированием. Этот метод требует долгого погружения в возникающее звуковое пространство, растворения в нем, срастания с ним на биологическом уровне: до ритмов сердцебиения и дыхания. При такой технике любое изменение тембра, динамики или звуковысотности становится событием, а осо-

⁹ Платонов А. Указ. соч. С. 6–7.

знание произошедших перемен приходит значительно позже благодаря органической включенности в процесс вариативного развертывания.

В «Такыре» все пространство повествования захватывает рисунок, основанный на бесконечном повторении одних и тех же мотивов. Это музыка «постепенных процессов», лишенная европейской детерминированности, неконфликтная и адинамическая, но обладающая неотвратимой суггестивной силой. Человек не просто поддается воздействию такой музыки, он органически сливается с нею, начинает жить и дышать по ее законам. Е. Дубинец пишет: «Человеческий организм, поддавшись течению минималистского времени, начинает жить непринужденной природной жизнью, расслабляться, купаясь в приятных для своего естества волнах. Минималистская музыка в своей основе витальна, жизнеудобна, она позволяет приспособить себя к организму человека и организм к себе»¹⁰. Не этой ли приспособленностью к ритму пустыни объясняется живучесть персонажей платоновских восточных повестей?

Герои «Такыра» живут в пустыне и подчиняются ее ритму. Ему же соответствует и структура рассказа. Входящие в него девять глав представляют точками фиксации уже произошедших изменений. Между главами проходят длительные временные промежутки: от нескольких дней до многих лет, – но это не пустоты, а оставленные на подсознательное достраивание картины медленного непрерывного течения обыденной, крайне бедной событиями жизни. Это очень простой и естественный, но одновременно мистически непостижимый процесс. Как пишет американский минималист Дж. Кейдж: «Каждый момент дарит нам событие. Слышать это, осуществлять это в музыке – то же самое (только проще), что и жить таким же образом. Нет ничего проще, чем видеть вещи такими, какие они есть: вот апельсин, вот лягушка, вот человек, который гордится, вот другой человек, который думает о том, что вот человек, который гордится и т.д. И все это существует вместе и не требует того, чтобы мы старались что-то улучшить. Жизнь не нуждается в символе, каждая вещь просто является собой: видимым проявлением невидимого Ничто»¹¹. Таким образом аналогия с минимализмом возникает и на метафорическом (пустыня как минималистская картина), и на технологическом уровнях: через построение как всего рассказа, так и отдельных глав и описаний. В «Такыре» специально подчеркивается однообразие и повторяемость жизненных событий: внимание вынуждено цепляться за малейшие изменения, чтобы не раствориться в бесконечном круговороте как в небытии.

Для героини «Такыра» Джумаль однообразие и неизменность пустыни – сама жизнь в ее завораживающем постоянстве: «Долго шло ее детство. Каждый день горело солнце на небе, начинался и кончался ветер, играли и плакали дети в затишье песчаных холмов, потом солнце делалось красным, огром-

¹⁰ Дубинец Е. Американский минимализм (Некоторые проблемы генезиса) // «Альтернатива-90»: Грани минимализма. Вып. 2. М.: Музыка, 1991. С. 9.

¹¹ Цит. по: Поспелов П. Эпоха минимализма // «Альтернатива-90»: Грани минимализма. Вып. 2. М.: Музыка, 1991. С. 4.

ным и тяжелым, оно тонуло вдали, и легкая луна, как серебряная тень солнца, светила в измученное лицо стареющей матери, всегда занятой работой»¹².

Постепенно на протяжении первых четырех глав рассказа выявляется основная идея, более важная и глубокая, чем фабула повествования: это втянутость героев в круговорот жизни пустыни и их реакция на это неотвратимое воздействие. Для того, кто знал иную жизнь, магия пустыни губительна. Такова мать Джумаль – персидская пленница-рабыня Заррин-Тадж. Она помнит запахи цветов и голоса птиц родины, она слышала даже гудки поезда, рассказавшие ей о неведомой разнообразной кипучей жизни, и магия пустыни давит на нее как предчувствие смерти: «Она чувствовала тоску, удушающую ей горло, и глядела в темную сторону Хиросана, откуда ее увезли. Иногда ей слышались издали звуки, помимо шума потока, – она думала тогда, что это, наверное, из Ирана в Туран уезжает поезд, который Заррин-Тадж видела однажды в детстве и запомнила, как гудит его бегущий дым»¹³. Тоска делает уязвимыми перед пустыней не только людей, но и животных, если они еще хранят память о другой жизни (пустыня в своем гордом равнодушии не делает разницы между человеком и животным): «В низкой былинке травы, сухой и жесткой, как жестяная стружка, заключалось все, чем питались верблюды и овцы. Ослы помнили, вероятно, другую еду в забытом мире и часто кричали в своей нужде по ней»¹⁴.

Но для Джумаль пустыня щедра и интересна: «Ей стало нравиться жить, и она ела глину, траву, овечий помет, уголь, сосала тонкие кости животных, павших в песке, хотя ей достаточно было материнского молока. Ее маленькое тело опухло от веществ, которые все пошли ей в пользу и в рост, глаза, свежие от сырости недавнего прозрения, глядели внимательно и точно на все обычные вещи, к биению своего сердца она уже привыкла и не боялась, что оно остановится»¹⁵. Когда мать рассказывает ей о пролетающих высоко в небе птицах своей родины, Джумаль остается спокойной и равнодушной: «Джумаль не знала, что это такое, и не тосковала о реках и листьях. Она росла здесь, между барханами, и с высоты песков, насыпанных ветром, видела, что земля повсюду одинакова и пуста»¹⁶. В этой пустоте девочка находила все, что давало пищу не только ее телу, но и воображению и душе: «При расставании с местом Джумаль всегда долго и грустно прощалась с тем, что остается одиноким: с кустом саксаула, у которого она играла, с куском стекла, с высохшей ящерицей, служившей ей сестрою, с костями съеденных овец и разными предметами, названия которых она не знала, но любила их в лицо»¹⁷. Так, мать и дочь идут по пустыне разными путями: одна к неизбежной смерти, другая могла бы жить вечно, пока пустыня существует.

¹² Платонов А. Указ. соч. С. 12–13.

¹³ Там же. С. 4.

¹⁴ Там же. С. 14.

¹⁵ Там же. С. 12.

¹⁶ Там же. С. 13.

¹⁷ Там же. С. 13–14.

Заррин-Тадж трижды умирает в рассказе: впервые, когда Джумаль еще была младенцем, от тоски и утомления, во второй раз двенадцать лет спустя от чумы, и наконец в третий – после прихода Катигроба. В рассказе формируется как бы отдельный от основной фабулы вариационный цикл на тему смерти Заррин-Тадж. В двух первых случаях женщина выздоравливает после тяжелых болезней, которые, казалось бы, неизбежно должны были убить ее. Причиной болезни всегда является пустыня, но, как ни парадоксально, пустыня же и дает рабыне силы победить болезнь. Так, во время первого умирания, в горячечном бреду, персиянке открылась некая истина, позволившая ей сродниться с пустыней на долгие годы: «Персиянке представлялось в жарком, больном уме, что растет одинокое дерево где-то, а на его ветке сидит мелкая, ничтожная птичка и надменно, медленно напевает свою песню. Мимо той птички идут караваны верблюдов, скачут всадники вдаль и гудит поезд в Туран. Но птичка поет все более умно и тихо, почти про себя: еще неизвестно, чья сила победит в жизни – птички или караванов и гудящих поездов. Тадж проснулась и решила жить, как эта птичка»¹⁸. В больном сознании Тадж соединилось несоединимое: поэтика пустыни, вечная надменная тихая песня песков и птичка, символ оставленной родины. Ее новой родиной становится пустыня. И с этого момента начинает отчетливо звучать *мотив забвения*, неразделимый с темой пустыни, что особенно ярко проявится позже в «Джане». Зарин чувствовала, что для возможности новой жизни ей надо *забыть* прошлое, «изжить себя»: «Ей нечего было думать, ни чувствовать, поэтому легче было шевелиться в беспрестанной заботе по хозяйству и изжить понемногу свое сердце... Если бы даже она была счастлива, она все равно занималась бы этими делами, потому что, чтобы сберечь счастье, надо жить обыкновенно»¹⁹.

Когда Зарин-Тадж заболела во второй раз и смерть подошла к ней так близко, что Агтах-баба уже сказал ей те слова, «которые обычно шепчут мертвому на ухо в промежутках между поцелуями»²⁰, – просьбу живого к Аллаху, – ее дочь Джумаль стала уже большой и сильной: «Ничто – ни нищета рабыни, ни уныние – не помешало Джумаль стать ясной, взрослой и чистой. И пища ее, как она ни была бедна и однообразна по виду, была создана светом солнца, весенним ветром, водой дождя и росы, теплотою песков, и поэтому тело Джумаль было нежно, а глаза смотрели приветливо, как будто внутри нее постоянно горел свет»²¹. Джумаль – часть природы пустыни, она приняла мудрость Востока не из культуры, а из самого воздуха такыра, сама стала духом пустыни. И она спасает свою мать, отдавая ей часть той силы, которую впитала вместе с соком съеденных животных и трав: «Джумаль побежала вниз, приникла к матери и обняла ее всеми силами. Зарин-Тадж еще дышала, и душа ее жила в жизни»²². А умирает Зарин-Тадж неожиданно, когда, казалось бы, болезнь наконец оставила ее и силы стали к ней возвращаться, когда помощь

¹⁸ Платонов А. Указ. соч. С. 11.

¹⁹ Там же. С. 11–12.

²⁰ Там же. С. 20.

²¹ Там же. С. 14.

²² Там же. С. 20.

пришла к ним в лице незнакомца с печальным и добрым лицом. Смерть наступила потому, что Джумаль на момент оставила ее, отвлекшись на беседу с чужим человеком: «Пока Джумаль говорила, ела и смеялась с Катигробом, Зарин-Тадж, лежавшая одна в песке, молча умерла»²³.

Почему же приход доброго, благородного австрийского оптика к двум женщинам пустыни как будто повлек за собой смерть Зарин-Тадж? Не потому ли, что нет ничего более противоестественного, чем само появление в пустыне Стефана Катигроба? Уже первое впечатление от него создает у всех героев ощущение некоей чужеродной стихии: «Пришедший человек был чужд и ни на кого не похож; он был громаден и худ, лицо его глядело добрым, как у животного, и глаза, несмотря на сумрак, смотрели на маленькую Джумаль с такой печалью, точно он был мертв»²⁴. Его изначальная обреченность контрастирует естественной живости и непосредственности девочки. Даже имя Катигроб звучит как грубый звук перекатывающихся камней в альпийских горах, а не как тонкая, таинственная песня пустынных песков: Джумаль...

Катигроб и пустыня несовместимы и враждебны друг другу: пустыня убивает Катигроба своим равнодушием к его судьбе, он ненавидит ее за однообразие и непредсказуемость, за отсутствие милых и привычных душе европейского ученого точных расчетов и устойчивых координат: «Он, венский оптик, видит теперь одни миражи, исчезающие эфемеры света и жизни»²⁵. Не случайно он и живет в башне на такыре: это единственное сооружение, прочно привязанное к месту, в окружении текучих барханов. Катигроб хоронит Зарин-Тадж, старательно фиксируя место ее могилы: «Он не хотел, чтобы человек, даже мертвый, был забыт. Съемку он записал себе в памятную книжку»²⁶. Основной закон пустыни – забвение – чужд сознанию Катигроба, и потому его гибель предсказуема и неизбежна.

Причина смерти австрийца остается загадочной. Вероятно, он убит басмачами, но за что? Что заставило неизвестных пытаться и глумиться над несчастным отшельником, с незапамятных времен жившем в заброшенной башне? Джумаль находит его останки после десятилетнего пребывания вдалеке от мест, где прошло ее детство: «Кости его (скелета) давно иссохли, свернутый череп глядел в стену, нескольких ребер не хватало, и грудь была смята, точно ударом кувалды»²⁷. Или это сама пустыня раздавила чужака, воплотившись в образе лихих людей, сеющих смерть и разрушение? Австриец погибает, *ничего не забыв* и ни в чем не изменив себе. Его последний след – надпись на стене на родном немецком языке: «Ты придешь ко мне, Джумаль, и мы увидимся»²⁸.

Иначе ведет себя Джумаль на пороге почти неизбежной гибели: она легко падает в забвение: «Ночью Джумаль задремала, и дремота ее стала непрехо-

²³ Платонов А. Указ. соч. С. 22.

²⁴ Там же. С. 16.

²⁵ Там же. С. 23.

²⁶ Там же. С. 24.

²⁷ Там же. С. 29.

²⁸ Там же. С. 29.

дящей, – и она забыла, что живет, и делала, что попало: то вставала и ходила, то снова ложилась, потом опять бежала, улыбалась и плакала и *все время вспоминала что-то все более забываемое*, уносящееся от нее в сумрак, пропадающее, как дальний вопль, и протягивала за ним руки»²⁹. Беспамятство Джумаль оборачивается чудом: она не просто выживает – шум битвы проносится над нею, не принося ей никакого вреда. Более того, безоружная, измученная голодом и жаждой девочка со сказочной легкостью разоружает отряд Ахат-бабы и оказывается на свободе – в родной стихии ветра и песков. Но в момент счастливого избавления, в момент восторга и упоения жизнью мотив забвения оборачивается инверсией: «Джумаль поехала долгою рысью в пески, свежая от утреннего времени и *вспомнившая себя*, точно напившись росы»³⁰. Это преобразование (напомним, что питье росы и умывание росой – древнейший ритуал инициации) проводит границу между Джумаль и пустыней. Не случайно в следующем абзаце речь идет о встрече девушки с красноармейским разъездом, полностью изменившей ее жизнь.

Последняя девятая глава – эпилог – написана в совершенно новой стилистике. Магически-завораживающий ритм бесконечного развертывания панорамы пустыни, где размыты грани живого и неживого, яви и грезы, искусственных и естественных звуков, сталкивается с энергичным репортажным повествованием о миссии, которую взрослая, образованная, «взошедшая на вершину своего ума» Джумаль Таджиева должна выполнить на земле, где когда-то ее родила маленькая пленница-рабыня Зарин-Тадж: «Одною истекшей весной Таджиевой поручили определить место для опытного садоводства в глубине Каракумов. Естественно, что садоводство лучше приурочить к такырной земле, чем к золотым минеральным пескам»³¹. И следующий абзац: «На пятый день скучного пути она неожиданно увидела синий купол башни с золотой змеей и вечный такыр, окружающий ее. Копыта лошади звенели по плотным плитам глины, как по мерзлоте; все так же было печально кругом, как будто время не миновало и Джумаль осталась юной и угрюмой, не видев городов и рек, не зная в мире ничего, кроме ветра, поющего над ее пустым сердцем»³². Возникает ощущение внутреннего конфликта, проявленного на стилистическом уровне: не отражает ли это состояние души Джумаль, дочери пустыни, получившей прививку европейской культуры? Двойственны и намерения Джумаль, приведшие ее обратно на такыр. Основная задача наладить садоводство в недрах Каракумов делает ее наследницей Марии Нарышкиной и предвосхищает миссию Чагатаева, одержимого желанием дать счастье своему народу. «Но вперед она направилась в заповедник древних пустынных растений – она заинтересовалась этим как специалист и жительница пустыни»³³. Желание найти реликтовый заповедник затмевает даже основную цель командировки, потому что означает для Джумаль по-

²⁹ Платонов А. Указ. соч. С. 26.

³⁰ Там же. С. 27.

³¹ Там же. С. 28.

³² Там же.

³³ Там же.

пытку вновь обрести себя. Это выводит повествование на мифологический уровень: героиня посещает иной, запредельный мир, каковым и является пустыня, где, возможно, заблудилась ее оставленная и забытая душа. Джумаль находит реликтовое растение на могиле матери, надпись на камне гласит: «Старая Джумаль». Разве Катигроб, видимо писавший эти слова, не знал имени Заррин-Тадж? Или реликтовым растением стала сама Джумаль, умерев вместе с матерью много лет назад, и последние слова Заррин, которые Джумаль вспоминает: «И что это за плохое горе мое! Тот, кто ушел, назад никогда не вернется»⁵⁴ – пророчество ее судьбы? Она, к которой мать обращала свои слова, в пустыню никогда не вернется. Значит, ее душа, оставленная на такыре, – это и есть «заповедник растений, исчезающих с земли»⁵⁵.

Таким образом финал рассказа открыт, а недосказанное – сумрачно и песимистично. Что принесет пустыне мелиоратор и агроном Джумаль Таджиева – той пустыне, которая кормила ее скудной пищей и овевала ветром, учила терпению и дарила забвение, где на могиле матери написано ее собственное имя и растет цветок – душа Джумаль, ищущая счастья душа пустыни, «джан» – следующая «восточная повесть» Платонова.

■ «Джан» – кульминация «восточной прозы» А. Платонова

В повести «Джан» основные мотивы платоновского Востока переведены в драматический план. Восток воплотился в символический образ души, ищущей счастья, – идеи и движущей силы, управляющей жизнью и поступками всех героев повествования. Несмотря на весьма скромные размеры произведения, при его прочтении возникает ощущение редкой масштабности замысла, достойного романа-эпопеи. Не случайно В. Васильев, трактуя повесть, пишет: «В реалистическом прочтении «Джан» – художественное исследование происхождения туркмен, судьба народа, некогда утратившего свой хребет, ствол, основное племя и род, из которого могла бы – при всех взаимодействиях с соседями и инородцами – выработаться самостоятельная народность»⁵⁶. Однако реалистическое прочтение не охватывает ни глубины платоновского символизма, ни сложных мотивных переплетений, составляющих основу композиции повести. «Джан» – это скорее философский трактат, облеченный в остродраматическую, конфликтную форму.

О философских аллюзиях, возникающих по прочтении «Джана», неизбежно пишут все исследователи этого произведения. Хамид Исмаилов определяет повесть как «суфистский трактат»⁵⁷, Н. Полтавцева убедительно доказывает, что «Джан» «является очень «платоновским» переложением и трансформацией библейских мотивов»⁵⁸, В. Васильев акцентирует внимание на зороастрийской

⁵⁴ Платонов А. Указ. соч. С. 30.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Васильев В. Андрей Платонов: очерк жизни и творчества. М.: Современник, 1990. С. 200.

⁵⁷ Ismailov H. Dzhana as a Sufi Treatise // Essays in Poetics 26. 2001. Pp. 72–82.

⁵⁸ Полтавцева Н.Г. Человек и природа (Философские повести «Жень-Шень» М. Пришвина и «Джан» А. Платонова) // Философские этюды: современная русская литература народов СССР и фольклор. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 1977. С. 31.

легенде об Ормузде и Аримане, находя, что «не библейское сказание о Моисее (Книга “Исход”), а древнеперсидская легенда об Ормузде и Аримане придает повести “Джан” символическое звучание и выводит ее содержание на мысль о судьбе всего человечества»³⁹. Наконец, как бы подводя итог мысли о многозначности и сложной философской основе платоновской повести, О. Жунжурова-Фишерман в статье «Культурные традиции в повести «Джан» пишет: «В исследуемом тексте перипетии сюжета, как в калейдоскопе, высвечивают в образе Назара архетипы Прометея, Моисея, Христа, Заратустры и горьковского Данко»⁴⁰. Однако представляется интересным связать идейно-философскую сторону «Джана» с особенностями строения повести, «прослушать» мотивные связи и смысловые переключки как внутри самого произведения, так и в контексте платоновского Востока, где «Джан» оказывается кульминацией триады, наряду с «Песчаной учительницей» и «Такыром»⁴¹.

В «Джане», вслед за «Такыром», опять возникает тема возвращения на родину. Назар, сын туркменки Гюльчатаяй и русского солдата Ивана Чагатаева, ребенком покинул родину, среднеазиатскую пустыню, и обрел новую родину в европейски цивилизованной Москве, приобщившись к культуре, неведомой его предкам по материнской линии. Так велела ему мать, сказав на прощание: «Если узнаешь отца своего, ты к нему не подходи... ступай мимо всех, иди далеко к чужим. Пусть отец твой будет незнакомый человек»⁴². И Назар находит нового отца – великого отца «всех ненужных и забытых» – Сталина, который становится его поводырем, защитником и судьей. Н. Полтавцева пишет: «Мать – это родина, народ, женское начало, чувство, душа, естество, при рода. “Отец” – это пастырь, идеолог, начало мужское, духовное, идеальное»⁴³. Таким образом, уход от матери – потеря души, а возвращение на родину – попытка ее обретения. Но женское начало – это начало пассивное, инертное. Идея же, вдохновляющая Назара на его поход в пустыню – мужская, пассионарная, агрессивно-преобразующая. Вновь обрести пустыню, соединиться с ней, осчастливить ее силой интеллекта и творческой воли – не значит ли овладеть ее женственной сущностью? А если пустыня его давно забыла и во все не ждет вторжения, то акт соединения с нею – насилие и инцест. Но мораль Чагатаева не допускает насилия, и это приводит к глубокой внутренней драме, неразрешимому противоречию, окрашивающему все произведение в трагические и обостренно чувственные тона. Особый эротизм, присущий

³⁹ Васильев В. Указ. соч. С. 201.

⁴⁰ Жунжурова-Фишерман О. Культурные традиции в повести «Джан» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 684.

⁴¹ Отголоски темы Востока встречаются и в других произведениях Платонова, например в «Чевенгуре» (что подмечено уже Чайновым), или в еще большей степени в «Македонском офицере», но там эти мотивы не являются доминирующими. Так, оба вышеназванных произведения, на наш взгляд, в большей степени встраиваются в парадигму романа-антиутопии, абсолютно европейского и по жанру, и по особенностям композиции, в отличие от восточных повестей, где драматургический стержень – противостояние культур – влечет за собой отбор совершенно иных средств выразительности.

⁴² Платонов А. Указ. соч. С. 367.

⁴³ Полтавцева Н. Свет жизни // Избранное. М.: Просвещение, 1989. С. 16.

всей повести «Джан», тонко подметил Р. Чандлер в работе «Платонов и Средняя Азия»: «Ощущение тоски пронизывает почти все творчество Платонова, но интонация «Джана» – смесь пронзительного горя и эротического томления – уникальна не только для Платонова, но и для всей русской литературы»⁴⁴. Видимо, Платонову с присущим его творчеству космизмом, необходимо было для концентрированного выражения чувственности столкнуть именно две цивилизации, две культуры, два полярных мироощущения.

Этот конфликт проявлен и на стилистическом, и на композиционном уровне. Весь драматизм и трагедийность сконцентрированы в характере Чагатаева. Его внутренний разлад, метание между желанием слиться со своим народом, стать его частью и чувством долга, выполнением миссии, возложенной на него метафизическим отцом, вкупе с любовными переживаниями, – формируют основной образ повести с ярко выраженной романтической стилистикой.

Ему противопоставлен образ пустыни, вобравшей в себя народ джан. Столкновение и взаимодействие этих двух линий повествования позволяют говорить о композиционном аналоге музыкальной сонатной формы. Экспрессивный образ Чагатаева играет роль главной партии, инертная минималистская, гипнотически-медитативная тема джан – типичная побочная тема. И есть еще незримо присутствующий образ Отца, то есть внешней, направляющей силы, придающей всему действию мифологический, надличностный оттенок. В контексте повести он приобретает мефистофельские, искустельные черты. Так в романтической модификации сонатной формы ведет себя тема тока, фатума, управляющая судьбой героев. В пятой главе повести эта тема высшей силы трансформирована в легенду об Ормузде и Аримане, суть которой – в амбивалентности и относительности понятий добра и зла. Томление Аримана, его вспышки ярости и отчаяния – не аналогичны ли воплощению фаустовского духа, если рассматривать древнюю иранскую легенду в парадигме европейских представлений? Кем будет Чагатаев для Джан? Ормуздом или Ариманом, Богом или Сатаной? Уже сам выбор сонатной композиции, отражающей чисто европейский тип мышления, говорит о приоритете внутренне нестабильного, трагического, европейского сознания, что логично приводит не только к разрушению и гибели гармоничный мир пустыни, не терпящий чужеродного вторжения, но и к саморазрушению европоморфного романтического комплекса.

Музыкальные аналогии с сонатной формой у Платонова – отнюдь не метафора. Писатель использует не просто структуру, аналогичную сонатности, но и метод симфонического развития и преобразования темы. Так, в начале повествования возникают мотивы, семантика которых раскрывается постепенно, на протяжении развития действия. Преобразование мотивов, их взаимодействие, полифоническое переплетение составляет внутренний, небывальский «сюжет» драмы, аналогично музыкальному произведению.

⁴⁴ Чандлер Р. Средняя Азия: Путешествие в Прошлое и Настоящее. – Балтийский регион. С. 133. URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1670854891&tld=ru&lang=ru&name=%D0%A7%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BB%D0%B5%D1%80_332-345.pdf&text.

В начале повести Чагатаев на выпускном институтском вечере знакомится с молодой женщиной, которая привлекла его внимание своей невопианностью в общее безмятежное веселье: «Лишь одна между ними была без цветов на голове; к ней никто не склонялся с шутивными словами, и она жалко улыбалась, чтобы показать, что принимает участие в общем празднике и ей здесь приятно и весело. Глаза же ее были грустны и терпеливы, как у большого рабочего животного»⁴⁵. Их знакомство происходит ночью, в разгар торжества, когда чувства обострены телесной близостью в танце и звуками возбуждающей музыки: «Скрипка играла снова, ее голос не только жаловался, но и звал – уйти и не вернуться, потому что музыка всегда играет ради победы, даже когда она печальная»⁴⁶. Но сильное желание, которое Вера пробуждает в Назаре, корректируется глубокими нравственными установками, противоречащими природе, но возвышающими чувства до романтического обожания: «Но когда Чагатаев видел теперь вблизи морщины утомления на ее щеках, выражение лица, прячущего ее желания, глаза, хранимые веками, опухшие губы – все таинственное воодушевление этой женщины, скрытое в ее живом веществе, все доброе и сильное создание ее тела, то он робел от нежности к ней и не мог бы ничего сделать против нее, и ему стыдно было думать о том, красива она или нет»⁴⁷. «Обожание» Веры – не просто метафора: в ней действительно воплощены черты Богородицы. Она ждет ребенка от неизвестного отца, и Назар отказывается от телесной близости с Верой, храня и оберегая ее беременность, как Иосиф, «Божий отчим». Но решаясь быть отцом еще не родившемуся чужому ребенку, Чагатаев принимает на себя божественную функцию. Так Вера исподволь приоткрывает Назару тайну его будущей судьбы. Ведь ему предстоит стать отцом для целого народа, заменив этим людям другого отца, более великого, но далекого и незнакомого, с высоты Московского кремля следящего за судьбой всех покинутых и осиротевших детей.

В Вере очевидно воплощено материнское начало, но для Назара мать – это старая туркменка Гюльчатай, а родина – среднеазиатская пустыня. В Вере он находит замену матери в его новом московском мире, но чувства, которые он питает к этой женщине, далеко выходят за рамки сыновних. Взаимоотношения с Верой фатально сложны, в них инцест переплетается с обожествлением, эротика – с трепетной нежностью. В них нет лишь естественности и простоты, что и делает их уязвимыми и предсказуемо недолговечными. Так протягивается нить к финалу, в котором единственным логичным исходом должна быть смерть: «Всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет; и всякий город или дом, разделившийся сам в себе, не устоит» (Мф; 12:25).

Весь центральный раздел повести, в котором действие переносится в пустыню, посвящен описанию народа джан, воплощающего в себе душу этой пустыни – бесконечного и однообразного мира, безмолвно противостоящего европейской экспансии. Душа джан, живущая лишь собой и в том находя-

⁴⁵ Платонов А. Указ. соч. С. 361.

⁴⁶ Там же. С. 360.

⁴⁷ Там же. С. 363. Этот мотив обезоруживающей нежности, пересиливающей желание, прозвучит позже в «Реке Потудани».

щая непостижимое для европейца счастье, созвучна общему мироощущению и философии Востока. Элиаде пишет: «...философские системы объясняли многообразие то — в веданте — космической иллюзией, майей, то — в санхье и йоге — динамикой материи, которая находится в непрерывном движении и непрерывно трансформируется, чтобы побуждать человека к поискам освобождения»⁴⁸. Трагедия и бессилие Назара в том, что, утратив душевную связь со своим народом, он хочет навязать ему свое представление о счастье, не осознавая, что это может убить душу джан.

В тексте противостояние двух мировоззрений проявлено на стилистическом уровне: через форму и мотивную драматургию.

Скрепляют форму и придают ей черты симфонического развития мотивы, складывающиеся в семантически значимые темы, раскрывающие глубинный смысл повести. Один из основных мотивов, формирующих тему джан — слепота, связан с темой смерти, ведущей для всего произведения. Слепотой поражены практически все люди джан. Образ народа, бредущего по пустыне, ассоциируется с картиной Брейгеля: «Гюльчатая несла завернутые в плащ своего сына корни камыша на будущую пищу; Айдым волокла по земле за конец стебля связку съедобных трав; Назар-Шакир держал на голове большой сверток из одеял; Молла Черкезов левой рукой держался за Мухаммеда, а правой искал что-то в воздухе, — у всех их глаза были закрыты, они шли дремлющими, некоторые шептали или бормотали свои слова, привыкнув жить воображением»⁴⁹. Даже молодая, полная внутренней энергии девочка Айдым глядела на Чагатаева «черными, ослепительно блестящими, как бы невидящими глазами»⁵⁰.

Другая ипостась смерти — мотив забвения, сформировавшийся еще в «Такыре». Старая Гюльчатая едва помнит себя. Она забыла, где живет народ и сколько людей осталось в племени, глаза ее отвыкли видеть Назара. Она готова даже забыть свое сердце, но «сердце свое надо помнить, чтоб оно билось, и заставлять его работать. Иначе можно ежеминутно умереть, позабыв или не заметив, что живешь, что необходимо стараться что-либо хотеть и не упустить из виду самое себя»⁵¹. Таким образом, внутренний конфликт Назара (это имя в переводе означает «видящий») разрастается до философского обобщения диалектики жизни и смерти, так как Назар воплощает в себе оба начала: жизнеутверждающую активность европейского миропреобразовательного порыва и пассивную природу родного племени.

«Вхождение» (или, точнее, «внедрение») Чагатаева в пустыню происходит медленно и постепенно. По мере погружения героя в глубины Средней Азии, он «узнает» и «вспоминает» мир, где прошло его детство, пытается вернуться в пространство и время своей предыдущей жизни: «Поезд давно покинул Москву; прошло уже несколько суток езды. Чагатаев стоял у окна, он узнавал

⁴⁸ Элиаде М. Мefистофель и андрогин, или Мистерия целостности / пер. с фр. Е.В. Баевская, О.В. Давтян; науч. ред. С.С. Тавашерния. СПб.: Алетей, 1998. С. 138.

⁴⁹ Платонов А. Указ. соч. С. 418.

⁵⁰ Там же. С. 369.

⁵¹ Там же. С. 399.

те места, где он ходил в детстве, или они были другие, но похожие в точности»⁵². Момент «припоминания», естественный для Чагатаева, распространяется и на читателя, так как завораживающая медлительность и бесконечная повторяемость уже знакомы по «Такыру»: «Такая же земля, пустынная и старческая, дует тот же детский ветер, шевеля скулящие былинки, и пространство просторно и скучно, как унылая чужая душа»⁵³.

Постепенно Чагатаев начинает слышать музыку пустыни – вечное, однообразное повторение давно знакомых мотивов: «Чагатаев сел на краю песков, там, где они кончаются, где земля идет на снижение в котловину, к дальнему Усть-Урту. Там было темно, низко, Чагатаев нигде не разглядел ни дыма, ни кибитки, – лишь в отдалении блесело небольшое озеро. Чагатаев перебрал руками песок, он не изменился: ветер все прошедшие годы сдувал его то вперед, то назад, и песок стал старым от пребывания в вечном месте»⁵⁴. Так возникает образ вечности, знакомый уже по «Такыру», ассоциирующийся с музыкальным минимализмом: пение песков, движение звезд, медленное перемещение по пустыне потерявших память людей и зверей, – бесконечное повторение, гипнотизирующее сознание.

Внутренний мир Чагатаева, трансформировавшийся под воздействием того, кого он называет своим Отцом, отторгает ту жизнь, какой привык жить его народ. Едва умиротворение посещает на момент его душу, в убаюкивающий ритм пустыни вторгается надрывное, мучительное воспоминание о другом мире, о Москве, о любви, о вечно бдящем отце, – и гармония разрушается. Странная фраза Назара: «Нет, здесь тоже Москва!» – может означать только одно: пока не изжиты воспоминания, пока Отец не отпустит его, он будет оставаться во власти фаустовского, европейского сознания, склонного к самоанализу и рефлексии, заставляющего человека находиться в постоянном, суетливом, неугомном движении.

Миссия Чагатаева не могла увенчаться успехом, пока народ джан охраняет пустыня. Их нельзя победить, как нельзя победить смерть, тайна которой открыта джан. Это становится очевидным в момент развязки (вторая половина шестнадцатой главы). Народ Джан добрался до подножия Усть-Урта, где жил когда-то. Люди с удивлением узнают следы своих прежних становищ, забытые предметы человеческого существования. Круг замкнулся, будто и не уходили они из мест, считающихся дном мира, воплощенным адом. И именно здесь Назар Чагатаев хочет дать им счастье, хотя в его собственной душе продолжает плакать Ариман, презирающий сокровища Ормузда. Но когда Чагатаев подсчитывает поголовье скота и людей, добредших до Сары-Камыша, он замечает, что не хватает маленькой девочки, единственного ребенка, оставшегося в племени после внезапного взросления Айдым. Смерть ребенка, причем в конце повествования, – один из наиболее трагических и часто повторяющихся мотивов в произведениях Платонова. Дитя – символ будущего, маленькая девочка – маленькая душа, способная дать народу бессмертие.

⁵² Платонов А. Указ. соч. С. 376.

⁵³ Там же. С. 376–377.

⁵⁴ Там же. С. 385.

Но народ, потерявший последнего ребенка, обречен: «Никто не мог ему сказать – ни отец ее, ни мать, ни прочие, где исчезла, умерла одна незаметно эта маленькая девочка, небольшой человек. Никто не запомнил, когда она была задута ветром и песком в пустыне и отошла от рук...»⁵⁵. Так растеряли в пустыне свою душу люди племени Джан, погрузившись в сон, умерев прежде физической гибели. Чагатаев понимает состояние людей, их полное равнодушие к тому светлому будущему, которое он им готовит: «Чагатаев почувствовал боль своей печали, что его народу не нужен коммунизм, – ему нужно *завение*, пока ветер не остудит и не расточит постепенно его тело в пространстве»⁵⁶.

Однако такая закольцованная композиция не становится окончанием повести. Платонов дописывает два варианта финала, не только не совпадающих по смыслу, но и совершенно меняющих структуру произведения.

В первом финале Назар заставляет соплеменников придаться активной деятельности и построить несколько бараков – вероятно, это эмбрион будущего города-сада. В стиле этого финала присутствуют все элементы «послесловия»: время останавливается, прекращается отсчет дней и ночей, повторяются уже знакомые и прошедшие весь путь становления мотивы. Пространство пустыни свернуто до четырех глинобитных избушек, в которых разместился народ. Люди джан так ясно ощущают свою обреченность, что даже не сопротивляются этому попранию их единственного достояния – свободы: «Некоторые из людей долго не могли привыкнуть спать и жить за глухими стенами – через короткие промежутки времени они выходили наружу и, надышавшись там, насмотревшись на природу, возвращались со вздохом назад, в жилище»⁵⁷. В природе тоже разлито чувство обреченности и близости смерти: «Черепахи спрятались и уснули; великие стаи птиц пролетели над Усть-Уртом с севера на юг, они не спустились пить воду на маленькое озеро и не заметили живущего внизу небольшого человечества. Корни съедобных трав обмерли и сделались невкусными, рыба в водоеме ушла ближе ко дну, в сумрак покоя»⁵⁸. И, наконец, это царство теней прорезает свет фар и шум моторов грузовиков: по распоряжению Ташкента в становище прислано все необходимое для зимовки. То, что эта акция проведена именно сейчас, хотя о бедственном положении народа было известно и раньше, переводит действие в метафизический пласт: монстры цивилизации потрясли мертвенный покой пустыни. Но обилие сытной еды только погружает людей в очередной противоестественно долгий сон, во время которого умирает Гюльчатая. Гибнет душа, которую Назар тщился обрести, вернувшись в пустыню. Люди джан не грустят о потере Гюльчатой, а фатально воспринимают ее смерть как естественный знак гибели всего племени.

Уход народа по одному в пески и растворение и исчезновение в пустыне Сары-Камыша – образ не только визуальный (эту картину наблюдают Назар и Айдым с высоты Усть-Уртского плато: «Чагатаев... поднялся на самую вы-

⁵⁵ Платонов А. Указ. соч. С. 463.

⁵⁶ Там же. С. 464.

⁵⁷ Там же. С. 469.

⁵⁸ Там же. С. 471.

сокую террасу, откуда далеко виден мир почти во все концы. Оттуда он рассмотрел десять или двенадцать человек, уходящих поодиночке во все страны света»⁵⁹), но и акустический, музыкальный. Тема Джан распадается на микроскопические элементы, растворяясь в общих формах движения: песне песка, гонимого ветром.

Это истинный финал повести. В нем нет европейского пессимизма, а есть чисто восточная созерцательность и фатализм. Когда-то племя Джан сложилось из одиноких скитальцев, решивших уйти от привычного мира и нашедших в безлюдье пустыни такие же одинокие, нищие «души, ищущие счастья». Теперь цикл завершился; что произойдет с этими людьми дальше – неизвестно. Назар понимает это, смирившись с бесплодностью своих усилий: «Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего обычного сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира. Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом»⁶⁰.

Однако подобный финал очевидно не устроил автора: им были введены еще несколько глав, полностью меняющих и структуру, и смысл повести. Исследователи дают разные объяснения и оценки возникновению второй редакции. В частности, О. Жунжурова-Фишерман в уже цитированной статье высказывается очень определенно: «В силу несоответствия логического завершения сюжета и конкретного политического контекста в стране, автор *был вынужден* [курсив наш. – Н. Б.] нарушить единое текстовое и смысловое целое повести введением в нее дополнительных глав»⁶¹. Аналогично рассуждает Р. Чандлер: «Опасаясь, что такой [первый. – Н. Б.] конец может показаться слишком пессимистичным и потому неприемлемым для литературных властей, Платонов впоследствии добавил между этими двумя сценами [уход Джан и возвращение Чагатаева с Айдым в Москву. – Н. Б.] три с половиной главы»⁶². Вероятно, политические соображения действительно могли послужить импульсом к созданию второго финала, однако в свете общей амбивалентности концепции «Джана» такая трактовка представляется слишком прямолинейной. Как уже говорилось, «пессимистическим» первый финал представляется только с точки зрения невыполнения чагатаевской миссии, однако он более «экологически» чист: в нем содержится мотив возможного возрождения этноса. Давая оценку обоим финалам, Р. Чандлер продолжает: «У каждого из окончаний романа есть свои достоинства. В первоначальном варианте “Джан” воспринимается более сжато и целостно, но одновременно и более абстрактно. В расширенном варианте “Джан” теряет нечто от неизбежности мифа, но приобретает широту романа»⁶³.

⁵⁹ Платонов А. Указ. соч. С. 478.

⁶⁰ Там же. С. 479.

⁶¹ Жунжурова-Фишерман О. Указ. соч. С. 686.

⁶² Чандлер Р. Указ. соч. С. 9.

⁶³ Там же. С. 9–10.

С нашей точки зрения, второй вариант не менее закономерен, чем первый, но это логика безысходной катастрофы. Очевидно, что новая развязка сюжета умозрительна: она не вытекает из естественного хода событий, а является плодом авторского волевого акта. И в фабульном плане это акт воли Чагатаева, решившего вопреки внутреннему инстинктивному побуждению отпустить свой народ искать собственную судьбу, все-таки довести до конца свое дело преобразователя.

Во второй версии финала Назар, отпустив свой народ и похоронив мать, обретает наконец собственную свободу: свободу от заботы о пропитании и выживании народа. Всю хлопотливо-суетную сторону обустройства будущей счастливой жизни джан взяла на себя Айдым. Разделение их функций на сакральную и профанную началось сразу с момента похорон Гюльчатай: «Айдым пошла управляться с овцами, а Чагатаев взял лопату и ушел рыть могилу на плоскогорье. К вечеру он вернулся и отнес мать в землю; Айдым прибирала в то время теплую горницу, где был на постое целый народ»⁶⁴. Жизнь Айдым и Чагатаева на покинутом джан Усть-Урте проходит как будто в двух непересекающихся плоскостях: «Назар, лишенный сразу всех людей, о которых он заботился, ходил теперь один по пустынным склонам Усть-Урта. Айдым стряпала обед, чинила одежду, убирала овец и делала что-нибудь другое по хозяйству, – на двоих оказалось лишь немного меньше работы, чем на целый народ джан»⁶⁵. Теперь Айдым и Чагатаев окончательно пространственно разделены, и тем естественнее уход Чагатаева в попытке снова собрать свое племя и тем завершить возложенную на него миссию. Назар здесь – странник, не имеющий никакой собственности, кроме горсти воспоминаний, ищет разбредшиеся по пустыне души, чтобы собрать их вместе. Стал ли он таким образом истинным джан? Переселилась ли в него душа матери? Или Отец все еще довлеет его сознанию, требуя идти вперед, не останавливаясь на достигнутом? В цели его бегства по оазисами и кишлакам, разбросанным в пустыне, есть некая странность, заставляющая вновь обратиться к мифологическим представлениям. Элиаде пишет: «Основная функция жертвоприношения – вновь соединить вместе (*samdha*) то, что было расчленено *illo tempore*»⁶⁶. Не означает ли это, что Назар приносит в жертву свой народ? В жертву Отцу, его пославшему? В каком же качестве выступает Назар по отношению к своему народу? Когда-то Чагатаев заставлял народ джан идти, двигаться, и тем, возможно, спас его. Теперь же он хочет их остановить, привязать к месту. Так Мефистофель ждал, когда Фауст остановится, чтобы окончательно завладеть его душой. Но Чагатаев достиг уже того уровня свободы воли, где стираются грани добра и зла. Как пишет Элиаде: «...добро и зло имеют смысл только в мире видимостей, в существовании непосвященных и непросвещенных. В сфере трансцендентного добро и зло, напротив, так же иллюзорны и относительны, как и все прочие пары противоположностей –

⁶⁴ Платонов А. Указ. соч. С. 480.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Элиаде М. Указ. соч. С. 154.

горячее-холодное, приятное-неприятное, длинное-короткое, видимое-невидимое и т.д.»⁶⁷. Не случайно Назар становится спутником Суфьяна, истинного суфия, уже давно изжившего все суетные заботы и понявшего относительность всего в мире.

Однако Назар не просто идет по пустыне – он бежит, будто что-то (или кто-то) гонит его от аула к аулу, от оазиса к оазису, будто возжеланная цель уже близка. Эту цель указывает Чагатаеву Сталин, которого он постоянно помнит, «как отца, как добрую силу, берегущую и просветляющую его жизнь»⁶⁸. Чагатаев настолько нуждается в этой чужой силе, что не мыслит себя без сильной отцовской руки: «Если бы Чагатаев забыл или утратил это чувство, он бы смутился, ослабел, лег бы в землю лицом и замер»⁶⁹. Такое пластическое выражение безысходного горя совершенно совпадает с описанием страдающего Аримана. Оставив далеко позади себя своего двойника-Ормузда, бога земных благ, Ариман становится воплощением мятущегося, вечно неудовлетворенного духа. «Если бы Назар остановился, он бы уже не мог справиться со своим отчаянием: он бы заплакал и умер»⁷⁰. Таким образом, Назар сам чувствует, что остановка грозит ему гибелью. Не означает ли это, что в его возвращении к оставленной на Усть-Урте Айдым есть нечто от самоубийственного акта? Не сумев слиться душой со своим народом при жизни, он умирает вместе с ним.

Возвращение Чагатаева – это возвращение смирившегося, измученного мятежного духа из трансцендентных высот в лоно домашнего очага. То, что не он привел народ с собой, а люди сами вернулись на место, где их ждала Айдым, идентифицирует Чагатаева с его соплеменниками. Народ-скиталец, ищущий счастья, и фаустовская душа, умеющая взлететь на холодные, запредельные вершины духа, дружно подтянулись на запах плова и верблюжьего помета, чтобы уж больше не срываться с теплого места. Хозяйственный Ормузд может посмеяться над умным Ариманом.

Встреча Назара с народом Джан напоминает песню бакши, где воображение автора рисует незатейливый образ маленького рая. Уютные, свежeweбыеленные домики встречают странников запахами сытой, гостеприимной жизни, тучные отары пасутся вблизи человеческого жилья, а встречает Назара обретший зрение слепец из племени Джан – Молла Черкезов.

Итак, все пришло в равновесие, из которого нет выхода. Народ джан, не имеющий в мире ничего, кроме собственной души, ищущей счастья, перестал существовать. Чагатаев выполнил свою миссию, с одной стороны, по-Аримановски, похоронив джан как народ, с другой стороны, по-Ормуздовски, накормив и заставив слушаться этих неразумных, не приученных к цивилизации детей. Такое сочетание – не есть ли точное воспроизведение ста-

⁶⁷ Элиаде М. Указ. соч. С. 150–151.

⁶⁸ Платонов А. Указ. соч. С. 493.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же. С. 497. Аналогичность жеста и языковой стилистики двух последних цитат подтверждает мысль о неразрывной связи активной деятельности Назара и его зависимости от метафизического Отца.

линской социальной утопии: создать общество немножко сытых, жизнерадостных рабов? Джан и Чагатаев пришли к этой извращенной гармонии с разных сторон: они – из самой глубины дикости и забвения, он – с высот интеллектуальных и нравственных постулатов. И все почувствовали счастье и покой. Возможно ли представить худший кошмар для художника, написавшего столь оптимистический финал?

■ Заключение

Итак, три «восточных повести» Платонова можно воспринимать как цикл. В «Песчаной учительнице» складываются основные мотивы и образы: сомнамбуличность пустыни, европоморфная преобразовательная активность, экологическая проблема контактов Востока и Запада. В «Такыре» эти мотивы обретают структурное воплощение, «омузыкаливаются», переходя тем самым в метафизический, трансцендентный пласт. Метафорой пустыни становится забвение, а память приобретает статус разрушительного интеллектуального вторжения в природную гармонию.

В повести «Джан» все эти мотивы проявлены на новом сюжетном уровне. «Джан» – эпико-драматическая повесть с развитой фабулой, содержащей вечные проблемы классической литературы: попытка героя возвратиться к своим корням, на историческую родину, отягченная субъективными душевными переживаниями, внутренним разладом. Проблема культурных контактов здесь выведена на уровень двойнического мифа, утверждающего относительность добра и зла. Через образ главного героя, носителя двух культур, раскрывается конфликт между душой, воплощенной в образе потерянной матери бедной туркменки Гюльчатай, и духа, носителем которого становится Сталин, заменивший в сознании Чагатаева его неизвестного отца. Образ Отца-Сталина скрепляет композицию, проходя через нее как лейтмотив, обнаруживая то божественную, то сатанинскую свою суть: он ведет за собой героя, как добрый пастырь, дающий ему



А.П. Платонов (1899–1951)

чувство защищенности и покоя, но он и делает его слабым и уязвимым, лишает самостоятельности и воли, так что тому непременно требуется помощь другого человека.

Трагическая развязка этого внутреннего конфликта изначально предначертана законами европейской драматургии. Главный герой обречен уже в силу недостижимости внутренней гармонии. Но гибель героя происходит не на физическом уровне, а на уровне души, отданной во власть безличной абстрактной идее: дать счастье своему народу. Вместо этого он приносит ему метафизическую смерть, так как джан и есть та душа, которая ищет счастья, – душа Чагатаева. Таким образом, можно говорить не просто о европейском, а о конкретно романтическом творческом методе, трактующем персонажей как составляющих внутренний мир главного героя.

Подавляющее воздействие европейского мироощущения на воплощение души Азии – племени Джан – проявлено и через композицию повести. Драматургия «Джана» может быть рассмотрена как аналог сонатной формы, где европейская часть натуры Чагатаева, включающая в себя Москву, Сталина, университет, Веру и Ксению, выступает как главная партия, а азиатская, с народом джан и пустыней, его естественной средой обитания, – как побочная. Преобладание фаустовского, европоморфного начала вытекает уже из инварианта данной формы, что и приводит к наиболее логичной в драматургическом отношении первой версии финала: народ джан, пойдя за Чагатаевым, перестает существовать как этническая единица. Но дух джан продолжает жить в Чагатаеве, к которому приходит понимание прежде недоступных ему истин

Во второй версии композиция приобретает жесткую симметрию, замкнутость на себе, сворачивание в круг, статичность, в отличие от динамической спиралевидной структуры сонатной формы. В этом случае драма приобретает статус абсолютной трагедии, так как в европейском сознании жизнь ассоциируется с движением, а неподвижность – эквивалент смерти. Так конфликт культур переносится в трансцендентную плоскость, что соответствует общей философской направленности прозы А. Платонова.

Между эпосом и соцреализмом: экранизации повестей Ч. Айтматова в 1960-е годы

Аннотация. Эстетические и философские поиски «шестидесятников», оказавшие существенное влияние на сферу искусств, будь то литература, живопись, кино, корреспондируют с программными принципами почвенничества XIX века. Представляется, что возрождение этой концепции во многом связано с ослаблением официоза в 1960-е годы и попытками со стороны интеллигенции подвергнуть критической оценке соотношение социалистических императивов и провозглашаемых принципов организации жизни и реального мироустройства страны, характеризующегося не только развитием технологий и ростом городов, но и выживанием на удаленных территориях с сохраняющимся традиционным укладом.

В пространстве художественной культуры эпохи фигура Чингиза Айтматова, пожалуй, выступает особенно ярко: и в силу самобытности его литературных произведений, и особого интереса к ним со стороны кинематографистов. В произведениях писателя наиболее остро обнаруживается противостояние природного и цивилизационного, которое в столкновении с обыденной жизнью обнажает свою несостоятельность, неспособность стать универсалией в контекстах традиционного образа жизни, что довольно точно отразили в экранизациях Ирина Поплавская («Джамиля», 1968) и Сергей Урусевский («Бег иноходца», 1968).

Ключевые слова: Айтматов, экранизация, Джамиля, «Прощай, Гульсары!», мифопоэтика, почвенничество, «шестидесятники», возвышенное, пространство, Ирина Поплавская, Сергей Урусевский

Введение

Символическое и во многом ставшее романтическим понятие «шестидесятники» собрало под собой целое поколение интеллигенции – поэтов, писателей, художников, философов, стремившихся подвести некоторые итоги укоренения социалистического строя, художественной образностью языка искусств выразить те преграды, которые стояли на пути действительно светлого будущего, обнаружить способы гармонизации взаимодействия государственной машины и человеческого бытия. Не только в искусстве, но и в философии и критике «оттепели» ярко отразились искания творческих и мыслящих людей.

¹ Эвалльё Виолетта Дмитриевна – кандидат культурологии, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-4531-4922; amaris_evally@mail.ru

Н.А. Малышкина замечает: «...отечественная философия 1960—1980-х гг., имея в качестве отправной точки оптимизм и надежды хрущевской “оттепели”, а в качестве финала апокалипсические ожидания перестроечной поры, до сих пор сохраняет противоречивость в своей оценке. Если рассматривать этот период в сравнении с предшествующим, то его можно оценить как философию “освобождения”, если с последующим, – то, как философию “перехода”»². Анализируя общественную мысль на страницах самиздата 1950-х – первой половины 1980-х годов, Л.П. Афанасьева делает вывод, что «общими чертами, характерными для всех направлений общественной мысли, можно назвать ретроспективность (обращенность в прошлое, в частности, к истории русского революционного движения, к дискуссиям западников и славянофилов), почти полное игнорирование экономической тематики и современной экономической науки и вместе с тем – восприятие и развитие идей правового государства, международной интеграции в решении глобальных проблем, открытого общества, диалога культур. Важнейшим аспектом, который стал предметом осмысления на страницах самиздата, стала нравственная компонента исторического процесса (нравственность как критерий прогресса, покаяние, нравственный выбор)»³.

Во многом эстетические и философские поиски шестидесятников (что, бесспорно, отразилось и в сфере искусства, будь это литература, живопись, кино и другие) корреспондируют с программными принципами почвенничества XIX века. В.В. Липич и Т.И. Липич пишут: «Ключевым декларативным постулатом в идеологических построениях почвенников... выступает идея национальной почвы, которая воспринималась ими как матричное и передающееся из поколения к поколению незыблемое аксиологическое достоинство. Следуя в фарватере славянофильских идей, почвенники определили свои базовые представления об основах народной жизни, вытекающие из географии, национальной истории и душевно-духовной жизни России в целом»⁴. Анализируя мировоззрение почвенников, Е.М. Гунашвили отмечает, что под «почвой» «подразумеваются те коренные и своеобразные силы народа, в которых есть зачатки всех его органических проявлений. Насколько органически связано с народной сущностью любое явление истории, настолько оно признается законным, имеющим действительный смысл. Связь с “почвой” выступает как условие действительности, жизнеспособности любого явления»⁵.

² Малышкина Н.А. Особенности развития советской философии 60—80-х годов XX века // Вестник Чебоксарского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 2013. № 5. С. 76.

³ Афанасьева Л.П. Из истории оппозиционной общественной мысли в СССР (1950-е – первая половина 1980-х годов) // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2012. № 4 (84). С. 161—162.

⁴ Липич В.В., Липич Т.И. В поисках «твердых опор для мысли и жизни»: к проблеме русского почвенничества // Наука. Искусство. Культура. 2023. № 2 (38). С. 129.

⁵ Гунашвили Е.М. Проблема народности в концепции почвенничества // Вестник МГТУ. 2008. Т. 11. № 1. С. 57.

В силу ослабления давления официоза представляется закономерным прямое и косвенное обращение к традиции почвенничества отечественной науки «оттепели», поскольку за полвека истории советского мироустройства назрела необходимость (и возможность) подвергнуть критической оценке соотношения социалистических императивов и принципов организации социалистической жизни в контексте реального, в удаленных территориях и традиционного быта.

Так, констатируя, что уже в советской науке почвенничество принято было рассматривать в контексте промежуточного этапа между славянофильством и народничеством, Б.Т. Джанибеков по отношению к «реабилитации» идей почвенничества в XX веке замечает, что в своих взглядах почвенники «открывают путь к раскрытию божественности мира и продвигают духовные идеалы своей земли/общности. Органическая доктрина предлагает пути сохранения гармонии в природе и человеческом бытии через интуитивное проникновение в непреложные и вечные божественные законы. Целостность мира духовного и социально-природного, внутренние взаимосвязи этих миров правильно поняты и усвоенные человеком делают невозможным потребительское отношение и к природе и другим людям»⁶. А исследователь А.Н. Кузина указывает, что идеологи почвенничества в XIX веке, «предостерегая против необдуманной ломки традиционных устоев и “поиска новых путей”, не принимали и самоуспокоенности, застоя, апатии, искали возможности пробудить к жизни дремлющие в народе силы, раскрыть заложенное в нем духовное содержание. Во второй половине XX века... идеи почвенничества развиваются в двух направлениях: в литературном творчестве писателей-почвенников и в критике. Писатели продолжили исследование понятия почвы, органики крестьянского образа жизни, рассматривая эти категории с философских, нравственных, государственных позиций»⁷.

Ключевые идеи почвенничества XIX века – поиск духовного содержания жизни, нравственных основ социальных и государственных процессов, ориентация на традиционные ценности народной жизни, на онтологические аспекты универсума – так или иначе оказались в поле внимания искусства эпохи «оттепели», потребовав если не обновления, то существенного расширения художественных основ творчества. А.К. Флорковская подчеркивает: «Процесс постепенной деконструкции Большого стиля сталинской эпохи открыл перед художниками огромный материк отечественной, еще недавно запретной, культуры. Начался процесс ее освоения, попытки связать насильственно разорванные периоды в жизни искусства, прежде всего, начала XX века и 1920—1930-х годов. Наложение во времени разных художественных периодов окрасило в оригинальные, совершенно особые тона “послеоттепельное” искусство. В нем причудливым образом переплелись новаторство и воскрешение традиции, стремление к чистоте и ясности стиля и эклекти-

⁶ Джанибеков Б.Т. Социальность в идеях почвенничества // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2020. № 1 (4). С. 18.

⁷ Кузина А.Н. Традиции почвенничества в русской литературе второй половины XX века // Вестник Волжского ун-та имени В.Н. Татищева. 2011. № 8. С. 17.



Кадр из фильма «Бег иноходца», режиссер Сергей Урусевский, 1968

ка»⁸. И.Е. Светлов по отношению к многообразию творческих экспериментов шестидесятых отмечает, что «даже в том ограниченном объеме, в котором он был представлен на обозрение зрителей, напоминал о широте мира, побуждал сравнивать, обнажал противоречия. Не только эмоциональная активность форм, но и охват пространства – от ближнего, домашнего круга до разных вариантов городской среды, от традиционных предметов интеллектуального досуга до рельефа и украшения костюма – были свидетельством его особой творческой энергии»⁹. Как и И.Е. Светлов, с позиции «современника» эпохи, сквозь призму критики «оттепели» Ю.Я. Герчук сформулировал приметы зарождающейся эстетики: «...за всеми новациями в области художественного языка – от экспрессионистически выплеснутых на холст эмоций до логически выверенных цвето-ритмических построений из абстрактных знаков на плоскости – лишь начала проглядывать их подлинная творческая основа: потребность художника выступить не от лица некоей мнимо объективной безличной истины с назидательно типизированными “положительными” и “отрицательными” примерами, но от себя лично»¹⁰.

⁸ Флорковская А.К. От 1960-х к 1980-м. Советское искусство на сломе эпохи // Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже»: коллект. монография по мат-лам науч. конф 2–3 июня 2022 г. РАХ, Москва / науч. рук. Д.О. Швидковский, науч. ред. Е.О. Романова. М.: Российская академия художеств, 2022. С. 14.

⁹ Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. № 4. С. 168.

¹⁰ Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016. С. 63.

В пространстве художественной культуры эпохи фигура Чингиза Айтматова, пожалуй, выступает особенно ярко: и в силу самобытности его литературных произведений, и особого интереса к ним со стороны кинематографистов.

Сегодня произведения Ч. Айтматова наиболее остро обнаруживают в себе не столько конкретное противостояние человеческого и государственного, сколько природного и цивилизационного, которое в столкновении с обыденной жизнью обнажает свою несостоятельность, неспособность стать универсалией в контексте традиционного образа жизни. В его повестях не столько воспевается земля, почва, сколько проступает продолжающаяся жизнь мифа, его укорененность в культурном мышлении народов.

И.Е. Светлов замечает: «Новации искусства 1960-х годов не сводятся к поискам талантливых художников, чьи имена оказались на слуху после острых дискуссий или общественных противостояний в советском искусстве этого времени. Именно на фоне разнообразия ходов и решений в живописи, графике скульптуре, дизайне (далекого, однако, от произвола 1990-х годов) прочерчивались новые контуры тематической картины, в которой жизнь объемных структур тесно связывалась с энергией пространственных планов и обобщающим значением колорита»¹¹. В произведениях Айтматова социалистическая реальность с нормативами, планами, партийным надзором вписана в масштабный эпический фон. Еле заметная общность мышления персонажей, связанных с землей и мифом, является движущей силой сюжета. Народные поверья, сказания, плачи прорастают сквозь предельно формальный социалистический быт людей и деревень, заставляя раскалываться эту реальность. Эпический фон, контрастность двух онтологических стратегий оказались особо заметны в экранизациях, вынудили режиссеров прибегнуть к поиску новых форм – не для вуалирования, а передачи тонких состояний и альтернативных матриц бытия.

■ «Джамиля»

Повесть «Джамиля» (1958), которая принесла Ч. Айтматову мировую известность, была экранизирована в 1968 году режиссером Ириной Поплавской. Собственно сюжет был сохранен практически без изменений, во многом благодаря тому, что автором сценария выступил сам писатель. В фильме присутствует много интересных художественных решений: работа с цветом (история Джамили и Данияра показана черно-белым), привлечены детские рисунки, которые своей наивной стилистикой нивелируют избыточную сентиментализацию сюжета и эмоциональность актерской игры.

В повести писатель постоянно балансирует на границе мелодраматичности и прекрасного-возвышенного, где для молодых людей любовь является естественной, неотделимо связанной с природой. Фильм довольно точно следует тексту повести, однако высокие эстетические категории оказались уплощены, а связь молодых людей, их созвучие природе (буквальное, через пропевание песен и народных напевов), оправдывающей единство в люб-

¹¹ Светлов И.Е. Указ. соч. С. 171.



Кадры из фильма «Джамиля»,
режиссер Ирина Поплавская, 1968

ви – временами тяготеет к излишней мелодраматичности. Вероятно, для упрощения восприятия зрителями характеров истончились и характеры: в фильме Данияр разговорчив, мальчик вспыльчив и ревнив, не скрывает своих чувств.

В повести Айтматов постепенно углубляет образ девушки, двигаясь от внешних проявлений к глубинам души: «Когда Джамиля смеялась, ее иссиня-черные миндалевидные глаза вспыхивали молодым задором, а когда она вдруг начинала петь соленые айльные песенки, в ее красивых глазах появлялся не девичий блеск»¹². И уже спустя несколько страниц приоткрывается отношение девушки к природе: «Джамиля смотрела на закат с таким тихим восторгом, словно ей явилось сказочное видение. Лицо ее светилось нежностью, по-детски мягко улыбались ее полураскрытые губы»¹³. Образ Данияра раскрывается, напротив, из глубины, но постепенно обрастает маской обыденности: «Однажды и я ради любопытства полез за Данияром на сопку. Казалось бы, ничего особенного здесь не было. Широко простиралась окрест предгорная степь, погруженная в сиреневые сумерки. Темные, смутные поля, казалось, медленно растворялись в тишине. Данияр даже не обратил внимания на мой приход; он сидел, обхватив колено, и смотрел куда-то перед собой задумчивым, но светлым взглядом. И опять мне показалось, что он напряженно вслушивается в какие-то не доходящие до моего слуха звуки. Порой он настораживался и замирал с широко раскрытыми глазами. Его что-то томило, и мне думалось, что вот сейчас он встанет и распахнет свою душу, только не передо мной – меня он не замечал, – а перед чем-то огромным, необъятным, неведомым мне. А потом я глянул и не узнал его: понуро и вяло сидел Данияр, будто просто отдыхал после работы»¹⁴.

Поэзия пейзажей повести «Джамиля» практически не появляется в кадре, фильм больше ориентирован на межчеловеческие отношения,

¹² Айтматов Ч.Т. Прощай, Гульсары!: М.: Изд-во АСТ, 2021. С. 15.

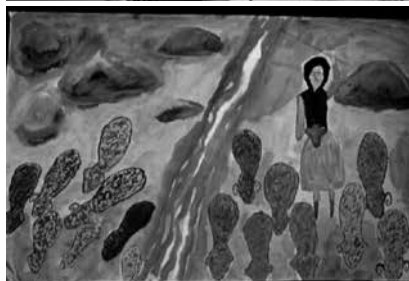
¹³ Айтматов Ч.Т. Указ. соч. С. 18.

¹⁴ Там же. С. 24–25.

преобладают средние планы людей. С точки зрения художественных решений привлекает внимание драматургическая точка фильма (и повести), которая по большому счету является кульминацией, после чего следует затяжная развязка произведения. В первых кадрах фильма зритель оказывается в мастерской художника, пластическое решение которой подчинено строгим конструктивистским направлениям. Подобная конструкция, подчиненная геометрической сетке, появляется и в кульминационной части фильма.

С одной стороны, подобное композиционное решение кадров можно трактовать как своего рода обращение к эстетике авангарда начала века, с другой – как структурный элемент собственно социалистической реальности в фильме, которая, безусловно, имеет место быть, но как таковая не оказывает существенного воздействия на жизненный уклад и устои аулов. Механические движения людей, автоматические ритмы, плавное ссыпание зерна нарушаются вынужденным «подвигом» Данияра, решившего донести непомерно тяжелый мешок до вершины. Его боль и нечеловеческую стойкость камера передает ракурсами, крупностью и головокружительным движением (чаще – как внутрикадровый монтаж). Точка съемки снизу позволяет передать тяжесть мешка, словно вдавливающего Данияра к нижней границе кадра. Драматургия сцены усиливается заглушенными внутрикадровыми шумами и музыкой, глухим стуком сердца, вдруг смолкнувших на мгновение.

Безусловно, эту напряженную сцену можно интерпретировать как невыносимость давления планов и норм, спускаемых на аулы партией, как метафору сизифова труда. Однако драматургия повести тяготеет к созданию эпического фона, мотива преодоления испытаний как своего рода инициации на пути к слиянию с природой, ее ритмами и мифом. Эту трактовку во многом подкрепляет последующая сцена возвращения домой, когда в кинематографическую ткань возвращается мощный эпический фон. Данияр запел, про-



Кадры из фильма «Джамиля», режиссер Ирина Поплавская, 1968

странство кадра максимально обширное, словно преодолевающее границы кадра, что создает эффект песни, стелющейся, спускающейся с гор, рождающейся словно сама по себе из воздуха, из дыхания природы. В повести этот своеобразный космизм воплощается словами мальчика: «И мне вдруг стали понятны его странности... Это был человек глубоко влюбленный. И влюблен он был, почувствовал я, не просто в другого человека; это была какая-то другая, огромная любовь – к жизни, к земле. <...> Когда, казалось, угас последний отзвук песни, ее новый трепетный порыв словно пробудил дремлющую степь. И она благодарно слушала певца, обласканная родным ей напевом. Широким плесом колыхались спелые сизые хлеба, ждущие жатвы, и предутренние блики перебежали по полю»¹⁵.

Одной из ключевых эстетических находок фильма, на наш взгляд, является включение в визуально-повествовательную структуру детских рисунков.

Привлечение детских рисунков в пространство фильма решает несколько задач и открывает границы более широких коннотаций. В частности, помимо очевидной репрезентации и буквальной иллюстрации детского восприятия, в художественную ткань фильма включается и дискурс наивного искусства. Это во многом объяснимо. Так, Л.Д. Ртищева формулирует эстетическую «программу» наивных художников как творчество, «построенное на эмпирическом восприятии мира и не связанное стереотипными идеологическими и творческими самоограничениями», что «не признавалось официальными структурами художественного регулирования в Советском Союзе»¹⁶. Помимо еле заметных в фильме штрихов по обозначению зазора между социалистической и мифологической онтологиями, подчеркнута непрофессиональные рисунки, важной компонентной которых являются нарушения перспективы и крупности объектов, позволяют ввести в художественное пространство фильма «наивное», иррациональное восприятие мира во всех его проявлениях – чувствах и эмоциях, цветовой палитре, особой динамике, взаимосвязях между человеком и природой.

Л.Д. Ртищева замечает: «Субъективный, иррациональный, открытый всем влияниям, непостижимый в своих импульсивных творческих самовыражениях наивный автор всегда не от мира сего. Он рассматривает творчество как высокую жизненную миссию, возрождает в человеке веру во все лучшее»¹⁷. Конечно, рисунки, показанные в фильме, не являются работами взрослых «наивных» художников – это в полной мере детские рисунки, сделанные специально для фильма. Однако именно сквозь призму детского восприятия предложенной реальности искренность и глубина переживания ими нарратива, попытка осмысления драмы жизни, красоты и непостижимости мира сквозь творчество является наиболее крепким якорем между повестью и ее экранизацией.

¹⁵ Айтматов Ч.Т. Указ. соч. С. 40.

¹⁶ Ртищева Л.Д. Наивное и любительское искусство на арт-рынке // Наивное искусство и китч. Основные проблемы и особенности восприятия: сб. ст. / отв. ред. Н.А. Мусянкова. СПб.: Алетей, 2018. С. 247.

¹⁷ Там же. С. 249.

Интерпретированные рисунками страхи мальчика о судьбе Джамили и Данияра, с одной стороны, заземляют мифопоэтическую канву фильма, с другой – становятся точкой, из которой произрастает его становление как художника. «Слушая Данияра, я хотел припасть к земле и крепко, по-сыновьи, обнять ее только за то, что человек может так любить. Я впервые почувствовал тогда, как проснулось во мне что-то новое, чего я еще не умел назвать, но это было что-то неодолимое, это была потребность выразить себя»¹⁸. И будучи взрослым, работая в геометрически пустой, декларативно-плакатной мастерской, живя в каком-то городе-центре, из которого в самые удаленные аулы проистекают указания и организующие бытие директивы, он сохраняет в себе тонкую мифопоэтику традиционного уклада: «Пусть в каждом мазке моем звучит напев Данияра! Пусть в каждом мазке моем бьется сердце Джамили!»¹⁹.

■ «Прощай, Гульсары!»²⁰

В повести «Прощай, Гульсары!» Чингиз Айтматов помимо усиления масштаба мифопоэтического фона достраивает особенное разворачивание времени-пространства, противопоставляет ритмы, снова и снова подчеркивая нелинейность повествования, остроя ритмический рисунок «настоящего»: «Дорога взбиралась на плато томительно долго. <...> Для Танабая этот подъем всегда был наказанием. Не любил он медленной езды, ну просто не переносил. В молодости, когда довольно часто приходилось ездить в райцентр, каждый раз на обратном пути он пускал коня в гору галопом»²¹. Стремительные жизненные ритмы вспоминает и Гульсары, мучительно бредя к своей последней черте: «ощущение неустойчивости земной тверди под копытами смутно всколыхнуло в угасшей памяти коня... тот удивительный и невероятный мир... а он, глупыш, пускался вдогонку за солнцем через луг, через речку, через кусты...»²².

Каждое возвращение к прошлому, воспоминаниям, жизни за спиной Чингиз Айтматов преподносит как одну из фаз движения маятника. Щелчок – прошлое, щелчок – настоящее. Длину этих «шагов» писатель задает уже на первых страницах повести: «Теперь иноходец шел к своему последнему финишу из последних сил. Никогда так медленно не шел он к финишу и никогда так быстро не приближался к нему. Последняя черта все время была от него на расстоянии одного шага»²³. Словно оттягивая момент смерти

¹⁸ Айтматов Ч.Т. Указ. соч. С. 42.

¹⁹ Там же. С. 62.

²⁰ В данном разделе использованы фрагменты текста, ранее опубликованного автором. См.: Эвальд В.Д. Поэтика реки-времени в повести Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары!» и в ее экранизациях // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 40: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года / ред.-сост. А.И. Демченко, Н.А. Хренов. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. С. 66–78.

²¹ Айтматов Ч.Т. Указ. соч. С. 237.

²² Там же. С. 239.

²³ Там же.

Гульсары, каждый «шаг» в прошлое увеличивается то количеством событий, то длительностью времени пребывания читателя в «том», уже ушедшем мире.

Художественная образность мира в «Прощай, Гульсары!» простирается за пределы линейного течения времени согласно принципам мифа, реализуется переходами между различными временными периодами и их протяженностью.

В фильме «Бег иноходца» (режиссер С. Урусевский, 1968) бережно сохранен вектор движения не только сюжета, но разворачивания русла реки-времени, в ее тягучести, размеренности. Не последнюю роль в столь трепетном обращении с первоисточником сыграл и творческий гений Сергея Урусевского, выступившего в качестве оператора и режиссера картины, и его совместная работа с Чингизом Айтматовым над сценарием экранизации. По признанию режиссера, он полагал повесть поэмой и намеревался создать созвучный ей фильм: «... первая серия полна поэзии, романтики, построена на взаимоотношениях человека и мира, <...> ... горы – это навсегда. И лошади – навсегда. И люди – навсегда. И человеческое в них – тоже. По-моему, и первая серия, сама по себе, будет звучать в полную силу – именно из-за своей общечеловеческой проблемы»²⁴. С. Урусевскому удалось сохранить художественную ауру повести, создать кинопоэму, «удивительный гимн красоте природы, красоте человека»²⁵, как тонко заметил Ю. Райзман.

Словно зарубки на временной шкале С. Урусевский применяет различные цветовые фильтры, которые отчеканивают вехи времени Танабая и Гульсары и вплавливают в кинореальность масштабный эпический фон. Первые кадры фильма решены в темно-синем цвете. Медленно, с трудом тени человека, коня, запряженного в телегу, двигаются в гору. На общих планах фигуры и линия горизонта, разделяющая горы и дорогу, расположены близко к нижней части кадра, что создает ощущение движения на границе между реальностью и потусторонним, между человеческим и природным. «Протяжное» движение во внутрикадровом пространстве не чудится ни праздною прогулкой, ни необходимостью быстро достигнуть пункта назначения, но скорее – невозможностью порывов, быстрой езды. Словно все замедляющийся подъем в гору символизирует попытку отсрочить прибытие, продлить траурный путь.

Особую поэтичность киноэкранизации придает рассказчик-акын (Юрий Соломин). Его речь нетороплива, гармонично включается в дыхание величественных гор и движение Танабая (Нурмухан Жантурин) и Гульсары, в голосе чувствуется скорбь по грядущей утрате и любованию той жизнью, которую прожили человек и иноходец.

Общие и средние планы (реже – крупные) сменяют друг друга, словно кинокамера «дышит» в унисон с художественным пространством. Синий фильтр сменяется сизо-фиолетовым, цветовым переходом подчеркивается протяженность во времени, которое течет на такт быстрее, чем двигают-

²⁴ Урусевский С. Снимаю «Бег иноходца» / инт. Александра Липкова // Урусевский С. С кинокамерой и за мольбертом. М.: Алгоритм, 2002 // Проект «Чапаев». Мастерская «Сеанс». URL: <https://chapaev.media/articles/11572>.

²⁵ Райзман Ю. Очень красивый человек // Советский экран. 1975. № 2. С. 16.

ся старый человек и старый конь. «Никогда так медленно не шел Гульсары к финишу и никогда так быстро не приближался к нему», – произносит автор. Изображение становится размытым, словно С. Урусевский, следуя характеру повести, вводит субъективное восприятие мира самим иноходцем. Сюжетность этой сцены снижена до возможного минимума. К слову, кадры, иллюстрирующие особое видение Гульсары, являются особой художественной приметой фильма и самой эпохи. Так, Н.А. Хренов замечает: «60-е годы продемонстрировали, как богатство и значимость обильного эмпирического материала, оказавшегося вытесненного традиционной социологической историей, начинает определять художественные структуры. Дискуссии о бессюжетности, развернувшиеся тогда, – свидетельство возникшего противоречия между сюжетом, соответствующим традиционной социологической парадигме, и значимостью эмпирической реальности, требующей, чтобы ей придали черты новой сюжетности»²⁶. Ю.Я. Герчук тоже справедливо подчеркивает: «В “оттепельные” времена легко увидеть между крайностями официального и весьма еще агрессивного соцреализма (большей частью представленного художниками среднего и старшего поколения) и отчаянными, но пока еще неглубокими экспериментами начинающих авангардистов достаточно широкое творческое пространство, заполненное многообразными попытками возрождения и обновления художественной культуры»²⁷. Эти бессюжетные и малосюжетные сцены с Гульсары открывают особое пространство восприятия реальности, которое так или иначе отражалось в творчестве художников-«шестидесятников», принадлежавших неофициальному искусству.

В первую очередь, выстраиваемая реальность трактуется особым цветовым характером, сочетанием полутонов и полутеней. Например, кадры встречи жеребца Гульсары с прекрасной лошадкой на реке размываются до некоего абстрактного пространства диагональным направлением полос, фигура коня, его тень на воде – будто проступают сквозь вязкую плотность киноматерии. Примечательно, что на визуально-семантическом спектре изображение в чем-то созвучно художественным принципам Владимира Вейсберга, его работе с цветом, создающей эффект израстания фактуры объектов сквозь окружающую дымку.

Пластичностью внутрикадровой материи, художественной образностью – небольшим расфокусом, размытостью границ, радужными разводами, замедленной съемкой – С. Урусевскому удается обнажить легкость, полетность молодого Гульсары, особое мифопоэтическое пространство.

Как и в картине Эрика Булатова «Сосна» (1964), Гульсары не только окружены особым цветовым разворачиванием материи, но и вовлечены в ее движение и статику. Так же пространство кругами расходится от объекта, темнота по краям – не то скорлупа, не то космос, в котором светится и живет песчинка, будь она деревом или жеребцом.

²⁶ Хренов Н.А. Проблема художественного времени в практике советского искусства 70-х годов // Советское искусство, 60–80-е гг.: Проблемы. Задачи. Поиски / отв. ред. Н.А. Ястребова. М.: Наука, 1988. С. 91.

²⁷ Герчук Ю.Я. Указ. соч. С. 17.



Кадры из фильма «Бег иноходца», режиссер Сергей Урусевский, 1968

Эстетический диапазон поэтики фильма не ограничивается абстракционистскими аллюзиями, но и временами наполнен отголосками «сурового стиля» с характерным вниманием к труду, простым труженикам, что выражалось и в пластике художников, и в киноматерии «Бега иноходца» как «композиционная лаконичность, монументальность форм, экспрессивность, двухмерность пространства, графичность контуров, сдержанность колористических решений»²⁸. Временами С. Урусевский разбавляет живописную пластику «сурового стиля» довольно поверхностной, дежурной или, напротив, гипертрофированной интерпретацией соцреализма.

Поезд пронесется мимо степей. Солдаты, высунувшись из окон и дверей вагонов, радостно приветствуют ликующих людей, выстроившихся вдоль железнодорожных путей. Мелькают красные флаги-паруса, трепещущие словно не от воздушных потоков, создаваемых поездом, но от значимости и торжественности момента. Эти же красные «паруса» будут мелькать и в эпизоде игры аламан-байге. Словно и зримыми, и незримыми ярлыками пронизывает коммунистическая символика все сферы чувств и традиционные ценности, стремится присоединиться к ним, прирасти.

Заметен этот зазор между двумя реальностями – традиционным бытом и сжимающей его социалистической догматикой. В первую очередь, это решено цветовым соотношением ярко-красного и сероватым фильтром в общих сценах подготовки к игре, вытянутыми черными силуэтами, с четко обозначенными контурами – словно разрезающими красный мир. Этот намек на разрывы между реальностями мы можем найти и в пространстве творчества художников, например, в произведениях того периода Франциско Инфанте-Арана и более поздних у Евгения Рухина. В абстрактной работе Ф. Инфанте-Арана «Голубая спираль» (1965) тонкая извивающаяся-

²⁸ Борунова В.А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 42.

ся белая линия кажется щелью в пространство Вселенной, она просвечивает сквозь разрыв более плотной по краскам и цветам материи, то ли являясь осью для вращения воздушных и теневых потоков, то ли сдерживается ими как скрепами. В картинах Е. Рухина прорывы в пространство вещественного то словно иницированы самим художником выбором материалов и техники, например в работе «Без названия» (1971)²⁹, то тщательно (но иногда безрезультатно) сдерживаются стежками и скрепами – как в «Да. Нет» (1975)³⁰ или «Композиции с проводами» (1976)³¹.

Представляется важным, что в фильме красных акцентов, будь то флаги или фильтр сцены в кузнице (которые во многом созвучны эстетике «сурового стиля»), с течением времени становится все меньше. Яростная порывистость Танабая в продвижении социалистических идеалов сначала становится сдержанной, ритмичней – он в буквальном смысле продолжает ковать светлое будущее в кузнице, но позже красный фильтр сменяется синим оттенком бескрайних степей и величественных гор – то есть стиснутое пространство кадра трансформируется в масштабный безграничный мир.

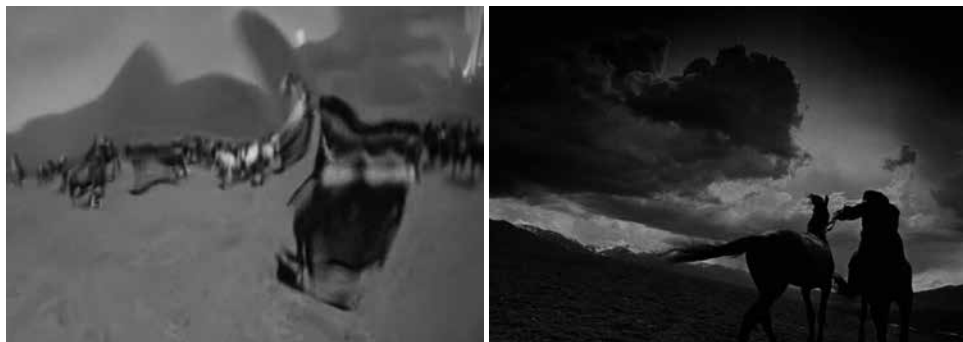
Вернемся на мгновение в тот поэтический мир в восприятии Гульсары. Не только цветовыми акцентами С. Урусевский концентрирует временные точки, но и само течение времени внутри них. Так, жизненные ритмы иноходца отличаются от темпа «реальной» человеческой среды: они то замедленны, тягучи, пластичны, то, напротив, форсированы и деформированы. В этом контексте ярким примером консонанса ритмичности природного и человеческого может послужить сцена ночного нападения волков на табун. Изображение растянуто, словно потянуто за верхний то правый, то левый угол кадра – в зависимости от направления движения испуганных лошадей. Синим фильтром залита вся темная внутрикадровая среда, волчий вой, топот копыт, громкое ржание, выстрелы и крики табунщика сливаются в грохот настоящей борьбы жизни и смерти. К слову, Танабай словно сплавляется со стремительным ходом природных циклов, настолько плотно врастает в саму ткань жизни, что и он «вытянут», полностью интегрирован в художественную образность кадра. И оглушающе тихой становится сцена в кабинете Чоро, нарушаемая лишь возмущением Танабая и негромкими репликами председателя. Эта искусственная, «рукотворная» тишина становится застывшим, мертвым временем, противопоставленным созерцательным природным ритмам жизни.

Невероятно интенсивна динамика восприятия иноходцем времени, когда настала пора его объезжать. Камера кружится, изображение деформировано, растянуто, расфокусировано; цветовыми переливами показана усталость Гульсары, его бессилие против воли человека. И словно в попытке соответ-

²⁹ Рухин Е.Л. Без названия. 1971. Холст, масло, кожа, металл, смешанная техника. 125×110 см. Коллекция Н. Опалевой.

³⁰ Рухин Е.Л. Да. Нет. 1975. Холст, масло, веревка, металлическая цепочка, гвоздь, шнурки, ткань. 144,5×139,5 см. Коллекция Н. Опалевой.

³¹ Рухин Е.Л. Композиция с проводами. 1976. Холст, смешанная техника. 70×66 см. Коллекция Н. Опалевой.



Кадры из фильма «Бег иноходца», режиссер Сергей Урусевский, 1968

ствовать течению «реального» киновремени, предельно статичны кадры с привязанным у реки иноходцем. «Пришла и ушла как сон» прекрасная кобыла со звездочкой во лбу, серебристые полосы по диагонали испещряют внутрикадровое пространство, в нем чувствуется наслаждение течением времени, его тягучестью, обволакивающей вязкостью. Эти сцены интерпретируются как насильственное насаждение планов, нормативов в неподходящее (да и невозможное по большей части) ритмичное традиционное бытие.

Потекла размеренная жизнь, со своими поворотами, иноходец подстроился под течение времени человека, пока не пришлось им расстаться. «Все у нас колхозное! – отчеканивая каждое слово, говорит Танабая жена, – отдай!». Представляется, что в этот момент жизнь Гульсары достигла своего пика, после которого начнется увядание. «Не подозревал Гульсары, что погоня уже мчится за ним», когда, нагруженный яркими подушками, сбежал он обратно в табун. Вот только С. Урусевский показывает одиночный кадр «настоящего», в котором иноходец слег, и Танабай безуспешно пытается его согреть у костра.

«Беглым каторжником» называет табунщик коня, в кандалах вернувшегося в табун. В этой фразе Танабай выражает свое возмущение и потребительским отношением к природе, ее красоте и совершенству, воплотившихся в иноходце. Проскальзывают и тоска по утраченному времени, традициям, а быть может, и его сожаления о собственном преступлении против семьи ради коммунистических идеалов, которые теперь оборачиваются против самого Танабая. «Рано или поздно, а злу нельзя давать срока», – сердито говорит он жене. В сцене вынужденного возвращения Гульсары С. Урусевский вводит эпический фон, фигуры коня и Танабая композиционно уравновешены большой тучей в левой части кадра. Направление левой руки человека и хвоста жеребца и параллельны небу, и образуют единую линию, словно упирающуюся в холм. Эта сцена демонстрирует тотальную вписанность героев в простирающийся пейзаж, их частично осознаваемую обреченность, невозможность существования в обоих онтологических моделях.

Очередным разочарованием, болезненным своей несправедливостью, станет для Танабая выхолащивание Гульсары. Драматизм этой сцены С. Урусевский показывает замедленными воспоминаниями иноходца о легкости

бега, о прекрасной кобыле со звездочкой во лбу. Эти радужные кадры не повлияют на течение времени, но станут сизыми, словно краски жизни покинули Гульсары безвозвратно. Постарается Танабай заглушить свою боль, напомним себе о великой цели, придет в кузницу и яростно будет обрушивать молот на наковальню. С. Урусевский снова применяет красный фильтр, подчеркивает утрату слепой веры в справедливость существующего строя: камера вновь и вновь «падает» вслед за молотом и словно отскакивает вверх, отражая смятение в душе Танабая.

В одном из заключительных кадров «Бега иноходца» режиссер использует желтый фильтр, но цветовая гамма внутриэкранный реальности не транслирует радость наступившего светлого «завтра», оттенок сдержанный, грязноватый, тусклый, словно с уходом Гульсары яркие краски жизни покинули и Танабая. «Прощай, Гульсары», – грустно произносит он, и его одинокая фигура удаляется в сторону гор.

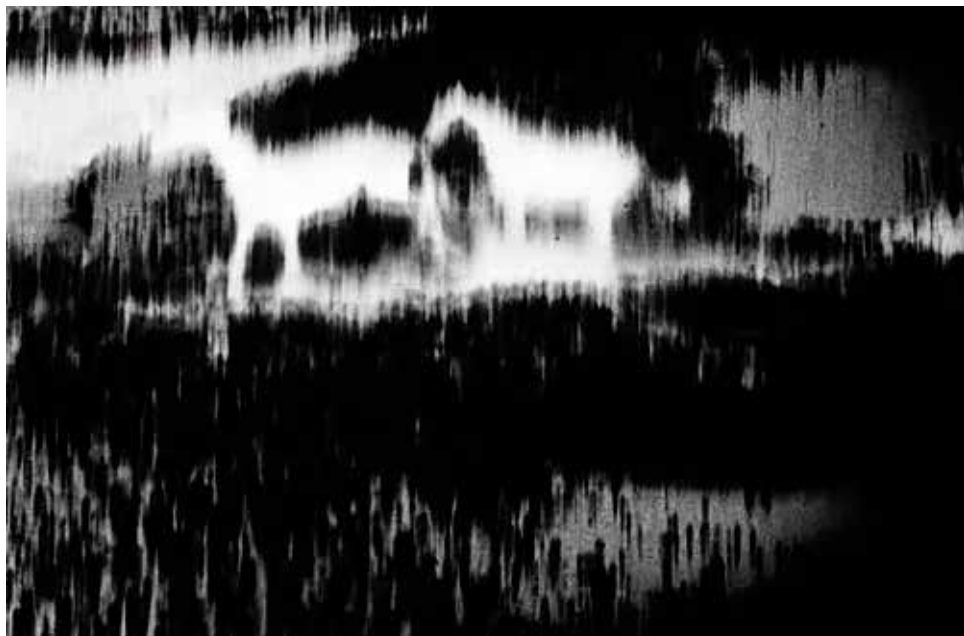
А Гульсары возвращается в некое мифопоэтическое пространство, словно в колыбель мироздания, где символ не всегда имеет означаемое, не всегда идентифицируется, да и не всегда нуждается в дешифровке. Это некое пространство просто бытия, соразмерности цветам, распадающимся на спектры. Эти кадры во многом созвучны работам Юло И.И. Соостера, фактурность объектов которого буквально выступает с плоскости полотен. А. Боровский отмечает: «Предметный мир у Соостера предстал вне линейных процессов смыслообразования. <...> Он живописными средствами, в своей излюбленной палевой приглушенной тональности показал некую миражную среду, в которой материализуются и снова полурастворяются предметности: рыба, нож, что-то еще. Наверное, их можно трактовать символически, но их ускользаемость подсказывает пределы логической интерпретации»³².

В отличие от полотен Ю. Соостера, где объекты проступают наружу и обладают материальностью и шероховатым объемом, силуэты коней, напротив, уплощены, фактурностью характеризуется само пространство, словно втягивающее в себя фигуры, размывая четкость их границ, подчеркивая вплавленность в простирающуюся среду.

В последних строках повести Чингиз Айтматов дает Танабаю новую надежду, новые ориентиры, а в фильме круговорот жизни показан и ограничивается восприятием смерти иноходцем и его возвращением к основам космологического бытия, за пределами которого показывают свою несостоятельность альтернативные мифу и традиционному быту онтологические матрицы.

Повесть «Джамиля» и ее экранизацию можно интерпретировать как своего рода манифест Айтматова об истоках художественных творений: музыки, живописи, рождающихся не из геометрически выверенных императивов,

³² Боровский А. Коллекция как эмпатия // Параллельные вселенные. От абстракции к артефакту. Коллекция Наталии Опалевой / Государственный Русский музей, Мраморный дворец. СПб.: Palace Editions Europe, 2023. С. 31.



Кадр из фильма «Бег иноходца», режиссер Сергей Урусевский, 1968

но из самой жизни, из любви к ней. В бескрайних полях и величественных горах зарождается образ Человека, соразмерного Природному Возвышенному, способному излить его в своих картинах, песнях.

И повесть «Прощай, Гульсары!», и «Бег иноходца» Сергея Урусевского соответствуют темпам своей эпохи, пропитанной надеждами, лиризмом, любовью жизненными ритмами, ее бурными «порогами», постепенной утрате почвы под ногами, традиционного уклада, непростого, но существующего в унисон с природой, ее душой.

В отрыве от природы, преемственности традиций, кажется, видит Айтматов причину появления и расцвета «цветов зла», а механизация сферы труда, рост городов стимулируют потерю людьми человеческого лица. «Прощай, Гульсары!» можно интерпретировать как попытку взвесить, измерить, выявить меру человеческого в коммунистической системе. Айтматов нащупывает пути гармонизации, установления баланса природного, традиционного и централизованного, цивилизационного.

От произведения к произведению в творчестве Чингиза Айтматова заметны возрастание, усиление, выявление Человека как части Возвышенного, способного не только чувствовать и осознавать космологию и мифопоэзию мира, но и быть ее неотъемлемой, соразмерной частью.

Вариации ближневосточного музыкального мифа в позднесоветском авторском кино

Аннотация. Статья посвящена интерпретациям традиционной музыки Ближнего Востока и Средней Азии в позднесоветском авторском кино. Модернистская парадигма неомифологизма, объединяющая ряд фильмов С. Параджанова, А. Тарковского и А. Сокурова, определяет апелляции художников к глубинным процессам человеческой психики, универсальным архетипам и мифологемам, что влечет за собой автономизацию художественного дискурса – камеры и акустического пространства, – от повествовательной структуры. При этом мугам – музыкальная композиция и звуковой архетип ближневосточного региона, – становится частью культурно-мифотворческого процесса, реализующегося в совокупном аудиовизуальном континууме фильма.

В картинах трех мастеров можно констатировать опыты стихийного или, напротив, осознаваемого претворения структурных и выразительных особенностей архаической мугамной композиции: принципа нанизывания смысловых элементов в соответствии с идеей смыслового крещендо – в фильмах С. Параджанова, нелинейного течения мысли и попевочной вариативности мугама – в «Сталкере» А. Тарковского, принципа временной модуляции – в «Днях затмения» А. Сокурова. Все упомянутые случаи отражают режиссерские попытки выхода за пределы логоцентрического западного типа мышления и поиски в сфере мировоззренческих универсалий, квази-планетарных духовных констант.

Ключевые слова: миф, мугам, музыка, кино, архетип

Как известно, музыкальная культура народов СССР в советский период находилась под жестким идеологическим контролем государства. Центральное место эстетики социалистического реализма в официально декларируемом культурном ландшафте во многом определяло систему статусности разных жанров и форм искусства. В частности, высокопрофессиональное искусство устной традиции, имеющее прямую связь с ритуальными практиками, закономерно понижалось в «ранге», интерпретируясь в дискурсе примитивизма. Ярким примером такого смыслового нивелирования традиции стала советская история мугама² – акустического архетипа и звуковой доминанты региона Ближнего Востока и Средней Азии.

¹ Кононенко Наталья Геннадьевна – кандидат искусствоведения, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0003-2060-2917; tintinnio@yandex.ru

² Мугам – название многочастного вокально-инструментального произведения, а также принцип его звуковой организации (звукоряд модального лада). Различаются азербайджанский му-

Мугам в советский период не только «перекодируется» в смысловом отношении, но и подчиняется насильственной пространственно-географической локализации. Начиная с 1930-х годов, перекрывается доступ исполнителей традиционной музыки на международные сценические площадки. Ситуация вакуума и идеологического давления продолжается вплоть до начала 1970-х, когда в соответствии с политическими изменениями в стране малые народы наконец получают возможность изучать и транслировать свою музыку – через грамзаписи, музыкально-просветительскую событийность международных симпозиумов и фестивалей традиционной музыки³.

Эти обстоятельства со всей очевидностью сказываются и на звуковом мире кинематографа, апеллирующего к культуре региона. В ситуации размежевания в искусстве официального и неофициального, сознательно декларируемого и бессознательно выражаемого, кино становится той медийной формой, которую вслед за Р. Олтманом можно назвать «событием, захватывающим пространство и время культуры»⁴. В нем автор воспроизводит некий художественный поиск, в разной мере осознанно генерирует культурно-мифотворческий процесс, который становится существенной частью содержания фильма. В данном случае мы обращаемся к поиску музыкальному.

Новая синкретическая форма оказывается связанной с общеевропейской модернистской парадигмой неомифологизма – исследователи отмечают в ней присутствие универсальных архетипов и мифологем, апелляции к глубинным процессам человеческой психики⁵. Речь идет об особом пласте кинокартин, условно вписываемом в исторические рамки 1960–1980-х годов, в которых традиционно отмечают автономизацию всего художественного дискурса – в частности, камеры и акустического пространства, – от повествовательной структуры. Это фильмы, которые обычно интерпретируются в контексте теории *авторского* кинематографа как эсте-

гам, арабский *магам*, турецкий *макам*, персидский *десгях*, таджикский и узбекский *маком*. Мугамы – изначально священные песнопения, посвящаемые Ахурамазде – создателю неба, земли и человека в древних персидской и армянской религиях. После возникновения ислама мугамы становятся одним из видов суфийской духовной практики. Мугам содержит от двадцати до сорока инструментальных (в том числе ансамблевых и сольных), вокальных, хоровых и танцевальных частей. Наиболее распространенный тембровый вариант – трио, состоящее из певца-солиста (также играет на ударном дафе), тара и кяманчи.

³ В 1970-е в Азербайджане налаживается серийный выпуск грамзаписей мугама, в Москве (1971), Алма-Ате (1973), Самарканде (1978, 1983) под эгидой ЮНЕСКО проходят первые международные симпозиумы и фестивали традиционной музыки.

⁴ Altman R. Film Sound, All of It // Iris. The University of Iowa. Spring 1999. No. 27 (The State of Sound Studies). P. 31.

⁵ Н. Самутина указывает на специфическую мифологизацию кинематографических структур в «Вечном возвращении» Ж. Деланнуа (1943), «Орфее» Ж. Кокто (1949), «Эдипе-царе» (1967) и «Теореме» (1968) П.-П. Пазолини, «8 ½» (1963) и «Амаркорде» (1973) Ф. Феллини, в «Седьмой печати» (1957) и «Земляничной поляне» (1957) И. Бергмана, «XX веке» Б. Бертолуччи (1976), «Пепле и алмазе» А. Вайды (1958), «Ностальгии» (1983) и «Жертвоприношении» (1986) А. Тарковского (см.: Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. № 60. М., 2002. С. 25–43).

тически уникальные персональные творения индивидуумов-режиссеров⁶. Музыка в таких фильмах становится частью субъективного синкрезиса автора. Отсюда – особая важность обращения творческого сознания к звуковому архетипу, связанному с ритуальными практиками, неизбежность визуального отражения экспрессивных свойств звучания, а также произведение совокупного аудиовизуального эффекта.

Самый простой случай диалога с музыкальной традицией возникает в ситуации фабульно мотивированного включения музыкальных звучаний. Так в фильме А. Сокурова «Дни затмения» (1988) оказывается зафиксированным акт общественного реанимирования традиции – в виде конкурса ансамблей-исполнителей мугамов в туркменском городе Кисловодске. Конкурс возникает в контексте уже ставшей привычной для местных жителей ситуации профанирования традиционных звучаний. В кадре Сокурова традиционная музыка периодически звучит в поп-интерпретациях современных праздников (как, например, в эпизоде свадьбы, где мы слышим синхронную запись музыкальной уличной трансляции). На стене же клуба под открытым небом, где проходит конкурс народных исполнителей, красуются надписи «брейк», «rock», «disco», свидетельствующие о характере истинного предназначения культурной площадки. Подчеркивается несовпадение звучания и места, звучания и восприятия. Не случайно главный герой фильма Малянов наблюдает за конкурсом в щелку в заборе, музыка же уводит режиссера от крупных планов лиц слушателей в просторы туркменской степи. Эпизод заканчивается аудиовизуальной медитацией, микширующей мугам с авторской неоромантической музыкой Юрия Ханина.

Глубинное же взаимодействие кинотекста с традицией азиатской музыки возникает в случае отражения сущностных черт мугамной универсалии. К ним отнесем связь музыкальной композиции с формой энергетического цикла, основу которого составляют вариационный и рондообразный принципы. Развитие мугама строится как нанизывание мелодических структур на единый ладовый «стержень». Его мелодика формируется в соответствии с био- и космической вибрациями. Метроритмические рисунки («усули») избираются исполнителем интуитивно и согласуются с биоритмами, присутствующими в человеческом теле и изменяющимися с течением времени.

⁶ Авторская концепция кинематографа (англ. – Art-cinema), развившаяся в 1950-е годы во Франции (А. Астрюк, Ф. Трюффо) и представляющая собой уникальный двуединый феномен, включающий теоретический и практический компоненты, преимущественно апеллирует к целостному эстетическому и социокультурному феномену европейского кино с условными временными рамками в 1940–1990-е годы, однако временами включающему в свое концептуальное поле американский и восточный кинематограф (см.: The Oxford History of World Cinema / Ed. G. Nowell-Smith. Oxford, 1996; Андреев А. Auteurism, art house and art-cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции // Киноведческие записки. М., 2013. № 102/103. С. 168–194; Самутина Н. Указ. соч.; Филиппов С. Заметки об авторах и теории. Вместо послесловия к статье Астрюка // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 130–142).

С. Параджанов. Суфийский экumenизм

Ряд свойств мугама оказывается воспроизведенным в уникальной художественной системе, созданной С. Параджановым. Мировоззрение мастера, гармонично синтезировавшего в своих фильмах разнообразные культурные и религиозные токи Ближнего Востока, можно охарактеризовать как суфийский экumenизм⁷. Соединение мусульманской и христианской традиций становится особенностью его главных картин – армянского «Цвета граната» (1968), грузинской «Легенды о Сурамской крепости» (1984), азербайджанского «Ашик-Кериба» (1988).

Определение, данное режиссером киноискусству: «кино – это искусство вспышек»⁸ – сопоставимо с практикой мгновенных «озарений» суфиев. Картины зрелого Параджанова разворачиваются как нанизывание мгновений – статических визуальных миниатюр. Их чередование можно рассмотреть как символический путь человеческой души, ведомой путем экзистенциальных испытаний. В фильмах режиссера этот путь проделывает поэт-музыкант (ашуг становится главным героем «Цвета граната» и «Ашик-Кериба»). В то же время образ Музыканта у Параджанова близок по смыслу символической фигуре Пророка или шейха, учителя. В «Ашик-Керибе» эта мысль выводится на уровень визуальной символики: в фильме присутствует образ морской раковины – звуковой метафоры, которая в исламской традиции трактуется как транслятор слова Аллаха⁹.

Структуру фильма режиссер осмысливает как мугам: «Ашик-Кериб» он так прямо и называет мугамом, давая жанровое уточнение – «восточная любовная песня»¹⁰. В соответствии с мугамной структурой фильма Параджанова строятся как цепочки отграниченных друг от друга визуальных композиций, нанизываемых в соответствии с принципом смыслового крещендо. Причем, роль непосредственных музыкальных звучаний в драматургии фильмов зачастую оказывается ведущей, чему чрезвычайно способствует сведение к минимуму речевого слоя.

Маркером музыкальной сущности фильмов становится и характерный звуковой пролог, в котором воспроизводится процесс настраивания музыкального инструмента. Настройка трактуется как устанавливание связи

⁷ В суфизме различают три аспекта: монашеский путь, Салик и Ринд. В первом случае суфизм представляет собой особую аскетическую практику. Салик подразумевает поиск истины через приобщение к ортодоксальной вере и ее индивидуальную интерпретацию. Ринд же – мировоззрение мирского человека, для которого основой является философия настоящего момента, мгновения. Ринд подразумевает нетрадиционный путь проповеди – через воздействие поэтической системы произведения искусства. Таким образом, суфиями в аспекте Ринд являются исполнители мугама, словесной основой которого зачастую становятся тексты поэтов-суфиев – Хафиза, Руми, Табреза, Низами, Джамии и др.

⁸ Параджанов С. Дремлющий дворец. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 6.

⁹ Ср. с символикой морской раковины у романтиков: у Вордсворта, например, это инструмент, переводящий в музыку эдемический праязык природы.

¹⁰ Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / сост., коммент., предисловие К. Церетели. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. С. 29.

с божественным источником, улавливание токов, связующих поэта с мирозданием. Так, фильм «Легенда о Сурамской крепости» начинается со звуков настройки саза, «Акоп Овнатяня» – с настройки кяманчи. Начало фильма «Ашик-Кериб» демонстрирует аналогию настраивания звукового и визуального камертонов: настройка саза и кяманчи монтируется на титрах с фрагментами персидских книжных миниатюр, иллюстрирующих танцевальный компонент традиции (здесь же возникает и натюрморт с музыкальными инструментами – таром, сазом, кяманчей и дудуком)¹¹.

В «Цвете граната» композитор Тигран Мансурян работает с традиционными армянскими тембрами дудука и кяманчи. Любовь Ашуга и царевны Анны представлена в фильме в метафорических картинах. Роли царевны и Ашуга играет одна и та же актриса, Софико Чиаурели, что придает любовной истории оттенок древнего мифа о первочеловеке как андрогине – двуполом существе. Одна из метафорических ипостасей любви – вариантное нанизывание портретов возлюбленных. В минималистической композиции, чередующей фигуры Ашуга и царевны, метафорически отождествляются и их творческие атрибуты – звуковые линии кяманчи¹² (Ашуг) и движение-плетение кружевных узоров (царевна).

Линейное вариантное нанизывание сочетается у Параджанова с принципом синхронного объединения, микширования звуковых источников разного культурного происхождения. Эта тенденция вписывается в поиски некоего «абсолютного», «галактического» эмоционально аффекта¹³. Так, для воплощения чувства Ашуга и Магуль в «Ашик-Керибе» композитор Дж. Кулиев и звукорежиссер Г. Кунцев объединяют в синхронном звучании вокальную линию так называемого «грустного» мугама «Баяты-Шираз»¹⁴ и «Рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса, исполняемое на азербайджанском таре¹⁵. В момент микширования в упомянутых образцах обнаруживается структурное сходство лирических распевных секвенций, имитирующих вздохи. Таким способом достигается единение разных типов музыкального высказывания – лири-

¹¹ В «Ашик-Керибе» вместе с композитором Дж. Кулиевым режиссер создает панораму азербайджанской музыкальной традиции, используя звучание типичных струнных инструментов – тара, саза, кяманчи, струнного ударного сантура, а также голос знаменитого ханенде Алима Гасымова. Немаловажно, что в выборе композитора для Параджанова обычно решающим становится непосредственное владение соответствующим музыкантским ремеслом. Так, в случае «Ашик-Кериба» партию саза в фильме исполняет сам композитор (см.: *Кулиев Дж.* Низкий поклон Параджанова // *Азерпресс*, 14 ноября 2006 [Электронный ресурс]. URL: <https://southcaucasus.neocities.org/retro/nizkij-poklon-paradzhanova>).

¹² Кяманча (перс. – «смычок») – струнный смычковый музыкальный инструмент с длинной шейкой, распространенный в странах Ближнего Востока. Используется как сольный виртуозный инструмент, является обязательным членом ансамбля в мугамной традиции и ашугском искусстве.

¹³ См.: *Кулиев Дж.* Указ. соч.

¹⁴ Мугам звучит в исполнении Алима Гасымова.

¹⁵ Тар (перс. – «нить», «струна») – виртуозный струнный щипковый (плекторный) музыкальный инструмент, распространенный в странах Ближнего Востока (основные разновидности – шестиструнный иранский и одиннадцатиструнный азербайджанский инструменты). Тар является ведущим инструментом в составе мугамного трио, имеет бурдонный и мелодический ряды струн.

ко-романтического, связанного с западной христианской традицией, и мусульманского мугамного.

Еще один интересный пример режиссерского микширования восточной и западной традиций – соединение шубертовской «Третьей песни Эллен» в исполнении тариста¹⁶ и азербайджанского плача «Гатар» в интерпретации восьмилетней девочки¹⁷. Этим микстом сопровождается сцена похорон учителя, старого ашуга. Сочетание молитвенных напевов, принадлежащих разным традициям – католической и мусульманской, – сообщает сцене особую траурную глубину. Эффект нездешнего звучания, с одной стороны, достигается использованием предельно высокой тесситуры голоса девочки, с другой – дополняется коннотациями, возникающими в связи с отсылкой к католической молитве. Первые слова Ave Maria изначально являются приветствием архангела Гавриила Марии, что буквализирует семантику детского голоса как ангельского. А синхронные акустические линии звона и трепета птичьих крыльев углубляют траурное звучание эпизода (голубь трактуется как отлетающая душа ашуга)¹⁸.

А. Тарковский.

«Восточная музыка, сделанная западными руками»

Однако тенденция к унификации разностилевых звучаний возникла и нашла свое *знаковое* выражение в российском кинематографе уже в конце 1970-х в рамках творческого тандема А. Тарковского и Э. Артемьева.

В период постановки «Сталкера» (1979) Тарковский занимает вопрос возможности интеграции культур Востока и Запада. Весомое место в новом творческом методе занимает дзенская психология творчества, существо которой заключается в отключении механизма «понятийного» мышления. Кроме того, режиссером, вероятно, усваивается и традиционно понимаемая как восточная, идея отождествления музыки реальной (*musica instrumentalis*) и метафизической (*musica mundana*). Ведь, согласно дальневосточным мистическим учениям, звук является особым способом со-творения Вселенной. Идея «слияния духа двух культур», связанная с увлечением мастера дзенской парадигмой и выразившаяся в технологической метафоре сочинения «вос-

¹⁶ «Третья песня Эллен» Ф. Шуберта традиционно исполняется с текстом католической молитвы Ave Maria. Стоит уточнить, что музыка писалась композитором на текст немецкого перевода поэмы Вальтера Скотта «Дева Озера». Шуберт включил в него два первых слова католической молитвы, что, видимо, и стало причиной последующего распространенного бытования мелодии в сочетании с католическим текстом.

¹⁷ Азербайджанский материал явно использовался в пику дня. Именно на 1988-й – год съёмки – приходится новый всплеск карабахского армяно-азербайджанского конфликта, в связи с чем С. Параджанов, снимавший «Ашик-Керб» в Азербайджане, навлек на себя недовольство воинствующих армян, которые на митинге в Ереване сожгли чучело режиссера-предателя (см. об этом: Кулиев Дж. Указ. соч.). Напев Гатар представляет собой плач по погибшим азербайджанцам, защищавшим село Гатар от армян в 1906 году.

¹⁸ В конце фильма голубь будет символизировать посвящение умершему в 1986 году Андрею Тарковскому.

точной» музыки, сделанной «западными» руками»¹⁹, – воплотилась в знаменательной фонограмме композитора.

В электроакустической композиции Э. Артемьева внутри специально сконструированного звукового пространства объединяются типичная западноевропейская мелодия XIV века *Pulcherrima Rosa* («Прекрасная роза») и азербайджанский «грустный» мугам «Баяты-Шираз»²⁰. Объединение западной и восточной составляющих выдвигалось А. Тарковским как главная звуко-музыкальная задача фильма. Соответственно, главной технической проблемой в создании композиции стало достижение высокой степени интеграции двух тембров. Возникшее в результате долгих поисков звуковое пространство явило собой оригинальный вариант воплощения идеи ансамблевости, близкий бытующему в индийской традиционной культуре. При этом традиционно-локальном способе музицирования *вина*²¹, как правило, тянет один бесконечный звук, поверх которого разворачиваются воспроизводимые на *ситаре*²² музыкальные события²³. Похожий эффект континуальности звучания был достигнут композитором при помощи электроакустического моделирования физического пространства такой оригинальной конфигурации, которая бы позволила слиться спектрам восточного (тар) и западного (блок-флейта) инструментов²⁴. В результате возник некий суммарный «образ» сплетающихся тембров, мелодическое интонирование заменилось темброинтонированием, при котором оригинальные мелодические источники значительно трансформировались, как бы «уйдя внутрь», перейдя на спектральный уровень звуковой материи (флейтовые звучания были промодулированы различными способами, запись тара – дана в пониженной скорости, с вкраплениями звуковых отражений)²⁵.

¹⁹ Так А. Тарковский определяет задачу композитора Э. Артемьева. См.: *Петров А.* Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Салон Аудио Видео. 1996. № 5. Сайт «Electroshock Records», 2004. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/>.

²⁰ Интересно, что С. Параджанов в 1988 году в «Ашик-Кериме», посвященном Тарковскому, использует тот же ностальгический мугам «Баяты-Шираз», основанный на спускающихся звукорядах, что и сам Тарковский в 1979 году в «Сталкере».

²¹ Вина (санскр.) – индийский струнный щипковый (плекторный) музыкальный инструмент. Помимо основного ряда струн имеет дополнительный, предназначенный для извлечения неизменного по высоте тона. Внешний вид инструмента и стиль музицирования на вине отличаются глубокой укорененностью в обрядовые практики.

²² Ситар – индийский струнный щипковый музыкальный инструмент, как правило, имеющий три ряда струн (мелодические, бурдонные и резонирующие). Звуки на ситаре извлекаются плектром «мизраб», надеваемым на указательный палец.

²³ Типичное для индийского ансамблевого музицирования сочетание тембров *ситара* и *вины*, по словам Э. Артемьева, было сознательно взято за основу акустических поисков в данном эпизоде.

²⁴ На «Сталкере» Э. Артемьев использовал уникальные для того времени особенности синтезатора Synthi-100 – его коммутационное поле, позволяющее вариабельно объединять тембры и получать таким способом качественно новые звучания.

²⁵ Тем не менее после всех видоизменений и трансформаций оригинальные темы флейты и тара продолжают узнаваться на слух. Цель трансформирования заключалась не в окончательном «стирании» различий между традициями, а в поиске нового синтезирующего звукового архетипа.

Драматургия чередования музыкальных фрагментов Зоны в «Сталкере» фиксирует постепенный процесс интеграции восточной и западной составляющих. Кульминацией становится знаменитый трехминутный проезд камеры над водной гладью и патинированными фактурами, в котором моделируется процесс дзенской медитации на визуальном объекте.

Здесь к звуковому мифотворчеству подключается визуальная сфера. Углубленное интроспективное видение персонажей транслируется в сновидческом плане через уподобление движения кадра течению медитации²⁶. В роли визуального объекта медитирования выступают водная гладь и патинированные фактуры («следы» жизни некоей ушедшей цивилизации). Именно на протяжении этого плана звуковой слой картины фиксирует достижение желаемой цели: западный материал обнаруживает способность к квази-восточному медитативно-концентрирующему воздействию. Такое объединение принципов, вероятно, и символизирует новый способ духовного самоосознания, столь востребованный, по мнению режиссера, в современной европейской культуре.

■ А. Сокуров. Музыкальное время

Если Параджанов и Тарковский в создании модели некоего звукового «абсолюта» следовали идее изменения вектора самого звукового мышления, то в творчестве А. Сокурова возникает попытка *визуальной* реализации ритуальных свойств мугамной композиции при сохранении аутентичного звукопроизведения.

Так, в фильме «Дни затмения» в эпизоде в квартире умершего Снегового традиционные звучания становятся осью, на которую нанизываются визуальные и звуковые события. Источник звучания тара здесь столь же необъясним, как и та субстанция, чью точку зрения занимает камера. Мугам начинает звучать в ночной сцене после землетрясения и поначалу может расцениваться как звуковая составляющая субъективной реальности засыпающего героя. Однако последующие кадры вряд ли подтверждают такую точку зрения. В течение пяти минут камера стоит неподвижно в квартире Снегового, занимая подчеркнуто имперсональную позицию, затем механически следует перемещением трупа, не обращая внимания на обилие действующих в кадре персонажей. И, что самое интересное, «взгляд» камеры в комнату возвращается уже после того, как она опустела. Все это позволяет сделать вывод о том, что

²⁶ Об открытии Тарковским возможности «прямого воплощения психического процесса на экране» (более того, «сложного акта мышления») «с помощью непрерывного движения и фактуры предметов» см. в статье С. Филиппова «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино» (*Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. 2001. № 55. С. 181—182*). Ср. с замечанием М. Ямпольского: «Фильм у Тарковского мумифицирует время, потому что зрение, конструируемое им, совпадает с длительностями самого события и его переживания» (*Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое лит. обозрение, 2004. С. 336*).

в данном эпизоде моделируется имперсональная точка зрения, принадлежащая некой бесплотной субстанции (душе умершего или божеству).

Однако эта имперсональность не означает отсутствия структурирования, напротив, время в этой сцене оказывается очень четко организованным. Взгляд камеры производит в течение пяти минут некую работу с запечатляемой реальностью. Пять кадров фиксируют пять отрезков времени, протекающих за утро в квартире умершего. В комнате находятся люди из милиции, скорой помощи, соседи, бессмысленно топчущиеся и перебирающие вещи – исполняющие официальный ритуал фиксации обстоятельств и места происшествия. *Временные* скачки практически ничего не меняют в содержании кадра за исключением темпа действия, который чуть заметно ускоряется. Звуковой фон сцены от скачка к скачку все более усложняется, насыщается шумовыми фактурами. Звучание тара постепенно вытесняется более подвижной вокально-инструментальной пьесой, ритмическая основа которой соответствует новому тону событий в кадре.

Постепенное преобразование реальности на фоне общей статичности и неизменности наглядно демонстрирует характерный для мугама принцип соответствия каждого темпо-ритмического рисунка (усуля) определенному часу дня. С повышением общей звуковой информативности кадра музыка начинает атрибутироваться как диегетическая. Уличное музицирование, выполняющее роль звукового фона, одновременно становится внутренней основой всего происходящего. Атомы времени, заложенные в повторах нот и попевок, запечатлевают типичную драматургию экстатического постижения Бога – согласно азиатскому мироощущению, в каждом мгновении мир вещей и время возникают из вечности и тут же в нее возвращаются. Произошедшее в комнате событие смерти, таким образом, осмысливается как реализация мгновения жизни (не случайно аплодисменты музыкантам звучат в кадре с уже опустевшей комнатой).

Таким образом, можно констатировать в фильмах трех мастеров опыты в разной мере стихийного – или, напротив, осознаваемого, – претворения принципов, лежащих в основе архаического мугамного архетипа. Возникает обращение к разным – выразительным и структурным – аспектам музыки: принципу нанизывания отграниченных друг от друга композиций в соответствии с идеей смыслового крещендо – в фильмах С. Параджанова; нелинейному течению мысли, передающему смысловую многомерность и принцип попевочной вариативности мугама – в «Сталкере» А. Тарковского; принципу временной модуляции – в «Днях затмения» А. Сокурова. Все упомянутые случаи отражают режиссерские попытки выхода за пределы логоцентрического западного типа мышления и поиски в сфере мировоззренческих универсалий, квази-планетарных духовных констант.

ВНУТРИ И ВНЕ ПРИРУЧЕННОГО СМЕХА

Людмила Сараскина¹

Полемика в СССР 1920–1930-х годов о праве существования сатиры как жанра

Аннотация. В статье анализируется проблема существования в СССР 1920-х – 1930-х годов сатиры как литературного жанра, а также возникшая в это же время широкая полемика, связанная с неоднозначным отношением к практикам сатирического обличения социальных и человеческих пороков. Рассмотрены истоки фольклорной и литературной сатиры, известной по творчеству скоморохов, народной повести XVII века, сатирам Антиоха Кантемира, пародиям, эпиграммам и притчам Александра Сумарокова. Немалую роль в развитии жанра сатиры сыграл принцип «снисходительного высмеивания», предложенный Екатериной II для сатирического журнала «Всякая всячина» (1769). Обличительная литература XIX века вызвала к жизни десятки юмористических и сатирических уличных листков, еженедельных журналов с карикатурами. XX век стал золотым веком сатирической журналистики.

Советская сатира в начале своего пути стремилась понять, насколько в ней нуждается новое общество. Очень скоро ей пришлось убедиться, что из сферы литературы она вынуждена переместиться в область партийной политики и доказывать свое право на существование. Все чаще сатирические произведения объявлялись крамолой и входили в перечень «подлостей» и «диверсий». Партийные критики, считавшие, что при строительстве коммунизма смех и сатира вредны, предлагали писать в стенгазеты или выступать с обличениями на партсобраниях.

В статье приводятся партийные постановления, инструкции и резолюции, которыми регламентировалась работа сатирических журналов и писателей-сатириков. Сатира становилась смертельно опасным жанром и занятием.

¹ Сараскина Людмила Ивановна – доктор филологических наук, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0003-4844-4930; l.saraskina@gmail.com

Ключевые слова: сатира как жанр, истоки, писатели-сатирики, инструкции, сатирические журналы, полемика

Советские писатели, поэты, драматурги, а также критики и журналисты 1920-х годов, когда их поприще только начиналось, искренне верили, будто советской литературе и всем ее командным высотам сатира как литературный жанр совершенно необходима и будто она всемерно поддерживается коммунистической партией и советским правительством.

Ведь сатира, в которой резко осмеиваются, язвительно разоблачаются отрицательные, порочные явления действительности с целью ее улучшения и совершенствования, была давно известна в России. Достаточно вспомнить творчество скоморохов, репертуар которых, помимо шуточных пьесок и песен, включал «глум» – социальную сатиру, или народную повесть XVII века, или сатиры Антиоха Кантемира с их задачей выставить напоказ человеческие пороки, бичуя их и обличая. «Мы посмеяния больше всякого другого наказания боимся»², – писал поэт-сатирик и выдвигал в качестве обязательного требования правдивость, нравственную истину.

*Не могу никак хвалить, что хулы достойно, —
Всякому имя даю, какое пристойно;
Не то в устах, что в сердце, иметь я не знаю
Свинью свиньей, а льва львом просто называю»³.*

Обязательно нужно назвать и Александра Сумарокова, основоположника сатиры в новой русской литературе, автора пародий, эпиграмм и притч, а также книг о сатире, где были изложены теоретические воззрения о ее назначении.

*В сатирах должны мы пороки охудать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться
И чтобы в страстные сердца она втекла:
Сие нам зеркало сто раз нужней стекла»⁴.*

Сумароков уподоблял сатиру и критику очистительной водной бане:

*Сатира, критика совсем подобны бане:
Когда кто вымаран, того в ней лъзя омыть;
Кто черен родился, тому вовек так быть,
В злодее чести нет, ни разума в чурбане»⁵.*

Сатира пользовалась покровительством Екатерины II в либеральный период ее правления – она сама инициировала появление частных сатириче-

² Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1956. С. 442.

³ Там же. С. 17. (Вступ. статья).

⁴ Сумароков А.П. Эпистола II (о стихотворстве) // Сумароков А.П. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 122. (Библиотека поэта; Второе издание).

⁵ Сумароков А.П. Арап // Сумароков А.П. . Басни («Притчи»). Книга III // URL: <https://facetia.ru/node/4955>

ских журналов, негласно издавала «Всякую всячину» (1769) с программой снисходительного высмеивания вечных общечеловеческих пороков. За «Всякой всячиной» появились «И то и сё» (1769) М.Д. Чулкова, «Смесь», «Адская почта», «Трутень» Н.И. Новикова, где в противовес «Всякой всячине» продвигалась острая, язвительная и беспощадная сатира, направленная «на лица».

Правда, Великая французская революция сильно подорвала увлечение Екатерины II образцами снисходительного высмеивания – стоит только вспомнить печальную участь Николая Ивановича Новикова.

В XIX веке волна обличительной литературы вызвала к жизни десятки юмористических и сатирических уличных листков, еженедельных журналов с карикатурами. Ярким представителем сатиры в журналистике XIX века стали еженедельные журналы «Будильник», «Искра», «Гудок», мишенями для которых служили суд, администрация, чиновники, цензура, полиция и другие органы царского самодержавия.

XX век называют золотым веком сатирической журналистики. Первая русская революция превратила обличительную стихию в цунами. Стихи, фельетоны, карикатуры стали непременным атрибутом большинства периодических изданий. Около четырехсот журналов с дерзкими и смешными карикатурами издавались в начале XX века в тридцати больших и маленьких русских городах, в том числе в Петербурге, Москве, Томске, Иркутске, Красноярске. Они возникали чуть ли не каждый день – одни вскоре исчезали, у других, напротив, росли тиражи. Выдающийся русский сатирик Аркадий Аверченко вспоминал: «Как будто кроваво-красная ракета взвилась в 1905 году... Взвилась, лопнула и рассыпалась сотнями кроваво-красных сатирических журналов, таких неожиданных, пугавших своей необычностью и смелостью. Все ходили, задрвав восхищенно головы и подмигивая друг другу на эту яркую ракету. – Вот она где, свобода-то!»⁶.

Среди штатных сатириков значились имена Горького, Бальмонта, Брюсова, Тэффи, Куприна, Чуковского, Саши Черного. В журналах сотрудничали художники Билибин, Бродский, Добужинский, Кустодиев, Лансере, Митрохин.

Характерны названия наиболее популярных сатирических журналов, выходивших только в 1905–1906 годы: «Бомбы», «Булат», «Бурелом», «Вампир», «Ворон», «Заноза», «Зарево», «Клюв», «Маски», «Овод», «Осы», «Пламя», «Пулемет», «Пчела», «Пуля», «Секира», «Скоморох», «Сигнал», «Спрут», «Стрелы», «Шут», «Штык», «Фонарь» и «Волшебный фонарь». И конечно, «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Паяц» и «Паяцы».

Но вскоре революция уступила место реакции, и Аверченко писал: «Когда наступило туманное скверное утро – на том месте, где взвилась ракета, нашли только полуобгорелую бумажную трубку, привязанную к палке – яркому символу всякого русского шага – вперед ли, назад ли... Последние искорки ракеты гасли постепенно еще в 1906 году, а 1907-й был уже годом полной тьмы, мрака и уныния... Пир кончился... Когда я приехал в Петербург (это было в начале 1908 года), в окна редакций уже заглядывали зловещие лица “тещи”, “купца,

⁶ Аверченко А.Т. Мы за пять лет. Материалы [к биографии] (1913) // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Веселые устрицы. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2006; URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%>.

подвыпившего на маскараде”, “дачника, угнетенного дачей” и тому подобных персонажей русских юмористических листков, десятки лет питавшихся этой полусгнившей дрянью. Опьяневших от свободных речей гостей развезли по участкам, по разным “пересыльным”, “одиночкам”, и остались сидеть за залитым вином и заваленным объедками столом только безропотные: “дачный муж”, “злая теща” и “купец, подвыпивший на маскараде”»⁷.

Таким образом, сатира была, с одной стороны, традиционным жанром литературы и журналистики, имела богатое прошлое, гордилась именами знаменитых писателей-сатириков и художников-карикатуристов, с другой стороны, страшно, порой смертельно зависела от политической конъюнктуры.

I.

«Литература наша началась сатирой, продолжалась сатирой и до сих пор стоит на сатире»⁸, – писал в 1859 году Н.А. Добролюбов. Советской сатире в начале 1920-х годов необходимо было понять, действительно ли она может стоять и утверждаться на сатире, нужна ли она новому обществу. Поначалу, казалось, что сатира и в советское время – кислород литературной жизни. Однако очень скоро она стала специальной сферой партийной политики и разделилась на «внешнюю» (про капиталистов и помещиков) и «внутреннюю», про отдельные изъяны советского общества. Кроме того сатира разделилась на официальную и неофициальную.

Исследователи теории журналистики различают такие виды сатирических жанров как инвектива, пародия, памфлет, фельетон, эпиграмма, басня, шарж, карикатура, анекдот⁹. Все эти жанры активно осваивались сатириками начала 20-х; более двухсот сатирико-юмористических журналов, выходивших в открытой печати, были прямым доказательством востребованности молодой советской сатиры. «Соловей», первый еженедельный советский сатирический журнал, возник в Москве, в конце декабря 1917 года в среде пролетарских сатириков, группировавшихся вокруг газеты московских большевиков «Социал-демократ». Авторами должны были стать в том числе Владимир Маяковский и Демьян Бедный. Но редакция смогла выпустить с интервалом в два месяца только два номера.

Питерские «Красный дьявол», вышедший в 1918 году, просуществовал год, «Гильотина» всего 5 месяцев. Своими названиями первые сатирические журналы утверждали боевой дух. «Карающий смех сатиры», «Сабельный удар публициста», «Палаш политического памфлетиста» – вся эта «убойная» лексика выдавала намерения раз и навсегда сокрушить явления, враждебные новому строю.

Правда, уже в самом начале своего пути сатира вынуждена была доказывать свое право на существование. Так, еженедельный журнал «Красная печать», орган Агитпропа ЦК РКП, в 1923–1924 годы публиковал заметки, которые дышали нетерпимостью к любой критике – она объявлялась крамо-

⁷ Там же.

⁸ Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. / Под общ. ред. Б.И. Бурсова и др.; М.—Л.: Гослитиздат. Ленинградское отделение, 1961—1964. Т. 5. 1962. С. 314.

⁹ Советская сатира в журналистике 20–30 годов XX века // URL: <https://poisk-ru.ru/s25080t20.html>.

лой и входила в перечень «подлостей», свойственных «щелкоперам» и «бумагомаракам». Так, критик Н. Крынецкий утверждал, что сатира не нужна советскому обществу: дескать, зачем скрываться, камуфлировать свою мысль, когда можно честно и открыто разоблачить, например, бюрократа и принять против него соответствующие меры¹⁰. Сторонники такой точки зрения были уверены, что смех и сатира при строительстве коммунизма не нужны, даже вредны, достаточно критики в стенгазете или выступления на партсобрании. Противники сатиры настаивали на необходимости следить за разоблачительной работой, которая вместо борьбы со злоупотреблениями может превратиться в средство подрыва советских устоев.

Подчеркну: сатира создавалась согласно жесткой идеологической установке и регламентировалась уставными документами – постановлениями и резолюциями. Летом 1925 года газета «Правда» опубликовала постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы»¹¹. Со всей категоричностью утверждалось: «Как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя формы классовой значимости искусства вообще, и литературы в частности, бесконечно более разнообразны, чем, например, формы классовой значимости политики»¹².

В 1927 году Отдел печати ЦК ВКП(б) созвал совещание «Сатирический журнал и его задачи». Участники совещания резко критиковали сатирические издания, обнаруживая в них пустое зубоскальство и протаскивание чуждой идеологии. Мнение о ненужности сатирических изданий звучало уже в полный голос. В соответствии с партийными резолюциями, сатира должна была выступать как пропагандист, агитатор и боец за линию партии. Такой взгляд на сатирический жанр многим тогда казался единственно возможным. Утверждалось мнение, что советская литература всеми своими средствами должна показывать нового человека, который как носитель новой идеологии и морали никак не может стать объектом сатиры, предметом насмешек, героем памфлетов.

Новое понимание роли сатиры особенно сказалось на судьбе Михаила Зощенко. Создавая свои сатирические произведения в течение двадцати лет, он не видел (или не хотел видеть), как темнеет небо и сгущаются тучи. Но гром грянет только в 1946-м, и Зощенко окажется самым виноватым. «Он изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми глупыми и примитивными. Зощенко совершенно не интересуется труд советских людей, их усилия и героизм, их высокие общественные и моральные качества. Эта тема всегда у него отсутствует. Зощенко, как мещанин и пошляк, избрал своей постоянной темой копание в самых низменных и мелочных сторонах быта. Это копание в мелочах быта не случайно. Оно свойственно всем пошлым мещанским

¹⁰ Крынецкий Н. О красном смехе (к дискуссии о фельетоне) // Красная печать. 1923. № 20. С. 7–10.

¹¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А.Н. Яковлева; сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М.: Междунар. фонд «Демократия», 1999. С. 53–57.

¹² Там же. С. 54.

писателям, к которым относится и Зощенко... Зощенко привык глумиться над советским бытом, советскими порядками, советскими людьми, прикрывая это глумление маской пустопорожней развлекательности и никчемной юмористики... Можно ли дойти до более низкой степени морального и политического падения, и как могут ленинградцы терпеть на страницах своих журналов подобное пакостничество и непотребство?.. Если Зощенко не нравятся советские порядки, что же прикажете: приспособливаться к Зощенко? Не нам же перестраиваться во вкусах. Не нам же перестраивать наш быт и наш строй под Зощенко. Пусть он перестраивается, а не хочет перестраиваться – пусть убирается из советской литературы. В советской литературе не может быть места гнилым, пустым, безыдейным и пошлым произведениям»¹³.

Доклад А.А. Жданова, который уничтожал и писателя-сатирика Зощенко, и сатиру как таковую, завершился бурными аплодисментами присутствовавших партийных и беспартийных ленинградских писателей и затем плавно переключился на Анну Ахматову. Разумеется, Зощенко присутствовал на том собрании...

II.

Но вернусь в вегетарианские 20-е годы, когда дискуссия о сатире еще никому не угрожала ни тюремным, ни смертельным исходом. Откровеннее всего о стиле и литературном поведении советской сатиры 20-х годов свидетельствовал сатирический и юмористический журнал «Крокодил», основанный в 1922 году и избравший своим символом красного крокодила с вилами. Журнал выходил три раза в месяц, тираж каждого номера достигал 6,5 миллиона экземпляров, его популярность была все рекорды.

«Крокодил» как раз и призван был учить «правильному смеху».

При журнале были организованы литературные консультации, своего рода ликбез по сатирическому фельетону в стихах и прозе, по темам карикатур, по малым формам сатиры и юмора. Многочисленные «Инструкции», регулярно публиковавшиеся в «Крокодиле», наставляли, обучали, воспитывали сатириков-журналистов, ожидая от них твердости, крепости, стойкого морального духа. «Инструкции» определяли стратегически важные установки, формулировали принципы «советского смеха» и отвечали на вопросы: над кем, над чем и для чего следует смеяться советской сатире¹⁴.

Одна из «Инструкций» точно указывала на объекты сатиры:

«При диктатуре пролетариата сатира ополчается:

- 1) на враждебный класс (нэпманов, буржуазию и т.д.);
- 2) на несовершенство и уродливости своего рабочего класса и крестьянства (в его быту, жизни и т.д.);

¹³ Доклад тов. А.А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». Сокращенная и обобщенная стенограмма двух докладов т. Жданова: на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде // Правда. 1946. № 225. 21 сент.

¹⁴ Ушакин С. «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата // Новое лит. обозрение. 2013. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/3/smehom-po-uzhasu-o-tonkom-oruzhii-shutov-proletariata.html>.

3) на несовершенства и уродливости в своем аппарате (советском, хозяйственном и т.д.);

4) на мировую буржуазию и враждебные рабочему классу политические партии»¹⁵.

Так, стихотворение В. Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922) точно отвечало пункту № 3 «Инструкции»: это была меткая и довольно свирепая сатира на злобу дня – советская бюрократия успела в начале 20-х достичь невероятных размеров, критика ее пользовалась большим спросом и поддерживалась на самом верху.

*Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый день я:
кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет,
расходится народ в учрежденья.
Обдают дождем дела бумажные,
чуть войдешь в здание:
отобрав с полсотни —
самые важные! —
служащие расходятся на заседания.
<...>
С волнением не уснешь.
Утро раннее.
Мечтой встречаю рассвет ранний:
«О, хотя бы
еще
одно заседание
относительно искоренения
всех заседаний!»¹⁶*

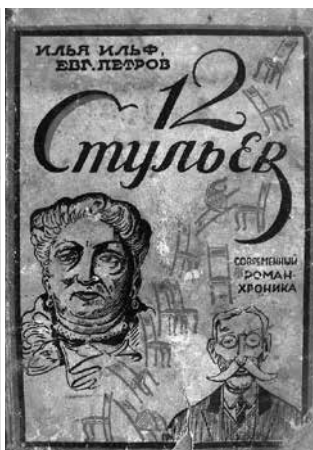
В.И. Ленин, выступая 6 марта 1922 года на заседании Всероссийского съезда металлистов, произнес: «Вчера я случайно прочитал в “Известиях” стихотворение Маяковского на политическую тему. <...> Давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно. Мы, действительно, находимся в положении людей, и надо сказать, что положение это очень глупое, которые все заседают, составляют комиссии, составляют планы – до бесконечности. Был такой тип русской жизни – Обломов. Он все лежал на кровати и составлял планы. С тех пор прошло много времени. Россия проделала три революции, а все же Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин,

¹⁵ [Инструкция] // Крокодил. 1925. № 4. С. 10.

¹⁶ Маяковский В. Прозаседавшиеся // Собрание сочинений: в 4 т. / под ред. Л.Ю. Брик и И.К. Луппола. М.: ГИХЛ, 1936. Т. 2. Стихи и поэмы. 1921—1925. С. 16—18.



Анненков Ю. Оригинальная обложка повести М. Булгакова «Собачье сердце»



Черемных М. Левая сторона разворота первого журнального издания романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»



Обложка издания романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» 1933 года

и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист. Достаточно посмотреть на нас, как мы заседаем, как мы работаем в комиссиях, чтобы сказать, что *старый Обломов остался и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел*. На этот счет мы должны смотреть на свое положение без всяких иллюзий»¹⁷.

Резонанс высказывания вождя был огромен и перекрывал все московские литературные события (превзойдя даже публикацию недавно обнаруженной рукописи Ф.М. Достоевского «Исповедь Ставрогина»¹⁸). Маяковского стали много и охотно печатать в центральных газетах: и на время политическая сатира получила мощную защиту.

Но вот уже сатирическую повесть М. Булгакова «Собачье сердце» (1925) цензура не вынесла: еще на этапе чтения повести перед московскими литераторами она была сочтена острым памфлетом на современность, на руководство страны и на саму пролетарскую революцию; в квартире писателя ОГПУ произвело обыск, рукопись была изъята, при жизни Булгакова не публиковалась¹⁹.

Сатирический роман И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931), написанный в продолжение «Двенадцати стульев» (1927) и воспринимающийся как энциклопедия советской жизни, цензура долго терпела, однако

¹⁷ Ленин В.И. О Международном и внутреннем положении Советской республики. Речь на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 г. // Полное собрание сочинений: в 55 т. Изд. 5. М.: Политиздат, 1973. Т. 45. С. 13–14.

¹⁸ Документы по истории литературы и общественности. Вып. 1: Ф.М. Достоевский. М.: Центрархив, 1922. С. 1–80. 12 ноября 1921 года в присутствии Наркома Просвещения А.В. Луначарского и замнаркома М.Н. Покровского в помещении Центрархива РСФСР был вскрыт ящик из белой жести с бумагами Ф.М. Достоевского.

¹⁹ Соколов Б.М. Булгаков. Энциклопедия: персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья. М.: Эксмо, 2005.

в 1948 году печатать его запретили, а оба автора были признаны пасквилянтами и клеветниками. Печатание большими тиражами дилогии, которую многие критики называли в числе любимых книг советского народа, в конце сороковых сочли грубой политической ошибкой, а сами романы – идеологической диверсией, героя романа, Остапа Бендера, – антисоветчиком. Можно представить, как бы обрушилась жизнь обоих авторов – но Ильф умер от туберкулеза в 1937-м, Петров, военный корреспондент, погиб в 1942-м.

Власть подбиралась к сатире и сатирикам неторопливо, но неотвратимо.

III.

В 1934 году главный сатирический журнал «Крокодил» возглавил самый известный советский журналист Михаил Кольцов. Выступая на Первом Всероссийском съезде советских писателей, он вступился за сатиру – против тех критиков, кто отрицает ее право на существование. Его речь называлась символично: «Кто смеется последним». «Не раз и не два в наших дискуссиях и на страницах печати выскакивает тезис о ненужности, о ложной роли, даже о бессмысленности существования сатиры в нашей обстановке. Тезис этот излагается примерно так. Всякая сатира испокон веку, на всем протяжении истории литературы, являлась жанром обличительным, оппозиционным, ниспровергающим существующий строй, политический и социальный. Все известные в мировой литературе сатирики были оппозиционны правительству и обществу своего времени. Оппозиционность, ненависть к правящим кругам были основным источником их творчества. Она питала их темперамент, она раскаляла их перья огнем... В стране советской, в стране социалистической, где рабочий класс и большевистская партия находятся у власти, могут ли пролетарские писатели, большевистские писатели, заниматься сатирой? Кого они будут критиковать и обличать? Над кем будут издеваться? Над самим собой? Что из этого выйдет?

Отсюда утверждение, что в условиях советского строя, в обстановке диктатуры пролетариата, сатира немыслима, что она и не нужна»²⁰.

Далее Кольцов отважно опровергал бытующее утверждение, упоминая и враждебное окружение, и пережитки (корни и пни) капитализма, и отсталость части рабочего класса, и мещанскую засоренность, и мелкобуржуазные привычки. Кольцов полагал, что его выступление сыграет важную роль в защите сатиры. «Рабочий класс – последний класс, и в истории классов смеяться он будет последним. Потому так горды мы, пролетарские, большевистские писатели-сатирики, своей миссией. Мы еще не собираемся складывать свое веселое и острое оружие! Много нам еще придется поработать»²¹.

²⁰ Парад бессмертных. Художественно-оптимистический альманах «Крокодила», посвященный съезду писателей вообще и литературе и ее последствиям в частности. Составлен по наблюдениям, первоисточникам, а также по слухам. М.: Сатирическая библиотека «Крокодила». Издание «Правды». 1934. С. 7–8.

²¹ Там же. С. 11.

Но ни смеяться последним, ни много поработать Михаилу Кольцову не пришлось. В 1938-м, спустя четыре года после своего выступления в защиту сатиры, он был арестован по обвинению в антисоветской троцкистской деятельности, подвергся пыткам, оговорил многих своих знакомых, которые тоже были арестованы. Как участник заговора против советской власти в 1940 году Кольцов был расстрелян вместе с участниками пресловутого заговора.

«История советской журналистики не знает более громкого имени, и его слава была заслуженной», – писал о Кольцове Илья Эренбург²².

Но ни спасли Кольцова ни его громкое имя, ни его всесоюзная слава, ни авторитетнейший журнал «Крокодил».

К концу 1920-х годов тенденция видеть в сатире одно лишь зло продолжала нарастать. И хотя на личное письмо А.М. Горького Сталину (1930), в котором звучала тревога, будто факты самокритики могут быть использованы зарубежными врагами, Сталин отвечал, что самокритика нужна, ибо дает энергию для продвижения вперед, сатира оставалась под большим подозрением: любого сатирика можно было при желании обвинить в подрывной деятельности, в диверсии, пособничестве врагам.

Авторитетный театральный критик В.И. Блюм (писал под псевдонимом Садко) в 1929 году попытался поставить точку в дискуссии о сатире. Он утверждал: «Советская сатира – поповская проповедь. За ней очень удобно спрятаться классовому врагу. Сатира нам не нужна, она вредна рабоче-крестьянской государственности»²³. Сатира, полагал он, умерла в один день с рождением Октябрьской революцией и может существовать только как сочинение антисоветское. Советские сатирики производить подобную писанину не должны; видя те или иные недостатки, они должны сообщать о них в Рабоче-крестьянскую инспекцию, а виновников и нарушителей направлять в уголовный розыск или в ГПУ. Возражать даже одному такому Блюму защитникам сатиры было опасно.

Такова была обстановка в стране, когда Михаил Зощенко приступил к сочинению сатирических комедий. Шел 1933 год – довоенное время, и смех еще слышался в домах и клубах писателей. Сатира формально существовала, но уже была под прицелом, а главное, становилась все более беззубой и пустой.

Талантливый поэт, сатирик и пародист, Александр Григорьевич Архангельский (1889–1938) отчетливо увидел нарастающую тенденцию выхолащивания сатиры.

*Хорошо любить жену
И гитарную струну,
Маму, папу, тетю, – ну
И Советскую страну.*

²² Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книга четвертая, пятая, шестая // Собрание сочинений: в 9 т. М.: Гослитиздат, 1962–1967. Т. 9. 1967. С. 133.

²³ Блюм В.И. Возродится ли сатира? // Литературная газета. 1929. № 6. 27 мая.

*Хорошо писать стихи
О кремации сохи,
Выкорчевывать грехи
Тещи, свекра и снохи.
Ты строчи, строчи, рука,
За строкой лети, строка.
Для поэта ночь легка,
Для поэмы – коротка²⁴.*

Пир кончился... В 1913 году это ясно почувствовал Аркадий Аверченко. Спустя два с лишним десятилетия опьяневших от свободных речей гостей снова развозили по участкам, по разным «пересыльным», «одиначкам», и остались сидеть за залитым вином и заваленным объедками столом только безропотные: «дачный муж», «злая теща» и «купец, подвыпивший на маскараде».

И это еще если повезло. Остальным, невезучим, пришлось много хуже.

Пиршество сатиры заканчивалось одинаково, что при Екатерине II, что в 1907-м, что в 1937-м. Сатира – это опасный жанр. Во все времена она хотела бы работать *наотмашь*, но была вынуждена оглядываться и прислушиваться, чтобы *на ощупь* определять свои границы и горизонты.

²⁴ Архангельский А. Пародии. Изд. 6-е, доп. М.: Сов. писатель, 1939 // URL: https://thelibrary.ru/books/arhangelskiy_aleksandr/parodii_epigrammi-read.html.

Екатерина Сальникова¹

Комедийный универсум фильма Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» в контексте бессознательного и власти

Аннотация. Статья посвящена подробному анализу лейтмотивов, образов и модели повествования фильма Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию». Но начинается статья с рассмотрения мотива сферических тел в короткометражной комедии Гайдая «Самогонщики». Некоторые смысловые обертоны художественных решений этого раннего фильма находят свое развитие или отголоски в «Иване Васильевиче...». Речь идет об интерпретации самогонного аппарата, машины времени и их связи с архетипом феминности, женской спасительной утробы, а также о сообщении мужским персонажам элементов феминности. Далее автор последовательно проследживает развитие в «Иване Васильевиче...» темы любви, «высоких» и «низких» пар, сообщающихся эпох советских 1970-х и правления Ивана Грозного, культурно-социальных диссонансов в слое позднесоветских служащих. Акцент сделан на рамочной истории, превращающей все события и образы основной части фильма в проекцию бессознательного Шурика. Также выявлена многогранность образа Ивана Грозного, воплощающего идеал пластичного, пребывающего во внутренней динамике, правителя, и противоречивая подоплека взаимоотношений Шурика и Грозного.

Ключевые слова: советская кинокомедия, эксцентрика, фольклор, игровая реальность, фантастика, машина времени, нарратив, пластические мотивы, Гайдай

Если раньше многим казалось, что Гайдай снимает очень легкомысленные и даже легковесные комедии, хотя и делает это виртуозно, то сегодняшнее восприятие склонно к другой генерализации: почитать современные научные статьи, так окажется, Гайдай только и делал, что боролся с советской властью, советским государством и советским социумом. Иносказательно развенчивал, ерничал, издевался, в наиболее мягких случаях – зло иронизировал и пародировал. И всегда был полностью занят диалогом с официальной идеологией и культурой. В отстаивании этих позиций современные авторы весьма убедительны.

Но Гайдай все равно многограннее этих позиций. В его фильмах есть сразу все – и закамуфлированная конфронтация с советскими реалиями, и «безыдейная» комедийность. Так что всякая эпоха сможет разглядеть в картинах этого режиссера именно то, что импонирует ее видению настоящего искусства или, скажем так, актуальных смыслов в искусстве. Возможно, позднее-

¹ Сальникова Екатерина Викторовна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Гос. ин-т искусствознания, главный редактор электронного научного журнала «Художественная культура»; ORCID ID: 0000-0001-8386-9251; k-saln@mail.ru

советская критика и киноведение не слишком вдумывались в гайдаевское кино и не видели его сложных содержательных посылов совсем не потому, что были ограничены тисками цензуры, не позволяли себе думать о Гайдае все, что думается. Просто тогда остро не хватало именно несерьезного, трюков и гэгов, в повседневном бытии, перегруженном «серьёзом» и ритуалами угасающей идеологии.

Наш сегодняшний взгляд сфокусирован на содержательных пластах картин Леонида Гайдая, не укладывающихся ни в одну из заявленных линий. Находящийся в стадии отпадания от советских идеалов и идеологем позднесоветский обитатель СССР, каким был и сам Гайдай, ощущал себя в некотором духовном вакууме. На магистраль сознания, как и работы подсознания советского человека / режиссера, начинают выходить ценности частного мира – ввиду разочарования в коллективном, интерес к феномену мужского и женского начал в их отличиях – а не идеологическом уравнивании и нивелировке, повседневная рефлексия о потреблении красивых вещей и красивой жизни – вместо мобилизационного комплекса самоотверженности и бескорыстия. Настроения не советских граждан, а современных людей, которым просто очень хочется быть счастливыми и хорошо жить, однако быть счастливыми не часто получается, а хорошо жить им «не дают», без уточнений, кто и что. Отчего проистекают плохое настроение, общий пессимизм, депрессия, бессонница, низкая работоспособность, отсутствие вдохновения, пьянство и прочие состояния, связанные с индивидуальной хронической неудовлетворенностью жизнью. Такие настроения циркулируют в реальном социуме 1970-х – первой половины 1980-х. Отголоски этих настроений чувствуются в картинах Гайдая, как и интуитивные поиски возможностей выражения экзистенциального кризиса без разрыва с удобопонятной и приятной для массового восприятия экранной формой.

В данной статье сначала мы остановимся на тех мотивных линиях у Гайдая, которые существуют как бы негласно. Они вроде бы необязательны для внешнего пласта сюжета. Тем не менее эти линии есть, иногда они связаны с фольклором и влияют на смысловые обертоны комедий, придавая им дополнительную содержательность. О значимости фольклора и архетипических образов для популярного кинематографа писали многие исследователи, в том числе Н.М. Зоркая, В.И. Фомин, А.С. Вартанов². «Анализируя от противного – не от времени к фильмам, а от фильмов ко времени, приходишь к выводу, что гайдаевская эксцентриада взошла на нераспаханной грядке коллективной души <...> Гайдай работал не поверх времени, он оставался внутри, но запускал при этом машинерию смеховой архаики “до времени” и до главных этапов общественного творения», – написал Сергей Добротворский³.

² Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994; Фомин В.И. Враги или союзники? (Традиционные жанры фольклора и кино) // Жанры кино: сб. статей. М.: Искусство, 1979. С. 222–250; Фомин В.И. Правда сказки: кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001; Вартанов А.С. От фото до видео. Образ в искусствах XX века. М.: Искусство, 1996.

³ Добротворский С. И задача при нем... // Сеанс. 30.01. 2008. URL: <https://seance.ru/articles/gayday/>.

В данном случае хотелось бы акцентировать тот факт, что элементы архаики и фольклорные мотивы не просто используются кинематографом, но активно трансформируются внутри целостного формосодержания фильма. В результате рождаются современные смыслы, актуальные для своей эпохи, и, судя по высокой популярности комедий Гайдая в наши дни, для последующих исторических периодов. Остановимся подробно на фильмах «Самогонщики» (1961) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). Отталкиваясь от анализа фольклорных мотивов в этих двух комедиях, мы постараемся рассмотреть, в какой содержательный контекст, в пространство каких иных мотивов встроены отсылки к фольклору и какие смысловые обертоны возникают в целостной художественной материи обоих фильмов. Потому что, по нашему убеждению, это фильмы уже во многом *просто о людях*, о мужчинах и о женщинах, а не / не только о советских жуликах, советской интеллигенции и советских мелких функционерах. Просто – и поэтому довольно сложно.

«Этот электронный агрегат» как пролог к сферическим телам в «Иване Васильевиче...»⁴

Фильм «Самогонщики» считается неудачным у Гайдая, построенным на слишком известных трюках. Но важно то, что многие трюки выстраиваются в линии, или лейтмотивы, имеющие развитие. Рассмотрим лишь один из нескольких – мотив сферического тела, одной из модификаций которого будет и снежный ком. Первое появление сферического тела – самогонный аппарат, о котором как о чудесном предмете поют песню герои. Его пластическая форма восходит к символике женского начала, некоей утробы, хотя аппарат используется для производства «мужского» крепкого напитка.

В тексте песни Балбес (Юрий Никулин) отводит себе скорее женскую позицию, представляя свое идеальное взаимодействие с чудо-аппаратом. (*Я, признаться откровенно, очень рад / лечь под этот электронный агрегат, / чтобы капал самогон мне в рот, / днем и ночью круглый год*). Однако было бы большой натяжкой усматривать в данной низовой эротизации взаимодействия самогонщика и самогонного аппарата активно работающий смысловой оттенок. Скорее, это песенный пролог к линии Труса, о чем подробнее несколько позже. У Балбеса же интимно-эротические аллюзии остаются исключительно риторическими, вербальными, а в своих действиях он вполне прагматичен, загружая сахар в округлый чан. Тем не менее с самого начала задана тема универсализации самогоноварения и функций «электронного агрегата».

⁴ Фрагменты данной статьи были опубликованы в сборнике научных статей ВГИКа. Мы повторяем их здесь для сохранения всей полноты смыслов кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию» и фиксации их связи с ранней короткометражной картиной Гайдая, которую ранее не было принято подробно анализировать. См.: Сальникова Е.В. Пластические мотивы в фильмах Гайдая: ямы, сферические тела, открывающиеся стены // Леонид Гайдай: смешно, да и... не только? К 100-летию со дня рождения режиссера: сб. статей / ред.-сост. С.А. Смагина. М.: ВГИК, 2023. С. 73–100.



*Бывалый (Евгений Моргунов) перед «электронным агрегатом».
Кадр из фильма «Самогонщики», 1961*

Е.М. Петрушанская описывает игру Бывалого (Евгений Моргунов) на агрегате как на музыкальном инструменте: «Сознание затуманено, и тут начинается песенная коллективная аллилуйя самогонному аппарату. В кадре – оригинальная конструкция для возгонки, которую венчает (для лучшей вытяжки?) огромный эуфониум, теноровая туба. На вставшем на дыбы инструменте, славя коллективное детище, перебирает пальцами Бывалый, будто невербально добавляя несколько “крепких словечек”»⁵. А Балбес будет как на ударном инструменте играть на змеевике, нежно постукивая вилками по кольцам его спирали. Бутылки, наполненные самогомом и выставленные плотными рядами на полках, тоже образуют музыкальный инструмент... Позднее трое героев замороженно глядят на зеленое пламя, когда Бывалый поджигает горячительный напиток, и это для троицы момент эстетического удовольствия, переживание близости магического начала.

Иными словами, Гайдай сразу задает широкий диапазон оттенков во взаимоотношениях героев с самогомом и его емкостями. Это для эксцентрической троицы сразу все – и коммерция, и искусство, и волшебство, и досуг – некая универсальная жизненная основа.

У Труса (Георгий Вицин) разворачивается своего рода роман с емкостями для самогона – начинается он с поцелуя, адресованного кружке, а также объятий с огромной бутылью. В поисках пристанища для нее Трус, заметим,

⁵ Петрушанская Е.М. Саундтреки, выбалтывающие секреты // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая / сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 366.



*«Роман» Труса (Георгий Вицин) с бутылкой.
Кадр из фильма «Самогонщики», 1961*

фантастическим образом не проваливается в погреб и не разбивает свою любимую бутылку, но чудесно «возносится» с ней на чердак, потом возвращается, и вся троица заглядывает в отверстие погреба, куда-то в недра и глубины невидимого и недоступного – снова сниженный комедийный вариант переходной зоны и потусторонности.

После чего начинается виток комической мистики. Трус вместе с бутылкой заворачивается в занавеску, образуя с этой ёмкостью как бы интимное целое и отказываясь от своей персонализации, становится большой рукодельной куклой, чучелом без лица и даже головы. На мгновение Трус дематериализуется внутри занавески, как бы полностью подменяясь бутылкой и шапкой. Друзья возвращают Труса, разрушая его сокрытое слияние и тождество с бутылкой. Но вскоре Трус усиливает тактильный контакт с бутылкой, любовно поглаживая ее крутой бок и прикикая к ней, как к живому родному телу или словно прощаясь после свидания. Это высшая точка романических отношений. Трус и обожает округлую бутылку, и словно мечтает о «возвращении» внутрь некоего успокоительного лона, которое придает ему смелость. Ведь именно после свидания с бутылкой Трус начинает задирать подельников (собственно, они ему уже не очень нужны), устраивает комический расстрел паром всей компании и даже фарсовый псевдосуицид.

Возвращение троицы к жизни и застолью отягощается Страхом (откуда берется Страх? – может быть, из-за расставания с успокоительной и придающей смелость пузатой бутылкой?..). При всех прочих фарсовых трюках, взаимодействие Труса с округлой стеклотарой построено максимально подробно и прихотливо. Оно подчеркивает не жадность дельцов, не алкогольную зависимость, а скорее острую психологическую потребность в защите и покое. Без материнского лона бутылки, хотя самогон налит в стаканы и есть закуска, от страха у всех троих стучат зубы – как от холода – и герои выбегают из тепла на мороз. Что ведет к утрате контроля над Барбосом и к разрушению собакой всей стеклотары. Спасительная горячительная бутылка-утроба уничтожена...

Тем самым доведена до апогея и исчерпана «горячительная» линия – пламя в печи, бурлящее варево, черный дым из трубы лесной избушки, белый пар из труб самогонного аппарата, неистовство потасовок внутри троицы и всех подельников – с Барбосом. После чего последует резкое переключение на «холодящую» или «леденящую» линию, с бегами в снегах. (Горячее / холодное – одна из ключевых бинарных оппозиций мифологии и фольклора.)

Параллельно с контрастом горячего и холодного развивается чередование пластических символизаций мужского и женского начала. Мотив сферического тела в «Самогонщиках» тем более внятно прочитывается как воплощение материнского начала и феминности, что в фильме акцентированы и элементы маскулинности. Поленья, которые набирает Балбес, огромное бревно, которое Бывалый поднимает как штангу, паровые трубы, палки, сучья, нож, топор, ружье, лыжи и лыжные палки – все это последовательно появляется в кадре, маркируя мир мужских проявлений, мужских забав, эксцентрической маскулинности и поведенческих клише. К слову, многие из названных атрибутов демонстрируют лишь претензии персонажей на силу, уверенность и контроль над сложными ситуациями, но сопровождают их фиаско.

Косвенно это может служить мотивацией для потаенной потребности троих мужчин в утешительном феминном начале. В первой части фильма оно связано с емкостями для горячительных напитков и рефлексии героев в песенной форме. Так, Балбес, допев свой куплет, уплывает за занавесочку, делая жесты, характерные скорее для женских партий в псевдонародных советских танцах. (Трус более активен в апелляции к феминности, о чем несколько позднее.)

Во второй же части фильма, пока герои пытаются вернуть змеевик, пес и зимний ландшафт готовят им совершенно контрастное, отрезвляющее «лоно» – ледяную сферическую утробу в виде снежного кома. А предварением ему служат «закрученные» кадры: первый раз такой кадр появляется как отбивка сцены с застольем, во время которой и застучат зубы от страха, как от холода, второй раз – когда троица продолжает погоню на одной паре лыж и «скручивается» в некий эмбрион. К этому моменту Трус уже потерял шапку и теперь у него на голове шарфик, повязанный как женский платочек. Оставшись без утешительных самогонных емкостей, с которыми можно обняться, Трус как бы извлекает феминность изнутри себя, восполняя дефицит симво-



*Охлаждающая «утроба».
Кадр из фильма «Самогонщики», 1961*

лического женского присутствия. Этот дефицит проявлялся и много раньше, как «игра в феминность». Собственно, коммуникация с атрибутами женского быта начиналась у Труса еще до объятий с бутылкой: он прикрывался занавесочкой, воображая в песне возможный печальный итог самогоноварения. А едва расставшись с бутылкой, герой тут же брался за прищепки для белья. Так что данную линию Гайдай тоже развивает весьма планомерно и вариативно, не ограничивая ее только появлениями сферических форм.

В снежный ком заворачивается один Балбес. А после высвобождения из кома троицу бегущих за Барбосом героев накрывают опять же сферической формы сугробы – целых четыре. Вместо Барбоса в четвертом оказывается медведь. Если в «Псе Барбосе...» пес исподволь вел по магическому измерению, то здесь он словно заманивает героев на встречу с Медведем. А если в лесу Медведь, фольклорный персонаж, то должна появиться и «Машенька»: рядом с мощным хозяином природного универсума – женская хрупкая и беззащитная сущность. В роли «Машеньки» и оказывается Трус. Эксцентрика Гайдая обыгрывает алогизмы, провалы в нарративе, но она же активизирует и логику фольклорного измерения. Шарфик-платочек Труса рожден будто бы не сумятицей погони и попыткой утеплиться, но потребностью в феминности, пускай и абстрактной, и перспективой встречи с медведем.

Вся суть сказочного сюжета в том, чтобы грозная, сверхчеловеческая природа и женское человеческое начало, слабое, но доброе, лукавое и остроумное, вступили бы в контакт и смогли бы договориться. Однако и Трус, и остальные герои попросту улепетывают от Медведя. Выстраивать взаимодействие с неуправляемой лесной стихией троица не готова. И вместо утешительно ободрительного и спасительного самогонного сферического тела герои обретают прямоугольное «наказующее нутро» милицейской машины.

Это прямоугольное нутро образует «рифму» печке, появившейся в начале фильма: Балбес подкладывает туда поленья. Пыхающее пламя, энергичная работа вилами и сам ракурс, подающий «трудовой подвиг» самогонщика сквозь языки пламени, являли жгучую пародию на советский комплекс трудового героизма, на движение коммунистических «ударников». Горячий ало-охристый прямоугольник печи уравнивается в финале холодным – синяя милицейская машина на заснеженном дворе участка. (Хотя Труса, Балбеса и Бывалого в буквальном смысле бросает в жар и в холод, они, как и положено фольклорным персонажам, останутся невредимы в милицейской машине как «охлаждающем агрегате», печке навыворот. И появятся свободными и неисправимыми в следующих комедиях Гайдая.)

В целом действие фильма содержит подтекст о тщетных попытках трех мужчин найти гармонию и эмоциональный баланс в контакте с округлыми емкостями горячительного напитка как своего рода феминным началом, заменяющим одновременно и мать и жену, создающим иллюзию защищенности, усиливающим душевную энергию и дистанцирующим от всего окружающего мира. Гайдай здесь, как нам кажется, скорее грустен и лиричен. Он хорошо понимает своих героев и знает, что их пристрастие к самогонварению и разливу по бутылкам – род самотерапии от перманентного психологического дискомфорта. Экцентризм режиссера скрывает отнюдь не злорадство ввиду разрушения самогонной утопии, а сочувствие.

На просторах леса героев найдут леденящие сферические тела, придется «вылупиться» из холодных снежных комьев и потерпеть неудачу уже на randevu с хозяином лесной стихии. Итак, частная ниша разорена, мечтаемое согревающее лоно отнято, контакт с природным миром *опасен для жизни*. Забвение, забытие и блаженство невозможны. Героев само собой выносит обратно в советскую реальность – некуда бежать, и от судеб защиты нет. И это всё ранняя короткометражка Гайдая. Что не отрицает в ней сюжета о подпольном самогонварении и наказании самогонщиков.

Машина времени и механизмы любви в бессознательном Шурика

В «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), как и в других великих комедиях Гайдая⁶, как точно сформулировала М.Ю. Торопыгина, «основу

⁶ Определение «великие комедии» (подразумеваются «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич...»), прозвучавшее в цитируемой далее статье М.Ю. Торопыгиной, как нельзя лучше, на наш взгляд, отражает подлинный масштаб кинематографа Леонида Гайдая.



Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973

сюжетов составляют глубокие исторические и культурные конфликты, которые в произведениях отечественной литературы и кино обычно интерпретируются в более серьезных жанрах»⁷. Отголоски мотива сферических тел вновь активизируются в комедии 1973 года, находясь во взаимодействии с другими мотивными линиями. Прежде всего – с линией расступающихся и открывающихся стен, а также некоторыми сюжетно-нарративными сплетениями, которые мы бы назвали линиями фантазируемых любовных пар. У каждой из этих линий свои функции, своя роль в художественной целостности фильма.

Сферические емкости, спиралевидные провода, плоские блестящие диски и миниатюрные круглые навершия рычагов составляют пластическое решение машины времени, изобретаемой Шуриком. (Многие элементы этой машины выдержаны в духе западной традиции научной фантастики; можно

К слову, аналогичное определение обычно применяется к Мольеровским «Тартюфу», «Дон Жуану» и «Мизантропу». При желании между его тремя великими комедиями для театра и фильмами Гайдая можно провести ряд параллелей, начиная от форсированного использования демагогических советских клише функционером Сааховым, что перекликается с ханжеством и лицемерием Тартюфа.

⁷ *Торопыгина М.Ю.* «Наши люди в булочную на такси не ездят»: чужой среди своих в комедии Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» // Леонид Гайдай: смешно, да и... не только? К 100-летию со дня рождения режиссера: сб. ст. / ред.-сост. С.А. Смагина. М.: ВГИК, 2023. С. 101.

протянуть нити от изобретения гайдаевского героя к лаборатории Ротванга в «Метрополисе».)

Формально именно бурление неких химических растворов в округлых колбах, круговые вращения зеркальных лопастей и прочих элементов самодельной чудо-техники запускают механизм преодоления пространства и времени. Чисто визуально этот процесс, как следует из материи кадра, выражается в изменении фактуры воздушной среды вокруг самой машины: воздух становится вязким, дымным, преобразуется в некую мутную магму, деформирующую очертания предметов.

Правильная геометрия сферических конструкций дает мощный энергетический импульс всей приключенческой динамике и выполняет функцию размыкания современности в историю. Благодаря машине времени проблемы брачной жизни современной интеллигенции вступают во взаимодействие с культурными традициями, общественно-политическими нравами и реалиями далекого прошлого. Тем самым сферические элементы фантастической техники работают на преодоление узких границ советского настоящего и превращение Москвы 1970-х и Москвы эпохи Ивана Грозного в сообщающиеся сосуды, во взаимопроникаемые территории. Совершается метафорическое объятие недоступного времени и пространства, временный прорыв к фантастическим возможностям и вероятностям.

Но чем вызван этот прорыв, откуда он берется и кто в нем заинтересован, согласно драматургии фильма (сценарий Владлена Бахнова и Леонида Гайдая), отталкивающейся от пьесы Михаила Булгакова «Иван Васильевич»?

На начальных титрах Шурик спит и спросонок пугается собственной руки, издавая вопль. То есть пугается части самого себя – быть может, той самой руки, которая вскоре запустит механизм преодоления толщи времен. Что же является фактором страха во внутреннем мире героя?

В рамочной истории (особый статус которой маркирован черно-белыми кадрами) Шурик проводит домашние эксперименты, включая самодельную машину времени и теряя сознание от взрыва⁸. Тем самым, вся дальнейшая внутренняя история – основной массив нарратива – это некое видение Шурика, пребывающего в бессознательном состоянии. Видится ему роман жены-актрисы, Зины (Наталья Селезнева), с режиссером Якиным (Михаил Пуговкин) и разрушение своего брака. Как явствует из финала рамочной истории, главным кошмаром для Шурика, пришедшего в сознание, является то,

⁸ В пьесе Булгакова герой, Николай Иванович Тимофеев, просто засыпал возле своего аппарата, уставший от перманентной работы. Впрочем, именно факт сна был важен как рамочный слой действия. «Поникает и засыпает тут же у аппарата» – значилось в ремарке, после чего «освещение в лампах меняется. Затем свет гаснет. Комната Тимофеева погружается во тьму, и слышен только дальний певучий звук. Освещается передняя. В передней появляется Зинаида Михайловна» (с. 293). В финале же пьесы: «Милиция выводит всех из квартиры. В ту же минуту гаснет свет в комнате Тимофеева. Радостный голос в рупоре в передней: «Слушайте продолжение “Псковитянки”... Комната Тимофеева освещается. Тимофеев спит в той самой позе, как заснул в первом акте» (с. 331). Но взрыва аппарата и потрясения героя от взрыва в пьесе нет. См.: *Булгаков М. Иван Васильевич* // *Булгаков М. Пьесы*. М.: Сов. писатель, 1986. С. 291–332.

что его «Зина бросила». Осознание этой беды как несуществующей вызовет бурную радость.

Соответственно, основной пласт нарратива «Ивана Васильевича...» можно расценивать как работу бессознательного героя, страдающего от ревности и ищущего какого-то выхода из ситуации ожидания измены и расставания. (Поэтому было бы неточным говорить об «эскапизме» Шурика или его антисоветских мечтаниях⁹. Его цель отнюдь не в том, чтобы унести куда-то, мысленно или физически, из современной Москвы. Мы исходим из того, что он во сне получает ровно то, что необходимо его внутреннему миру, его самооощению).

Бессознательное героя моделирует не отмену поводов для ревности, а «конформистский» вариант измены жены – такой, какой Шурик в состоянии вынести, на какой он может внутренне согласиться. То есть ему необходимо пройти через ожидаемую катастрофу, мобилизовав факторы ее душевного преодоления и спасения от нее в воображаемой реальности. В полную отмену личной катастрофы Шурик категорически не верит. В каком-то смысле его состояние созвучно мании мужа Стеллы в пьесе Ф. Кромелинка «Великолепный рогоносец», поставленной Вс. Мейерхольдом в 1922 году. Брюно проще многократно убеждаться в обоснованности своей ревности и переживать «измены» жены, на которых он сам же и настаивает, чем пребывать в бесконечном страхе и ожидании, что измена обязательно когда-нибудь да произойдет помимо его воли и знания. Показательно, что у Мейерхольда основным сценографическим решением была конструктивистская декорация мельницы, которую можно интерпретировать и как абстрактную пластическую метафору хитросплетений внутреннего мира героев. У Гайдая фантастический агрегат Шурика среди малогабаритной советской квартиры с узнаваемым минималистским дизайном 70-х тоже воплощает сложное и запутанное душевное «нутро» героя, а также замысловатость грядущих коллизий.

«Спасительными» событиями оказываются размыкание московской реальности начала 70-х в эпоху Ивана Грозного и попадание русского царя в квартиру поблизости от Калининского проспекта. Очень показательно, что в современной Москве застревает только один Иоанн Васильевич – а ведь аналогичная судьба могла бы постигнуть и других обитателей старинной Москвы или хотя бы одного забавного персонажа из свиты царя. Но все они про-

⁹ В пьесе в основной части действия Зина зовет мужа Кокой, т.е. использует уменьшительную форму имени, принятую в дореволюционном дворянском обществе. Бунша имеет вторую часть фамилии – Корецкий – и оправдывается, что не является князем, а рожден от кучера, пока князь был за границей, и тем самым происхождение у него народное. Зина объясняет Якину, что ее муж хочет вызвать то ли прошлое, то ли будущее. Так что акцент на стремлении героя выпасть из советского настоящего, сравнительно недавно наступившего, у Булгакова закономерно сильнее. Акцент же на чувствах героя к жене практически отсутствует, в целом эта линия существенно снижена как демонстративным прагматизмом Зины, так и пренебрежительными репликами инженера Тимофеева в ее адрес. В фильме же количество реплик Зины о «святом человеке со всеми удобствами» и просьба не выписывать ее пока из квартиры звучат не так назойливо, режиссер явно снисходителен к героине и не намерен делать из этих штрихов сатиру.

сто не нужны Шурику, ведь это он является «заказчиком» и «модератором» фантастического взаимодействия эпох. Шурику необходим человек неординарного масштаба, способный одним своим присутствием сместить акцент с недостойного соперника и при этом не представлять опасности для брака Шурика и Зины.

Якин, как выяснится из финала «рамочной» истории, – это фантазия Шурика, собирательный образ всех поклонников жены, с шаржированной внешностью и манерами. На фоне импозантного и артистичного Грозного фигура Якина дискредитируется в действии: амбициозный режиссер демонстрирует свое человеческое ничтожество, полную бездарность и неспособность к импровизации в фантастических «предлагаемых обстоятельствах».

Иногда исследователям кажется, что фигура Шурика в данном фильме является лишь функцией фантастического сюжета и убедительных зарисовок современного советского быта: «семидесятинический Шурик-изобретатель в “Иване Васильевиче...” это уже функция, служебный персонаж»¹⁰. На самом деле именно Шурик остается тем героем, чей внутренний мир всерьез интересуется Гайдая и отображается режиссером во множестве сюжетных, поведенческих, музыкальных и прочих нюансов фильма. То есть душевное нутро Шурика играет далеко не всегда актер Александр Демьяненко. Его играет вся совокупность эксцентрических ситуаций и лиц. Якин и Зина во многом являют собой отраженные взгляды Шурика на артистическую богему и его неприятие как мимолетных любовных связей, так и тщетных претензий на создание настоящего искусства. Субъективное восприятие Шурика экстериоризируется в длительном многофигурном действии.

Если все разговоры Зины с Якиным, равно как и с мужем (в фантастическом измерении), обладают искусственностью и пародирует нравы богемы, то стилистика общения Зины с Иваном Грозным полностью лишена осмеивающего остранения, здесь доминирует добрый юмор. При встрече с Грозным комическая выпренность героини пропадает. Зина становится органичной, словно всю жизнь общалась с русскими царями. То есть теперь фильмическая реальность отображает скорее веселье и восхищение Шурика легкостью контакта жены и русского царя. Потому что Грозный Шурику симпатичен: русский царь для него «альтернативная» модель харизматичности, власти и мужского обаяния. Шурик очень уважительно и сочувственно общается с русским царем – в отличие от стилистики общения с Буншей и его супругой. Признать право Ивана Грозного на царские проявления и заблуждения Шурик готов с легкостью. Как и право жены на флирт с таким Грозным.

Связь с Якиным портит Зину в глазах героя. Умение держаться с Грозным без панибратства, без подобиострастия, но и без поведенческих «советизмов» возвышает и реабилитирует Зину. Красавица «боярыня» стимулирует адаптацию Ивана Васильевича к современной московской жизни. Грозный все более и более органично чувствует себя уже и в современной одежде, и в чужой для

¹⁰ Добротворский С. Указ. соч.



*Иван Грозный (Юрий Яковлев) и Зина (Наталья Селезнева)
в фильме «Иван Васильевич меняет профессию», 1973*

него реальности. Так проявляются внутренняя пластичность и личностный талант этого Грозного – но и убежденность Шурика в силе воздействия Зины на мужчин любых времен и социальных статусов.

Сцена шептания Иоанном Васильевичем на ушко Зине ей одной предназначенных слов и ее кокетливый понимающий смех совершенно очевидно ставят перед фактом, что оба – и Грозный, и Зина – оценили друг друга и внутренне сочли друг друга достойными партнерами. Но им «довольно сего сознания». Им не снесло голову, в них не родилась бесконтрольная страсть. Они вполне рационально продолжили исходить из невозможности «поменять эпоху» и произвести фантастические рокировки в сугубо личной жизни. Видимо, это и есть идеальная в понимании Шурика степень свободы и легкомыслия Зины, какую он может вынести вкуче с надеждой на то, что уж царь Иоанн Васильевич не унизит хозяина «тесных хором» чрезмерной вольностью в отношении его супруги.

В принципе, именно фантастический сюжет способен отменить и примат рациональности, и признание границ человеческих возможностей. «31 июня», снятый Леонидом Квинихидзе в 1978 году по пьесе Джона Пристли, реализует именно такую ситуацию: принцесса Мелисента из средневекового королевства пройдет по Млечному Пути и навсегда останется в XXI веке со своим лю-

бимым художником. Гайдай же использует фантастику не для преодоления дисгармонии и конфликтов любви, но для многократного усиления переживания невозможности такого преодоления, камуфлируя это в каскад эксцентрических комедийных ситуаций.

Мотив невозможности какой-то невиданной доселе перемены, радикального выхода за пределы своего родного мира, своих «духовных базисных» опор ради обретения опор новых, связанных не столько с новым и прекрасным миром, сколько с одним-единственным индивидуумом, – это мотив навязчивый, он пронзительно звучит в фильмах весьма различных стилистик, жанров и художественных масштабов. Достаточно назвать такие картины, как «Старая, старая сказка» (1968), «Солярис» (1972), «Через тернии к звездам» (1980). Показательно, что фантастический элемент есть во всех названных случаях, везде силен и даже доминирует, но направлен на обостренное переживание неизбежной утраты, неизбежного и единственно правильного отказа от уникальной возможности, от абсолютного начала новой жизни и новой индивидуальной связи с одной-единственной неповторимой личностью (обычного земного человека, антропоморфного существа или фантома). Невозможность перейти навсегда в новое пространство, где обитает такая личность, будь то земной город, другая планета или космический простор, придает духовной, метафизической невозможности наглядное физическое измерение.

У Гайдая подобную функцию воплощает временной разрыв между двумя эпохами, но сам этот разрыв лишь камуфлирует еще одну «грань невозможности»: советская действительность не совместима с досоветской стариной, мечтать об их реальной коммуникации, о перманентном взаимопротекании как бы априори запрещено, и ни один из героев не позволяет себе этого внутренне отменить (даже наиболее поведенчески свободный Жорж Милославский). Так что невозможность новой и фантастической любовной связи символизирует невозможность объединения двух миров и устранения «стены времени» между эпохами, как и наоборот – «бетонный занавес» между 1970-ми и временем Ивана Грозного воплощается в той инерции, по которой Зина все равно уезжает с Якиным, а Грозный, несмотря на понимание ничтожества Якина и очарования Зины, сохраняет позицию невмешательства в личную жизнь прекрасной «боярыни».

Обе песни дотраивают сюжет основного нарратива воображаемыми драматическими ситуациями, являющими своего рода философствование о проблемах любви. В каком-то смысле это тоже песни, сочиненные внутренним миром Шурика.

Песня, спетая Зиной перед панорамой ялтинской набережной, отвечает серьезному, глубокому переживанию невозможности гармонии в любви, что актуально здесь именно и только для Шурика, а не для каких-либо иных персонажей.

С мотивом действия сферических и округлых тел, с вращениями элементов машины времени, хотя и опосредованно, корреспондируют движения



Зина (Наталья Селезнева) в фильме «Иван Васильевич меняет профессию», 1973

Зины на фоне морской глади. Она широко распахивает объятия, как бы для того, чтобы показать, сколь сложно встретить настоящую любовь на круглой вращающейся планете. Это жесты призыва увидеть и признать «размах бедствия». В словах песни огромность планеты и вселенной, невозможность нужных встреч, космическое вращение и полет в бесконечности заявлены как константные свойства бытия:

*С любовью встретиться
Проблема трудная.
Планета вертится
Круглая, круглая.
Летит планета вдаль
Сквозь суматоху дней,
Нелегко, нелегко
Полюбить на ней.*

.....
*И звёзды мчатся по кругу,
И шумят города.*

.....
*А где-то есть моя
Любовь сердечная,
Неповторимая,
Вечная, вечная.*

*Её давно ищу,
Но в суматохе дней
Нелегко, нелегко
Повстречаться с ней.*

Драматизм содержания песни контрастирует с подчеркнuto несерьезным контекстом ее исполнения. Режиссер Якин посылает Зине воздушный поцелуй, любуясь ее красотой, попутно отвечая на заигрывания другой актрисы. Ситуация же съемок и осветитель, поворачивающий прожектор, лишний раз напоминают, что для всех главным сейчас является не «проблема трудная», а то, как смотрится актриса на фоне морского пейзажа. Легкомысленность участников, прагматика профессии и техника съемок превалируют.

Однако содержание от этого не исчезает, но лишь остается как бы незамеченным всеми участниками сцены. Между тем оно соотносится с целостным развитием основной части нарратива и возвращает к одной из центральных, хотя неочевидных тем фильма – невозможности встречи с «неповторимой», «вечной», «своей» любовью «в суматохе дней».

Чудо такой встречи, казалось бы, воплощено в другой песне – ее поет на царском пиру Жорж Милославский. Но это чудо реализуется полностью лишь в монологе лирического героя песни.

*Счастье вдруг, в тишине,
постучалось в двери
Неужель ты ко мне, верю и не верю!*

.....
*Столько лет я спорил с судьбой
Ради этой встречи с тобой!
Мёрз я где-то, плыл за моря,
Знаю, это было не зря.
Всё на свете было не зря, не напрасно было!*

.....
*Тот, кто ждет – все снесёт, как бы жизнь не била,
Лишь бы всё, это всё не напрасно было!*

Казалось бы, все это говорится о счастье встречи с настоящей любовью?

Тем не менее Жорж поет как бы в никуда и ни разу не встречается взглядом с молодой боярышней (Лариса Еремина) из свиты царицы, пристально и мечтательно наблюдающей за ним. Жорж и танцует как бы со всеми сразу, а когда ненадолго оказывается в паре, то совсем с другой девушкой. Острая необходимость в сугубо авантюрном персонаже для динамики перипетий и остроумия всякой сцены отчасти и мотивирует внутреннюю холодность Жоржа – развивать отдельно его любовную линию было бы просто некогда. Есть в этом подтверждение философии авантюрного жанра: Жорж живет жизнью исключительно большого мира, тонкие межличностные отношения в нем теряются. Возможно, счастье для Жоржа – именно в том, чтобы стать «министром на час», оказаться не только приближенным официальной власти,

но и успешным отправителем функций государя. Счастье в том, чтобы задавать тон и моду на настоящем пиру, а не бегать от милиции. В сцене проявляется тоска авантюриста по легитимизации своей личности и своих незаурядных способностей. Иллюзия же любовного подтекста песни Жоржа Милославского – скорее, ложный ключ.

И только камера видит возможность зарождения любви. В данном случае реализуется опять же видение Шурика. Герою явно хочется всех осчастливить подходящей парой или хотя бы показать, что она где-то существует. Вместо безобразной и склочной Ульяны Андреевны Бунша пирует в старинных палатах с прелестной царицей (Нина Маслова). И хотя его ухаживания носят черты ресторанной вульгарности, во время общения с Марфой Васильевной («Марго, вы единственная, кто меня понимает!») Бунша все-таки гораздо более мил и забавен, нежели в роли управдома или царя¹¹.

Все намечающиеся пары – Зина и Грозный, Бунша и царица, Жорж и безымянная боярышня – это разновидности «невозможности любви», мимолетные намеки на гармонию или же иллюзии возможной гармонии, иллюзии красивых любовных пар. Надо сказать, что Владлен Бахнов и Леонид Гайдай посредством своего героя конструируют пары, подходя к этому «чисто эстетически». Важно, насколько хорошо смотрятся боярышня из свиты царицы и Жорж, переодетый Бунша и царица, Грозный и Зина, насколько мужчина и женщина интуитивно корреспондируют друг с другом. Все прочие подходы, превалировавшие в советской официальной культуре (социальный, классовый, моральный, идеологический), игнорируются, даже аннигилируются всей стилистикой подачи персонажей во внутрикадровой реальности.

Первый вариант из несостоявшихся пар близок к печальной ситуации из песни Зины: «не видят люди друг друга, проходят мимо друг друга, теряют люди друг друга, а потом не найдут никогда». Во втором случае наблюдается несоответ-

¹¹ Именно к большим государственным делам этот персонаж, облеченный маленькой властью в советской реальности, не выказывает в параллельной реальности ни малейшей склонности.



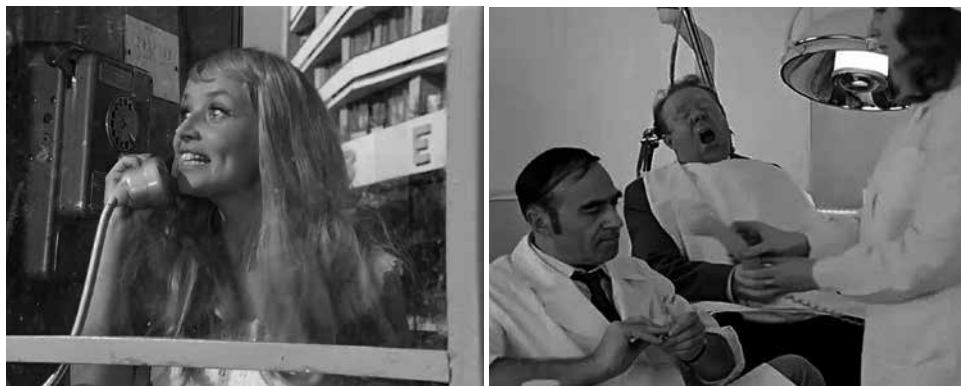
Боярышня из свиты царицы (Лариса Еремина). Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973



Кадры из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973



Бунша (Юрий Яковлев) и царица Марфа Васильевна (Нина Маслова). Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973



Кадры из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973

стве потенциальных партнеров друг другу, мнимый Грозный явно не достоин очаровательной и кроткой Марфы Васильевны. И только потенциальную пару Зины и Грозного можно считать полностью гармоничной – на что и дан намек в последние минуты их тесного контакта. Все это – линия «высоких» невозможностей гармонии.

Ей вторит линия остро фарсовых, низовых несостоявшихся пар, что превращает весь фильм в лихорадку поисков счастья (даже, вернее, мгновений или периодов мимолетного и заведомо ненадежного «счастья на час») в тех формах и той наполненности, какая мечтается... а вот кому мечтается, это большой вопрос. Все низкие варианты несложившихся любовных пар принадлежат либо Шурику, либо самим далеко не лирическим героиням фильма. В том случае, если мы считаем Шурика «автором» взгляда, им транслируется злая ирония в адрес глупых, прагматичных молодых дам, «неприятных во всех отношениях», или издевка в адрес женщины среднего возраста, неадекватно воспринимающей степень своей привлекательности. Если же полагать отображения женских устремлений «объективными» – складывается портрет достаточно агрессивной эмоциональности женщин, которые испытывают острую потребность в социализирующих любовных связях или удовлетворении скрытых амбиций повышенного успеха у мужчин.

Соперница Зины, актриса, блондинка, закусывающая губы, изображая эротическое томление в сугубо пародийной манере, мечтает о связи с Якиным. Тем самым поддерживает концепт патриархальной иерархии мужского и женского, жаждая роли протее кинорежиссера, который может обеспечить ей красивую жизнь и звездную карьеру.

Медсестра в кабинете Шпака с ухмылкой наблюдает за телефонным общением врача с неизвестной дамой, явно сама претендуя на внимание стоматолога, «огребающего» большие деньги, несмотря на низкий профессионализм.

Наконец, жена Бунши Ульяна Андреевна (Наталья Крачковская) пытается заигрывать с Шуриком, постоянно переодевается и меняет парики, тем самым стремясь обратить внимание именно на свою феминность и имея сильно завышенную самооценку. Муж явно находится под каблуком Ульяны

Андреевны, но, как выясняется в финале, это совершенно не предел ее амбиций. Наличие рядом с Буншей как две капли воды похожего на него Иоанна Васильевича рождает в Ульяне Андреевне не столько недоумение и замешательство, сколько готовность тут же признать, с показным «девичьим» смущением, что, стало быть, мужей у нее на самом деле двое. Сам этот момент подается в фильме как апофеоз абсурда. Именно этой наименее внешне и душевно привлекательной женщине мерещится фантом удвоенного счастья, тройственного союза, в котором двое мужчин «принадлежат» ей по праву, в браке. Милиция подсказывает Ульяне Андреевне интерпретацию статуса двух задержанных, провоцируя героиню проявить свое безумие и быть препровожденной на лечение. Этот поворот содержит вдвойне горький комизм, поскольку именно жена Бунши вызывала скорую помощь для своего супруга. Круг замыкается вполне по-советски: «доносчицу» ожидает та же участь, что и ее жертв. Однако насколько «бархатным» делает Гайдай этот мини-сюжет о принудительном психиатрическом вмешательстве... (вслед, кстати, за традицией идеализации сумасшедшего дома у Михаила Булгакова в «Мастере и Маргарите».)

Как отмечает Д.А. Журкова, «Ульяна Андреевна (Наталья Крачковская) напевает в полубреду, когда ее забирают в психиатрическую больницу, фрагмент песни «Разговор со счастьем» – коронный номер Жоржа Милославского (Леонид Куравлев)»¹². То, что не получилось у Жоржа, протанцевавшего «мимо» своего счастья на царской трапезе, по злой иронии осуществляется в предельно субъективном видении современной женщины, чей неумный эротический потенциал не может найти адекватной реализации и рождает временное помрачение рассудка.

Гайдай дарит комическую иллюзию любовно-брачного блаженства наименее подходящей

¹² Журкова Д.А. Большая роль малой формы: песня в кинематографе Леонида Гайдая // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая / сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 492.



Кадры из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973

для этого героине. Тем самым режиссер воплощает не только свой сарказм, но и сочувственное признание того, что потаенные психофизические потребности индивида являются непреложным фактом его внутреннего мира и выходят наружу при любом удобном случае. А достоин ли человек того счастья, которого ему хотелось бы, или не достоин, нормальна его модель счастья или нет, это не принципиально. Доминирует, опять же, субъективизм самооценки, сила желания персонажа, которые и выявляет фильмическая реальность, выражая прежде всего готовность пронаблюдать масштабы личностной специфики / эксцентрики. Здесь раздают не «социалистичьи» дары, когда каждому по способностям, но, скорее, доводят до идиотизма принцип коммунистический, как бы показывая, что бывает, если идти на поводу у реальных потребностей реальных несовершенных граждан. Каждому по потребностям – так работает воображение, туман бессознательного, инстинктивные реакции Ульяны Андреевны на абсурд встречи управдома и царя Руси в чертогах многоквартирного дома близ Калининского проспекта. Гайдай тут менее всего осуждает и развенчивает, он даже не насмешничает, а скорее, работает как психоаналитик. Ульяна Андреевна интересна Гайдаю как феномен.

Над всеми тремя «низовыми» несостоявшимися любовными парами и трио реет полная фикция – известная артистка со сценической искусственностью интонаций, которую изображает Жорж Милославский в телефонной будке. Шпак тем самым оказывается между вполне реальной круглолицей молодой медсестрой и несуществующей дамой средних лет, претендующей на особое внимание стоматолога. Игровая симуляция перспективы любовного приключения подготавливает почву для обыкновенной квартирной кражи.

На самом деле Жорж мог обойтись и без этого – нет необходимости в столь сложном сценарии ради того, чтобы просто убедиться, что «клиент» на работе и в ближайшие часы не вернется домой. Но Гайдаю интересен не домушник, а поэт своего ремесла (так же, как и Шурик – не просто инженер, а изобретатель невозможного, «кудесник»), моделирующий определенные человеческие образы и взаимоотношения. И тут режиссер вместе с исполнителем роли Леонидом Куравлевым показывают печальные крайности амбивалентного персонажа. Чем обаятельнее, артистичнее и остроумнее Жорж Милославский в своей авантюристике, тем он более прагматичен и равнодушен в сфере интимных душевных переживаний. Симуляция интереса или искренняя симпатия к человеку любого пола либо выполняют примитивные функции для преступления (отвлечь, обмануть, вытянуть информацию), либо служат развлечению, эффектной рисовке, пусканию пыли в глаза (весь музыкальный номер на царской трапезе). В своей критике поведения мнимого царя на трапезе Жорж Милославский негативно оценивает именно неспособность Бунши сохранять трезвую голову, самоконтроль – с которыми у Жоржа все даже слишком хорошо.

Универсум любви, создаваемый Гайдаем в «Иване Васильевиче...», полон внутренней дисгармонии, которую режиссер старается не переживать открыто, но подвергнуть «эстетической анестезии» с помощью юмора, иронии, эксцентрики и мягкого абсурда. Режиссер как бы раскладывает пасьянс любви,

и все карты, все ходы оказываются несчастливыми. Но само их перебирание и раскладывание развлекает...

Замуровали, демоны!.. Расступающиеся стены

В свете вышесказанного мотив временно «расступающихся» или «приоткрывающихся» стен неслучайно сопровождает все действие центрального нарратива. Это как бы символ мимолетного возникновения, приоткрывания сверхъестественных возможностей – и их неминуемого исчезновения. Данные возможности, как мы пытаемся показать, обладают драматической подоплекой, а не просто составляют функцию авантюрно-фантастических коллизий для увлекательного просмотра.

Бытовые, эксцентрические и откровенно фантастические варианты скрытой символизации перемежаются на протяжении событий. Первый приступ к манипуляции со стенами «вручную» делает Шурик: открывает металлическую дверцу в стене, чтобы разобраться с перегоревшими пробками для продолжения экспериментов с временем и пространством.

Жорж Милославский являет сниженную рифму к научно-инженерной деятельности «академика», орудуя отмычками в замочной скважине двери Шпака. Скрытый механизм распахивает дверцы бара, встроенного в стену у Шпака и сверкающего зеркальными поверхностями и хрусталем, словно волшебный ларец¹⁵. В отличие от чемоданчика с образцами алкогольных напитков и лимоном, многократно играющего «волшебную» музыку в «Опасно для жизни!» (1985) и символизирующего мир соблазнов, красивой жизни, дефицита, бар в «Иване Васильевиче...» это ненужный «клад» и мнимое волшебство, при лицезрении которого Жорж в досаде *плюет*.

Реакция Жоржа на блистающий бар протягивает нить к другой сцене. Грозный, вышедший на балкон, атакуемый жалобами и возмущением сразу с двух соседних балконов – из квартиры Бунши и из квартиры Шпака – *плюнет* и сочтет за лучшее вернуться в комнату. Но Ульяна Андреевна достанет его и там! Буквальная проницаемость приватного мира советского человека для «разнообразных не тех» в фантазии Шурика являет почти кошмар, но без всякого сюрра, без откровенной фантазмагоричности. Формально это

¹⁵ Как пишет Д.А. Журкова, «наиболее ярко и стабильно тенденция музыкализации прослеживается в отношении предметов, связанных с алкогольной тематикой. Первым свой музыкальный лейтмотив получает потайной бар в квартире Шпака... В фильме «Опасно для жизни!» фигурирует чемоданчик с коньяком и фруктами, который носит с собой и постоянно предлагает в качестве взятки герой, приехавший в командировку из Грузии. Каждый раз, когда чемоданчик открывается, звучит многоголосное грузинское пение. Тем самым чемоданчик приравнивается к одушевленному герою, который не имеет реплик, но имеет свою музыку...». См.: Журкова Д.А. Большая роль малой формы: песня в кинематографе Леонида Гайдая // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая / сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 489. Однако мы бы интерпретировали музыкализацию в данном случае как открытие портала в другое измерение – в красивую жизнь на просторах Кавказа, на фоне южного горного ландшафта, с наслаждением застольями, общением, вневидничной атмосферой.

мир дня, света, «нормального» многоквартирного дома в престижном районе Москвы.

Гайдай задает шкалу закрытости / досягаемости и одновременно необходимости / ненужности отдельных пространственных локусов и предметов. Излишняя проницаемость, сообщаемость внутри советского измерения совершенно неприемлема как Грозным, так и Шуриком (ранее Ульяна Андреевна мешала Шурику закрыть дверь в свою квартиру, встав в вызывающую позу и стремясь продлить общение с соседом вне зависимости от его желания).

Если бар есть ненужное мнимое сокровище ввиду поисков по-настоящему крупной наживы, а перепутанный чемодан – ненужная и даже отвратительная вещь в восприятии Зины, то досягаемость для соседей квартиры Шурика – откровенное несчастье ненужного общения, принуждение к коммуникации при дефиците душевного понимания и любви. (Следующим этапом будет вызов скорой помощи и милиции, охотно задерживающих возмутителей спокойствия.)

Способность границ пространственных локусов вовремя откликаться на конкретные послы и внутренние импульсы героев – наибольшая ценность в мире, где все не видят друг друга и теряют друг друга. Гайдай показывает, как пространство то и дело дает шанс людям изменить эту ситуацию – и как люди не способны таким шансом воспользоваться.

Автоматическое раскрытие дверей лифта, где, как считает Грозный, его «замуровали демоны», принимается царем за магическую силу крестного знамения. Но дело совсем не в том, что он ошибается. В этом фильме актуальны прежде всего субъективное видение и субъективная оценка событий, лиц, вещей. Ивану Васильевичу необходимо выбраться наружу, поэтому важно то, что магия цивилизации срабатывает кстати, словно действительно откликается на его отчаянный жест.

А Шурику необходимо отгородиться от докучных соседей и впустить в свой приватный мирок какую-то иную реальность. И потому его машина времени с третьей попытки совершает-таки прорыв в историческое прошлое – стена квартиры Шурика истаивает и оказывается «смежной жилплощадью» со старинными царскими покоями. И тем самым бессознательно Шурика получает возможность «отправить» в далекую эпоху надоевшего Буншу (в паре с Жоржем Милославским, чтобы управдом не «засыпался» в чужой эпохе), поменяв его на русского самодержца Иоанна Васильевича.

Вторая по счету и первая удачная проба машины времени дематериализовала стену, смежную с квартирой Шпака, где отдыхал от трудов праведных артистичный домушник. Внутренний мир Шурика словно собирает маленькую «фокус-группу» и устраивает рекламу своего изобретения, прогнозируя возможные реакции – негативные (от управдома) и позитивные (от «друга Антона Семеновича Шпака»). Жорж, как и русский самодержец, необходимы для повышения самооценки Шурика. Именно талантливый вор тут же осознает перспективность агрегата – на фоне осуждения и опасений Бунши. Косвенно этот расклад свидетельствует об уже сформированном недоверии инженера



*Мнимое сокровище в квартире Шпака.
Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973*



Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию», 1973

к законопослушному советскому социуму, уж не говоря о власти в ее повседневном облике.

С принципом раскрывающихся створок бара корреспондируют распаивающиеся полы пиджака спекулянта, внутренние карманы которого полны настоящих, то есть отвечающих потребностям Шурика, сокровищ: дефицитных деталей для нового запуска машины времени. Несмотря на весь прозаизм антуража, спекулянт оказывается в роли если не волшебного помощника, то обладателя волшебного предмета. Этот предмет должен выполнить функцию возвращения всех персонажей в свои эпохи и завершить «сеанс» коммуникации пространств и временных пластов.

Если все прочие расступающиеся стены являли собой механическое раздвижение плоскостей, будь то двери лифта, дверцы шкафа или полы пиджака, то действие машины времени полностью дематериализует границы и заслоны. Перед исчезновением сквозь плоскости как бы проходят некие энергетические волны. Визуальный аттракцион обыгрывает саму фактуру динамического изображения. Моменты постепенного развеществления стен и преобразования внутрикадровой реальности буквально воплощают туман сознания Шурика. Субъективное видение как бы сливается воедино с фантастическим «компаративным» миром соприкосновения двух эпох. Помимо поисков смягчения любовных страданий расступающиеся и исчезающие стены реализуют потребность героя в расширении социальных возможностей, в размыкании мира. Это своего рода прорыв за пределы железного занавеса, но не географический, а временной. Если для Зины (в воображении ее мужа) апофеоз возможного – это поездка в Гагры или съемки в Ялте, где она поет на фоне набережной, Шурику необходимо много больше – некое парение над безграничным временем и пространством (или «пронзание» времени и пространства, как выражается он сам, в чем трудно не расслышать фрейдистские нюансы).

Машина Шурика со сферическими элементами во многом аналогична саmogонному агрегату в «Самогонщиках» как универсальная основа, дарующая герою душевный комфорт. На нее он уповает, от нее ждет помощи в своей приватной экстремальной ситуации. Неодушевленная техника выполняет

роль доброй феи, помогающей влюбленному мужу («принцу») пережить «похищение» его принцессы и совершить прорыв к большому миру за пределами советской повседневности. Впрочем, вопреки сказочному рисунку передвижений, несчастный Шурик остается в своей кухне, да и его любимая жена возвращается в обычную квартиру, а во дворец «на бал», точнее, на пир, Шурик отправляет других, действуя как волшебник. В каком-то смысле Бунша с Жоржем оказываются на ролях мачехиной дочки (никчемный, кондовый Бунша) и Золушки (пластичный и способный поменять свою судьбу Жорж).

В качестве промежуточного итога попробуем сформулировать, в чем же суть взаимодействия трех обозначенных нами линий. И сферические тела, и расступающиеся стены в «Иване Васильевиче...» – производное внутреннего мира Шурика, экстерииоризация его субъективных психологических попыток адаптироваться к возможности измены и ухода жены. Но работа бессознательного героя столь сильна, что идет много дальше решения одной и главной для Шурика проблемы. Зина для инженера Тимофеева – это целый мир. Чтобы воображаемый неминуемый роман Зины выглядел приемлемым для героя, ему требуется включить в орбиту своей иррациональной рефлексии все и вся: привлечь силу магической феминности в виде сферических бурлящих колб, преодолеть границы своей эпохи в виде стен советского жилища, задействовать вероятную технику будущего и уже свершившуюся историю.

Проблемы брака способствуют критическому мышлению и чувствованию, направленному на всю окружающую реальность (а может быть, и наоборот). Фантастическое слияние эпох и сама идея этого слияния воплощают интуитивное ощущение героем множества изъянов советского бытия и потребность поместить его в более сложную сопоставительную конфигурацию. В процессе сообщения эпох вскрывается ужас советских социальных нравов, вплоть до готовности жены оправдать самолично способствовать увозу мужа то ли в вытрезвитель, то ли в сумасшедший дом. Косвенно проявляется и комплекс героя, переживающего недостаток своей маскулинности, но также дисгармонию маскулинности и душевных качеств современного мужчины как такового, будь он управдом, дантист или домушник (о чем подробнее – в следующем разделе статьи).

Наградой Шурику служит возвращение родной и соответствующей мужу Зины – да, актрисы, но имеющей облик не сногшибательной и несколько китчевой дивы, а интеллектуальной женщины, тоже в очках, как и Шурик. «Реальная» Зина в заключительном эпизоде рамочной истории оказывается полностью лишена легкомысленности и кокетства. Она готова по-матерински заботливо и вполне обыденно общаться с мужем, умиротворяя его навязчивые страхи. Проблема в том, что эта новая «реальная» Зина кажется интересной, только если где-то рядом есть Зина из авантюрно-фантастического видения Шурика. Шарм, кокетство и зашкаливающий феминный магнетизм Зины оказываются Шурику не нужны, что заметно прозаизирует образ не только Зины, но и самого Шурика. Рамочный финал выявляет то, что

инженеру Тимофееву комфортно только с «нормальной» и «обыкновенной» женой. Так что хеппи-энд рамочной истории сохраняет внутреннее напряжение, «закрывая» воображаемую Зину и «открывая» новые подробности восприятия женщины реальным Шуриком.

Леонид Гайдай погружает нас в душевный мир своего центрального героя и предъясняет «психопатологию» его повседневной жизни, облекая все в фантастическую эксцентрику или эксцентрическую фантастику. При этом режиссер интуитивно вторит многим идеям Фрейда, хотя делает это, опять же, на бессознательном уровне.

■ Зазеркалье современности

Конечно, проблемы частного мира и любви отнюдь не исчерпывают содержания фильма «Иван Васильевич меняет профессию». Картина социальных нравов и гендерных проблем, интерпретация искусства и медиа, обыгрывание старинных русских традиций и современных западных реалий – все это требует отдельного погружения.

В современной реальности 70-х Шурик показан – и даже квартира его находится ровно посередине – между социальными слоями, совершенно чуждыми ему душевно, хотя чисто формально все три этих слоя официально характеризуются в советских структурах как «служащие». Но эта когорта советских граждан лишена внутреннего единства. Гайдай недвусмысленно демонстрирует, что каждый из слоев, или узких социальных страт, живет в своей микровселенной, со своими приоритетами и ценностями. Никакой гармоничной целостности они не образуют. Советское общество продолжает разрушаться, утрачивать какие-либо объединяющие параметры. Советской интеллигенции буквально не с кем словом перемолвиться, если случай не сведет с «преступным элементом», обладающим личностной неординарностью, или не позволит вырваться за пределы современности.

С одной стороны, Гайдай создает образ местных управленцев низшей ступени – Бунша и его супруга, претендующие на право поучать, грозить, запрещать, требовать от жильцов дома быть удобными и правильными гражданами, что последние в лице Шурика игнорируют. (Интересно, что жена Бунши решена как дама, судя по всему, не работающая, мающаяся от скуки и личностной нереализованности. И в этом, как нам кажется, как раз «отрицательное обаяние» Ульяны Андреевны, но также и некоторая лакировка советской действительности: заработок управдома все-таки не мог давать столь высокий достаток, чтобы неработающая управдомша позволяла себе активно менять наряды, а в фильме она переодевается четыре раза за один день.)

С другой стороны, стоматолог Антон Семенович Шпак, с золотой именной табличкой на двери и с квартирой, буквально ломящейся от дорогих и престижных вещей. Аппаратура, пачки денег, произведения искусства, общая отделка под старину, хрусталь, замшевая куртка и «золотой портсигар отечественный» (не визуализированный), – являют утрированное изобилие мира советской новой буржуазии. Стоматология стала одной из коммерциализованных в СССР

профессий (как и пластический хирург, парикмахер¹⁴, портной и пр.) Гайдай отображает эту реальность, создавая нечто среднее между пародией и рекламой слоя успешных профессионалов. Но отказывает им при этом в подлинно высоком профессионализме. Если Кинг в пьесе «Смотрите, кто пришел!» действительно является великолепным парикмахером, то Шпак работает весьма топорно, что не мешает ему преуспевать, спрос на его услуги весьма высок.

Если Бунша и Ульяна Андреевна при этом символизируют мрак «благополучного» брака с доминирующей женой и истеричным мужем-подкаблучником (компенсирующим недостаток домашнего лидерства в давлении на соседей), то Шпак воплощает сугубый индивидуализм жизни «для себя», как выражались в позднесоветские годы. Это бездетный холостой мужчина, явно ориентированный на свободные отношения, приобретательство и удовольствия. Его комната решена в бордовой гамме и отсылает к ярко алому номеру гостиницы «Атлантика» в «Бриллиантовой руке». Такая комната словно подразумевает препровождение времени в приватном и интимном общении, в красивой и комфортной обстановке, с красиво сервированными напитками и угощениями.

Квартира – это пространство досуга и удовольствий для Шпака. В то время как Шурик готов превратить всю свою квартиру в выражение любви к Зине (стены комнаты и даже кухонные шкафчики увешаны фотографиями жены в различных ролях и костюмах) и в рабочую лабораторию («агрегат» преодоления времени и пространства). Облики двух квартир можно трактовать как субъективную утрировку, происходящую в сновидческой реальности Шурика, который гиперболизирует и свои настроения, и свое видение «других» ценностей коммерческого стоматолога. Иное объяснение этого сновидческого пространства – ирония режиссера, готового с дистанции посмотреть на обоих героев: на избыточный материальный достаток и роскошь, «нажитые непосильным трудом» хваткого стоматолога, на маниакальные мечты инженера совершить прорыв, изобрести нечто невероятное, то, что «прославит» и, читай, выведет из социального прозябания¹⁵. Показательно, что приватное пространство управдома остается вне кадра (как и квартира управдома в «Бриллиантовой руке»), это как бы табуированная территория, от которой диегетическая реальность фильма должна держаться подальше, чтобы не рисковать ни художественным качеством картины, ни принятием цензурой.

¹⁴ Пластический хирург из мира криминала будет фигурировать в советском детективе «Золотая мина» (1980), а парикмахер экстракласса с показательным «псевдонимом» Кинг станет героем пьесы Владимира Арро «Смотрите, кто пришел!» (1982), которую с успехом поставит на сцене Театра имени Вл. Маяковского Борис Морозов с Игорем Костолевским в главной роли. (Арро В.К. Смотрите, кто пришел!: пьеса: в 2-х д. / отв. ред. С. Терентьева. М.: ВААП-Информ, 1982. 95 л).

¹⁵ Жених Кати (Лариса Удовиченко), сестры Спартака Ивановича Молодцова (Леонид Куравлев), в последней советской комедии Гайдая «Опасно для жизни!» (1985) окажется именно изобретателем, успешно продавшим свои изобретения в ряд зарубежных стран, а потому имеющим личный автомобиль, бывающим за границей и разговаривающим с зарубежными коллегами по телефону. Такова, по Гайдаю, модель легального прорыва к буржуазному образу жизни без конфликта с советским жизненным пространством и законностью. Это своего рода чаемый идеал социального успеха как пролонгации успеха профессионального.

Судя по характеру общения с соседями, Шурик страдает от отсутствия людей, достойных его уважения и интереса. Герой испытывает потребность в масштабной неординарной личности и сам нуждается в том, чтобы масштабный экстраординарный человек вел себя с ним уважительно. Все это герой получает от неожиданных персон.

Во внутреннем сновидческом измерении герой выстраивает для себя две альтернативные инстанции, тоже совершенно ему чуждые по всем социальным показателям, однако не раздражающие и не вызывающие отторжения. Это интересные и невраждебные «другие» – талантливый современный вор и артистичный, великодушный исторический самодержец. Вор спасает от Бунши и поддерживает изобретение Шурика («если ты еще раз вмешаешься в опыты академика и встанешь на пути технического прогресса...»).

Царь Иоанн Васильевич готов выпивать с Шуриком, давать советы, но и благосклонно принимать отличия позиций самого Шурика («Эх, добрый ты человек!..»). Также царь единственный, кто на некоторое время оказывается по-настоящему зависим от Шурика («Кудесник, отправляй меня назад!..»). И в моделировании этой ситуации опять же можно усмотреть работу бессознательного, компенсирующего недооценку и одиночество героя в обычной реальности. Особенно показательны в этом плане посиделки на типичной малогабаритной кухне. Именно кухня и разговоры на кухне, как было осознанно уже позднее, стали для позднесоветского времени маркером стремления к задушевности, искренности, неформальному самовыражению и критическому мышлению в кругу близких друзей, единомышленников, тех, кому можно и нужно доверять, в чьей компании ищут утешения от жизни в коллективах, перед лицом стремительно выхолащивающихся идеологических ритуалов. Грозный – единственный человек за весь фильм, кто в бессознательном героя оказался «допущен» на его личную кухню. И хотя эта линия есть уже и в пьесе Булгакова, но общение героя с Грозным более тонко и развернуто выстроено все-таки именно в фильме Гайдая. В пьесе же оно остается на втором плане, эмоционально неопределенно. А пребывание Грозного дома у инженера строго функционально, никакого «воздуха» и необязательных для сюжета моментов в нем нет.

Интересно, что в фильме Грозному прощаются все его заблуждения – не только уверенность в необходимости жестоко карать за прелюбодеяние, но даже и его неспособность оценить изобретателя, даже ирония, прочитывающаяся в средстве уничтожения создателя крыльев для полета («а я его посадил на бочку с порохом, пушай полетает»). Вопрос: что вкладывает Гайдай в снисходительность Шурика и полное приятие им Грозного? Никакого конфликта и размежевания по классовому и мировоззренческому принципу фильм не приемлет. Хотя понятно, что в реальности старой Руси Шурик бы оказался на месте изобретателя крыльев и тоже мог бы обрести судьбу непонятого и непринятого властью интеллигента другой эпохи. Однако важна не эта перспектива, Леонид Гайдай и Александр Демьяненко не склонны показывать, как герой ставит себя мысленно на место древнего изобретателя

и оценивает Грозного с этих интеллигентских позиций. При том, что у инженера-изобретателя Шурика проблема схожая – власть в лице Бунши в него не верит, его изобретение считает опасным или ненужным.

На наш взгляд, здесь Гайдай продолжает минус-прием, заявленный еще в «Родственных душах» – центральной новелле «Деловых людей». От встречи грабителя и потенциальной жертвы грабежа следует ждать конфликта, резкого столкновения. Однако из их встречи проистекает зарождение трогательной дружбы, потому что находится нечто более существенное и глубинное, что характеризует природу обоих. Отчасти та же невозможность серьезного конфликта и вероятность дружбы брезжила в общении Сени и Геши в «Бриллиантовой руке». В «Иване Васильевиче...» данный содержательный мотив звучит наиболее сильно. Условно говоря, тиран и просвещенный гуманист, встретившись в советских 70-е, не пришли к столкновению, не испытали неприязни друг к другу. Их породнили созвучия «выпадения из гнезда»: Шурику в той же степени не комфортно в свое время, в какой Грозному не комфортно в чужой эпохе.

Вскользь заметим, что сами образы Шурика и Ивана Грозного не только контрастны. С одной стороны, в «Напарнике» Шурик действовал именно «репрессивными» мерами, порол обездвиженного Федю и был убежден, что никакие иные методы воздействия не будут эффективны¹⁶. Так что в определенных обстоятельствах и в мирном деликатном интеллигенте просыпается человек уверенный, готовый к «насилию», которое классифицируется как необходимое и полезное. С другой стороны, Грозный, попав в незнакомую реальность, демонстрирует отнюдь не замашки тирана, которые дают о себе знать лишь тогда, когда ему сильно докучают («Да ты ведьма!..») или невольно знакомят с оскорбительной информацией («Бориску на царство?!..»)

В высокосодейательной статье о пародировании Гайдаем фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» автор приводит множество аргументов, показывает визуальные и сюжетные переключки¹⁷. Но вот парадокс – по отдельности все так и есть. Все подмеченные детали верны. Однако целостный образ Грозного в комедии Гайдая совершенно не является пародией на Грозного

¹⁶ Порка Федя аналогична мордобою, который периодически учиняют хорошие «неформалы», полицейские и сыщики в западных фильмах, демонстрируя простые и эффективные методы достижения целей за пределами официального протокола. Данное действие в корне противоречит принципам работы комсомола, равно как и компартии, предпочитавших изводить прощтрафившихся и несознательных долгими проработками, назидательными речами на публичных собраниях. Так что не можем согласиться с Марком Липовецки, аттестующим порку как действия, предпринимаемые героем «со всей комсомольской серьезностью» (*Липовецкий М.* Трикстеры у Гайдая // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / сост. Я. Левченко. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 91). Серьезность профанируется худшими, а лучшие действуют «от себя», по своему разумению. Показательно, что прямых отсылок к каким-либо советским идеологическим организациям нет ни в одной новелле «Операции “Ы”...». И, напротив, именно фразеологию правильных работников советского идеологического фронта пытается применять сам Федя, взывая к «сознательности» напарника, — «у нас же человек человеку...», «это же не наши методы...»

¹⁷ *Пахомова С.* «Маленький советский человек» против... Творчество Леонида Гайдая как акт солидарности со зрителем // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / сост. Я. Левченко. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 181–188.

из фильма Эйзенштейна. Это вообще не пародия, а завуалированная фантазия об эстетизме и «способности к саморазвитию» (как сказали бы сейчас) идеального властителя.

Во многих ситуациях Грозный обнаруживает умение органично, без внутреннего сопротивления, откликаться на разные эмоциональные флюиды, разлитые в воздухе. Он способен оценить и пение Высоцкого, хотя оно исходит из какой-то непонятной шкатулки с вращающимися колесиками. Выйдя на балкон высотного дома, он готов признать красоту Москвы будущего («Лепота!..»). Он с интересом и удовольствием разглядывает женское фото в купальнике, а не плюет и не придает анафеме этокое непотребство. И плохая водка, и бутерброды с докторской колбасой и килькой, и спортивный костюм, и ответы на несвоевременные звонки телефона, и пользование лифтом, и сленговая аттестация действий милиции – все им осваивается, во всем он пластически и эмоционально находит нового себя, не утрачивая царской стати. В тиране Гайдай склонен выявлять готовность к снисхождению и к диалогу с другим временем, с реалиями чужой эпохи. Подобно тому, как Булгаков видел в Воланде то «зло, что совершает благо», некую альтернативу злу реальному, современному в лице Вождя народов, здесь Гайдай вслед за Булгаковым создает свой альтернативный образ авторитарной власти – тоже высветляя и романтизируя его, подавая как некий идеал на фоне анти-идеала, советского функционера Бунши.

Во взаимоотношениях людей, как получается по фильму, все решает родство душ и индивидуально-личностная специфика, иррациональность приятия и неприятия одним человеком другого. Все связи и конфликты разворачиваются на уровне конкретных неповторимых проявлений души, а не на уровне рационального размежевания по идеологическим, мировоззренческим, ценностным, социальным принципам. А вот логика больших общественных закономерностей и причинно-следственных связей вызывает у Гайдая недоверие и даже идиосинкразию.

Однако Гайдай продолжает верить в то, что современности недостает экстраординарных людей, и, пояись они «среди нас», кто-то их обязательно заметит, кто-то оценит по достоинству. Современная власть измельчала и деградировала. Это не отрицает потребности современного человека в такой власти, которую хотелось бы искренне уважать не по причине своей зависимости от нее.

■ Рифмы по обе стороны «бетонного занавеса»

Магмообразная податливость «стены времени», о которой мы уже писали выше, визуализирует процесс сообщения двух эпох по принципу постороннего мира и его зазеркалья. В фантазийной исторической Москве есть символические прямые и не прямые «рифмы» с современностью, но есть и показательные отсутствия таких рифм.

Место изобретателя-кудесника вакантно (после того, как над упомянутым была произведена расправа). Зато вперед выдвигается «гуманитарий»,

то есть дьяк Феофан (Савелий Крамаров) из посольского приказа, владеющий не только грамотой, но и иностранными языками. Однако оба они – Шурик и Феофан – интеллектуалы своего времени на службе у власти и государства. Разница в том, что Феофана-Федю активно используют люди власти, будь то подлинный царь или авантюрист из будущего. Феофан нужен обоим. Шурик же совершенно лишний для Бунши, а Грозному он необходим только для того, чтобы вернуться в свое время. Более заинтересованного «заказчика» действия машины времени, нежели Грозный, в современности нет. От понимания эффективности агрегата до практического его использования (хотя бы домушником) дело не доходит. Гениальный изобретатель, в сущности, никому не нужен.

Обращает на себя внимание и «зубной» мотив. Если в советской реальности Шпак сверлит зубы так, словно бурит скважину в асфальте, в старинной Москве Бунша, вынужденный играть роль Грозного, получает в качестве вспомогательного реквизита повязку, закрывающую часть лица, как при зубной боли. Эксцентрика зубодробительной процедуры в стоматологическом кабинете и эксцентрика «монументального», возвышающего одеяния, плохо сочетающегося с «больничной» деталью костюма, в обоих случаях обыгрывают «плохую работу». У Шпака это низкий профессионализм, у Бунши – фальшь, неорганичность ведения роли самодержца («Ой, не похож, ой, халтура!»). В свою очередь, в современной Москве фальшь и полная бездарность оказываются присущи Якину в ситуации общения с Грозным. Тем самым неталантливой, «плохой работы» в современном измерении больше, общий расклад между эпохами 2:1.

Контрастную рифму являет скромнейшая кухонная трапеза современного инженера и роскошные яства на царской трапезе, что выражает скепсис по поводу позднесоветского дефицита, в том числе продовольственного. (Скромность быта Шурика является не столько реалистической чертой, сколько намеренно смоделированной фиксацией некоей проблемы, суть которой можно интерпретировать по-разному. Либо как проблему снабжения народонаселения продуктами питания, либо – слишком скромный достаток инженера, либо – слабо налаженный быт в одной отдельно взятой «ячейке общества» с женой-актрисой. В реальности народ сопротивлялся дефициту и нехватке продуктов, как мог. Простаивал в очередях, устраивал домашние застолья. Холодильники не пустовали, столы, особенно в праздничные дни, ломились от закусок, салатов и солений собственного приготовления.)

Отсутствуют прямые аналоги Ульяне Андреевне. Феминная сущность старой Руси исключительно благообразна и миловидна. Впрочем, совсем без отвратительной «ведьмообразной» феминности историческая фантазия обойтись не может. Но носителями такой «ведьмообразности» выступает либо пришелец из будущего, либо иностранец, пришелец из западного мира. Женские плаксивые интонации и тембр появляются временами у Бунши, вынужденного надеть шапку мономаха и подвязать щеки платком, что придает его

облику оттенков неуместной, антиэстетичной и мнимой феминности¹⁸. Если уж кто иногда похож на «кикимору» (как аттестовала соперница-старлетка Зину), так это Бунша в роли Грозного, да еще шведский посол с длинными светлыми прядями волос, которые лишь подчеркивают старческую «кикиморность» лица (Сергей Филиппов).

Жорж Милославский в общении с послом форсирует фамильярный контакт и явно разыгрывает карту интернационального мужского взаимопонимания поверх вербального контакта, когда дарит шариковую ручку со стриптизом. Но одновременно нашептывает на ушко послу что-то «интимное», усиливая абсурд ситуации: понять Жоржа на вербальном уровне посол не может, но делает вид или действительно думает, что понимает. А в результате лишается своего ордена с драгоценными камнями. Тем самым шведский посол оказывается в женской роли.

Эта сцена рифмуется со сценой шептания Грозным на ушко Зинаиде Михайловне. К слову, здесь нет никакого обмана, никаких подмен и «гендерных рокировок», но лишь демонстрация Якину, что из мечтаемого возлюбленного он уже сделался «вторым любовником».

Жорж предпочитает не просто красть драгоценности, а разыгрывать и обманывать – в данном случае в стиле мужчины, флиртующего с женщиной. А в современности Жорж в образе дамы и актрисы «заговаривал зубы» мужчине стоматологу. Мнимая феминность амбивалентного Жоржа придавала его личности дополнительный объем и артистизм. То есть это мнимая феминность с положительным знаком, в то время как аналогичные элементы мнимой чужой гендерности у отрицательных персонажей явно обладают знаком минуса.

Обнажение коротко стриженной головы Ульяны Андреевны в финале ее метаний и готовности добровольно следовать в машину скорой помощи и в сумасшедший дом – «И меня вылечат» – делает акцент на фарсовой, профанной, антиэстетичной и мнимой маскулинности. А мнимая феминность внезапно проявляется у Карпа Савельича, начинающего по-дамски делать реверансы в сложной ситуации встречи с самим Грозным. Реверансы Якина рифмуются со сложными «танцевальными» реверансами приветствия шведских послов. Но для шведских послов данный пластический рисунок – привычная форма их национального ритуала (что смешно, но простительно), а для Якина – неловкая импровизация от незнания того, как себя вести с царем (что смешно, жалко, нелепо и непростительно для человека искусства). Неловкость и не-

¹⁸ Авторы статьи в недавно вышедшем сборнике о творчестве Гайдая справедливо указывают, что мотив повязки, камуфлирующей личность героя, отсылает к фильму «Ленин в Октябре» (1937) М. Ромма, в котором за зубной болью скрывается Ленин. (Прохорова Е., Прохоров А. «Лепота»: постутопические комедии Гайдая // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / сост. Я. Левченко. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 125–126). Отметим от себя, что у Ромма данный поворот действия придавал образу вождя (а заодно и всему повествованию) веселую авантюристность, но не снижал его. Способность Ленина к маскараду лишь говорила о его органичности и способности «на все» ради революции. Повязка на лице Бунши, угодившего на роль царя, означает ровно противоположное – неорганичность и неспособность играть выпавшую ему масштабную роль.

органичность подчеркивается усилением вестернизированной Якина, способного применять французские выражения, но так и не способного вспомнить ни одного старинного русского выражения. В этом фильме Гайдая, последовательно обыгрывающем специфику старорусской стилистики, западные поведенческие нюансы выглядят неуместными и смешными (в отличие от западных вещей и произведений искусства в квартире Шпака, образующих целостное эстетизированное пространство «западности» с элементами антикварного шика).

Иными словами, комическая дисгармония и спутанность внешних знаков гендерно-сексуальной составляющей присутствует в сценах обоих временных пластов, символизируя общий разлад неких глубинных основ бытия. Но исходит он либо от современности, либо, в незначительной степени, от представителей запада. В самой же исторической реальности Москвы, согласно видению Шурика, все вполне гармонично. Мужчины похожи на мужчин и ведут себя по-мужски, хотя и фарсово, и безрезультатно (тщетно охотятся за «демонами»), женщины выглядят как прекрасные женщины, знающие свою декоративную и облагораживающую роль в государственности.

Если песни от лица представителей современности заряжены ощущением труднодостижимости и почти невозможности любовной гармонии, то в песне, которую запекает войско, отбывающее на войну, царит ясность, нравственность и счастье: расставание верных влюбленных, Ванюши и преданной ему Маруси, и их новая счастливая встреча. Война проходит, Маруся и ее жених живы, все такие же влюбленные и готовые к мирному благополучию, которое не может быть омрачено никакими подозрениями, изменами, охлаждением чувств или физической смертью. Утопия идеальной любви в обрамлении военных свершений возможна только здесь, в коллективной песне «из прошлого». Так что сквозным «подводным течением» данной комедии Гайдая можно считать идеализацию отечественного прошлого, выходящую далеко за пределы любовной тематики.

■ Увы мне, грешному!.. «Объективная» история

В некотором смысле линия пребывания Грозного в Москве 70-х является еще и альтернативным вариантом развития сюжета «Короля Лира». Грозный, как и шекспировский герой, оказался без свиты – даже в более прямом и непреложном смысле, нежели у Шекспира – без земли, без войска, без каких-либо прав и вида на жительство в иной эпохе. Однако произошла не трагедия, а почти утопическая гармонизация этого положения. Царь, оставшись при одних внешних опознавательных и совершенно анахроничных знаках власти, продемонстрировал, что значит всегда оставаться царем. Попутно выявились «вечные ценности» в глазах этого царя – сила женской красоты и красоты города, сила эмоциональной убедительности и созвучности настроений, представитель какой бы эпохи их ни выражал (Высоцкий).

Обнаружились и вечные антиценности: сила безобразия внешности (Ульяна Андреевна), жалкое безобразие поведения (Якин) и докучность слишком

сконцентрированного на себе «смерда» (Шпак). Грозный словно прошел путь инициации и многократно доказал способность одной силой своей человеческой природы убеждать в собственном праве по-царски гневаться и прощать, спасать и жаловать, благословлять и насмехаться.

В сущности, он продемонстрировал свою нетождественность собственной эпохе, способность выйти из нее, отслоиться от привычного быта и обстоятельств и двигаться свободно во времени (в чем слышится созвучие строкам из Арсения Тарковского – «я вызову любое из столетий, войду в него и дом построю в нем...»). Масштабность природы Грозного и ее вдохновенная идеализация – а отнюдь не пародирование эйзенштейновского Грозного – определяют внутреннее отношение режиссера к своему герою. Но это отношение камуфлируется в эксцентрику, в каскад комедийных ситуаций.

В действии фильма просматривается фантазия об альтернативном управлении обществом. Уголовник видит себя во власти, ищет союза с интеллигенцией, причем, вполне прагматично, считая ее полезной в самом прямом смысле слова, и проявляет «государственное мышление». Но Жорж позиционирует себя таковым, вполне вероятно, потому, что так распоряжается бессознательное Шурика. Тем самым, интеллигент ищет поддержки у представителя теневых кругов, теневых капиталов, готов именно в нем разглядеть нерастраченный личностный потенциал и способности осуществлять «кризисный менеджмент». Столь мгновенное внедрение Жоржа в конфликт Шурика и Бунши, а позднее – в ситуацию внезапного безвластия в старинной Москве, отталкивается от внутреннего ощущения Гайдаем-Бахновым-Шуриком дефицита действенности и разума власти как таковой. Эти ощущения воплощаются в фантастических ситуациях, но исходный посыл от этого не исчезает. Нужны не банальные демагоги, а люди действия и демагоги талантливые, каким и выступает Жорж.

Руководствуясь булгаковским сюжетом, Гайдай реализует идею игры случайностей во власти. Не закономерности и долгие исторические процессы движут историей, а странности и случайные «зигзаги удачи», возможности мгновенной смены, вернее, подмены законной власти – незаконной, ситуативной, что не означает непременно дурной. Вообще, машина времени Шурика создает в старорусском прошлом ситуацию смуты и безвластия, что тоже весьма показательно в контексте позднесоветского ощущения мира. Проявляется предчувствие дряхления авторитарной власти, но и убежденность в том, что этой власти по большому счету ничего не сделается, что бы ни происходило. Ведь отсутствие реального Грозного на самом деле ничуть не поколебало порядок жизни старинной Москвы, лишь внесло ряд комических нюансов. В остальном же люди, нравы, заведенные правила жизни и государственной деятельности остались теми же и были с легкостью подхвачены «случайным» человеком, авантюристом Жоржем Милославским.

Вся история пребывания Жоржа Милославского и Бунши в старинной Москве выглядит как эксцентрическая, остро комедийная репетиция Смутного времени. Самозванцем оказывается «двойник» не убиенного царевича Димитрия (последний еще не родился), а самого Грозного. Двойник, не способ-

ный функционировать на троне как правитель, однако готовый пользоваться привилегиями царя (ухаживать за царицей и требовать «продолжения банкета»), то есть потреблять преимущества власти, что вполне отвечает позднесоветским номенклатурным нравам. Жорж попадает на роль очередного Гришки Отрепьева, только не «полонизированного», а поверхностно вестернизированного – что, впрочем, никак не сказывается на его пафосе радения за интересы Руси (в отличие от пьесы, в которой земли русские раздавал иностранцам Жорж, а не Бунша).

Рифмой забавной смуте в историческом антураже выступает монументальная сцена оперы «Борис Годунов» с пением, несущимся из телевизора, и реакции подлинного Иоанна Васильевича на диалог Якина и Зины о репетициях «Бориса Годунова». Оперное действие медлительно и благообразно по контрасту с ускорением сумятицы и обострением эксцентрического смехового начала в историческом прошлом, до которого дотронулись нервные окончания Шурика.

Критическая же реакция Грозного более чем значима. Продолжение истории после его правления категорически не устраивает самодержца. Борис Годунов воспринимается как предатель и выскочка, не достойный трона. *То есть Грозный, попав в 1970-е, узнает большое историческое будущее и отторгает его. Параллельно не узнает своего малого биографического будущего: бросив беглый взгляд на репродукцию картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1883—1885), он отводит взор, так и не соотнеся себя настоящего с изображением. Беспомощность отдельного правителя перед стихией истории и слепота в отношении собственного ближнего будущего, собственных неизбежных поступков – то, что маячит где-то в тумане, на дальнем плане гайдаевской комедии. А на первом весьма явственно разворачивается триумф царя в «большом будущем», в современной московской реальности.*

Однако если мы спросим себя, а что побудило Грозного прийти в смятение и ужас при открытии портала времени и броситься куда глаза глядят, то это будет все-таки не суеверная боязнь черной кошки, а именно признание собственной вины и большой совести. «Увы мне, грешному, окаянному душегубцу», – вот восклицание Ивана Грозного, с которым он начинает метаться в пространстве и оказывается в «тесных хоромах» Шурика. Опять же – большое, страдающее духовное нутро ведет сквозь толщу времен и этого героя тоже, и в этом он отчасти сродни Шурику. Только Грозный не жертва жестоких обстоятельств своего времени, а их модератор, их «автор». Внезапное нарушение рутинного царского быта и появление непонятных субъектов рождает в герое порыв откровенности.

Тем самым Шурика тянет в прошлое подавляемое в себе страдание в современности и внутреннее ощущение собственной социальной и гендерной неполноценности, но и правоты. А Грозного толкает из прошлого – невесть куда – потаенное страдание правителя, слишком хорошо сознающего собственное несовершенство. Это бегство от себя. Парадоксальные созвучия в переживаниях обоих героев имеют место.

Любопытно окончательное решение финала обеих временных линий. В современном пласте финишная прямая начинается с гневного выпада Грозного против Ульяны Андреевны как «ведьмы» и ее бегства к телефону, звонить в скорую помощь, чтобы забрали мужа с «белой горячкой». То есть решительные действия советской женщины, вступающей в конфликт с мнимым мужем, спровоцированы русским царем. К этому прибавляется возмущение и звонок в милицию Шпака, тоже не сумевшего наладить с Грозным (как мнимым Буншей) добрые отношения. Все логично и понятно. При столкновении с неожиданным, странным, выбивающимся из общего ряда явлением советские обыватели вспоминают о «бархатной репрессивности» государства, которая всегда под рукой.

Но что провоцирует войско, посланное на Изюмский шлях, вдруг взбунтоваться, решив, что царь все-таки не настоящий? Никаких прямых контактов с царем у войска уже нет достаточно долгий период времени – в хронометраже как фильма, так и пьесы. Булгаков в диалогах как бы озвучивал собственные старания быстро замотивировать бунт войска (в пьесе – опричников).

Дьяк. Беда, беда! Опричники взбунтовались, сюда едут! Кричат, что царь ненастоящий. Самозванец, говорят!

<...>

Милославский. Как, опричники? Они же на Изюмский шлях поехали!

Дьяк. Не доехали, батюшка. Смутили их. От заставы повернули.

Милославский. Какой же гад распространил этот гнусный слух?

Дьяк. Патриарх, батюшка, патриарх¹⁹.

Этого диалога было достаточно, потому что ранее в пьесе Жорж Милославский ухитрился не только украсть драгоценность шведского посла, но и снять панагию с патриарха. Однако в фильме такой сцены нет.

Патриарх врывается на пир с возгласом о бунте стрельцов, но его роль в прозрении войска остается не ясной. Грозный вел себя не вполне по регламенту на приеме иностранных послов и еще более не по регламенту происходила трапеза. Впрочем, на ней по-настоящему царствовал Жорж Милославский, обучая придворных музыкантов современным ритмам и отплясывая в слишком уж модернизированной манере. Грозный же пытался построить частную нишу и ухаживать за царицей Марфой Васильевной, проявляя к ней повышенное внимание, а также непомерно пил. Однако никаких непосредственных реакций на это со стороны исконных обитателей старинной Москвы не последовало.

Можно счесть этот немотивированный напрямую бунт войска и возвращение в столицу проколом сценария или монтажа. Но можно интерпретировать именно как отголосок событий в смежном временном пласте. До войска словно доходит импульс, заставляющий Ульяну Андреевну звонить в скорую, а Шпака – снова в милицию. Словно верные стрельцы почувствовали приближение беды к своему подлинному царю, несмотря на то что она нависла над ним в ином измерении.

¹⁹ Булгаков М. Иван Васильевич // Булгаков М. Пьесы. М.: Сов. писатель, 1986. С. 327.

При всем внешнем параллелизме событий – мчится машина «скорой помощи», мчится милиция; разворачиваются и скачут назад стрельцы – происходят ровно противоположные процессы. Обитатели советской реальности сами резко отбрасывают себя к репрессивным методам разрешения конфликтных ситуаций, апеллируют к государственным структурам в надежде на подавление того, кто проявляет сиюминутную агрессию. Никто не пытается ничего понять, ни в чем разобраться. Это конвульсивные действия, косвенно признающие право и силу лишь одного государства обеспечивать покой и порядок.

Старинная же Москва, будто подпитавшись научным рационализмом XX века (Грозный дремал не просто возле машины времени, но накрывшись журналом «Наука и жизнь»), совершает скачок модернизации мышления. От воплей про «демонов», коими Феофан и с его подачи стрельцы окрестили пришельцев из будущего в начале всех перепетий, войско переходит к возмущению самозванцами, пирующими в царских палатах. В современном пласте персонажи совершенно не продвигаются к постижению истинного положения вещей и не чувствуют к этому никакого вкуса. В фантазийной истории военная сила государства и представитель церкви, а за ними и старинный «интеллигент» Феофан, то есть все три когорты социума, важные для правителя, осознают происходящее или точно его угадывают. И не вдаются лишь в причины самозванства Бунши и Милославского, которые движимы стремлением к выживанию.

Симпатии авторов фильма, проявляясь через визуализацию бессознательного Шурика, обращены во многом к историческому прошлому. В его «здоровый потенциал» веры больше, нежели в советское настоящее. Но, конечно же, при этом Гайдай и Бахнов моделируют фантастическое прошлое, а не возлагают серьезные упования на старинные русские традиции и нравы. Фильм демонстрирует существенную перемену общего мироощущения, на самом деле довольно типичную для сюжетов о путешествиях во времени. Но здесь, так получается, именно советская современность – а не просто современность – оказывается чрезвычайно несамодостаточной. Она буквально рвется из своих границ и нуждается в контакте с иными временными пластами. Дореволюционное же прошлое самодостаточно, вполне довольно собой и результатами царского правления – что и является косвенным намеком на необязательность революции 1917 года. И только сам правитель далекого прошлого способен выйти как за пределы своего времени, так и тотальной самоудовлетворенности. В этом смысле Гайдай трансформирует коллективный российский миф доброго царя в интеллигентскую мечту о талантливом незаурядном самодержце, вызывающем уважение и готовом к многогранной коммуникации с интеллигентом, лично и профессионально незаурядным, но рядовым по социальным меркам.

Дарья Журкова¹

«Не жди меня, мама»: «неугодные» музыкальные жанры в фильмах Леонида Гайдая

Аннотация: Статья прослеживает обращение Леонида Гайдая к трем «неблагонадежным», официально не поощряемым музыкальным жанрам. Это – блатная песня, цыганский романс и танго. Кинематографическая семантика каждого из обозначенных жанров рассматривается через детальный анализ примеров как из цитатного, так и из авторского саундтрека на протяжении всей фильмографии режиссера. Выясняется, что блатная песня не только перестает быть фигурой умолчания, получая «прописку» в массовом виде искусства, но и способна наращивать образный объем персонажей. Однако её действенность очень сильно зависит от социокультурного контекста эпохи. Использование цыганского романса может приводить к разным художественным эффектам. С одной стороны, пристрастие героев к полуплегалюму жанру может стать индикатором их неординарности, «выпадения» из большинства предустановленных нормативов. С другой стороны, драматургический контекст может вскрыть бессодержательность и «пустозвонность» как самих музыкальных произведений, так и слушающих их героев. Танго в гайдаевской фильмографии зачастую оказывается жанром мнимой страсти. Герои заведомо не испытывают тех чувств, о которых поется в привлекаемых ими песнях. Эти композиции необходимы для ролевой игры в любовь, для циничного моделирования любовного томления. С точки зрения общего режиссерского замысла, с одной стороны, прослеживается определенный конформизм, когда «отрицательные» музыкальные жанры используются для характеристики «отрицательных» персонажей и эпох. Но, с другой стороны, в работе с таким идеологически сложным музыкальным материалом очевидна режиссерская смелость, которая проявляется в неоднозначности интерпретации и многогранности комических эффектов.

Ключевые слова: Леонид Гайдай, Александр Зацепин, «мещанская» музыка, «Постой, паровоз», «Была эпоха – эй-эй», «Утомленное солнце», «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная», «Черные подковы», «Очи черные», «Вулкан страстей»

Формально Леонид Гайдай никогда не работал в жанре музыкального фильма, но музыка в его картинах всегда играла важную роль. Обладая широкой музыкальной эрудицией и обостренным «режиссерским» слухом, Гайдай делал особую ставку на песни. Во-первых, как на наиболее массовую, легко узнаваемую и воспринимаемую музыкальную форму. Во-вторых, – как на форму с «двойным дном», которая, благодаря нелинейному сочетанию

¹ Журкова Дарья Александровна – кандидат культурологии, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0003-0752-9786; jdacha@mail.ru

слов, музыкально-выразительных средств и визуального ряда, может значительно расширить драматургический замысел. Наконец, Гайдай не скрывал того, что удачная песня служит «визитной карточкой», а точнее – рекламой всего фильма².

При словосочетании «песни из фильмов Леонида Гайдая» в памяти зрителей в первую очередь возникают знаменитые музыкальные номера, которые исполняют внутрикадрово герои его комедий. Но, на самом деле, это только верхушка айсберга. Практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но составляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты. Мотивы из знаковых песен часто вплетаются в инструментальный закадровый саундтрек, сами песни нередко напеваются героями как бы мимоходом или появляются в качестве внутрикадрового фона разворачивающегося действия. Важно, что среди этих песен многие принадлежат к жанрам, которые были как минимум – не поощряемы, а как максимум – запрещены на официальной советской эстраде. Подавляющая часть этих песен принадлежала к жанрам так называемой «мещанской» музыки – старинные и жестокие романсы, цыганские и полублатные песни. Причем из цитатного (заимствованного) саундтрека эти жанры «перетекали» в оригинальный (авторский) саундтрек. Как известно, главным музыкальным соратником Гайдая долгие годы был композитор Александр Зацепин. Вместе с ним Гайдай открыл и постоянно пользовался законом, согласно которому комедийная фабула оправдывает звучание «нелегальных», идеологически «вредных» музыкальных жанров в кино.

Ввиду ограниченности рамками статьи, мы обратимся к трем «подозрительным» музыкальным жанрам, которые регулярно появлялись в саундтреке гайдаевских картин на протяжении всей его фильмографии. Это – блатная песня, цыганский романс и танго. Кинематографическую семантику каждого из обозначенных жанров мы будем рассматривать через детальный анализ примеров как из цитатного, так и из авторского саундтрека.

■ Блатная песня

Цитируя в своих фильмах песни, принадлежащие к официально не поощряемым музыкальным жанрам, Гайдай обеспечивал им «прописку» в массовом виде искусства (кино), т.е. легитимизировал, делал допустимыми в определенных сюжетных обстоятельствах. Их звучание оказывалось возможным прежде всего потому, что они выбирались в качестве важной черты в характеристике героев, преимущественно отрицательных.

Одним из таких жанров была блатная песня. Гайдай впервые обратился к ней в фильме «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965), по-

² О том, какое значение придавал Гайдай шлягерности звучащих в его фильмах песен, говорит история создания «Песенки о медведях» для фильма «Кавказская пленница». По воспоминаниям композитора Александра Зацепина, Гайдай отказывался принимать песню до тех пор, пока Никулин, Вичин и Моргунов не подхватили припев песни, запомнив его с первого раза. См. *Зацепин А.С., Rogozin Ю.* «Миг между прошлым и будущим». М.: Изд-во «Э», 2017. С. 218–225.

ручив Балбесу (Юрий Никулин) и Трису (Георгий Вичин) исполнение песни **«Постой, паровоз»**. Смелость Гайдая при выборе музыкального материала заключалась не столько в жанровом происхождении выбранной композиции (преступная натура героев это допускала и даже подразумевала), сколько в характере исполняемой ими музыки.

Откровенно жалостливая, наполненная безысходностью песня полностью переворачивала привычное восприятие характеров Балбеса и Труса. Звучащее в ней обращение к матери, с одной стороны, является характерным признаком жанра блатной песни, а с другой – привносит в их образ теплоту и чувственность. Как пронизательно заметил Иван Фролов, благодаря этому музыкальному номеру «нам первый и, пожалуй, единственный раз удалось заглянуть в души персонажей троицы, которые раскрылись нам глубже и неожиданно – с человеческой стороны. Оказалось, что типы тройки не некое подобие полуодушевленных манекенов... а люди, которым не чужды чистые душевные движения. Репетицию своих преступных действий они проводят вроде бы нехотя, через силу, под давлением каких-то роковых обстоятельств, которые против воли толкают их на нечистые дела. И в то же время они пытаются заглушить в себе эту нахлынувшую на них хандру и тревожные предостережения»³.

Не только характер музыки, но и слова песни обнаруживают удивительную синонимичность умонастроению поющих персонажей и сюжету всего эпизода. Трус, допевая второй куплет, обращается к Бывалому (Евгений Моргунов): *«Пока еще не поздно нам сделать остановку»* – и, добавляя от себя неуверенное, подобострастное *«А?»*, отчаянно заканчивает: *«Кондуктор, нажми на тормоза!»*. Песня становится прямым обращением к Труса к Бывалому, криком его души в надежде на спасение. Бывалый прерывает игру, забирает гитару и вешает ее на стену рядом с боксерскими перчатками с суровой репликой: *«Хватит гулять»*. Формально муза проигрывает силе и долгу, но безоговорочно выигрывает зрительские симпатии.

Таким образом, посредством этого музыкального номера Гайдай, по сути, совершил двойной демарш против установок официальной идеологии. Во-первых, уголовная лирика перестала быть фигурой умолчания, она, пусть в определенном контексте и отрицательными персонажами, но транслировалась на самые широкие массы советских кинозрителей. Во-вторых, что даже более важно, с помощью блатной песни раскрылись искренние душевные порывы героев. Тем самым нелегитимный жанр нарастил не только дополнительный объем в образе персонажей, но и свою собственную репутацию как актуальной и действенной художественной формы.

Второй раз к жанру блатной песни Гайдай обратился уже в финале и своей режиссерской карьеры и, собственно, советской эпохи. В качестве лейтмотива фильма *«Частный детектив, или Операция-“Кооперация”»* (1990) Александр Зацепин сочиняет песню **«Была эпоха – эй-эй»**⁴, которая нео-

³ Фролов И.Д. В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. С. 61.

⁴ Официально песня называется «Кооператив», но больше известна по первой строчке припева.

жиданно, но вполне оправдано актуализировала на закате советской эпохи уголовную стилистику. Искусно меняя обличья, на протяжении фильма песня звучала то в исполнении уличных музыкантов, то «шкатулочной» музыкой при открывании дверцы бара, то превращалась в виртуозно пронзительное соло скрипки, на которой чудесным образом научился играть главный герой (Дмитрий Харатьян).

Зацепин стилизовал музыку под псевдопримитивный жанр. Он использовал откровенно простоватую мелодию скромного диапазона, с большим количеством повторов и интонационными ходами, характерными для блатного жанра. Гармонизируется песня буквально тремя аккордами. В фильме ее исполняет Александр Кальянов, обладающий прожженным тембром, с брутальной хрипотцой, чье пение скорее мимикрирует под речь.

Текст песни, написанный Леонидом Дербенёвым, является остросоциальной сатирой, закамуфлированной под мысли и заботы позднесоветского обывателя. Лирический герой пытается осознать перемены, свалившиеся на общество, когда на место «фальшивых вождей» приходит деятельный кооператор, должный всех спасти (*«Прошлых лет идейные пираты / Извратить пытались нашу жизнь. / Но проснулся наш кооператор / И на дне построит коммунизм»*). Однако мессианская идея дезавуируется на корню, весь энтузиазм лирического героя пронизан иронией, на самом деле никакой веры в силу кооператора нет. Поменялись только идолы (водители на предпринимателей), а менталитет (безнадежное ожидание чуда) остался прежним. Герой фиксирует, как прагматика пропитания, бытового выживания оказалась важнее коммунистических идеалов. В припеве сатира достигает своего апогея и капиталистический поворот «благословляется» уже самими идеологами марксизма (*«А нынче Энгельс и Маркс / С восторгом смотрят на нас. / И явно им по душе, / Что будет мясо в борще»*). Пресловутая забота о хлебе насущном затмевает любые идеологические устремления.

Эта композиция в жанре блатной песни с философской пронизательностью фиксировала болевые точки времени. Она имела все шансы стать «народным хитом», так как сочетала внешне простую, доступную музыкальную форму с готовыми и актуальными афоризмами. Но хитом не стала. Почему? Потому, что песня рисовала слишком нелюбимый портрет времени и общества, была чересчур публицистичной в своей сути, не оставляла пространства для домысливания и семантической многозначности. Собственно говоря, эта песня отражала суть и судьбу поздних фильмов Гайдая, которые потеряли народную любовь, променяв художественную дистанцированность (остраненность) на публицистическую злободневность.

■ Цыганский романс

Наряду с блатной песней не менее порицаемыми с точки зрения идеологии были жанры так называемой «мещанской» музыки – сентиментальные, жестокие цыганские романсы. К подобной музыке с сомнительной репутацией и мелодраматическим сюжетом Гайдая на протяжении своей карьеры об-

ращался неоднократно. Ограничимся лишь перечислением. Сентиментальный (а по некоторым признакам – жестокий) романс «Шумел камыш» звучит в двух фильмах – «Пес Барбос и необычный кросс» (1961) и «12 стульев» (1971). Другой сентиментальный романс Марии Пуаре «Я ехала домой» становится лейтмотивом взяточника Горбушкина (Михаил Пуговкин) из новеллы «Преступление и наказание» в фильме «Не может быть!» (1975).

К жанру цыганского романса Гайдай прибегает трижды – дважды в цитатном саундтреке и один раз в оригинальном. При первом обращении режиссер нарушает сразу два негласных табу – не только на музыкальный жанр, но и на персону исполнителя. Речь идет о записи Владимира Высоцкого, которая прозвучала в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (1973).

Оставшись по ходу сюжета один в квартире Шурика (Александр Демьяненко), Иван Грозный (Юрий Яковлев) изучает и пугается современных бытовых предметов – бежит от шума сливного бочка, шарахается от дребезжащего холодильника. Рассматривая курортное фото Зиночки (Наталья Селезнева) в купальнике, Иван Грозный присаживается прямо на магнитофон и мгновенно подскакивает как ошпаренный, услышав надрывный голос Владимира Высоцкого с цыганским романсом **«Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная»**⁵. За ту минуту, которую внутрикадрово звучит фрагмент романса, герой Юрия Яковлева переживает целую гамму чувств – от страха, изумления, недоверия к чуду техники до вслушивания, наслаждения и искреннего сопереживания лирическому герою песни. Царь проникается отчаянием цыганского романса, выражая это характерным жестом выпившего человека, хватящегося за лоб всей ладонью, как бы осознавшего всю суету и бренность своей жизни. Такая реакция царя не только создает комический эффект, но и назначает квинтэссенцией русской души цыганскую песню, сила воздействия которой пробирает сквозь столетия.

Таким образом, самодержец и деспот, представитель высшей власти в Древней Руси оказывается сражен цыганским романсом в исполнении опального советского барда. Граница между дозволенным и порицаемым выглядит очень зыбкой и проходит цензуру только благодаря ироничной интонации. Но при всей ироничности Гайдай с помощью конкретной музыки вкладывает важные подтексты и в характер самого героя, и в его взаимоотношения с другими персонажами. Екатерина Сальникова подробно прослеживает духовную общность между Шуриком, как просвещенным гуманистом, и Иваном Грозным, как тираном, готовым «к диалогу с другим временем, с реалиями чужой эпохи»⁶. «Во многих ситуациях, –

⁵ Авторами изначальной версии романса «Подруга семиструнная» являются композитор И. Васильев и автор слов А. Григорьев. Романс датируется 1857 годом. Однако Владимир Высоцкий создал свой вариант романса, кардинально отличающийся от первоисточника. Впервые Владимир Высоцкий исполнил его в фильме К. Муратовой «Короткие встречи» (1967), где играл роль геолога.

⁶ Сальникова Е.В. Комедийно-трагедийный универсум фильма Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» // Искусство советского времени: между официозом и подпольем / отв. ред. Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. С. 553.

замечает исследовательница, – Грозный обнаруживает умение органично, без внутреннего сопротивления, откликаться на разные эмоциональные флюиды, разлитые в воздухе. Он способен оценить и пение Высоцкого, хотя оно исходит из какой-то непонятной шкатулки с вращающимися колесиками»⁷. Вопрос о том, почему сам Шурик – передовой советский инженер – на досуге слушает такую полулегальную музыку, остается во всех смыслах за кадром.

В следующем своем фильме, «Не может быть!», Гайдай прибегает к жанру цыганского романса уже в оригинальном саундтреке. Именно под этот жанр Александр Зацепин и Леонид Дербенев стилизуют выступление приглашенного певца (Сергей Филлипов) с песней **«Черные подковы»** на многолюдном банкете в новелле «Свадебное происшествие». В данном случае «мещанская» музыка помещается в ироничный контекст полного несовпадения содержания песни с разворачивающимся в кадре действием.

В тексте квазицыганского романса обыгрывается традиционный сюжет роковой страсти. Также традиционно ее символом выступает материальный объект (в данном случае – черные подковы), который как бы разделяет (принимает на себя) страдания и отчаяние лирического героя (*«Ты ушла навек, так зачем же снова, / Снится белый снег, черные подковы»*). По сюжету фильма в этом эпизоде жених (Леонид Куравлев) пытается опознать свою невесту среди многочисленных гостей. Публика вдохновенно внемлет приглашенному певцу, а главный герой мечется от дамы к даме, впадая в полное отчаяние. Морок опознания виртуозно отражается в темпе и характере музыки, которая от раскатистого, вальяжного начала постепенно переходит в оголтелый пляс. То есть темпо-ритмически музыка прекрасно иллюстрирует состояние главного героя, но сюжет романса полностью расходится с его чувствами. Вместо торжества страсти – досадная «пропажа» объекта любви. Кинематографический нарратив полностью дезавуирует содержание песни и сам жанр цыганского романса, превращая его в образец пустовато-пошлых штампов, в экзальтацию фальшивых чувств напоказ.

Еще один, пожалуй, самый знаменитый цыганский романс – **«Очи черные»** – звучит закадрово в инструментальном саундтреке уже упоминавшегося фильма «Частный детектив...». Тема романса появляется в эпизоде очередного видения главного героя после удара по голове. В этом видении он в роли врача пытается спасти свою возлюбленную от алкогольной зависимости, устраивая ей сеанс с выбором между рюмкой водки и стаканом кефира. В закадровую музыку вкрапляются интонации «Очи черные» как символа кабацкой музыки, мелодии искушения и пьяного разгула. Но главная героиня выбирает кефир, а рюмку водки на радостях выпивает сам главный герой.

В данном случае и сюжетная ситуация, и озвучивающая ее музыка воспринимаются как чистый гэг без какого-либо глубокомысленного подтекста. Изменившийся социо-политический контекст автоматически легитимизирует

⁷ Сальникова Е.В. Комедийно-трагедийный универсум фильма Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» // Искусство советского времени: между официозом и подпольем / отв. ред. Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. С. 553.

ранее нелегитимные жанры, звучание которых перестает символизировать авторскую смелость и художественную многозначность.

Таким образом, использование цыганского романса – как разновидности «мещанской» музыки – может приводить к разным художественным эффектам. С одной стороны, пристрастие героев к полулегальному жанру может стать индикатором их неординарности, «выпадения» из большинства предустановленных нормативов («Иван Васильевич меняет профессию»). С другой стороны, драматургический контекст может вскрыть бессодержательность и «пустозвонность» как самих музыкальных произведений, так и слушающих их героев («Не может быть!»). В этом случае комический эффект строится на несовпадении экзальтированных чувств песни с истинными помыслами персонажей, которые зачастую озабочены гораздо более прозаическими, более того – малопривлекательными целями. Музыкальный номер используется как ширма, как яркая декорация для отвлечения внимания и подспудного воплощения совершенно иных целей.

■ Танго

Схожая роль эффектной ширмы, совершенно не совпадающей с атмосферой истинных помыслов героев, закрепляется и за другим жанром «мещанской» музыки – танго. Так, в одном из начальных эпизодов новеллы «Забавное приключение» фильма «Не может быть!» показывается быт коммунальной квартиры. На кухне по радио передают «**Утомленное солнце**»⁸. В кадре звучит длинное оркестровое вступление и небольшой фрагмент заглавной фразы в исполнении Леонида Утесова. Однако изысканность песни полностью дезавуируется неприглядным коммунальным бытом. Кто-то стирает белье в тазу на кухне, тут же развешено постиранное, тут же готовится еда, бранятся соседки, дети носятся под ногами у взрослых. Никакой приватности, все у всех на виду, а фоном звучит песня про самые сокровенные чувства. Возникает ироничное, а в чем-то – даже трагичное, несовпадение сюжета песни и реальности, в которой живут слушающие ее герои. Жанр танго, традиционно ассоциирующийся с любовной страстью, отчаянно не совпадает с коммунальной действительностью, где страсть растрачивается на выяснение отношений с соседями.

Однако наиболее ярко жанр танго обыгрывается в оригинальном (авторском) саундтреке гайдаевских фильмов. Например, в ритме танго Александром Зацепиным написана «выходная ария» Остапа Бендера (Арчил Гомиашвили), соблазняющего мадам Грицацуеву (Наталья Крачковская) («12 стульев»). Несмотря на то что Бендер исполняет эту песню от своего имени, она не является его музыкой. Бендер подбирает то, что отзовется в душе мадам Грицацуевой, и при этом иронично спародирует ее чаяния и мечты. Общий комический эффект многократно усиливается контрастом, который возникает между образом лирической героини песни – «*стройная фигурка цвета шоколада*», «*птичка на ветвях его души*» – и грузной, необъятной фактурой ма-

⁸ Музыка Е. Петербургского, русский текст – И. Альвека.

дам Грицацевой, которая искренне сопереживает песенной драме и «булькает» слезами в бокал с вином.

Именно с помощью иронии, звучащей и в тексте, и в музыке песни, Остап Бендер заведомо абстрагируется, дистанцируется от разыгрываемого мелодраматического сюжета. Разгул любовных страстей, явленных в песне, необходим Бендеру исключительно в качестве ширмы для его меркантильных интересов. Недаром в финальном инструментальном проигрыше Бендер хватает «в объятия» стул и танцует с ним как с истинным объектом своей страсти.

В последней работе с Гайдаем – в фильме «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон Бич опять идут дожди» (1992) – Зацепин вновь обращается к жанру танго. Именно в его ритме написана песня «Белый пароход», которую со сцены ресторана исполняет агент ЦРУ Мэри Стар (Келли Мак-Грилл), работая под маской кафешантанной певицы-эмигрантки. Вновь танец страсти выбирается в качестве ширмы для хитроумных планов героев и ни в коем разе не подразумевает прямого (искреннего) прочтения. Вновь мелодраматическая лирика песни-танго становится своеобразным «диагностом» эпохи, на сей раз – позднесоветской.

Но, безусловно, самым знаменитым и ярким воплощением жанра танго является песня **«Вулкан страстей»**, сопровождающая сцену соблазнения из «Бриллиантовой руки». Начнем разбор непосредственно с музыки и слов песни, которые пародируют сразу два музыкальных жанра, крайне провокационных с точки зрения советской идеологии. Если музыка песни стилизована под танго, то ее текст пародирует типологическую фабулу жестокого романса о роковой любви. Только если в жестоком романсе сюжет зачастую представляет собой ретроспекцию – трагические события уже свершились, финал истории известен, то в «Вулкане страстей» события разворачиваются сразу в двух временных пластах: и в прошлом, и в настоящем. В куплете описываются детали романа в прошлом, а в припеве *«сердце гибнет»* прямо сейчас описываемая драма переносится в реальное время. Оттого она воспринимается гораздо напряженнее и правдивее, несмотря на весь пародийный подтекст.

В сюжете песни присутствуют три героя: лирическая героиня, ее визави и город как беспристрастный, но при этом очень колоритный свидетель разыгрывающегося романа. Фонари с желтыми глазами, пряные коктейли, которые пьет город, ямайский ром, которым пахнут сумерки, дивные краски заката и, наконец, попугай с пальмовой веточкой – все эти приметы задают атмосферу далекого, то ли курортного, то ли портового города. Эпицентром жизни здесь становится ночное (сумеречное) время суток, что, конечно, полностью противоположно официальным установкам «дневной», «светлой» и «жизнерадостной» советской культуры.

Во всей стилистике танго слышны отсылки к «болезненной», декадентской дореволюционной эстраде. Профанируются экзальтированные, изломанные, обреченные на провал любовные переживания, причем герои полностью по-

гложены своей страстью, без остатка растворяются в ней и окружающем пейзаже. Крайне провокационно и то, что откровенно внебрачные отношения, без каких-либо перспектив их узаконивания, понимаются как полноценные, настоящие и заслуживающие осмысления. «Вулкан страстей» – при всей его пародийности – это гимн свободной любви, ничем не сдерживаемой страсти, утверждение самооценности любовных переживаний.

Любопытно переключение между обращением на «вы» и на «ты», которое возникает между куплетом и припевом песни. «*Слова любви вы говорили мне...*», «*Вы называли меня умницей, милую девочкой*» – вспоминает лирическая героиня в куплетах, а потом в припеве каждый раз без обиняков взывает «*Помоги мне*». В этом переключении можно услышать как претензии на «высокие» отношения, так и дистанцию, обусловленную кратковременностью знакомства или же разницей в возрасте (обращение «девочка» тогда, отнюдь, неслучайно)⁹.

Схожее переключение средств воздействия присутствует и в музыке песни. Есть куплет, с как бы топчущейся на месте мелодией, которая насыщена хроматизмами, и припев, вырывающийся из ограниченного диапазона, с широким дыханием, укрупненными длительностями и большим количеством пауз. Однако вся полетность и размашистость мелодики припева тем не менее строго укладывается в чеканную ритмическую сетку танго, а паузы в мелодии заполняются виртуозными инструментальными подголосками. Страсть искусно укладывается в законы художественной формы.

Экзотичности пейзажа, описываемого в тексте песни, вторит нетривиальное сочетание тембров трубы и аккордеона в аранжировке. Однако заглавная интонация припева буквально повторяет интонацию русской народной песни «Летят утки», которую в предыдущем эпизоде выводили на два голоса Лелик и Геша, планируя операцию под кодовым названием «Дичь».

Если в сюжете песни подразумевается, что герой-мужчина пользуется доверчивостью и наивностью героини-женщины, то в эпизоде фильма явлен гендерный твист – коварная Анна Сергеевна пытается соблазнить добропорядочного Сеню Горбункова. Она использует множественные приемы внешне невинной, а на самом деле агрессивной сексуальности. Под видом испуга и необходимости проверить ее пульс, аферистка принудительно кладет руку Сени на свою грудь. Стремясь создать комфортную обстановку, усаживает героя на пол, нивелируя какую-либо дистанцию. Продолжая как бы заботиться о госте, она спаивает его отравленным бокалом вина. Наконец, под видом демонстрации края халата, показывает стриптиз. Во всех своих действиях героиня берет инициативу на себя, наступает, загоня Сеню в буквальном смысле слова в угол, скалит зубы, изображая страсть. Показательно, что Сеня, стуча в ответ зубами и как бы сдаваясь под напором мни-

⁹ А Елена Петрушанская, например, в этом переключении слышит обращение лирической героини уже не к визави, а к Всевышнему. См.: *Петрушанская Е.* Саундтреки, выбалтывающие секреты. Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая / сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 379.

мой страсти, тем самым подыгрывает аферистке, ни на мгновение не веря в искренность ее чувств.

Важно понимать, что ни для Анны Сергеевны, ни для Сени никакой истинной эротики в этой сцене нет. Вся эротика, как и в случае со сценой из новеллы «Наваждение»¹⁰, происходит в голове у зрителя¹¹.

Заранее заготовленная на магнитофоне песня, включенная пинком ноги, становится как бы соучастницей коварного соблазнения. Именно эта музыка нужна аферистке, чтобы сыграть чувственность и попытаться разбудить ее в своей жертве. С помощью заранее подготовленной и включенной в нужный момент песни Анна Сергеевна наделяет героя Сеню чертами мужчины-соблазнителя, которые ему совершенно не свойственны, исключительно чужеродны, но в которые он соглашается поиграть, примерить на себя. Сеня как бы играет в маскулиного героя-любownika (назначается таковым текстом песни), но на самом деле коварным соблазнителем является Анна Сергеевна.

В финале сцены, где собирается вся толпа и осудительно смотрит на Сеню, возглас «Помоги мне» переосмысливается уже как молитва о помощи самого Сени. «*Видишь, гибнет, сердце гибнет...*» получает прямое прочтение, становится констатацией фиаско по всем фронтам, сопровождает полный провал главного героя в глазах как общественности, так и жены, озвучивает крах его репутации, т.е. действительную гибель при всем честном народе. Потеря сознания героем поддерживается и визуальнo с помощью размытого по краям изображения, и музыкальнo с помощью «плывущего» синтезаторного подголоска в аранжировке.

Таким образом, на протяжении этой сцены происходит постоянная игра гендерными ролями. Анна Сергеевна, примеряет на себя роль невинной жертвы, на самом деле являясь коварной соблазнительницей. Сеня, наоборот, назначается песней брутальным героем-любownikом, а по сюжету фильма примеривает на себя роль жертвы. «Грустный комизм сцены – заключает Екатерина Сальникова – в полном отсутствии подлинной страсти и эротизма, в их принципиальной невозможности с обеих сторон. Ни красавица Анна Сергеевна не способна быть по-настоящему соблазнительной, ни Семен Семенович не умеет быть хоть чуточку легкомысленным. Потому строение сцены отражает недостаток авантюристичности у главных действующих лиц; неумение жить в авантюристичной стихии и “купаться в жанре” роднит привилегированную проститутку с честным порядочным Горбунковым. Поведение героини Светличной – это полный провал задания, полный непрофессионализм мошенницы, не способной подобрать “ключик” к “клиенту”. Поэтому ее

¹⁰ Подробнее об этом см.: Левченко Я., Шемякин А. Два предисловия от людей разных поколений // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / сост. Я. Левченко. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 7–8.

¹¹ Екатерина Сальникова в дискуссии с автором заметила, что единственный действительно эротический момент, без иронии, без пародии и отстранения заключался в том, что Анна Сергеевна принимает душ перед свиданием и выглядывает прямо из ванны не одетая. И это действительно говорит о ее серьезных планах по полной программе. И интересно то, что никакого смущения на самом деле она тут не испытывает. Но этот эротический момент снижается и перечеркивается фарсовым — ударом героя Никулина дверью.

стриптиз, собственно, служит не соблазнению, а препровождению времени в ожидании, пока подействует “таблетка”¹².

Наконец, в эпилоге сцены заготовлен еще один твист. Находясь в полузабытии под воздействием снотворного, Сене мерещится управдом Варвара Сергеевна в образе соблазнительницы Анны Сергеевны. Как замечает по этому поводу Елена Прохорова, «Горбунков, будучи одурманенным, в своем видении путает проститутку, нанятую бандитами, с управдомом, а значит, агрессивную сексуальность с государственным надзором – и то и другое вторгается в последний оплот автономности героя, в его сон»¹³.

Екатерина Сальникова продолжает эту мысль, выходя на важные драматургические принципы Гайдая. «Для героя [Юрия Никулина. – Д. Ж.] обе женщины монструозны. Но на трезвую голову Семен Семенович не позволял себе никаких проявлений негативного отношения к управдому, мог только поспорить насчет выгула собак. Нужна была “таблетка”, стриптиз и потрясение разоблачением, чтобы кошмар из глубин бессознательного вышел наружу. У Гайдая психологизируются социальные и гендерные конфликты, во многом латентные. Действие провоцирует их обнаружение, экстериоризацию»¹⁴.

Эпизод с танго нарушал границы дозволенного по множеству пунктов. Полулегальный жанр танго в саундтреке, экзальтация чувств в тексте песни, сексуальное соблазнение и эротика в кадре, критика официальных инстанций в сюжете. Все это оказалось допустимым на советском экране только благодаря иронии, которая пронизывала и оправдывала все происходящее. Ничего из запретного как бы не воспринималось всерьез, а подавалось под видом пародии на музыкальные, драматургические и кинематографические штампы западной культуры. Виртуозное балансирование Гайдая между запретным и пародийным составляло суть зрительского успеха и сцены, и всего фильма в целом.

Таким образом, в гайдаевской фильмографии жанр танго оказывается жанром мнимой страсти. Ни Анна Сергеевна («Бриллиантовая рука»), ни Остап Бендер («12 стульев») заведомо не испытывают тех чувств, о которых поется в привлекаемых ими песнях. Эти композиции необходимы для ролевой игры в любовь, для циничного моделирования любовного томления. Для воплощения своих коварных намерений оба героя заимствуют, на время присваивают музыку из окружающей их действительности. Анна Сергеевна заготовливает и в нужный момент включает запись на магнитофоне, а Остап Бендер поет «серенаду под гитару», услышанную где-то ранее¹⁵.

¹² Сальникова Е.В. «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая / сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 439–440.

¹³ Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema, First Edition / Ed. by Birgit Beumers. John Wiley & Sons, Inc. Published, 2016. P. 527.

¹⁴ Сальникова Е.В. «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Указ. соч. С. 428.

¹⁵ О том, что Остап Бендер заимствует «чужое слово», свидетельствует то, что в последующем эпизоде это же танго в инструментальном варианте звучит из патефона Элочки Людоетки, с которой Бендер разыгрывает схожую сцену соблазнения, правда, танцую уже с самой Эллочкой.

■ Заключение

Суммируя приемы работы Гайдая с официально непоощряемыми, «полулегальными» музыкальными жанрами, следует отметить, что они привлекаются режиссером, во-первых, для характеристики отрицательных персонажей, которым они позволительны в силу их амплуа и принадлежности к определенной социальной страте. Во-вторых, жанры «мещанской» музыки допустимы в характеристике прошлой, не до конца социалистической эпохи, с ее рудиментами буржуазного образа жизни (именно в этой эпохе разворачивается действие фильмов «Не может быть!», «12 стульев»).

Однако, несмотря на двойственный статус звучащей музыки, режиссер относится к ней с большим вниманием и пониманием, создавая с ее помощью нетривиальные драматургические эффекты. Причем эти эффекты далеко не всегда однозначно комические в своей сути, т.е. построенные на ироничном несовпадении содержания музыки с сюжетом кинематографического эпизода. «Нелегальные» жанры могут многократно увеличивать образный объем как персонажей («Постой, паровоз»), так и эпохи действия («Утомленное солнце»).

Таким образом, с одной стороны, прослеживается определенный конформизм, когда «отрицательные» музыкальные жанры используются для характеристики «отрицательных» персонажей и эпох. Но, с другой стороны, в работе с таким идеологически сложным музыкальным материалом очевидна режиссерская смелость, которая проявляется в неоднозначности интерпретации. Вместе с тем жанр кинокомедии очень чувствителен к социокультурному контексту эпохи, кардинальное изменение которого может превратить, казалось бы, оригинальную режиссерскую задумку в художественный штамп («Очи черные»).

Александра Юргенева¹

Комизм в фотографии и графике. Опыт Литвы 1970–1980-х годов²

Аннотация. В статье анализируется материал цикла выставок комической фотографии, проходивших с 1973 по 1981 год в Вильнюсе. Феномен взаимодействия литовской фотографии и карикатуры рассматривается в контексте советской культуры. Выявляются сходства и различия в подходах к созданию комического эффекта, рождающегося из документальных образов. Комическая фотография демонстрирует возможность обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Рисунок зарождается на чистом листе, он, как и фотография, опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. С точки зрения зрительской рецепции отмечается, что на фотографии присутствует сам момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап уже преодолен и зритель имеет дело с результатом. Для художественной культуры советского периода было важным совершить уход от стандартного мышления и прикладного назначения. Особенно важно это было для карикатуры и фотографии, долгое время стоящих на службе у идеологии.

Ключевые слова: литовская фотография, советская культура, комическая графика, «Шлуота», Мацяускас, Пожерскис

Введение

В 1973 году была основана Вильнюсская фотогалерея, где постоянно экспонировались работы фотографов. Для культурного пространства СССР такая ситуация не была типичной. Традиционным образом существования советской художественной фотографии была концентрация вокруг фотоклубов без постоянных выставочных залов. Выставки проводились в помещениях, которые принимали на себя функцию выставочного пространства под конкретное событие.

Так, в Санкт-Петербурге в 1978 году прошла первая «домашняя» групповая выставка членов фотоклуба «Зеркало» (его участники известные сегодня фотографы – Геннадий Ткалич, Юрий Амелин, Валентин Капустин, Василий Бертельс, Алексей Титаренко и др.) в ДК имени Кирова. Затем, став ежегодными, их выставки проходили до 1982 года. С 1977 по 1988 год состоялись малень-

¹ Юргенева Александра Львовна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-0465-4728; lvovushka@yandex.ru

² См.: Юргенева А.Л. Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х // Художественная культура. 2024. № 1. С. 350–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-350-381>.

кие персональные выставки в магазинах фототоваров. Регулярно проходили выставки областных фотоклубов (например, Областное кино-фото общество Одессы, фотоклуб «Чайка» в Феодосии, Калининское областное отделение Союза журналистов). Но это были групповые выставки. Права проведения персональной выставки мог быть удостоен только, к примеру, заслуженный работник культуры РСФСР Александр Геринас, снимавший первых лиц государства и их гостей.

Наибольшим размахом отличались групповые выставки, имевшие государственное значение и иллюстрирующие официальный образ действительности. В качестве примера можно привести «Международную выставку художественной и документальной фотографии к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина» (Москва, 1969), «ТАСС фото-69» (Москва, 1970), выставку художественной и документальной фотографии «50 лет Великого Октября» (Москва, 1967), неоднократно проходившие всесоюзные выставки художественной фотографии «Физкультура и спорт в СССР» (Москва). В 1970-е появляются более нейтральные тематические экспозиции, но они оставались сравнительно камерными: выставка художественной фотографии «Человек и природа» (фотоклуб «Автомобилист», Донецк, 1975), межклубная выставка художественной фотографии малого формата «Природа и мы» (фотоклуб «Мудрец» Дома ученых СО АН СССР, Новосибирск, 1978) или выставка документальной и художественной фотографии кировских фотожурналистов и фотолюбителей «На земле, возле Вятки-реки» (Киров, 1983).

Особенности литовской фотографии

Наметив специфику бытования художественной фотографии в советский период, перейдем к серии очень необычных выставочных проектов, которые проходили в конце 1970-х – начале 1980-х в Капсукасе (Мариямполье, Литва). Это были «Выставки юмористической фотографии» (1973, 1976, 1979, 1981), являвшие результат неожиданного и удивительного взаимодействия фотографии и юмористической графики. Сами по себе выставки юмористической графики, по воспоминаниям классика этого направления искусства Антанаса Суткуса, начали проходить в Литве чуть раньше, примерно в 1968 году, и были приурочены к 1 апреля. Среди постоянных участников этих «несерьезных» выставок были ведущие литовские фотографы: Александрас Мацяюскас³, Ромуальдас Пожерскис⁴,

³ А. Мацяюскас (р. 1938, Каунас) с 1978 по 2001 год был председателем Каунасского отделения Национальной ассоциации литовских фотографов. Он является лауреатом международных выставок Югославии, Чехословакии и Литвы. Самые известные его серии – «Демонстрации» (1965–1985), «Литовские деревенские базары» (1969–1987), «В ветеринарных клиниках» (1977–1994) и др.

⁴ Р. Пожерскис (р. 1951, Вильнюс) обратил на себя внимание зрителей и критиков циклами «Победы и поражения» (1974–1976), «В больнице» (1976–1982), «Старые города Литвы» (1974–1982), «Деревенские праздники» (1974–1993) и др., снимки из которых были отмечены множеством наград. Он является членом Союза фотохудожников Литвы и международной федерации FIAP, лауреатом Национальной премии Литвы по культуре и искусству.

Виталий Бутырин⁵, Марюс Баранаускас⁶. Мы назвали лишь несколько имен среди многих участников, которые попытались поставить себе как фотографам совершенно иную задачу, чем служба господствующей в стране идеологии.

В каталоге первой выставки авторы описывают свою задачу так: «Итак – хоть на минутку остановимся и со стороны посмотрим на себя, оглянемся вокруг. Не просто так поглазеим, а с улыбкой. Тогда мы увидим, что жизнь течет не только по инструкциям. Она полна маленьких и даже больших мелочей, вызывающих смех, а смех продлит наши биографии хотя бы на несколько дней. В этом нам поможет фотография. Оказывается, она может не только показывать „жизнь как она есть“, но способна взглянуть на окружающее нас через юмористический объектив»⁷. Эта концепция содержит в себе сразу два существенных момента: во-первых, она предполагает уход от стандартного мышления и игру с действительностью; а во-вторых, прикладной, стоящей у идеологии на службе фотографии позволили быть свободной в фиксации реальности.

Фотография была активно задействована в системе советской пропаганды и наряду с другими способами выразительности создавала идеализированный, выверенный образ жизни в СССР. В этой работе были задействованы такие признанные мастера фотографии, как Аркадий Шайхет, Александр Родченко, Семен Фридлянд и другие, чьи снимки публиковались в иллюстрированных журналах и на открытках. Но фотографы создавали и совсем другие работы. Их фотокамеры запечатлевали случайные эпизоды из окружающей жизни и выхватывали такие аспекты бытия, которые расходились с официальной идеологией.

Широкую известность среди русской публики литовские фотографы получили после коллективной выставки, состоявшейся в 1969 году в Центральном доме журналистов в Москве. Выставка вызвала резонанс и, если сейчас посмотреть, какие именно черты обращали на себя внимание публики, то мы обнаружим следующее. При безусловном наличии авторского стиля у каждого из авторов все их работы объединяло нечто с первого взгляда неявное, растворенное в изображении. Одни критики оценивали это как «узость тематики, однообразие творческих приемов»⁸, другие усматривали в этом совсем иное значение. Анри Суренович Вартанов подчеркивал, что следует относиться к этой черте представленных работ как к «сходству, свидетельствующему об эстетическом единстве, о принадлежности к одной фотографиче-

⁵ Работы В. Бутырина (1947, Каунас – 2020, Вильнюс) были представлены на персональных выставках, которые проходили в 80-е годы не только в Литве и европейских странах, но также и в Японии. За победы в международных конкурсах художественной фотографии Бутырин был удостоен почетного звания «Художник международной федерации фотоискусства (AFIAP)».

⁶ М. Баранаускас (1931, Пренай – 1995, Вильнюс) – победитель международных конкурсов фотографии в Польше, Германии и Болгарии. Он также был удостоен звания «Художник международной федерации фотоискусства (AFIAP)».

⁷ Каталог Выставки юмористической фотографии / Об-во фотоискусства ЛитССР, Фотоклуб «Судува». Капсукас, 1973.

⁸ Встреча с литовскими мастерами в Москве // Советское фото. 1969. № 9. С. 44.

ской школе»⁹. По мнению искусствоведа, объединяет их внимание к различным состояниям человека и способность создавать очень объемные образы, заставляющие зрителя остановиться, погрузиться в них и задуматься. Позднее Л. Аннинский также будет писать о потрясающей обращенности фотографов литовской школы к человеку и «самозначимости жизни», когда «значима и травинка, и камень, и душа, и тело; значимо красивое и некрасивое; значимо здоровое и больное; значимы и радость, и горе»¹⁰. Интересно, что Аннинский говорит об общности стиля, который объединяет относящихся к одному периоду литовских и русских фотографов и даже присутствует в поэзии. Он обнаруживает в их работах «воздух нечаянности, живого подсматривания реальности “как она есть”, опрокидывание тяжеловесной “станковой” представительности, отрицаемой как бы невзначай, – живой язык эпохи репортажа...»¹¹. Однако очевидно, что в наибольшей степени это проявилось у фотографов из Литвы, чем они и обратили на себя внимание. В этом же можно усмотреть внутреннюю причину, по которой именно в арт-среде Вильнюса родился этот неожиданный тандем фотографии и карикатуры.

Интересно, что это стремление к отображению настоящей жизни и созданию естественных персонажей обнаруживается в эти годы в фильмах Леонида Гайдая, которому, однако, приходилось использовать более скрытые методы формирования образов. Исследуя включение песен в кинематографическое повествование его фильмов, Д.А. Журкова приходит к следующим выводам: «Создается устойчивое ощущение, что герои фильма живут не где-то там, в экранной реальности, а здесь, среди обыкновенных советских людей. Таким образом, художественный прием становится еще одним свидетельством народности, массовости, понятности и даже правдивости гайдаевского кинематографа, несмотря на всю его эксцентричность»¹².

Один из вариантов высвобождения фотографии литовские организаторы выставок увидели в ее способности раскрывать неожиданные моменты действительности. Эти снимки демонстрировали комичность повседневности, заключающуюся не только в невинном противоречии смыслов, соседствующих на плоскости фотографии объектов, но и в ее несоответствии официальной картине советской жизни. Усилить эффект или помочь направить зрительское восприятие фотографии в этом ключе была призвана карикатура.

■ Комическая графика Литвы

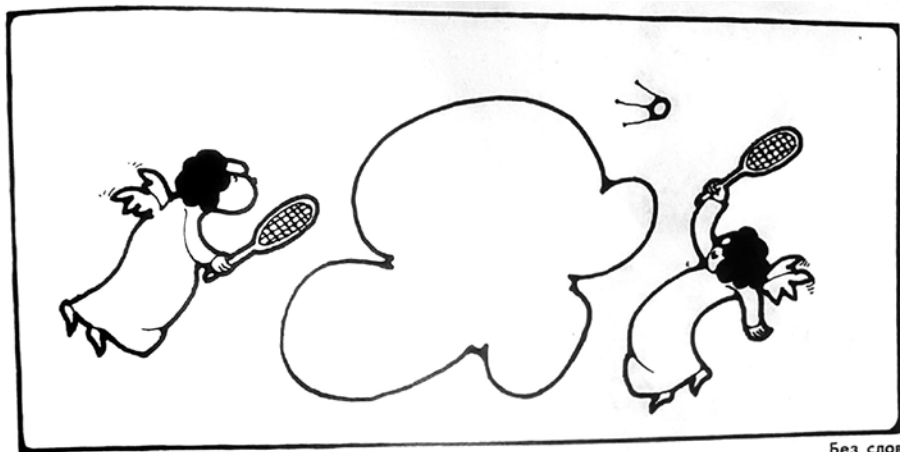
Карикатура в советской культуре с самого начала, с 1920—1930-х годов, выступала в качестве серьезного инструмента пропаганды и обличения «антисоветских» качеств. Зачастую она была достаточно агрессивной и представляла собой сатиру со свойственным ей обращением к гротеску. В предиде

⁹ Встреча с литовскими мастерами в Москве // Указ. соч. С. 44.

¹⁰ Аннинский Л. Очерки о литовской фотографии. Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984. С. 247.

¹¹ Там же. С. 13.

¹² Журкова Д.А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 120.



Без названия. Рисунок – И. Варнас

словии к одному из томов серии «Мастера советской карикатуры» находим описание задач карикатуры (понимаемой именно как сатира), выраженное в военной терминологии: «...мы можем, пожалуй, сравнить художников-сатириков с бойцами различных родов оружия: мы найдем среди них и разведчиков оперативной газетной карикатуры, и бронебойщиков станковой сатирической графики, и снайперов журнального рисунка, и артиллеристов политического плаката, и легкую кавалерию юмористической шутки»¹³. Такой была советская карикатура 20–30-х, она была бичующей и обличающей врагов государства и его идеологии.

По мнению В.Ю. Меринова, «в советских СМИ этого периода воссоздается особая гротесковская карикатурная расчеловеченная реальность, которая стала мощным фактором дегуманизации общества»¹⁴. Однако стоит подчеркнуть, что сам каталог работ Ю. Ганфа в сопровождении этого текста был издан в начале 1970-х, то есть в те годы, когда проходили интересующие нас выставки юмористической фотографии (и графики). В исследовании, посвященном литовской комической прозе, также отмечается, что «в течение первых двух десятилетий развития литовской советской литературы комическое характеризуется открытой сатирической направленностью, отражающей идеологическое ангажирование писателей»¹⁵. При этом следует отметить, что основным местом издания и комической прозы, и графики литовских авторов был вновь официально возрожденный в 1940 году журнал «Шлуота» («Метла»). В военные и послевоенные годы, если фотография должна была демонстрировать образцы для подражания и выстраивать образ прекрасного, современ-

¹³ Ганф Ю.А.: Альбом карикатур / автор вступ. ст. Б. Ефимов. М.: Сов. художник, 1972. С. 2.

¹⁴ Меринов В.Ю. «Сквозь магический кристалл»: карикатура и карикатуризация реальности в советской центральной прессе 1920-х годов (на примере газеты «Правда») // Научный результат. 2016. Т. 2. № 4. С. 27.

¹⁵ Каледа А.П. Проблема комического в литовской советской прозе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Вильнюс, 1984. С. 64.

ного мира, объединяющего счастливых людей, промышленность и сельское хозяйство, то карикатура выстраивала ряд негативных образов. Критика этих фотообразов в основном была направлена на жизнь в других странах. К примеру, в 60-е годы публиковались снимки, запечатлевшие полную горя и страдания жизнь мирных жителей во время Вьетнамской войны.

В нашем случае речь идет о направлении литовской комической графики, которой в это время был свойственен более мягкий юмор и легкая ирония. Ее отличал лаконизм, условность визуальных решений и сюрреалистичность. В выпуске из серии «Мастера советской карикатуры», посвященном художникам сатирического журнала «Шлуота», задачи художника-карикатуриста описываются совершенно иначе: «Смешной рисунок заставляет хотя бы на миг забыть о повседневных заботах, задуматься, взглянуть на мир в непривычном ракурсе, посмеяться от души»¹⁶. Кроме того, отмечается, что после окончания Второй мировой войны расширился диапазон комического, где присутствуют «элементы гротеска, иронии, сатиры и юмора, сарказма и пародии, а также их синтез»¹⁷.

Этот процесс, по всей вероятности, происходил одновременно и в графике, и в литературе, где в 1960—1970-е годы на первый план выходит творчество Витауте Жилинскайте. Ее произведения в одном из исследований характеризуются следующим образом: «Не замыкаясь в рамках прямой насмешки, повествование втягивает читателя в парадоксальные комические размышления, предлагает ему посмотреть на разнообразие жизни сквозь призму комизма»¹⁸. При этом далее отмечается, что для 1980-х годов творчество писательницы служит эталоном для литовских писателей-юмористов и сатириков¹⁹. Можно говорить о том, что период советской «оттепели», несомненно, оказал влияние на характер комического искусства в Литве. Собственно, и сам факт проведения выставок, о которых сейчас поговорим подробнее, является его последствием.

■ Различие подходов Й. Варнаса и Я. Делтувы

Интерес представляет сам вопрос о решении свести вместе эти разные виды искусства. Можно предположить, что именно серьезность положения фотографии в официальной культуре заставила обратиться к карикатуре, которая в данном случае играла роль дополнительного комментария или расширенной подписи, помогала представить зрителям новый взгляд на фотографию. Такое структурное решение экспозиции подчеркивало стремление авторской фотографии к свободе интерпретации видимого окружающего мира. В этом отражается концепция активного видения, которую А.В. Марков описывает следующим образом: «Мозг восстанавливает вещи до их объема,

¹⁶ Художники литовского сатирического журнала «Шлуота» / автор вступ. ст. З. Штейнис. М.: Сов. художник, 1984. С. 1.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Каледа А.П. Указ. соч. С. 93.

¹⁹ Там же.

через целесообразные реакции, тогда как превратить эти реакции в осмысленное познание внешнего мира может только наша субъективность»²⁰. Художники, следуя заданному на снимках вектору, расширяли их содержание, демонстрируя эту бесконечность и ценность субъективного восприятия.

Такой опыт был возможен действительно только в Литве, на периферии советской культуры, где карикатура к этому времени уже совсем необязательно служила укреплению идеологических установок. Ей был свойственен мягкий юмор, игра понятиями и представлениями, направленными не против чего-либо, а лишь ставящими целью игрой авторского воображения вызвать улыбку у зрителя. Схожую специфику национального юмора другой «европейской» советской республики, Чехословакии, отмечает исследователь П.И. Воротынец: «За сатирическим прищуром “Кротика в городе” (и, конечно, других произведений той поры) скрывалась настоящая печаль, но и одновременно радость жизни, высокая благодарность бытию. Чешское искусство тех лет преподавало важный урок: даже в самые ужасные моменты истории можно не озлобиться, не измельчать душой и в конечном итоге спастись»²¹.

В упомянутом выше сборнике мы видим работу Йонаса Варнаса, где два ангела играют в бадминтон, а облако играет для них роль сетки. На рисунке В. Веблаускаса корабельный кок моет тарелки, подставляя их под фонтан, который пускает кит. Здесь нет объекта осмеяния, это в большинстве случаев остроумная игра образами и ирония по отношению к окружающей жизни.

Пропагандистская карикатура отталкивалась от идеологических предпосылок. В рассматриваемом нами союзе фотографии и карикатуры графическое изображение, напротив, возникает на основании зафиксированной реальности, точнее, того субъективного взгляда на нее, который предлагает фотограф. Карикатура сатирического толка традиционно служит высмеиванию (разной степени градуса негативности и агрессивности) и выявлению некоей дисгармонии мира, его уродства, каким оно представляется автору. Она может быть обращена на конкретную персону или предлагать собирательный гротескный образ. Идея рассматриваемых нами выставочных проектов заключалась в том, чтобы к каждой фотографии художник создал изображение, находящееся в свободной связи с первоисточником и предлагающее вариант его комической интерпретации.

Каталог первой выставки (1973) принял облик набора открыток, где каждое изображение размещалось на отдельной карточке. В дальнейшем печатались небольшие брошюры: рисунок мог находиться на той же странице, что и снимок, или же их пара занимала весь разворот. В любом случае предполагался диалог образов разной природы, но связанных «родственными» связями: все было сделано для того, чтобы, даже просматривая каталог, зритель получал возможность мгновенно сравнить изображения.

²⁰ Марков А.В. Возвращение субъективности в теорию: артефакт как проблема // Артикульт. 2011. № 3 (3). С. 12.

²¹ Воротынец П.И. Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации // Художественная культура. 2023. № 1. С. 101.

Тенденцию к возникновению экспериментов в области выразительных средств различных искусств А.С. Вартанов отмечал уже в начале 1960-х в связи с проблемой перевода литературных произведений на язык графики и кино. «Борьба нашей эстетики последних лет против засоренности и невыразительности языка искусства, за новый бурный расцвет его возможностей к яркому, неповторимому в каждом отдельном виде искусства отражению советской действительности имеет прямое отношение и к тем проблемам, которые затронуты в этой работе»²². Очевидная усталость от установок соцреализма, но невозможность полностью избежать его довлеющего присутствия, приводила к поиску новых путей развития искусства, в том числе и через рождение синтетических форм. Представляется естественным, что наибольшей свободой здесь пользовались прибалтийские республики СССР, которые сохраняли дыхание европейской культуры и чисто географически были удалены от центра.

Далее мы постараемся проанализировать, как развивалось содержание снимка в сопровождающем его рисунке и на чем в паре строился комизм каждого из изображений. Традиционно фотографию сопровождает подпись, которая конкретизирует ее смысл, позволяя зрителю считать то ее содержание, которое вкладывал фотограф. Это устойчивая формула передачи информации с помощью фотоснимка, который представляет собой вырванный из реальности фрагмент. Такая обрывочность требует пояснения и конкретизации для верного понимания, и текст решает эту задачу. В случае с рассматриваемыми фотографиями юмор рождается на стыке двух изображений разной природы и подписи, которая относится именно к снимку.

Выставка 1973 года заметно отличается по своему характеру от последующих, поскольку автором рисунков здесь был Йонас Варнас. Его работам свойственна большая сюрреалистичность и не такая привязанность к социальной тематике, как у Андриуса Делтувы, создававшего юмористические рисунки к трем остальным выставкам. Кроме того, Варнас бережнее относится к исходному изображению и обрисовывает ключевые объекты фотографий. Он вносит изменения, сохраняя силуэты и лишь добавляя что-то к ним или в окружающее пространство. Делтува действует иначе: он полностью создает свой рисунок «с чистого листа», отталкиваясь от предложенного фотографом сюжета и лишь иногда сохраняя композицию. Но в любом случае знаковым было то, что в этом проекте и карикатура, и фотография вышли за рамки серьезной официальной культуры с ее идеологией, довлеющей над всеми возможными инструментами для создания выразительных образов. Несмотря на разницу творческого почерка двух художников-карикатуристов, можно обнаружить общие черты в их прочтении комического содержания снимков.

Часть представленных на выставках фотографий не содержали откровенного комизма, но репрезентировали, к примеру, какое-либо неожиданное положение объектов в пространстве. Оно могло быть примечательно само

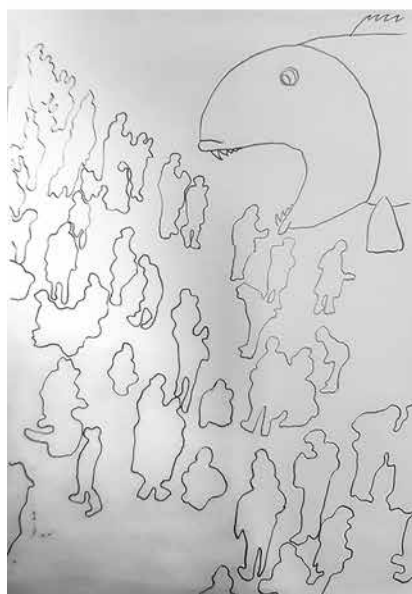
²² Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. С. 311.

по себе в силу своей непреднамеренности, или же объекты благодаря подмеченному фотографом ракурсу совмещались в кадре, рождая новую гибридную форму. Таких снимков оказалось выбрано больше для первой выставки, и они были созвучны логике творчества Варнаса.

Для черно-белой фотографии всегда очень эффективным оказывается деление кадра на части, в одной из которых преобладает белый цвет, а в другой черный. Это создает сильный графический эффект, воздействие которого усиливается пониманием зрителя того, что фотограф обладает умением увидеть это в реальности и зафиксировать. В качестве примера можно привести снимок «Рыболовы» (1973) К. Кришчукайтиса, где в левом углу скопились темные фигуры рыбаков, а справа остается правильный треугольник белого льда.

Похожее впечатление производит работа «Парадом команду я» (1976) П. Янушявичуса, где темному силуэту индюка слева противопоставлено стадо белых гусей (работа получила специальный приз жюри). В качестве одного из приемов раскрытия комического сюжета снимка Варнас как раз и использовал условное деление кадра на две части, одну из которых он почти в точности повторял, а в другой располагал вариант своей ассоциации с происходящим на фотографии. Так, в случае с рыбаками художник в точности повторил силуэты людей, а во второй половине разместил огромную рыбу с хищно распахнутой пастью. В воображении Варнаса она появилась из той белой дымки в верхнем углу снимка, которая намекает на некое безграничное скрытое в ней пространство, уходящее за пределы кадра. На снимке А. Яничкина запечатлен пешеходный переход с упавшим и перевернутым вверх ногами знаком (1981). Делтува буквально следует логике изображенной на снимке ситуации и достраивает ее, размещая на «зebre» идущих на руках пешеходов.

На фотографии В. Бутырина (1979) «Музыкант» изображена вешалка с висящим на ней черным пальто и шляпой, на фоне которых выделяется светлый силуэт гитары. Работа явно отсылает к творчеству Рене Магритта и представляет собой



«Рыболовы».
Фотография – К. Кришчукайтис,
рисунок – И. Варнас. 1973



«Музыкант».
Фотография – В. Бутырин,
рисунки – А. Делтува. 1979

символический «портрет» гитариста. Здесь есть оригинальная репрезентация образа человека, живущего музыкой, но ничего вызывающего смех. Художник предлагает свою ассоциацию с одеждой на вешалке и той средой, в которой было бы естественным ее встретить: Делтува сохраняет основной объект съемки – манекен, – но переносит его на поле. Загадочный и возвышенный образ оказывается снижен, будучи сведен к огородному пугалу.

Глядя на эти фотографии, зритель сталкивается с некоторой недоговоренностью, которую несет в себе пустота, или неоднозначностью и неясностью ситуации. Это создает тот нерв фотоизображения, который ощущается как «событие» и заставляет нас вглядываться. Ирина Каспэ, исследуя фотографии позднесоветского периода, отмечает значимость незаполненного пространства на этих снимках. В своей работе она объясняет это обязательным присутствием пустоты в «утопическом визуальном каноне»²³. Незаполненное пространство резонирует с фигурами людей, выступает противоположностью индивидуальному опыту. На одной из фотографий мы видим грузовик, который завис над котлованом, стоя передними колесами на одной его стороне, а задними – на другой (К. Бингялис, «XXX», 1981). На первом плане темные земляные склоны, на заднем – дымка и едва различимый силуэт грузовой машины. Этот образ безысходности и неясности мотивов (как получилось, что машина оказалась в таком положении?) на рисунке Делтувы приобретает совсем иной характер. Представленная на снимке оригинальная, но скорее негативная ситуация, превращается в свою противоположность: художник преобразует грузовик в мост, по которому пешеходы спокойно преодолевают глубокую яму. Для советского периода, которому была свойственна система двойных стандартов, непроговоренность и умалчивание фактов, такая смеховая разрядка устойчивой на уровне ощущений ситуации была крайне важным вариантом гармонизации окружающей действительности. Художник-график, интерпретируя фотографию в комическом ключе, снимает это напряжение, предлагая свое объяснение происходящего, основанное на судь-

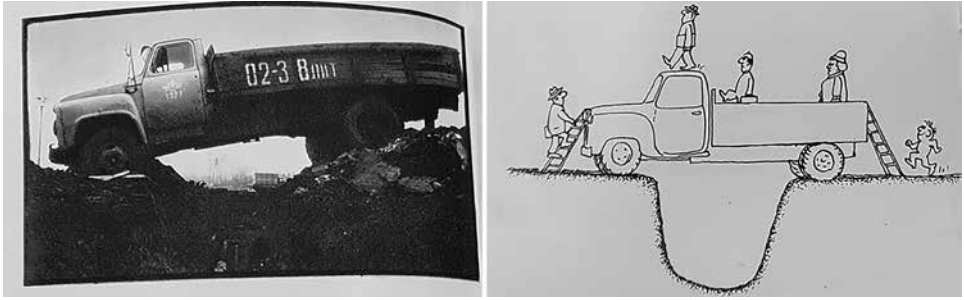
²³ Каспэ И. Навык утопического взгляда: на материале авторских фотографий последних десятилетий социализма // Социологическое обозрение. 2015. Т. 14. № 2. С. 61.

активном прочтении ситуации. Пускай он при этом следует логике абсурда, но он заполняет эту пустоту и разряжает атмосферу недосказанности. Это происходит из игры фотоснимка как документа и юмористического рисунка как подписи, отвечающей на вопрос: «что происходит?».

■ Рисунок как интерпретация снимка

Игра фотографа с ракурсами показывает, насколько неоднозначен запечатленный на ней объект и вариативна интерпретация обращенного на него взгляда. Рожденный при этом образ не содержит смыслов, завязанных на идеологии. На снимке В. Бутырина мужчины несут на плечах огромные пустые бочки, так что за ними не видно их голов. Снимок обращает на себя внимание тем, как фотограф поймал ритм расположенных на светлом фоне темных фигур, которые движутся к линии горизонта, обозначенной силуэтами запряженных в телеги лошадей. Варнас сохраняет из всего изображения только силуэты грузчиков, которые срastaются со своей ношей: на его рисунке бочки превращаются в огромные головы. На снимке мужчина в центре несет две бочки, одну на плечах, другую – в руке, и, конечно, художник логически продолжил эту линию, преобразив и эту бочку также в голову, что позволило усилить сюрреалистичность созданного изображения. На фотографии Бутырина темнота внутри бочки рождает пугающий образ черной дыры или тотальной пустоты, которую несет человек на своих плечах. Варнас немного смягчает этот мотив, изображая головы более-менее естественной формы с выведенным контуром губ и носа. Он рисует огромные глаза с полуопущенными веками, которые создают эффект флегматичного взгляда. Художник подчеркивает равнодушие человека, задавленного тяжелым физическим трудом, безразличного к окружающему миру, не способного к сложным глубоким мыслям. Настораживающий фотообраз приобретает кукольные черты, но остается при этом противопоставленным тому полному жизни и энтузиазма трудовому человеку, который создавался в визуальном поле официальной советской культуры. Получившиеся на рисунке персонажи с пустыми головами могли вызвать живую смеховую реакцию у чутких к смещению смыслового содержания в словесных и визуальных образах современников.

Делтува обращает внимание на игру теней, запечатленную Р. Пожерскис («Вперед!», 1981). Фотограф зафиксировал обычный момент из городской жизни – нанесение разметки на дороге. Двое рабочих несут трафарет-стрелку, а стоящий на дороге мужчина смотрит назад, т.е. в противоположном направлении. Зримая повседневная ситуация, которая, будучи заключенной в фотографическую форму, предлагает метафору противопоставления личного выбора некой директиве. В данном случае, возможно, это неверный выбор, поскольку мужчина смотрит назад, в прошлое, но возможно, это и ностальгия по досоветскому периоду. В работе Делтувы образ стал более лаконичным и концентрированным, а также оказался решен в более позитивном ключе. Художник увидел, как тень рабочего сливается с тенью трафарета в виде стрелки, которую он несет. Результатом стал юмористический



«XXX».

Фотография – К. Бингялис, рисунок – А. Делтува. 1981

рисунок мужчины с приделанной к его носу стрелкой. Он как бы противопоставляется другому персонажу с фотографии, драматически обернувшегося назад. Человек на рисунке выглядит очень довольным. И здесь возможны два варианта прочтения. С одной стороны, в этом образе можно усмотреть мотив внутренней свободы и самоопределения. Со стрелкой на носу он всегда будет следовать выбранному им самим направлению и верить в правильность своего выбора. Возможна и другая интерпретация: он в счастливом неведении о других возможностях будет следовать за стрелкой, которую ему навязали как единственно правильное направление в жизни.

Многие пары изображений строятся на том, что юмористический рисунок буквально визуализирует то, на что фотография только намекает, используя ракурс, крупность, ассоциативность, символику объектов в европейской культуре. На фотографии А. Мацияускаса «Бабье лето» (1973) – окно деревенского дома, на подоконнике сушится женское нижнее белье, а по всей внешней стене висят низки с яблоками. Варнас на своем рисунке оставляет только окно, а вместо бюстгальтера изображает два яблока, которые в сочетании с названием фотографии вызывают ассоциации с женской грудью. Значения соседствующих в кадре предметов оказываются буквально совмещены на рисунке.

При этом фотоснимок ограничен в своей связи с реальностью, он фиксирует объекты, доступные объективу с точки съемки. Художник в своей работе свободен в выборе подхода к интерпретации фотографии, поэтому на многих рисунках мы видим то, что, по предположению карикатуриста, осталось за кадром. Другой вариант – это продление заявленного на снимке сюжета во времени, т.е. репрезентация того, как будет развиваться действие. Фотокамера Р. Викшрайтиса (снимок «Уютное местечко», 1979) запечатлела влюбленных на сеновале, над которыми сидят два аиста. Используя в качестве отправной точки поверье о связи этих птиц с деторождением, Делтува рисует двух мальчиков-двойняшек, которые представляют собой результат союза пары на фотографии. На своеобразной фотографии Д. и В. Янкаускасов («XXX», 1981) запечатлен купальщик, который заходит в море, «надев» на себя бочку. Делтува доводит ситуацию до максимума и изображает веревку, где сушатся несколько пар плавок и среди них бочка. В этом случае рисунок полностью

уходит от формального содержания снимка и является игрой со смыслом, намек на который он содержит. Фотография увлекает зрителя своей недосказанностью, явной демонстрацией того, что она неизбежно что-то упускает, ограничивая реальность моментом и границами кадра. Из этого рождается парадоксальность изображаемого, которая становится причиной включения фотографии в состав юмористической выставки. Созданный к ней в пару рисунок придает образу однозначно комическое прочтение.

Тема пьянства

Часть представленных фотографических работ затрагивают социальные темы – неблагоустроенность улиц и пьянство. Заключение их зримых форм в рамки фотоснимка позволяло отчетливо проявиться сюрреалистичности советской повседневности. Автобусная остановка посреди затопленной местности или заполненный водой котлован посреди центра города, сломанный самосвал, кузов которого наклоняют четверо рабочих, – все это шло вразрез с официальной картиной действительности. Вид разрухи совершенно не соответствовал образам городов будущего, сломанные машины – высокому уровню технического оснащения, а сценки с сельских праздников, наполненных самым примитивным пьяным весельем, далеки от картин счастливой жизни идеальных людей.

Американский фотограф Франческа Вудман, признанный классик сюрреалистической фотографии, создавала свои работы в тот же исторический период. Любопытно отметить, что ее авторскому стилю свойственно обращение к эстетике упадка: на ее снимках мы видим обшарпанные стены с облупившейся краской, сор на полу, трещины в дверях, заброшенные помещения. И в этот антураж она вписывает человеческое тело (нередко обнаженное), кажущееся в этой среде беззащитным и уязвимым. Сьюзан Сонтаг, размышляя о природе сюрреализма в фотографии, подчеркивает существующий разрыв между фотографом, соотносящимся с буржуазной средой, и маргинальной жизнью низов, которая нередко становится объектом его наблюдения и фиксации. «Как эстетика, стремящаяся быть политикой, сюрреализм делает выбор в пользу обездоленных, в пользу прав неофициальной, несанкционированной реальности. Но скандальные темы, облюбленные сюрреалистской эстетикой, оказываются, в общем, обыденными тайнами, которые пытался скрыть буржуазный социальный порядок: секс и бедность»²⁴. Здесь же можно вспомнить творчество Дианы Арбус, которая «переформатирует привычные границы нормы, демонстрируя инаковость Другого, отстаивая его право на существование не в качестве маргинала, а полноправного члена социума»²⁵. Так же, как ее творчество противопоставлено пуританской норме и картине американской мечты 60–70-х, фотографии литовских авторов контрастируют с идеализированными представлениями о счастливой жизни

²⁴ Сонтаг С. Меланхолические объекты // Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2018. С. 76–77.

²⁵ Сахно И.М. Новая оптика взгляда: «уродцы» Дианы Арбус // Артикульт. 2019. № 33 (1). С. 86.

советских людей. При этом в случае с рассматриваемыми нами фотографиями дистанция между фотографом и объектом съемки практически нет – они принадлежат одной советской действительности. Обнаружить ее можно разве что в теме пьянства.

Эта тема сравнительно часто встречается в представленных на выставках фотоработах Пожерскиса. Серия его работ, посвященная сельским праздникам, выглядит скорее остросоциальной, чем комической. На одном снимке («На празднике в селе», 1979) мы видим задумчивого ребенка, прислонившегося к спине кого-то из родственников. На заднем плане идет уличное застолье: кто-то протягивает бутылку со спиртным, кто-то держит в руках рюмку. Художник обыгрывает сцену, визуализируя якобы очень практичные размышления ребенка о том, сколько бутылок молока можно было бы купить вместо одной бутылки вина. Делтува решает это в форме математического равенства: одна бутылка вина, знак равенства, ряд детских бутылочек. Другая фотография («На деревенском празднике», 1981) запечатлела трех сидящих на траве мужчин: один из них открывает бутылку водки, другой что-то рассказывает третьему товарищу и активно жестикулирует. Сцена композиционно почти точно повторяет сюжет картины Василия Перова «Охотники на привале» (1871). Автор графической работы отталкивается от этого сходства. Художник изображает мужчин в тех же позах, но добавляет обозначенную пунктирной линией огромную бутылку, о которой с воодушевлением рассказывает один из персонажей. При этом его жест решен как типичный для рыбака, демонстрирующего размеры пойманной им рыбы. Спиртное выступает единственно возможной добычей этих охотников или рыбаков. В этих двух случаях можно отметить, что Делтува действовал в рамках существующей на тот момент тенденции в репрезентации пьянства на «официальных» карикатурах. Выводом работы, посвященной исследованию изображения алкогольной темы в журнале «Крокодил», становится следующее заключение: критика алкоголя «в сатире была либо вторичной, то есть алкоголь критиковался вместе с другими, еще более антисоветскими проблемами (коррупция, инфантилизм, тунеядство и т.д.), либо формально-одобрительной, нежели реальной»²⁶. Авторы также отмечают юмористический, а не сатирический характер изображения этой темы²⁷. Варнас, обыгрывая снимок сельской свадьбы (Р. Рустейка, «После свадьбы», 1973), интерпретирует его с опорой на существующие клише. На фотографии радостный жених сидит в телеге, а невеста как будто тянет ее за оглобли. На рисунке художник оставляет фигуру невесты и телегу, но жениха он подменяет сюрреалистической композицией, состоящей из набора знаков-стереотипов – носки, трубка, огромная бутылка. Такое решение нельзя назвать сатирой, но оно слишком точно и пророчески передает действительность, поэтому прочитывается скорее в минорной эмоциональной гамме.

²⁶ Гринько И.А., Шевцова А.А. «Граждане алкоголики, хулиганы, тунеядцы»: алкоголь и его потребители в зеркале советской карикатуры // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 2. С. 93.

²⁷ Там же. С. 85.



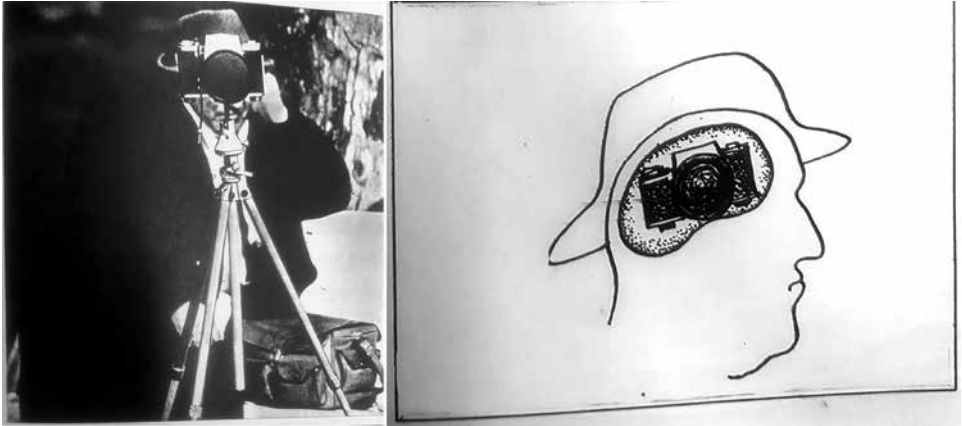
«Жажда».
 Фотография – А. Мацяускас, рисунок – А. Делтува. 1979

Интересный контраст возникает в случае, когда фотография отмечена такими чертами сюрреалистического изображения, как в прямом смысле слова безликость персонажей (мы не видим всего лица или видим только его часть) и множественность одинаковых или схожих объектов, выстраивающих определенный ритмический рисунок в композиции. На снимке А. Мацяускаса «Жажда» (1979) запечатлена толпа у винного ларька. Но мы видим на первом плане только две мужские шляпы и множество рук, протягивающих денежные купюры, справа заметен профиль, осклаившийся в белоснежной улыбке. Эта фотография передает почти звериное, стихийное стремление к алкоголю. Делтува в своем рисунке значительно снижает градус напряжения, присутствующий на фотографии. Художник обращается к метафоре власти: руки тянутся к бутылке, которая в короне восседает на троне. Они словно хотят прикоснуться к монаршей особе, чтобы получить благословение. На работе Мацяускаса мы скорее видим желание растерзать свою добычу.

Полки в винном магазине, заполненные рядами однотипных бутылок, и одинокий покупатель, застывший перед ними в позе обреченности, – этот снимок Пожерскиса назван «Выбор» (1983). Персонаж повернут к нам спиной, он обезличен. Здесь возможно двоякое прочтение фотографической ситуации. Первый вариант, являющийся более смягченным и собственно комичным, – это проблема выбора горячительного напитка; второй, представляющийся гораздо более драматичным, – это навязанное ограничение возможности выбора, сведенное к выбору спиртного, да и то довольно однообразному. Оба варианта созвучны гуманистическому характеру творчества Пожерскиса, который в своих работах концентрируется на человеке, принимая все его слабости. Такую специфику работ фотографа отмечает В. Демин, говоря о том, что он не навязывает человеку возвышенный образ²⁸. Исследователь формулирует эту черту следующим образом: «Так в зрелище людского существования Пожерскису важен мотив сосуществования»²⁹, – которое понимается и как единство несхожего в самой человеческой природе, и как

²⁸ Демин В. Светом истины // Фотография: проблемы поэтики / сост. В.Т. Стигнеев. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. С. 259.

²⁹ Там же. С. 260.



«Фотограф III».
 Фотография – К. Костюк, рисунок – А. Делтува

контраст персонажа и окружающей его среды. На рисунке, идущем в паре к фотографии, человек исчезает. Мы видим лишь вращающийся на горлышке бутылки мир, к которому сведен кругозор посетителя винного магазина. Мы вновь обнаруживаем смягчение представленной на снимке проблематики в ее графической интерпретации.

■ Портрет фотографа

Отдельной темой выставок является наполненный самоиронией портрет фотографа. Комизм образа строится на его тотальной увлеченности происходящим в видоискателе и самоотверженном стремлении получить эффектный снимок. На фотографии «Фотограф III» (К. Костюк, 1979) лицо человека полностью заслоняет фотокамера, стоящая на штативе на первом плане. Делтува изображает голову в разрезе и буквально помещает фотоаппарат внутрь вместо мозга. Ю. Вайцекас запечатлел пляжного фотографа, едущего по кромке моря с табличкой «Foto» наперевес. Варнас превратил шест с надписью в вилы, а пляж – в ниву, где этот мастер массовой фотографии собирает свой урожай.

Поиск необычного ракурса или неожиданного объекта в окружающей действительности заставляет фотографа принимать странные позы; его пластика становится приближенной к шутовской. Он встает на четвереньки или нагибается к лошадиной морде, выставив вперед руку с камерой, словно совершая замысловатый поклон. Все это делает его немного странным, выбивающимся из представления о норме. Его взгляд обращен туда, куда обычный человек и не подумает взглянуть. С другой стороны, он идеальный работник, действительно живущий своим делом, но и на рисунках карикатуристов, и на фотографиях коллег эта идея доведена в его образе до абсурда. Главным образом это происходит потому, что мы видим только процесс, а его результат, то, ради чего фотограф отвергает норму, от нас скрыт. И художник, обладая возможностью продления сюжета во времени, развивает тему последствий такого пове-

дения фотографа: на рисунке он изображен зашивающим с грустным видом шов на порванных брюках.

■ «Базары» Мацяюскаса и Делтувы

Опыт этих синтетических выставок был настолько увлекателен, что между их проведением вышел персональный каталог серии «Базары» Александра Мацяюскаса (1977), который был построен по тому же принципу: каждый снимок сопровождал рисунок Андриуса Делтувы. Во вступительном тексте литовский поэт и сатирик Алексас Дабульскис называет рисунки карикатурами, но характеризует их следующим образом: «Для обоих художников характерна доброжелательная, загадочная улыбка, а она иногда более выразительна и впечатляюща, нежели запутанные „философские“ рассуждения»³⁰. Иными словами, автор отмечает в качестве присущих их творчеству черт беззлобность юмора и недосказанность, которая оставляет пространство для более объемного осмысления запечатленной на снимке ситуации и включенных в нее объектов.

Однако совсем иначе трактует фотографии Мацяюскаса критик Лев Аннинский, говоря о присутствии в них «ядовитой иронии, гомерического хохота и патетического гротеска»³¹. Далее он пишет об эффекте, рождающемся в союзе фотографии и юмористической графики Делтувы, который легко доводит «взгляд фотографа до шаржа»³². Можно отметить, что русский критик воспринимает представленные в серии «Базары» работы несколько острее, чем предполагали авторы каталога. Если мы заглянем в него, то наиболее резко там высмеивается тема пьянства. Делтува обращается к ней даже там, где на нее нет и намека в фотоизображении. На фотографии двое мужчин упаковывают один мешок с картошкой в другой, а на рисунке художник представил все так, будто отгораживаясь мешковиной от взгляда зрителя, они разливают спиртное. В остальном в них сложно обнаружить критический взгляд, обращенный на участников базара. В основном здесь присутствует все тот же юмор абсурда: на фотографии женщина несет в сетке петуха, на рисунке – птицу подменяет изображение будильника; мужчина идет мимо выставленных у стены граблей – Делтува в точности повторяет изображение, но дает герою в руки лейку, словно он их поливает, и инструменты вырастают из земли. Есть среди снимков и очень трогательный кадр, на котором запечатлен пожилой резчик по дереву, приоткрывающий портфель, показывая деревянную статуэтку, другая деревянная поделка в виде башмачка висит у него на груди. Художник сохраняет фигуру мужчины, но рисует, как в портфель падает из груди сердце (это обозначено пунктирной линией). В его прочтении мужчина с печальным лицом не является мастером, принесшим свои изделия на ярмарку, а продает вещи из собственного дома, безусловно, в силу крайней нужды. В таком про-

³⁰ Дабульскис А. Aleksandras Macijauskas. Meninės fotografijos parodos katalogas / Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija. Vilnius, 1977. С. 3.

³¹ Аннинский Л. Указ. соч. С. 26.

³² Там же.

чении фотография действительно приобретает остросоциальный характер и выражает критический взгляд на жизнь в Литовской ССР.

■ Заключение

В целом можно выделить следующие приемы, интенсифицирующие комическое начало фотоснимка или задающие его комическое прочтение. Йонас Варнас в основном использует буквальный повтор одной части фотографии и домысливание другой, или же как бы направляет воображаемую камеру к той части реальности, которая осталась за кадром. Андрус Делтува создает свои рисунки, применяя преимущественно два варианта преломления фотообраза в графике. В любом случае он создает новое изображение, которое иногда композиционно может отсылать к снимку. Но чаще это рождающийся из содержания фотографии юмористический рисунок, который продляет зафиксированный сюжет в будущее, или придуманный на его основе метафорический образ. В последнем случае происходит игра с символикой выбранных фотографом объектов. Художник обыгрывает те из них, которые являются смыслообразующими и для фотографа.

Этот растянувшийся на несколько лет проект призывал посмеяться над несовершенством реальности, которая и приносит радость и разнообразие в мир, где власть транслирует нормативность, усредненность и сдержанность. В этих фотографиях отображена двусмысленность окружающего, которую делают еще более очевидной художники-карикатуристы, создавая свои реплики. Фотографы показывают, что содержание их работ можно прочесть буквально, но есть и области дополнительных значений, где объекты являются символами или знаками, и если так на них посмотреть, то становится смешно. Так выражается умение обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Но в некоторых случаях фотографам удалось зафиксировать абсурдность жизни, проявление которой близко к эстетике антиутопии. Эти кадры настораживают, в них человеческому слишком явно противопоставлено нечто безликое. В риторике советской жизни оно совпадает с фигурой власти, ускользающих идеалов и масштабных сверхчеловеческих проектов. Карикатура смягчает этот эффект, придавая содержанию и явлениям более конкретную форму. Фотокамера подмечает то, с чем люди и так сталкиваются в повседневности, но за счет ограничения ситуации рамкой кадра происходит интенсификация ее содержания и одновременно придание ей более масштабного смысла, превращение ее в метафору. Здесь же происходит и своеобразное раскрытие машинерии создания карикатуры: показано, как она может рождаться из момента действительности с той разницей, что в нашем случае художник не выбирает момент, а работает с уже готовым зрительным образом.

Существенно, что комическая графика, хотя и отталкивается от жизни, уходит в область обобщений (и явлений, и персонажей), фотография же, даже когда использует такие приемы, как гротеск или обезличивание, не разрыва-

ет своей связи с реальностью. Однако из череды снимков разных персонажей, связываемых, к примеру, родом занятия, местом проживания или возрастом (младенцы), может формироваться собирательный образ. Выхватывая уникальное проявление того или иного явления из действительности, она одновременно способна выделять и типическое. Можно предположить, что это также влияет на возможность взаимодействия фотографии с карикатурой, для которой важна узнаваемость репрезентируемой ситуации или объекта, остраивающихся и раскрывающих свою суть благодаря остроумной интерпретации.

Юмористическая фотография – подмеченная в действительности странность, которая воспринимается как смешная, когда есть некий норматив, с которым она идет вразрез. Действующие лица на фотографии, если ракурс и крупность позволяют их рассмотреть, отмечены множеством деталей, они безмянны, но персонифицированы. Рисунок – это визуализированная шутка. На фотографии присутствует момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап преодолен, и зритель имеет дело уже с результатом.

Одним из центральных аспектов репрезентации становится парадокс, когда фотограф выхватывает фрагмент реальности, где «вырезанная» из бытия ситуация не отвечает законам логики, а художник воспринимает предложенный взгляд на действительность и в соответствии с ним воссоздает «оставшееся за кадром». В результате суть происходящего проясняется, но как бы смещается в другое измерение, измерение абсурда. В этом прочитывается интересное взаимодействие рисунка и фотографии. Фотография, зафиксировав нечто странное, останавливается, не имея возможности сделать следующий шаг, поскольку она ограничена зримыми объектами и конкретным моментом. Рисунок зарождается на чистом листе, он тоже опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. На рассматриваемых нами снимках этого нет, однако в наши дни можно выделить в качестве вполне устойчивого поджанра комической фотографии снимки с эффектом «за секунду до». В них чаще всего зафиксированы объекты в движении, причем в настолько пограничный момент, что последствия происходящего буквально включены в этот образ, хотя и не репрезентированы в нем. Поэтому можно говорить о том, что у фотографии все же есть способы создания очень объемных комических образов, «пролонгированных» во времени и пространстве.

Повесть-сказка В.М. Шукшина «Точка зрения»: подступы к интерпретации

Аннотация. Статья посвящена анализу повести-сказки «Точка зрения» Шукшина через призму постмодернизма. «Точка зрения» крайне загадочна и является пародией на представления об окружающей жизни, которые присутствовали в русской и советской литературе и советском кинематографе XX века. В статье разбирается несколько из этих типичных образов и ситуаций, высмеиваемых Шукшиным. Примечательно, что в сказке содержится множество прямых литературных отсылок, что не характерно для творчества Шукшина. Например, Оптимист воплощает советское «воспевающее жизнь» искусство 1930–1960-х (и Шукшин не делает различия между сталинской культурой и культурой «оттепели»). А Пессимист отражает полюс разоблачительной линии в русском искусстве, одним из первых представителей которой в XX веке стал Горький. В финале произведения один из героев предлагает показать сцену «с точки зрения нормальных людей». Однако эта сцена лишь намечается, а не раскрывается, тем самым подразумевая, что идеальный вариант разыгранной сцены несбыточен. Таким способом Шукшин показывает, в какой тупик нравственности зашел современный ему реализм.

Ключевые слова: постмодернизм, точка зрения, оптимизм, пессимизм, пародийность, типичный образ

Введение

Повесть-сказка «Точка зрения» выбивается из контекста творчества В.М. Шукшина и устоявшегося представления о нем как о «простом», «ясном» писателе. Данная работа представляет одну из возможных интерпретаций этого произведения.

Обращает на себя внимание структура «Точки зрения»: повесть состоит из трех (или, точнее говоря, двух с половиной) историй-вариаций, вставленных в основной сюжет. Соответственно возникает вопрос: зачем Шукшину понадобились такое построение текста и такой способ высказывания? На этот вопрос нельзя ответить без ответа на другой вопрос (более частный, но важный, без ответа на который невозможно ответить на первый): из каких составляющих Шукшин выстроил свое произведение, какие дискурсы он пародирует, доводя эти пародии до гротеска? Цель настоящей работы, не претендующая на абсолютную правоту, попытаться ответить на эти вопросы.

Наша гипотеза состоит в том, что Шукшин пародирует не реальные представления об окружающей жизни, а те представления о ней, которые отрази-

¹ Трубникова Мария Сергеевна – студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук; ORCID ID: 0000-0002-4872-8362; trubnikova-01@mail.ru

лись в русской и советской литературе и в советском кинематографе XX века, то есть в тех видах искусства, в которых Шукшин себя активно проявлял. (Примечательно, что повесть-сказку «Точка зрения» он собирался экранизировать, о чем говорят подзаголовок «опыт современной кинематографической сказки» и его попытка отправить сценарий в ГСРК, о чем пишет А. Варламов в книге «Шукшин»²). Таким образом, через отрицание и осмеяние Шукшин, на наш взгляд, стремился призвать современное ему искусство описывать жизнь по-настоящему реалистично. Как рассказывал сам Шукшин корреспонденту «Московской кинонедели», он «поставил перед собой задачу показать вред и опасность двух крайностей – огульного очернительства жизни, беспросветного пессимизма и, с другой стороны, беспочвенного оптимизма, своеобразной “маниловщины”»³. В этом же интервью Шукшин описал главных героев так: «Один утверждает, что в жизни все плохо и неинтересно, нет хороших людей – их выдумывают писатели. Другой привык воспринимать жизнь через розовые очки, считает, что трудности и невзгоды преодолевать так же легко, как стометровку»⁴. И действительно, как мы увидим далее, Оптимист в своей точке зрения опирается на подобное изображение писателями и режиссерами «хороших людей», в то время как Пессимист, пусть и считающий, что показывает настоящую жизнь, все же тоже опирается на литературные источники, что подчеркивает произвольная цитата из «Детства» Горького, которую Шукшин вставляет в один из его монологов.

■ Литературный обзор

Несмотря на то что «Точка зрения» была опубликована в 1974-м, за два месяца до смерти писателя, на самом деле была написана еще в середине 1960-х годов. Замечания об этом есть в книге В.И. Коробова, который утверждает, что произведение «появилось гораздо раньше: в конце 1964 года или, в крайнем случае, в начале 1965-го»⁵. В подтверждение этой гипотезы исследователь приводит печатные свидетельства из газеты «Литературная Россия» и свидетельства тех, кто присутствовал при чтении «Точки зрения» Шукшиным. Книга Коробова также важна тем, что погружает в некоторый социальный и творческий контекст, в котором Шукшин находился в те годы. Так, мы узнаем, что в 1960-е у Шукшина было два серьезных критика – Л. Крячко и В. Орлов, упрекавших его в «самобытности». По мнению В.И. Коробова, в «Точке зрения» Шукшин «отыгрался» внутренне перед критикой «нападающей»... видящей... изображение жизни лишь в черном цвете или признающей только один творческий “метод” – “розовое” украшение действительности»⁶. Мы находим это весьма метким замечанием, которое дополняет нашу гипотезу

² Варламов А. Шукшин. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 201.

³ Аннинский Л. Комментарии // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Рассказы 1970-х годов. Повести для театра. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 604.

⁴ Там же. С. 603.

⁵ Коробов В. Шукшин. Вещее слово. М.: Молодая гвардия, 1999. С. 231.

⁶ Там же. С. 242.

о том, кого Шукшин высмеивает в повести-сказке, придает ей биографический характер.

Однако, согласно статье С.В. Цыб, «Точка зрения» была написана еще раньше, чем традиционно принято считать некоторыми шукшиноведами, утверждающими, что «Точка зрения» была написана к февралю 1967-го. По мнению Цыб, «мы можем... относить начало письменного оформления сказки к пограничью 50—60-х гг. и уж... никак не позднее первой половины 60-х гг.»⁷. Исследователь доказывает это с исторической точки зрения, находя в повести-сказке некоторые реалии, которые существовали в указанный период. Мы согласны с тем, что «Точка зрения» оформлялась письменно гораздо раньше 1967-го, однако явно не на пограничье 50—60-х годов. С.В. Цыб приводит несколько доказательств, порой противоречащих его собственной гипотезе. Например, он пишет про «напеваемую Дедом» песню Ю. Кукина «За туманом» (1964), что как раз-таки соотносится с предположениями В. Коробова о дате написания повести-сказки. И все-таки очевидно, что речь не может идти про пограничье 50—60-х в таком случае. Кроме того, историк приводит последний аргумент, который называет «самым убедительным». Он замечает, что с 1950 года Министерство юстиции СССР обязало всех разводящихся публиковать в газетах объявления о разводе, надеясь «отпугнуть неустойчивых семьянинов»⁸. Поскольку в итоге это никак не повлияло на статистику разводов, в 1965 году это требование было отменено. С.В. Цыб считает, что в уста героев эти слова не могли быть вложены в 1966-м или 1967-м, потому что «“Точка зрения”, как и все остальные произведения В.М. Шукшина...отражала окружавшую автора действительность, его историческое время»⁹. Однако нам, напротив, кажется этот пример не очень убедительным, поскольку в изображении оптимистической точки зрения непонятно кто (он же Толик) восклицает, говоря Жениху: «Ты говорил, что не надо объявлять расторгнутые браки в газетах, ты опять лгал: их давно не объявляют!»¹⁰.

О «Точке зрения» также есть замечания в работе В. Горна «Характеры Василия Шукшина». Горн называет повесть-сказку «фантастичной», но при этом и «антифантастичной», поскольку при сказочном зачине Шукшин все же изображает реальную житейскую ситуацию – сватовство невесты. Мы находим это замечание любопытным и отчасти объясняющим особенность сказки Шукшина. Горн справедливо замечает, что эта сказка сатирична, как и другая сказка Шукшина, «До третьих петухов», однако ни один из исследователей (кроме, пожалуй, В. Коробова, который, однако, сводит эту пародию лишь до ответа критикам) не раскрывает, что стоит за этими точками зрения. Горн дает лишь как факт поверхностное их описание: «Пессимист видит эту сцену в мрачном свете... Взгляд Оптимиста окутан розовым флером... А третий

⁷ Цыб С.В. В.М. Шукшин и историческое время. Заметки историка о творчестве писателя. Барнаул: АЗБУКА, 2019. С. 31.

⁸ Там же. С. 33.

⁹ Там же.

¹⁰ Шукшин В.М. Точка зрения // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Рассказы 1970-х годов. Повести для театра. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 454.

взгляд эклектически сочетает «оптимистический» вариант и «пессимистический»¹¹. При этом Горн не упоминает и про четвертый взгляд (пусть и не раскрытый, но намеченный).

Интересны высказывания В. Сигова о «Точке зрения». Как и в любом другом произведении Шукшина, Сигов замечает в ней писателя, стоящего на стороне народа. Крайне любопытно в этом смысле высказывание о повести-сказке, которая «представляет собой фарсово-сатирическое изображение отнюдь не Ленина или Сталина, а того, во что превратились в ходе дискуссий 1960-х противоречивые и сложные явления и фигуры драматической отечественной истории»¹². Действительно, в «Точке зрения» сатирически высмеяны именно представления об окружающей жизни, которые были реализованы в кинематографе, литературе, разговорах между людьми того времени. Сигов показывает, что упоминание о Малюте Скуратове в сцене разговора Пессимиста с Заместителем Волшебника абсолютно отражает эту идею, ведь в то время было «модным» переиначивать трагический контекст ГУЛАГа и делить людей по принципу «сидевший – не сидевший»¹³. Это исследование важное, однако в нем отведено весьма скромное место «Точке зрения»: Сигов рассматривает также многие другие произведения, поэтому мы можем сказать, что во всех известных нам исследованиях повести-сказки она упоминается лишь в контексте сатирической традиции. Полноценных работ, посвященных интерпретации и анализу «Точки зрения», нет.

Примечательной представляется работа М.Н. Липовецкого «Поэтика литературной сказки». Исследователь подчеркивает, что в его методологии нет цели сравнивать сюжеты авторских и фольклорных сказок, для него «важнее попытаться найти типологическое родство» между этими сказками. Рассуждая о таких категориях, как, например, «память жанра», «архетип», вспоминая работы М.М. Бахтина, А.Н. Веселовского, К.Г. Юнга, И.П. Смирнова и многих других, пытается выявить периодические закономерности в сказках 1920–1980-х годов, Липовецкий анализирует сказки самых разных авторов – Е. Шварца, В. Хлебникова, Ю. Олеши и пр. Мы же обратим внимание на его разбор сказок Шукшина. Существенным недостатком для нас является то, что «Точка зрения» упоминается лишь среди прочих, ее анализ в работе не представлен. Однако нам кажется правильной и ценной идея Липовецкого, которую он высказывает в связи с другой сказкой Шукшина – «До третьих петухов»: «Писателю удастся... конкретизировать традиционную сказочную коллизию на современных, легко узнаваемых положениях и конфликтах, и в то же время придать ей обобщенный философский смысл...»¹⁴. Примерно так же, на наш взгляд, работает и «Точка зрения», в которой, с одной стороны,

¹¹ Горн В.Ф. Характеры Василия Шукшина. URL <http://www.host2k.ru/library/harakter-vasiliya-shukshina.html>.

¹² Sigov V.K. How Vasily Shukshin Celebrated the Fiftieth Anniversary of the October Revolution. Journal of Siberian Federal University, 2018, 11 (3). P. 472.

¹³ Sigov V.K. Ibid. P. 472.

¹⁴ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Изд-во Уральск. ун-та, 1992. С. 132.

высмеиваются современные Шукшину типы и ситуации, а с другой – по-прежнему на общеполитическом уровне устанавливаются важные качества – правда, нравственность, доброта, любовь.

Обратим внимание и на книгу А. Варламова, посвященную биографии Шукшина. Бегло Варламов пишет и о возникновении замысла «Точки зрения». Так, Шукшин рассказывал, как Театр имени Вахтангова предложил ему написать для них пьесу, сказав, что «они на хорошем счету во всяких инстанциях и можно что-то схулиганить»¹⁵. Написав «Точку зрения», Шукшин попробовал податься и в ГСРК, захотев экранизировать повесть и отправив им в 1965 году сценарий, однако, к горькому огорчению Шукшина, этот сценарий «благополучно зарубили»¹⁶. Не менее на Шукшина ополчилась и другая критика: высказались С. Юткевич, Т. Соколовская, Р. Юренев, М.Ю. Блейман. Так, Соколовская писала: «Представляю возможный фильм по этому сценарию не более чем пародией на наше общество, а не сатирой...»¹⁷. В критических высказываниях можно найти подтверждение нашей гипотезе: все разглядели в «Точке зрения» попытку «бороться с мещанством», обличать современное общество.

Наконец, поскольку мы будем воспринимать «Точку зрения» как постмодернистское произведение, мы обязаны упомянуть о работе немецкого слависта Р. Эшельмана¹⁸, который рассмотрел некоторые произведения Шукшина как постмодернистские. И, хотя это относительно смелый шаг – рассматривать творчество Шукшина в контексте постмодерна, Эшельман подчеркивает: «...не все признаки, обычно предписываемые на Западе «постмодернистскому состоянию», годятся для описания советской действительности»¹⁹. Мы не будем вдаваться в подробности разбора Эшельманом двух шукшинских рассказов – «Миль пардон, мадам» и «Охота жить», находя аргументацию исследователя в целом убедительной. Однако можем подтвердить, что категории, которые, по мнению Эшельмана, относятся к постмодернизму («разрушение аутентичности», «выравнивание пространства и времени», «утрата субъекта», «распад диалектического процесса» и пр.)²⁰, вполне можно применить и к «Точке зрения», в чем мы убедимся, попытавшись разобрать эту загадочную повесть-сказку.

■ Структура повести-сказки

Интересен особый жанр произведения – повесть-сказка. В своих предыдущих произведениях Шукшин часто иронично использовал сказочные элементы (в том числе в рассказах), и, как кажется, это неслучайно. Липовецкий в «Поэтике литературной сказки» подчеркивает: «...пародирование сказки

¹⁵ Варламов А. Указ. соч. С. 201.

¹⁶ Там же. С. 201.

¹⁷ Там же. С. 202.

¹⁸ Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина // Russian Literature XXXV, 1994.

¹⁹ Там же. С. 68.

²⁰ Там же. С. 70.

соединяется с признанием высокой значимости в ней норм народной нравственности»²¹.

Каковы же сказочные элементы в «Точке зрения»? Приведем несколько примеров. Так, произведение открывается сказочным зачином: «В некотором царстве, в некотором государстве жили-были...»²². Кроме того, сказочным является образ Волшебного человека, волшебная веточка и ее листочек, «заклинание»: «Распояшьте, распахните, / Не стесняйтесь, покажитесь...»²³. Сцена сватовства является важной для фольклора, ее изображение также является расхожим в русских сказках. И, наконец, сказочным и отчасти реалистическим образом одновременно является заместитель Волшебника, при появлении Пессимиста в кабинете которого «все помрачнело и Некто в один миг из доброго, расторопного превратился в какого-то свирепого Малюту Скуратова...»²⁴.

Перейдем к структуре произведения. Его можно поделить на 6 частей. Первая – встреча Оптимиста и Пессимиста, вторая – изображение сцены глазами Пессимиста, третья – глазами Оптимиста, четвертая – беседа Пессимиста и Оптимиста с Заместителем Волшебника, пятая – попытка Волшебного человека соединить точки зрения Оптимиста и Пессимиста, шестая – наметка сцены «с точки зрения нормальных людей»²⁵. В двух изображениях сцены сватовства одна и та же фабула: семья Жениха приходит к семье Невесты, пытается посвататься, однако в итоге семья Жениха уходит, и Невеста выбирает в женихи Непонятно кого.

Рассмотрим точку зрения Пессимиста – Алика. Его кредо – «все в жизни плохо, пошло, неинтересно»²⁶. В его сцене взаимоотношения даже между близкими людьми не налажены, Мать Невесты говорит Деду: «Ну и жрать ты здоров, папаша!»²⁷, из-за чего Отец Невесты вступает в конфликт с женой: «Объел он тебя?»²⁸. Сама нелепость этой сцены, когда Дед сначала не слышит слова Матери Невесты, а затем та их переиначивает, объясняется с Мужем и наконец говорит: «Рубай, дедушка!»²⁹ – говорит о том, что в изображаемом мире герои готовы создавать конфликт на ровном месте, видимо, имея бессознательную острую потребность ссориться и выказывать недовольство вслух, под которым скрывается внутренняя неудовлетворенность жизнью.

Представители семейства Жениха также не ладят друг с другом. Отец Жениха запрещает Сыну перегородить комнату и жить с Невестой, поскольку его отец тоже когда-то сказал ему: «Как хошь, так и живи»³⁰. Мы наблюдаем

²¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Изд-во Уральск. ун-та, 1992. С. 136.

²² Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 430.

²³ Там же. С. 431.

²⁴ Там же. С. 436.

²⁵ Там же. С. 470.

²⁶ Там же. С. 430.

²⁷ Там же. С. 431.

²⁸ Там же. С. 432.

²⁹ Там же. С. 432.

³⁰ Там же. С. 432.

тотальное взаимонепонимание персонажей, их нелюбовь друг к другу и нежелание помочь: «Жених не почувствовал в словах будущей тещи доброго отношения к себе»³¹. При этом подчеркнута озабоченность героев материальными ценностями. Например, Отец Жениха спрашивает: «Как у вас с жилплощадью?»³². Дед Невесты, представляющий старые ценности (что подчеркивает намеренная просторечность слова «любуют»), спрашивает: «При чем тут жилплощадь, если они любят друг друга?»³³. В одном из фрагментов Непонятно кто говорит: «Что вы кричите? Я же не глухой, как некоторые тут...»³⁴. Это можно воспринять двояко: с одной стороны, он обращается к глуховатому Деду, но, с другой – возможно, это обращение ко всем героям сцены, которые глухи к проблемам и чувствам друг друга, не слышат окружающих и думают лишь о собственной выгоде (любопытно, что такие герои часто встречаются в художественном мире М. Горького, например, в драме «На дне»). И наконец, в финале впервые появляется имя хотя бы одного героя: Непонятно кто представляется как Лизунов Евгений Елизарович, «говорящая фамилия» которого снова наводит нас на мысль о лицемерности и подхалимстве, царящих в мире Пессимиста.

Кредо Оптимиста Эдуарда таково: «Жизнь – это сплошное устремление вперед, это как бы стометровка»³⁵. В его сцене все наоборот: теперь уже Мать Невесты «весело» говорит Деду: «Ну и любите вы покушать, папаша!»³⁶. Меняются и взаимоотношения семейства Жениха. Отец Жениха предлагает сыну с его Невестой забрать «рояль, холодильник, телевизор», на что Жених отвечает, что заработает сам³⁷. Однако, когда мать Жениха шепнула ему на ухо о том, что Отец хочет подарить молодоженам подержанную «Победу», тот обрадовался и даже «обнял и поцеловал» Отца³⁸. Эта сцена объясняется с точки зрения советских реалий, ведь очевидно, что приобрести рояль или холодильник было гораздо легче, чем «Победу». Кроме того, при встрече семей автор намеренно подчеркивает, что Отец Невесты «действительно» не понимает, в чем дело³⁹. И в то время, пока остальные обижаются, что не знали про предполагаемый брак Невесты и Жениха, Мать Невесты вмешивается в разговор: «Я знала... мне обо всем рассказывали соседи и ваши учителя»⁴⁰. Эта фраза соответствует представлению о советском обществе как о единой семье, где каждый знает все про другого. В сцене, показанной с точки зрения Оптимиста, фигурирует гораздо больше имен. Так, мы знаем, что Деда зовут Арсений Назарыч, Гражданина с газетой, зашедшего в гости, – Семен Кузьмич, Невесту – Катя, ее Подругу – Зина, Жениха – Андрей, Непонятно кого – Толик, Отца Невесты –

³¹ Там же. С. 434.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 435.

³⁵ Там же. С. 430.

³⁶ Там же. С. 444.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 446.

⁴⁰ Там же.

Николай Арсеньевич (которого Дед на «народный» манер называет Миколой), Мать Невесты – Анна Иванна. Этот факт можно объяснить так: Пессимист, стремящийся к обобщению и созданию типов, не упоминает никаких имен, кроме как дает имя, отчество и фамилию Непонятно кому в финале сцены, добавляя комичность, на первый взгляд, неприметному образу, но при этом оказавшемся главным героем, более важным, чем остальные. Оптимист же стремится к «жизненности», поэтому его героям даны имена.

Сцена Оптимиста тоже сворачивается: начинается драка героев, которую разбирает Некто – Заместитель Волшебника, в разговоре с которым Пессимист и Оптимист глубже раскрывают суть своей идеологии. Так, например, Пессимист убежден, что «хороших людей нет», «их выдумывают писатели, чтобы заработать хорошие деньги»⁴¹, в то время как Оптимист рассказывает, как он, лежа, «устремляется вперед», то есть занимается бездействием⁴².

Третья точка зрения – попытка Волшебника соединить взгляды Пессимиста и Оптимиста – также заканчивается провалом. В ней персонажи не менее карикатурны. Дед то читает отрывок из своей книги: «Голубые мозга свистнули на парапет и ухлюпами долго содрогались»⁴³, то имитирует пирата: «Полундра!.. Где моя сабля?!»⁴⁴. Примечательно, что и в этой истории фигурирует только одно имя. Невеста называет Жениха именем Андж, о котором Шукшин писал в рассказе «Привет Сивому!» как о «звякающем» и «чужом»⁴⁵, то есть как о модном иностранном сокращении имени Андрей. Эта история также отличается от других тем, что в финале, во-первых, Оптимист, Пессимист, Волшебник и Некто «проникают» в изображаемую сцену, ведут диалог с героями, а, во-вторых, в сцене отсутствует воссоединение Невесты с каким бы то ни было женихом: все ссорятся и дерутся. Сцена достигает пика абсурда в тот момент, когда у Волшебника крадут волшебные часы, которые должны прекратить изображаемое действие, и «гостей» в этой сцене выгоняет Сосед «пинком под зад»⁴⁶.

И Сосед предлагает посмотреть на сцену так, «как это бывает на самом деле». Однако этот эпизод не развернут: герои обмениваются несколькими репликами, которые, по авторской ремарке, произносятся «нормально», и все заканчивается на словах: «Все засмеялись и стали садиться за стол»⁴⁷.

■ «Точка зрения» как постмодернистский текст

Чтобы попробовать разгадать повесть-сказку Шукшина, необходимо обратить внимание на структуру произведения: оно состоит из нескольких фрагментов, которые представляют собой отдельные точки зрения и при этом

⁴¹ Там же. С. 457.

⁴² Там же. С. 463.

⁴³ Там же. С. 464.

⁴⁴ Там же. С. 467.

⁴⁵ Шукшин В.М. Привет Сивому! // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Рассказы 1970-х годов. Повести для театра. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 414.

⁴⁶ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 470.

⁴⁷ Там же.

не являются авторским повествованием. Что же это за точки зрения, откуда Шукшин их берет? Невозможно не признать, что для современников гораздо проще было угадать, какие именно дискурсы пародируются, однако и мы попробуем предложить возможную интерпретацию.

Итак, сама структура произведения с несколькими точками зрения на одно и то же событие наводит на мысль о таком изощренном направлении в мировой культуре XX века, как постмодернизм, сквозь призму которого мы можем рассмотреть сказку. На эту идею нас натолкнула работа немецкого слависта Рауля Эшельмана, которая уже упоминалась во введении.

Помимо этого, в повести-сказке (смешивание жанров также важно для постмодернизма) есть множество прямых литературных отсылок, которые тоже не слишком свойственны творчеству Шукшина, причем эти аллюзии весьма значимы для интерпретации произведения. Откуда Шукшин мог взять идею показать спор и именно между Оптимистом и Пессимистом? Попытаемся найти возможные ответы. По-видимому, в произведении есть намек на знаменитый театральный пролог к «Фаусту» Гёте, где режиссер (в этой роли в сказке выступает Волшебный человек) беседует с двумя антагонистами – поэтом (в сказке – Оптимист) и комиком (в сказке – Пессимист) о будущем спектакле (то есть о преломлении жизни через искусство, как происходит, по нашей версии, и в «Точке зрения»).

Идея спора Оптимиста и Пессимиста могла возникнуть и на почве популярного противостояния эпохи – «физиков» и «лириков». Разумеется, нам вряд ли удастся провести параллели между Пессимистом и физиком и Оптимистом и лириком, но, поскольку это важное «оттепельное» противопоставление, Шукшин вполне мог взять его за основу. Тем более что оно активно звучало в «публичных диспутах»⁴⁸ и реализовывалось в театре и кино. Например, в фильме «До будущей весны» (1960) Алексей Николаевич говорит: «Человеку и в космосе нужна ветка сирени»⁴⁹.

Кроме того, в «Точке зрения» можно найти созвучия с творчеством А.Н. Островского (типичная коллизия его сатирических пьес – забота о приданом или в целом о деньгах. Например, этот мотив возникает в «Женитьбе Бальзаминова», «Бешеных деньгах», «Волках и овцах» и пр.). Также важно, что в пьесе «Лес» представлены два актера – Счастливец и Несчастливцев, – которые вполне могли послужить «основой» для образов Оптимиста и Пессимиста из «Точки зрения» Шукшина, ведь они тоже создают особенное пространство вокруг себя.

Возможным источником для создания образа Оптимиста могла быть и пьеса В. Маяковского «Баня». В ней есть герой с говорящей фамилией Оптимистенко – заядлый бюрократ, который то говорит, что «каждый вопрос можно и увязать и согласовать», то отказывает каждому, как только дело

⁴⁸ Богданов К. Физики VS. Лирики: к истории одной «придурковатой» дискуссии // НЛО. 2011. №111. С. 130–154.

⁴⁹ «До будущей весны» (реж. Виктор Соколов, 1960).

доходит до прошения, считая это «мелочами»⁵⁰. Так и Оптимист из «Точки зрения» при разговоре с Заместителем Волшебника утверждает: «Ваши трудности – это тоже не трудности... Я их... не знаю и не хочу знать»⁵¹. В «Бане» третье действие построено по-особенному: в нем герои имеют возможность посмотреть на свои роли на сцене. Победоносиков, например, увидев себя, восклицает: «Сгущено все это, в жизни так не бывает... Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже!»⁵². На это Режиссер отвечает так: «Ведь это в порядке опубликованной самокритики и с разрешения Гублита выведен в виде исключения литературный отрицательный тип»⁵³. Этот диалог наводит на ассоциации с репликой Волшебного человека («Вы оба исказили картину жизни...Вы оба ударились в крайность»⁵⁴) и с самим образом Пессимиста – «отрицательного типа».

Говоря про идеологические дискурсы, пародийно возникающие через фигуры Оптимиста и Пессимиста, рассмотрим сначала оптимистическую точку зрения. Оптимист⁵⁵, на наш взгляд, воплощает собой советское «воспевающее жизнь» искусство 1930–1960-х. Для многих писателей и режиссеров «шестидесятников» было важно противопоставление сталинской культуры с казенным, фальшивым оптимизмом и нового шестидесятнического оптимизма (представителями которого являются, например, В. Аксенов и Е. Евтушенко) – оптимизма подлинного и опирающегося на человеческие ценности. Но для Шукшина этой разницы не существует, он и ту и другую разновидности «розового» оптимизма воспринимает как фальшь.

В «оптимистическом» варианте сватовства из «Точки зрения» Непонятно кто пишет книгу «в пику Ремарку «Три товарища»⁵⁶. Димка, Толик и Боб заблуждаются, но потом находят себя. Как нам представляется, это издевка не только над культовым для «шестидесятников» романом Ремарка, но и над «Звездным билетом» (1961) Аксенова, где также изображаются три товарища Алик, Юрка и Димка, которые уезжают в Прибалтику искать себя. Общеизвестно, что Ремарка оценили в СССР едва ли не больше, чем на Родине: его активно переводили и читали. Так, например, после первого издания в СССР его романа «На Западном фронте без перемен» следом выпустилось пять миллионов экземпляров его книг. Возможно, в «Точке зрения» содержится еще одна отсылка к его творчеству. Оптимист и Пессимист перед показом Волшебным

⁵⁰ Маяковский В.В. Баян // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 11: Киносценарии и пьесы 1926–1930. М.: ГИХЛ, 1958. С. 294.

⁵¹ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 461.

⁵² Маяковский В.В. Баян. Указ. соч. С. 307.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 463–464.

⁵⁵ Примечательно, что Оптимиста зовут Эдуард, и это неслучайное имя для культуры шестидесятых годов, такое же, например, у героя повести «Понедельник начинается в субботу» Стругацких. О нем говорится там так: «...позвонил Эдик Амперян из отдела Линейного Счастья и вежливо попросил посчитать оптимальные коэффициенты беззаботности для ответственных работников». (Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу. Фантастические повести. М.: Дет. лит., 1979. С. 116).

⁵⁶ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 450.

человеком своей вариации сцены сватовства берутся за руки и танцуют, напевая: «В этом мире – тру-ля-ля!.. Жизнь не стоит ничего!»⁵⁷. Сравним с отчасти сходной фразой в «Триумфальной арке», где Ремарк пишет: «Жизнь есть жизнь, она не стоит ничего и стоит бесконечно много»⁵⁸. Искажающие жизнь Оптимист и Пессимист, видимо, «схватились» за самое важное для их идеологии – жизнь «не стоит ничего», опустив продолжение цитаты.

Перейдем к точке зрения Пессимиста⁵⁹. Гораздо сложнее опознать, что за пласт отечественной культуры Шукшин пародирует в этом дискурсе, но, как нам кажется, можно найти прямой ответ на этот вопрос в цитате, которая встречается в «Точке зрения». «Свинцовые мерзости жизни»⁶⁰ – это хрестоматийная цитата из «Детства» М. Горького: «Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни...»⁶¹.

Таким образом, оптимистическому дискурсу противопоставлена в повести Шукшина разоблачительная линия русской литературы XX века, которая берет истоки от Горького, и представлена, в том числе именами таких писателей как Ю. Олеша, М. Зощенко, Саша Черный, ранний В. Маяковский и многие другие. При этом стоит подчеркнуть, что Шукшин ненавидел Горького: «Это он... внушил Сталину, что крестьянство – слепая стихия, которую надо укротить»⁶².

Зощенко, о котором мы уже упомянули, рисовал коммунальный мир в своих фельетонах и рассказах, который в чем-то схож с миром, каким он предстает у Пессимиста. Обратим внимание на рассказ «Бедность» (1924). Герой-повествователь рассказывает о появлении «электрификации», из-за которой кругом теперь видна «гниль и гнусь»⁶³. Раньше, по его замечанию, «ничего такого при керосине не видно было»⁶⁴. Герои повести-сказки Шукшина тоже рассуждают о свете. По их мнению, телевизор можно смотреть только при включенном свете, иначе в темноте начинается «разврат»: «Свет, конечно, выключен. Ну, один сосед начал щупать жену друга»⁶⁵. Кроме того, эти реалии отражены и в еще одном эпизоде. Гражданин из точки зрения Оптимиста рассказывает, как «прохвост», которого «судят товарищеским судом» «пришел домой, включил везде свет – днем!..»⁶⁶. Справедливо в этом

⁵⁷ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 464.

⁵⁸ Ремарк Э.М. Триумфальная арка / пер. с нем. И.М. Шрайбера, Б.Г. Кремнева. М.: АСТ, 2009. С. 717.

⁵⁹ Героя-пессимиста зовут Алик, это имя, которое часто мелькает в художественных произведениях шестидесятых годов. Так, например, оно встречается в уже упомянутом «Звездном билете» Аксенова, в «Трех минутах молчания» Г. Вадимова, в фильме «Июльский дождь» и во многих других произведениях культуры «оттепели».

⁶⁰ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 458.

⁶¹ Горький М. Детство // Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 15: Повести и наброски 1910–1915. М.: Наука, 1972. С. 193.

⁶² Варламов А. Шукшин. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 192.

⁶³ Зощенко М.М. Бедность // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Рассказы и фельетоны 1914–1924. М.: Время, 2008. С. 585.

⁶⁴ Там же. С. 585.

⁶⁵ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 437.

⁶⁶ Там же. С. 449.

отношении герой-повествователь «Бедности» заключает: «...и свет хорошо, да и со светом плохо»⁶⁷.

Вспомним и еще один рассказ Зощенко – «Муж» (1925). История заключается в том, что муж возвращается домой, однако ему не открывают. При этом главный герой честно признается, что драться не станет: не умеет. За дверь звучит голос сослуживца супруги – Мишки Бочкова, который никак не открывает и даже начинает грубить: «Не тряси дверь, дьявол»⁶⁸; «... всегда ты был беспартийным мещанином. Беспартийным мещанином и скончаешься»⁶⁹. Когда же ему открывают, то Мишка объясняется так: «Охота нам было знать, чего это мужья в таких случаях теперь делают»⁷⁰. Как мы уже упоминали ранее, тема измен получила особое развитие в «Точке зрения». Так, например, Жених рассказывает, как жену его товарища на кухне целовал их общий знакомый, на что муж «ничего не сказал»⁷¹.

Но вернемся к сюжету сказки «Точка зрения». После изображения сцены сватовства глазами Пессимиста Волшебник пытается соединить обе точки зрения, но ничего не выходит. Нам кажется, что функция этой сцены и самого Волшебного человека в том, что они воплощают собой социальный заказ, поскольку именно Волшебник просит показать так или иначе Оптимиста и Пессимиста сцену сватовства, а в дальнейшем скрещивает между собой эти два исполнения.

Как мы уже упомянули, в финале произведения пришедший Сосед, который выгоняет всех «посторонних» героев (Пессимиста, Оптимиста, Волшебного человека и его Заместителя), предлагает показать сцену «с точки зрения нормальных людей»⁷², однако сцена эта не разворачивается, а лишь намечается. Это заставляет вспомнить о приеме «затемнения» в фильмах, под которым подразумевается открытый финал. Шукшин показывает, что современный ему реализм зашел в тупик, и этой сценой как будто бы призывает начать литературу заново, предлагая говорить правду и не забывать при этом о человечности.

■ Типичные образы и ситуации

Как уже говорилось, Шукшин предполагал, что повесть-сказка будет реализована в театре или кино. Так как сам Шукшин активно проявлял себя в кинематографе, нам кажется, что многие ситуации и типы, которые пародирует Шукшин-писатель в «Точке зрения», могли быть отражены в современных ему и снятых ранее советских фильмах. То есть Шукшин не цитирует чужие тексты (цитат крайне мало), он воспроизводит типичные для обоих дискурсов типажи и ситуации, пародируя их и доводя до абсурда в гротескном изо-

⁶⁷ Зощенко М.М. Бедность. Указ. соч. С. 585.

⁶⁸ Зощенко М. Муж // Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Рассказы и фельетоны. М.: ТЕРРА, 1994. С. 315.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же. С. 316.

⁷¹ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 440.

⁷² Там же. С. 470.

бражении. Стоит также отметить, что, разумеется, эти образы и ситуации порождены не советским искусством, но они играли в нем важную роль.

Так, например, особое место в советских фильмах занимают сложные взаимоотношения между персонажами. Можно выделить следующие сюжетные лейтмотивы.

Озабоченность деньгами, материальным состоянием

В «Точке зрения» непонятно, кто отмеряет шагами метраж квартиры, спрашивает про предметы мебели. Отец Жениха говорит семье Невесты: «Как у вас с жилплощадью?»⁷³.

В фильме «Весна на Заречной улице» (1956) дочь говорит матери: «А вы что чужие деньги считаете?», на что та отвечает: «Может, твои будут»⁷⁴.

В фильме «Евдокия» (1961) два героя встречаются в поезде, разговаривая на разные темы. Порохин предлагает представить Кате такую ситуацию: «Живут муж и жена в любви и согласии, быт налажен, заработки у мужа хорошие, по вечерам в театр ходят, гармоническая семья, так сказать. И вся эта гармония летит прахом, едва ставится под вопрос столичная квартира»⁷⁵.

Пьянство

В советском мире часто звучали беспочвенные обвинения всех вокруг в пьянстве.

В «Точке зрения» Мать Невесты говорит, что, когда они травили клопов керосином, Гражданин-сосед пожаловался на головную боль из-за запаха. Однако, по ее мнению, «сам... с похмелья мучился... говорит, что у него желудок вырезан. А сам, наверно, пьет потихоньку. Кто нынче не пьет?»⁷⁶.

В фильме «Солдат Иван Бровкин» (1955) отец невесты говорит: «Что это Иван под моими окнами горланит? Выпил что ли?». Мать отвечает: «Что вы... он не пьющий». На что тот отвечает: «А ты откуда знаешь? От непутевого все можно ожидать»⁷⁷.

Среди типичных образов отметим следующие.

Образ деда – мудрого старика

В «Точке зрения»: «Дед с этакой стариковской хитрецей наблюдает за малышами»⁷⁸. Кроме того, он, умудренный опытом, пишет книгу о своей «богатой жизни»⁷⁹. Стоит отметить, что, конечно, образ мудрого старика присущ опять-таки не только советской культуре, однако в «Точке зрения» эти образы связаны с типично советскими реалиями. Например, дед называет войну

⁷³ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 434.

⁷⁴ «Весна на Заречной улице» (реж. Марлен Хуциев, Феликс Миронер, 1956).

⁷⁵ «Евдокия» (реж. Татьяна Лиознова, 1961).

⁷⁶ Там же. С. 439.

⁷⁷ «Солдат Иван Бровкин» (реж. Иван Лукинский, 1955).

⁷⁸ Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 446.

⁷⁹ Там же. С. 444.

«империалистической»⁸⁰, и, благодаря этой мелкой детали, мы понимаем, что, скорее всего, он большевик в прошлом.

В «Свадьбе с приданным» (1953) невеста спрашивает у старика совета, тот ей обещает облагоразумить жениха. Он также поучает и других, говоря герою: «Ты идешь по шалопутной дорожке», хотя при этом неграмотен, вместо «филармония» говорит «фиромония»⁸¹. Так и Дед из «Точки зрения» вместо «благогородно» говорит «бла-ародно»⁸².

Образ пессимиста

Пессимист часто выступает как воплощение разрушающей силы, в «Точке зрения» Пессимист смеется «под Мефистофеля»⁸³.

В фильме «Июльский дождь» (1967) есть герой с тем же именем, что и Пессимист из повести-сказки, – Алик. В одной из сцен фильма Алик саркастично рассказывает, кто из какого материала сделан. Про Володю: «антимагнитен, морозоустойчив, водонепроницаем, антикоррозиен, тугоплавок», про Лелю, про Леву. И, кажется, никто не понимает его сарказма, кроме Лены, в глазах которой он предстает пошлым романтиком, и поэтому она в дальнейшем попросит его не петь на пикнике⁸⁴. Однако, если в «Июльском дожде» в финале фильма мы узнаем, что Алик – фронтовик, в котором война оставила нестираемый след, и ввиду этого он разочаровался во всем, то принципиально важно, что Шукшин убирает эту важнейшую мотивировку поведения героя, и его Алик пошлый без каких-либо указанных причин.

■ Заключение

Мы исследовали структуру «Точки зрения» с позиции нескольких возможных источников, на которые мог опираться Шукшин. Кроме того, мы рассмотрели «Точку зрения» Шукшина как постмодернистское произведение, которое рабо-

⁸⁰ Там же. С. 444.

⁸¹ «Свадьба с приданным» (реж. Татьяна Лукашевич, Борис Ра-венских, 1953).

⁸² Шукшин В.М. Точка зрения // Указ. соч. С. 455.

⁸³ Там же. С. 430.

⁸⁴ «Июльский дождь» (реж. Марлен Хуциев, 1967).



Повесть-сказка «Точка зрения» впервые опубликована в журнале «Звезда» № 7 за 1974 год («Звезда», № 7)

тает с материалом литературы и кинематографа разных десятилетий XX века. В итоге мы пришли к выводу, что Оптимист олицетворяет собой советский оптимизм (сталинский и шестидесятнический), Пессимист же – полюс разоблачительной литературы XX века (в чем мы убедились на примерах из Горького и Зощенко).

Примечательно, что Шукшин, безусловно, читал Л.Н. Толстого (об этом упоминает В. Коробов в «Вещем слове»⁸⁵), который в дневниках 3 ноября 1893 г. писал: «Ничто так не мешает людям понимать смысл жизни и жить, как должно, как то, что они придумывают себе специальные точки зрения»⁸⁶. В этой емкой фразе (даже если Шукшин о ней и не знал) заключается та мысль, которую хотел выразить писатель в повести-сказке: современные ему литература и кинематограф фальшиво изображают жизнь, впадая в крайности. И еще одной важной цитатой нам кажется письмо Шукшина от 12 ноября 1961 троюродному брату Ивану Петровичу Попову: «С какой завистью читал я о ваших мытарствах на Алтае!.. Зарылся я в мелкие делишки по ноздри – прописка, жилье, лживый кинематограф... Ни глоточка вольного ветра». Не это ли изображал Шукшин в «Точке зрения»? Однако сделаем важную ремарку: писатель вряд ли ставил перед собой задачу лишь сатирически изобразить современность. Он, придерживавшийся законов добра и любви, неустанно твердивший «Нравственность – есть правда», вероятно, задумывал в этом произведении поставить и общефилософские вопросы, призывая читателя жить по-настоящему.

⁸⁵ Коробов В. Указ. соч. С. 313.

⁸⁶ Толстой Л.Н. Дневники и записные книжки 1891–1894 // Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Т. 52. М.: РГБ, 2006. С. 103–104.

Евгений Слесарь¹

«Оттепель» советского карнавала: диффузия художественных форм²

Аннотация. Культурной приметой хрущевской «оттепели», манифестирующей установку на демократизацию досуговых процессов, обоснованно становится советский карнавал. Выступая праздничной антитезой подчеркнутому сталинскому регламентаризму, новый карнавал должен был освободить зрелищные практики 60-х годов.

Цель исследования заключается в анализе сюжетно-композиционных элементов программных карнавалов, прошедших в крупнейших парках Москвы и Ленинграда в 1964 году.

Материалом исследования выступил комплекс впервые публикуемых архивных материалов, включающий сценарии, отчеты, рецензии профильных комиссий о проведенных карнавалах («Пусть светят только мирные огни», «Космический карнавал», «День железнодорожника»).

Предметом исследования является динамика переходного состояния советских карнавальных форм от централизующей и регламентированной праздничной стратегии сталинского периода к эмансипативным тенденциям периода хрущевской «оттепели».

Ключевые слова: советский карнавал, советский праздник, театрализованное представление, зрелищная культура СССР

Мне кажется, что маска на наших карнавалах должна служить не моментом скрытия своего лица, а моментом, толкающим на активное действие. Она может то одеваться, то сниматься – тогда это будет активное действие маски.

Преподаватель затейных игр Чкаников³

В иерархичной зрелищной культуре СССР, существенное место, парадоксально, занимал «советский карнавал». Находящийся в лиминальной области, он часто балансировал между границами «официального торжества» и «народного гуляния», делая семантический сдвиг то в одну, то в другую сторону. Впервые к феноменологии советского карнавала обращается историк и теоретик советских массовых форм театра О.В. Цехновицер, называя его «политическим»⁴, предлагая эту жанровую окраску в качестве содержательного водораздела с карнавалами «буржуазными». Следуя за установкой Цехнови-

¹ Слесарь Евгений Александрович – кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; ORCID ID: 0000-0002-0999-7500; evgeniy.slesar@gmail.com

² Материалы статьи частично входят в монографию того же автора: Слесарь Е. Советский праздник: театрализация мифа. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024.

³ Стенограмма творческого совещания «Каким должен быть советский карнавал». 17 мая 1954 г. // РГАЛИ. Ф. 2932. Оп. 1. Ед. хр. 392. Л. 43.

⁴ Цехновицер О. Демонстрация и карнавал. М.: Долой неграмотность, 1927.

цера, констатируем, что было бы неверным рассматривать феноменологию «советского карнавала», в парадигме концепции М.М. Бахтина. В вышедшей на следующий год после рассматриваемых карнавальных представлений работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»⁵ (1965) определяются фундаментальные посылки теории, среди которых автор постулирует свойственные карнавалу, принцип свободы, возрождения, обновления, смерти-рождения и другие. Потому в границах бахтинских содержательных установок, «советский» карнавал порой имитация освобождения, изобильно эксплуатирующая внешнюю карнавальную атрибуцию. Справедливо замечание Д. Зеверта⁶ указывавшего на ложную установку в рассмотрении советского карнавала, преимущественно опирающуюся на концепцию М.М. Бахтина. Присущие карнавалу категории свободы и счастья находились для советского человека в плоскости далекого будущего, которое только предстояло построить, а потому карнавальные элементы были в большей степени направлены не на освобождение от сегодняшнего, а на предвкушение завтрашних побед. Тем не менее, оставаясь в границах идеолого-политической повестки, советский карнавал стремился если не отменить ее, то расшатать чопорность «Огурцовых»⁷.

В качестве основополагающего метода исследования советского карнавала был выбран многокомпонентный *метод реконструкции* зрелищного текста. Траектория научного исследования начиналась с изучения творческих отчетов и критических рецензий членов Лаборатории о проведенных представлениях. Они проливали свет на характерные черты и фактологию карнавалов (название, место проведения, авторство и пр.). Особое место в реконструкции занимали материалы стенограмм многочисленных заседаний методических комиссий и образовательных семинаров. На них устроители и зрители могли уточнить детали, подробно описать постановочный опыт или указать на невоплощенные фрагменты или ошибки. Живая дискуссия, сопровождавшая подобные собрания, обрисовывала сложности воплощения и реакцию зрителей, а также обозначала задачи официальной зрелищной культуры. Следующий этап – сопоставление рецепции с фрагментами сохранившегося сценария, фото- и видеоматериалами. Опора на несколько источников позволила собрать более объективную картину художественных акцентов в рассматриваемых карнавалах.

Требует некоторых уточнений разговор о статусе сценария как объективного источника в данном контексте. По большей части мы имеем дело с официальной зрелищной культурой, чьи материалы были столь же регламентированы, как и все элементы советских институций. Прошедшему зачастую многократную процедуру проверок и согласований сценарию надле-

⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965.

⁶ Зеверт Д. Советский карнавал: от политического шествия до «праздника для народа» // Вестник РГГУ. Сер. Политология. История. Международные отношения. 2016. Т. 4. С. 118–125.

⁷ Серафим Иванович Огурцов (Игорь Ильинский) – антигерой кинокомедии Э. Рязанова «Карнавальная ночь» (1956).



Художественное оформление входа в Центральный парк культуры и отдыха

жало быть исполненным в соответствии с одобренным комиссией образцом. Практика показывает, что многоступенчатая система цензуры гарантировала в подавляющем большинстве примеров тождественность сценария и зрелища. Особенно такая «консервация» касается больших многокомпонентных зрелищ, опирающихся на работу внешних служб и институций (военных, транспортных, технологических), где всякий этап или элемент, участвовавший в организации карнавала, закреплялся документом и умножал протокол согласований.

Несмотря на череду обсуждений о целесообразности масок и содержательных оснований для карнавала, главная проблема была в другом – допустимой степени субъектности советского человека внутри выбранной формы. Необходимо было, сохранив внешние признаки свободной инициативы участников (конкурс на лучший костюм или маску), поместить происходящее в регламентированный и управляемый советский праздничный паттерн, в котором последнее слово оставалось бы за массовиками-затейниками.

Период хрущевской «оттепели», породивший многообразные культурно-политические трансформации, в некотором роде, изменил парадигму официальной зрелищной культуры. Хрущев сам был несколько лет председателем Художественного совета Центрального парка культуры и отдыха по карнавалам. «Мы ездили к нему, и он примерял и проверял маски перед первым карнавалом»⁸, – описывала режиссер массового карнавала увлеченность первого секретаря.

Новый интерес к карнавальным формам возникает в первые постсталинские годы. Весной 1954 года в Москве созывается творческое совещание, посвященное вопросам создания новой эстетико-идеологической платформы

⁸ Стенограмма семинара режиссеров по изучению и обобщению опыта постановок массовых зрелищ и праздников. 1 апр. 1963 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 1. Ед. хр. 3861. Л. 32.



«Космический карнавал» (авторы сценария А. Раскин, С. Якобсон, режиссер С. Якобсон, художник Р. Яник). Центральный парк культуры и отдыха имени С.М. Кирова. Ленинград, 25 июня 1964 года. Личный архив Р.Б. Яника. Б/н.

для карнавала, в котором принимали участие: Е.М. Мандельберг, Г.Д. Мдивани, И.М. Туманов и другие деятели культуры.

Первый Всесоюзный фестиваль театрализованных праздников, получивший название «Навстречу великому 50-летию», проходил с июля по сентябрь 1964 года в разных советских городах. Отбором пятидесяти участников (по числу юбилейного года) занимались комитет под председательством члена коллегии Министерства СССР и сотрудники Лаборатории массовых зрелищ.

Победный пьедестал на Первом Всесоюзном разделили представления, прошедшие летом 1964 года в Москве и Ленинграде в двух главных парках страны. Перенесение этих массовых представлений с титульных городских пространств (центральных улиц и площадей) в парк, как и выбранный режиссерами жанр карнавала, отражали стремление постановщиков демократизировать существующую регламентированную практику устоявшихся официальных массовых представлений.

Ленинградское масштабное гуляние «Космический карнавал» (авторы сценария А.Г. Раскин, С.В. Якобсон), поставленное Якобсоном на территории Елагина острова в Центральном парке культуры и отдыха имени С.М. Кирова, состоялось вечером 25 июня 1964 года.

Называя его «традиционным»⁹, режиссер подчеркивал историческую преемственность карнавальской традиции, присущей парку с первых лет его открытия. Космические сюжеты уверенно интегрировались в праздничной нарратив, становясь подходящим медиатором, соединяющим реальное героическое «сегодня» с абстрактно-сказочным «завтра». Кроме того, превращение парка во Вселенную давало возможность соединить в игровой материи планеты «с именами мифологических повелителей»¹⁰. «Условия карнавала, – объяснял режиссер выбранные жанровые рамки представления, – позволили объединить реальные эпизоды освоения космоса со сказочными и фантастическими элементами»¹¹. Заявленная тема полета символизировала отрыв от горизонтали, выступая как противовес всему будничному. Лежащая в основе феноменологии карнавала идея освобождения в некотором смысле созвучна вертикализму космического проекта с приоритетной задачей пре-

⁹ Стенограмма Всесоюзного семинара режиссеров по изучению и обобщению опыта постановок массовых театрализованных праздников 28 ноября 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3863. Л. 9.

¹⁰ Сценарии театрализованных массовых праздников. М.: Искусство, 1967. С. 30.

¹¹ Стенограмма Всесоюзного семинара режиссеров по изучению и обобщению опыта постановок массовых театрализованных праздников 28 ноября 1964 // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3863. Л. 10.



Декоративная подвижная конструкция. «Космический карнавал» (авторы сценария А. Раскин, С. Якобсон, режиссер С. Якобсон, художник Р. Яник). Центральный парк культуры и отдыха имени С.М. Кирова. Ленинград, 25 июня 1964 года. Личный архив Р.Б. Яника. Б/н.

ступания границ человеческого возможного. Наслаиваясь на универсальный миф о вознесении и полете человека, присущий многим культурам, сюжет советского космического подвига должен был стать, по словам Якобсона, зрелищным свидетельством могущества СССР. Елагин остров, отделенный водами Невы, становился отгороженным от Ленинграда «космическим простором», украшенным звездами и планетами, а зоны отдыха парка – это «владения»¹² Венеры, Марса, Нептуна, Меркурия и Луны, куда посетителей в «карнавалы гермошлемах» доставляли «вестники планет»¹³. Вся территория представлялась режиссеру как обиталище футуристических существ, по которому бродили бронтозавр, жираф-великан, созданные из механизированных машин, украшенных зооморфными деталями. Подчеркиваемое Якобсоном соседство фантастических и «реальных»¹⁴ элементов в костюмах «обитателей»¹⁵ должно было указывать на проникающую в сказочное пространство космоса советскую узнаваемую повседневность. В каждом дне, по замыслу постановщика, должен присутствовать «космический отпечаток»¹⁶. Карнавал был представлен тремя частями: прологом, заявляющим пространство и основных действующих лиц, театрализованным представлением с эпизодами на суше и воде («К звездам», «В гостях у Нептуна») и «звездным балом», в котором «достойнейшие» будут награждены за танцы и песни. Собственно те-

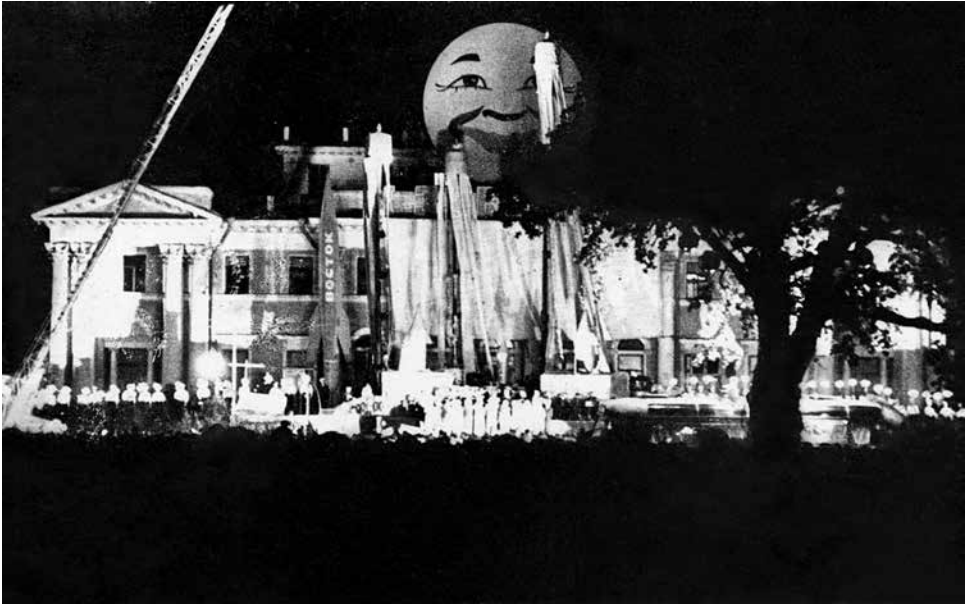
¹² Сценарий театрализованного представления «Космический карнавал» // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 26. Ед. хр. 1592. Л. 2.

¹³ Там же. Л. 3.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. Л. 1.



Художественное оформление основной сцены «Космического карнавала». Елагин дворец. Центральный парк культуры и отдыха имени С.М. Кирова. Ленинград, 25 июня 1964 года. Личный архив Р.Б. Яника. Б/н.

атральное представление с сюжетно-героическими структурами развернется во второй части.

Праздничное пространство – Елагин остров, мосты, аллеи и площади парка оформлены фигурами ракет и горящих звезд. Каждый попадающий туда зритель проходил сквозь символическую арку со взлетающими в небо ракетами и спутниками, по двум сторонам которой располагались встречающие пришедших гигантские фигуры космонавтов. Прошедшим через нее участникам предлагалась атрибутика, инициирующая попадание в космическое пространство, – звезды, «планетки», которыми необходимо было себя украсить. Затем расположившиеся на вышках, «оформленных мифологическими атрибутами»¹⁷, вестники планет встречали посетителей и подготавливали шествие Звездной королевы. Открывали его слуги – герольды-фанфаристы в переливающихся серебристых костюмах, представляющие «хозяйку» карнавала, располагавшуюся на высоком движущемся лестничном пьедестале в окружении звезд-вассалов среди мерцающих бенгальских огней. Осыпая встречающих и следующих за ней посетителей звездными конфетти, она отправлялась в пространство каждой из планет, где ей представляли для награды наиболее отличившихся в творческих состязаниях. Первая остановка была на Венере, чья водная стихия и определила характер представленных сцен с многообразными трюками и театром на воде. Следующая остановка – пространство

¹⁷ Сценарий театрализованного представления «Космический карнавал» // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 26. Ед. хр. 1592. Л. 3.

планеты Марс, где свита этого римского бога, облаченная в пурпурные тоги, погружала посетителей в мир мерцающих на водной глади огней. Однако, как подчеркивалось, «советский Марс» войны не ищет, а хочет, как видно из лозунгов, мира. Потому он только имитирует свою воинственность, подчеркивает режиссер. Да и карнавальная пушка у него стреляет лишь конфетти. Далее кортеж с сопровождением оправлялся в мир желтых тонов, украшенный орнаментами. Динамичный мир Меркурия, стихия которого воздух, возник в танцевальных и хороводных картинах. Его покровительство торговле, наслаиваясь на ярмарочную традицию, превращало римское божество в креатуру позднего НЭПа, разгуливающую по парку и предлагающую товар.

МЕРКУРИЙ:

*В самом центре парка воздвигнута арка,
А вблизи ее ряды, полные сладостей и еды.
Ряды эти новые, не простые торговые,
А кругом царит веселье, тут и музыка, и пение,
И концерты, и кино, все для вас припасено!
Есть игрушки городок – их привез нам Ленкульттор¹⁸.*

Среди многочисленных примет карнавала (клоуны на ходулях, ослики, бродячая группа артистов в костюмах цыган с медведями, пони и зебры, рейенское колесо и кавалькада с факелами) были и многообразные зоны развлечений. В сущности, это привычные советскому человеку повседневные пространства, получившие новое определение – «карнавальные». Однако если праздничная парикмахерская, предлагавшая примерить усы и бороду, пользовалась успехом у посетителей, то деятельность карнавальной поликлиники стала причиной скандалов на празднике и вызвала недовольство экспертного сообщества. Санитары «веселой поликлиники» укладывали на носилки случайных посетителей и забирали их в палатку, где щекотали и заставляли смеяться. Нередко «госпитализированный пациент» начинал сердиться и кричать, требуя, чтобы его оставили в покое. Требование громче кричать, а потом, выйдя, сообщить собравшимся вокруг палатки, что внутри «очень здорово», было условием санитаров-дружинников. Несмотря на живой интерес, отмечались и «нежелательные эксцессы»¹⁹. В рецепте карнавального советского смеха по принуждению, предполагавшего насилие санитаров, где непременным условием освобождения из палатки была артикуляция подчеркнутого счастья, отражалась государственная монополия на смех и его регламентированность.

Спустя несколько часов после того, как участники шествия посетили все планеты, провозглашался революционный лозунг: «На Луну!»²⁰ Выйдя на главные аллеи парка, они отправлялись на центральную площадь «штур-

¹⁸ Стенограмма Всесоюзного семинара режиссеров по изучению и обобщению опыта постановок массовых театрализованных праздников 28 ноября 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3863. Л. 15.

¹⁹ Там же. Л. 21.

²⁰ Сценарий театрализованного представления «Космический карнавал» // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 26. Ед. хр. 1592. Л. 7.

мовать» космический дворец. Только теперь вместо Дворцовой – Масляный луг, а вместо дворца Зимнего – дворец Елагиноостровский, на куполе которого расположилась улыбающаяся Луна, украшенная серьгами и бусами советской геральдики. Светло-голубые панно, размещенные по разным сторонам входа на большую площадь, изображали звездное небо с летящими по нему ракетами. Светящиеся звезды раскинулись по периметру площади. Расположенная перед колоннадой Елагина дворца трехъярусная эстрада стала центром предстоящего «космического путешествия». Слева находился большой светящийся штурвал – колесо времени, выступившее как одна из важнейших нарративных инстанций в сюжете. Справа – пьедестал Главного космонавта. А полотно киноэкрана, раскинувшееся посреди центральной части фасада, снизу от улыбающейся Луны, послужит порталом в мир космоса.

Из темноты в луче света прожектора вдруг возникал хор юных космонавтов-фанфаристов, которые призывным залпом ракет объявляли о начале представления «К звездам». Проводником по сюжету станет Главный космонавт. Взрывающимися в небо выстрелами из ракетницы он призывал первым появиться Маяковского, заявлявшего стихотворением «Юбилейное» тему одинокой Луны, нуждающейся в неперенном сопровождении спутников. Словами поэта запускалась машина времени, служившая героям представления инструментом для советского путешествия. «Машину времени, изобретенную героями моей поэмы, мы используем, чтобы воскресить путь, проложенный к звездам»²¹, – обращался поэт к собравшимся на Масляном лугу потомкам, воплотившим мечту о полете. Призывая продолжить штурм Зимнего «штурмом Вселенной», он предлагал отправиться в «коммунистическое близкое»²². История вступила в новую эру с выстрелом «Авроры», но следующим после штурма Зимнего будет «штурм Вселенной». Словами из поэмы «Летающий пролетарий» поэт обозначал исходное событие представления, заключающееся в необходимости освободить рабочего от законов земного притяжения, дав ему возможность торжествовать над небом и природой («Крестьянин! // Проверь наощупь, // что и небеса // твои! <...> Даешь // небо! Сами // выкропим рожь – // тучи // прольем над хлебом. // Даешь // небо! // Слов // отточенный нож // вонзай // в грядущую небыль! // Даешь // небо!»²³).

Напутствуя юным героям, отправившимся покорять небесные просторы («Ковром // вселенную взвей. // Моль // из вселенной выбей! // Вели лететь левей // Всей вселенской глыбе!»²⁴), будто по приказу, на фасаде дворца возникали миражи-воспоминания первых героев, мечтавших о неосуществимом. «Вы не уйдете из нашей памяти», – возвещал поэт, «воскрешая» в памяти зрителей сначала Кибальчича, потом Уточкина, Можайского, Циолковского. Проекция изображений героев, окруженных чертежами, самолетами, сменяли друг друга на фасаде дворца. Реплики поэта, возвращавшие к жизни образы прошлого,

²¹ Там же. Л. 10.

²² Там же. Л. 9.

²³ Там же. Л. 10.

²⁴ Там же.

рифмовались с сообщениями Главного космонавта. Рапортуя Маяковскому, он сообщал всю свершенную «статистику подвига». Даты полетов, вес спутников, преодоленное расстояние и снимки обратной стороны Луны на дворце предъ-являлись образу коллективного прошлого, а перемежающиеся с этим кадры Красной площади, мавзолея и звезд на кремлевских башнях указывали на легитимный источник подвига. Сцена, иллюстрирующая движение к космосу, заканчивалась торжественным заявлением о долгожданном полете человека. Под исполненную хором и оркестром песню «Я – Земля» Маяковский отдавал колесо времени в распоряжение современников. Уступая штурвал юным космонавтам, он подводил их к космосу («Оставляю вам машину времени, передаю ее в руки юных космонавтов. Пусть направят ее в грядущее силой фантазии») и растворялся в темноте фасада. Следующий эпизод открывал мотив покорения и мобилизации современным поколением новых пространств («Мы сами своими руками, // Мощью атома, // электрическим током // Будем управлять веками»). Модель путешествия в эпизоде выстраивалась интертекстуально. Диалогическая отсылка к сюжету повести А.Н. Толстого «Аэлита» усиливала экспансистский нарратив представления.

*ДЕВУШКА:
Мы выйдем
на сферы
новых орбит,
Межзвездные трассы проложим.
Мы в гости к себе
позовем Аэлит...
Мы все с вами сделать можем²⁵.*

Фантастический роман рассказывал о присоединении Марса к РСФСР и драматической истории любви советского инженера к прекрасной дочери Тускуба, инопланетянке Аэлите. Инженера изгоняли снова на Землю. Роман заканчивался томительным ожиданием возможного разговора с возлюбленной в холодном Петрограде в 1923 году. Если у Толстого тоскующая о Красной Звезде Аэлита могла лишь изредка выходить на связь с любящим ее Мстиславом, то в представлении Якобсон дает истории собственную развязку. Теперь Аэлита сама, по приглашению, возвращалась в СССР как в лучший из миров. Лирические нюансировки прилета, разумеется, также были купированы, ведь прилетала она исключительно по зову коллектива. По случаю долгожданной встречи делегатки с красной планеты объявлялся «сбор планетный» – с помощью «луча космической связи»²⁶ в обязательном явочном порядке к центральному дворцу призывались главные небесные светила. Провозглашавшийся космонавтами императивный характер обязательного собрания («показать», «послать», «направить», «дать») обращал вспять космические законы. Сама Луна «сошла со своей орбиты», как сообщалось, чтобы попасть на праздник, вслед за ней являлись Венера, Марс, Меркурий.

²⁵ Там же. Л. 16.

²⁶ Там же. Л. 17.

Призванным с небес светилам следовало явиться на карнавал, чтобы засвидетельствовать также чудо советского морского флота.

*ЮНОША. Сбор межпланетный продолжая,
Мы космос осветим до дна,
ДЕВУШКА. Лучом веселым приглашая
Сюда, на праздник Нептуна²⁷.*

Как за каждым районом парка по-советски регламентированно закреплялись зоны ответственности между богами, так и тут ответственным за чудо на воде назначался Нептун. Сочетавший в своем костюме элементы воинского и сказочного («в тельняшке, с трезубцем в руке»), он приглашал всех на пляж. Следуя за ним, шествие к «чуду» открывала Аэлита, предписывая участникам обязательный карнавальная смех:

*Того, кто нынче не смеется,
Планеты видеть не хотят...
К Неве – там быть нам очень нужно,
Чтоб флоту передать привет²⁸.*

Проследовав за кортежем Аэлиты сквозь парк, зрители оказывались у Невки, на левом берегу которой возникала белопенная стена. Появившийся из нее Нептун теперь уже больше напоминал «чем-то старого боцмана», велевшего доложить ему «обстановку», или даже адмирала ВМФ. Собрав морскую команду, Нептун сообщал о могуществе советской страны среди берегов «всех стран», и его монолог приобретал более контекстуальный характер («Пусть возят грузы корабли // При полной безопасности, // Идя во все края земли // Под небом мирной ясности²⁹»), а упоминание державы и призывы ценить моряков на службе и славный флот декларировали советское и вполне определенное господство на море. Предваряя чудо, Нептун приказывал («выходи», «выплывай», «покажи») морским существам появиться, после чего демонстрировал свое грозное умение:

*ЮНГА. Это что, Нептун-планета?
НЕПТУН. Это – мощная ракета³⁰.*

Запущенная ракета, осветившая все вокруг, стала апофеозом зрелища растекающихся по водной глади Невы кортежей освещенных факелами катеров с матросами. Таким образом, запущенная Нептуном ракета выступала метафорическим символом чудесного спасения. Поданная зрителю как инструмент власти и находящаяся в распоряжении божества, образно смыкающегося с характером советского военачальника, она символически указывала на источник силы, репрезентируя военно-мобилизационный потенциал и претензии советского государства на водную стихию.

²⁷ Там же. Л. 19.

²⁸ Там же. Л. 20.

²⁹ Там же. Л. 22.

³⁰ Там же. Л. 23.

*НЕПТУН:
Слава нашему народу!
И его морскому флоту³¹!*

Под звуки морского марша завершалась театрализованная часть праздника, открывая «Звездный бал», сопровождавшийся разнообразными партиципаторными практиками.

Представление «Пусть светят только мирные огни» (авторы сценария Б.Н. Глан, Ю.В. Цейтлин³², режиссер Б.Н. Глан³³), поставленное в том же году в Москве, разделило с ленинградским карнавалом пьедестал победы на фестивале.

Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького был выбран в качестве места проведения неслучайно. Глан была одним из первых директоров парка, что во многом определило его культурную концепцию в 1930-е годы; ей, как никому другому, было знакомо его историко-культурное своеобразие. Призывая возродить открытые парковые представления, она сравнивала их с новой и свободной эстетикой Театра на Таганке. В ее воззвании «вернуться к неложному, до 1937 года»³⁴ прочитывалась риторика демократических пе-

³¹ Там же. Л. 24.

³² Юрий Владимирович Цейтлин (1915—1996) – советский поэт, джазовый музыкант. Автор многочисленных эстрадных интермедий, концертных программ и сатирических фельетонов для журнала «Крокодил».

³³ Бетти Николаевна Глан (1904—1992) – советский сценарист, режиссер и методолог массовых праздников и театрализованных представлений, теоретик советских форм досуга. Обучалась в Киево-Фундуклеевской гимназии и Киевской консерватории. Окончив Высшие курсы иностранных языков при Московском государственном университете, работала секретарем Французского сектора Коминтерна. Широкая культурная эрудиция, знания в области французской литературы, зарубежной праздничной культуры сблизили ее со многими деятелями искусств и культуры. Среди ее близких друзей – Г.М. Козинцев, Р. Роллан.

Будучи молодой девушкой, она стала сначала заместителем (1929 год), а потом директором (1930 год) Центрального парка культуры и отдыха имени Горького. Призвав к работе в парке лучшие культурные резервы страны, она превратила его в «Советский Диснейленд», с разнообразными аттракционами, карнавалами и досуговыми практиками.

В 1937 году, вслед за обвиненным в политическом преступлении ее мужем – югославским коммунистом Миланом Горкичем, была репрессирована и провела долгое время в заключении. В том же году муж был расстрелян, а дочь отправлена в детский дом, где, по словам историка парка Горького Е.С. Соболевой, её здоровье было значительно подорвано. Вопреки трагическому разлому в судьбе Глан (реабилитированной в 1956 году), ей удалось сохранить веру в возможность создания нового праздника, способного освободить советского человека и вернуть ему творческую инициативу в массовых представлениях. Созданная в 1959 году при ее непосредственном участии Лаборатория массовых праздников и театрализованных представлений (при Всероссийском театральном объединении) определила праздничный ландшафт периода «оттепели». Неиссякаемая инициатива Б.Н. Глан выражалась в многодневных образовательных семинарах и экспедициях, посвященных организациям массовых театральных форм.

В 1964 году она вернется с карнавалом («Пусть светят только мирные огни») в тот самый парк М. Горького и Р. Роллана, который был ею когда-то придуман и с которого в 1937-м ее увезли на допросы. Символично, что для его названия она берет строку из песни «Счастья первому дому» (Музыка О. Иванова, слова Л. Ошанина, 1963). Несломленная Бетти Глан продолжала реабилитировать советский праздник.

³⁴ Стенограмма Всероссийского семинара режиссеров массовых представлений, посвященного 50-летию советской власти // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3874. Л. 9.

ремен, в которых парк и театр уравнивались как пространства, очищенные хрущевской «оттепелью» от страха. Тут, несомненно, угадывалось и ее личное стремление вернуться в тот самый парк М. Горького и Р. Роллана летом 1964 года, уже реабилитированная, мечтавшая продолжить традиции праздников, с размахом проходивших с середины 1920-х до середины 1930-х.

Подчеркиваемая ею в сценарии эстетическая ориентация на легенды и сказки³⁵ обусловила сюжетную основу представления. Обыгрывая мифологию огня и давая современную интерпретацию культурным героям-огненосцам, Б.Н. Глан представляла стихию как силу революционную, приближающую к мечте, но нашедшую воплощение не в утопическом месте, а в конкретной Стране Советов. Первое, что видел пришедший на представление зритель, – погруженный во тьму парк. Вначале диктор легитимировал заявленный сюжет, апеллируя к исконной и непрерываемой («был всегда воплощением», «для всех людей») исторической традиции («художественный гений народа») и авторитету. История, предшествовавшая главному советскому нарративу, подавалась как несовершенная или несостоявшаяся, чтобы подчеркнуть события последующие, как правило, революционные или военные, как качественный и контрастный спасительный прыжок. Выключенные огни, по замыслу Глан, превращали пространство парка в прообраз доисторического мира несправедливой тьмы, в котором Прометей, Данко и Иван-царевич хоть и подавались как фигуры героев-освободителей, восставших против лишивших их света олимпийцев и сил тьмы, однако не смогли до конца воплотить вспыхивавшее «не раз»³⁶ пламя революции. Экспозиция, рассказывающая о не справившихся с заданием героях, обрывалась боем кремлевских курантов. Появившийся из мрака в «условно античном костюме» на высокой пожарной лестнице Прометей заявлял о начале представления, однако не приносил ожидаемого собравшимися огня, оставаясь лишь одним из череды борцов. На помощь к нему приходили посланцы Первого завода Ильича, которые торжественно зажигали стоящие неподалеку специально установленные чаши. Так, символическое пламя, зажженное когда-то Лениным, вносило в парк его «ударниками» и встраивало его фигуру в уже заявленную героическую триаду (Прометей–Данко–Иван-царевич). Сообщение о подвиге электрификации страны, сопровождавшееся одновременным возвращением парку привычного освещения, отождествляло его аллеи с просторами страны, а также семантизировало «гениального Ильича» как советского Прометея, завершившего когда-то начатый титаном, Данко и Иваном-царевичем проект. В залитом огнями парке, на время символизировавшем СССР, центром апофеоза становился его главный фонтан, превращенный оптической игрой света и цвета в «Факел революции». Пластические перестроения гимнастов с факелами и хоровод народов СССР, сливаясь с «Песней о Родине», исполнявшейся симфоническим оркестром и хором, орнаментально контурировали границы живой революционной картины. Двигаясь горизонтально по бровке фонта-

³⁵ Сценарий театрализованного праздника «Пусть светят только мирные огни» // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 26. Ед. хр. 1572. Л. 3–4.

³⁶ Там же. Л. 3.

на, они динамически уравнивали всполохи водной стихии по вертикали. Таким образом, интермедия, начавшаяся с рассказа о далеких легендах, заканчивалась у фонтана с торжествующей в его центре датой Октябрьской революции, предлагающей ее как отправную точку Истории или как результат начатого когда-то Прометеем и завершеного Лениным подвига.

*Привет советским Прометеем!
Привет добытчикам огня!³⁷*

Продолжал открывающую праздник интермедию длинный караван. Вереница из более чем десятка машин-эстрад (современных пейджентов), начав движение слева от Малого пруда, растекалась, заполняя собой аллеи, становясь позднее независимыми сценическими площадками. Траектория движения пейджентов демонстрировала исторический путь от мифа о добывании огня к многообразным формам его материализации советской культурой. Открывала процессию триада культурных героев – сначала Прометей, вслед за ним Данко, а потом Иван-царевич, образ которого монтировался с героем-матросом из 1917 года. «Сказка-символ, – будет вспоминать Глан после представления, – должна говорить о сегодняшнем». Далее следовали всевозможные сферы «огненных» достижений: от огней шахт, новостроек до «Голубого огонька» и парада полезных бытовых электроприборов. Давая достаточную свободу зрителям, программа строилась как симультанное действо. Расположившиеся по всей территории парка мобильные эстрады не обязывали зрителей придерживаться строго упорядоченной последовательности, их траектория определялась интересом к тем или иным тематическим зонам.

Нужно признать, что декларируемая свободная зрительская траектория вовсе не предполагала исключительной опоры на импровизацию массовиков. Эпизоды были поделены Глан на те, в которых прописывалась целостная литературная и сценическая партитуры, и те, что существовали как вариации для импровизаций. Шаблон для первой группы эпизодов представлял собой три обязательных элемента: экспонирование темы, задававшей диалог и характерными, образующими обстоятельства персонажами; последующее втягивание зрителей в разнообразные соревновательные практики и ассортимент тематически подобранного эстрадного репертуара, возвращающего зрителей в позицию наблюдателя. Другими словами – игровой пролог («От Волхова до Братска», «Карнавал электроприборов», «Огни дорог», «Монолог Гефеста»), выливающийся в тематически окрашенные формы партиципаторности («туристские соревнования», «велотушение юных пожарников») и представленная разножанровыми звеньями эстрадная часть («Голубой огонек», «устный журнал»). Вторая группа эпизодов отличалась большей сюжетной подвижностью. «Досуговые единицы», располагавшиеся в них, представлялись только широким перечнем репертуара, а само их конструирование в концертную программу определялось массовиками.

³⁷ Там же. Л. 6.

В распределении зон отдыха учитывался их досуговый статус, сформированный парковой традицией. Руководствуясь этим, режиссер, к примеру, сохранила за Голицынским садом, традиционно считавшимся местом уединения, его привычное назначение. Отделенный для желающих уединения от зон карнавала, он получил название «места, где огни не нужны». Сохранилось и привычное назначение центральной эстрады. Симфонический концерт, репертуар которого рифмовался с общей темой праздника и был направлен на раскрытие огненной стихии через музыкальные произведения, обоснованно открывался «Прометеем» А. Скрябина. Среди исполнявшихся фрагментов были увертюра к балету «Творения Прометея» Л. Бетховена, «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича, «Ритуальный танец огня» М. Фальи и финал Пятой симфонии П. Чайковского. Обладая высокой музыкальной эрудицией, Глан сопровождала музыкальные выступления краткими конференс-анонсами к некоторым произведениям, подчеркивая в их природе «динамику», «пластичность» и «гибкость», созвучную стихии огня³⁸.

Живой интерес у зрителей вызвала интерактивная игра «Выступление юных пожарников». Два деревянных домика, расположившихся на набережной Москвы-реки, следовало потушить на скорость прибывшим в медных касках юным помощникам. На первый взгляд не имеющая никакого явного отношения к революции, игровая ситуация искусственно нанизывалась на революционный нарратив и подавалась через свойственную мифологическому мышлению бинарную оппозицию (огонь революции – враждебный огонь). В такой схеме у всякого подлинного огня революции есть его ложный двойник, с которым следует бороться, тушить его. Артикулируемая мифема дурного огня подавалась Ведущим как идея антиреволюции, которую способен «потушить» даже советский школьник.

ВЕДУЩИЙ:

Много радостных, мирных огней в нашей прекрасной стране.

Но бывают огни тревожные и зловещие – огни войн и пожаров. Сегодня вспомним их лишь для того, чтобы дружно и решительно сказать: «Огням войны – нет! Огням созидания мира и радости – да! Пусть славные воины нашей могучей армии, стоящие на страже защиты Родины, радуют нас сегодня светом прожекторов и ракет...»³⁹

Отдав рапорт «старшим товарищам», дети приступали к тушению⁴⁰. Зрелищная притягательность объяснялась не только состязательной процессуальностью происходящего, но и демонстративным сближением опасной и реалистичной угрозы с зоной детства. Игровая модель, в которой дом сначала поджигался детьми в присутствии взрослых, а потом ими же тушился с их позволения, диссонировала с известным советским нарративом «Спички – не игрушка». Не без иронии, вспоминая об успехе интермедии, Глан от-

³⁸ Там же. Л. 33.

³⁹ Там же. Л. 12.

⁴⁰ Там же. Л. 12–13.

метит, «что наши пожарники готовы в любую минуту тушить и кошkin дом, и гораздо более серьезные пожары»⁴¹.

В пространственно-световом решении праздника, как отмечала Глан, она руководствовалась увиденным на петроградских зрелищах. Желанием добиться, как в представлении Н.Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца», светового созвучия парка и объектов в нем она объяснит встраивание светодинамических элементов в его архитектурные конструкции. Меняющееся освещение факела, создающее «впечатление горящего огня», иллюминированные звездные панно и большая восьмидесятиметровая плотина, состоящая из множества последовательно мерцающих ламп, окрашенных в цветовом диапазоне от темно-синего до белого, и создающая образ живого, «падающего каскада воды», превращали парк в единый спаянный огнем организм. Водное пространство также включалось в общий световой ансамбль. Плавающие водные «туристические костры» на пруду были продолжением светящихся линий электропередачи. Финальную картину Глан решала как соревнование сил огня на земле, на воде и в воздухе. Фигурный фейерверк в небе и светящиеся моторные катера на воде, разрезающие водную гладь вдоль набережной до Крымского моста и обратно, вступали в световую переключку с пульсирующими огнями парка. Парковое представление завершалось традиционным славением партии и народа.

Представленный Глан карнавал демонстрировал некоторую демократичность, отказываясь от изображения конкретных культов в пользу показа результата. Подчеркнутая симультанность, предлагаемая Глан в качестве организационного и композиционного принципов, выражалась как в вариативности зрительского маршрута и участия, так и в формах этого участия. Игровые элементы, присущие большей части программы представления, отдавались частной художественной инициативе, выстроенной на импровизационных принципах между зрителем и массовиками, а внутренняя содержательная мозаичность представления, при сохранении единства темы, обеспечивала многокомпонентность фактуры праздника в целом.

Сравнивая московское представление с показанным в ленинградском парке, отметим более упорядоченный и милитаристский характер первого. Среди замечаний, высказанных Глан, вполне оправдан упрек Якобсону об отсутствии включенности собравшихся двадцати тысяч зрителей в действие. Однако, принимая во внимание их содержательные и композиционные отличия, они объединены рядом признаков.

Революционный нарратив, прикрепляясь к различным героико-сюжетным клише, помещался в широкий художественно-мифологический контекст, являя советское настоящее в качестве улучшенной формы мироздания. Эксплуатируемые режиссерами фантазийные элементы («сказочными и фантастическими» называет их Якобсон, «легенды и сказки» они у Глан), с одной стороны, камуфлируют советские идеологемы, внешне перенося праздник

⁴¹ Стенограмма Всесоюзного семинара режиссеров по изучению и обобщению опыта постановки массовых театрализованных праздников 29 ноября 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3864. Л. 37.

в иное художественное пространство, с другой же – присваивают себе свойственную им героическую семантику. Апелляция к сказочному и легендарному в обоих примерах, сращиваясь советскими сюжетами, добавляла последним характер исконности и «исторической» старины, искусственно помещая советским дискурсом в более широкий мифопоэтический контекст.

Примечательно, что представление «Праздник железнодорожников» (режиссер З. Генкин), проходившее летом 1964 года в московском Парке культуры и отдыха в Сокольниках и удостоенное на фестивале второго призового места, также был решено в жанре карнавала. Железнодорожный состав, превращенный в «карнавальную экспресс», в сопровождении скоморохов, сказочных персонажей и «веселых железнодорожников» двигался по парку, совершая остановки на фантастических станциях («Музыкальная», «Дружба» и др.). Начинался праздник с традиционной для карнавала символической передачи ключей от города. Только вместо них была фуражка железнодорожника, переходившая от «почетного работника» к «карнавальному диспетчеру»⁴². Открывали колонну «знатные железнодорожники», а замыкали ее «гасители скуки»⁴³. Праздник начинался с «благословения товарища Моисеева», а заканчивался «здравицей в честь КПСС». В сопровождении скоморохов, «кукольников и ходулистов»⁴⁴ повседневные будни работников железнодорожного транспорта преподносились как сказочные и беззаботные. Как известно, карнавал выступает как оппозиция будничному времени. Однако в советской действительности это противоречие снималось. Сфера производственного повседневного преподносилась как праздник трудовой эстафеты, иницируемый фигурами предков (в частности, «знатым железнодорожником»⁴⁵) и овеянный фантастическим флером, создаваемым сказочными персонажами и атрибуцией. Эти элементы в карнавале выступали в качестве привычных для мифологического сознания коннотаторов (Р. Барт). Их цель состояла в том, чтобы представить зрителю разнообразный ассортимент означающих, поданных «под прикрытием» Прометея, Аэлиты, Нептуна, чьи подвиги, преподносимые как призыв предков, принимали форму исторического задания.

Таким образом, советский герой подавался как участник свершений, непосредственно принявший эстафету из рук культурных героев или великих предшественников. Переход из далекого, но несовершенного прошлого мира отдельных мечтателей в мир советский решался в представлениях часто констатацией выполненной исторической миссии. А сцены, изображающие досоветский мир как несовершенный проект, были необходимы для контрастного преподнесения революционных событий в виде качественного и спасительного цивилизационного прыжка. Существенным было то, что из праздничной материи изымалась фигура Сталина, а вместе ней и приписываемые ему заслуги. На смену этому доминанту в героической конфигурации сдвигалась

⁴² Творческие отчеты и рецензии режиссеров на спектакли, показанные на фестивалях и праздниках за 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3817. Л. 51.

⁴³ Сценарии театрализованных массовых праздников. М.: Искусство, 1967. С. 111.

⁴⁴ Там же. С. 108.

⁴⁵ Там же. С. 111.

в сторону образа Ленина и революции как отправной точки истории. Ощутимым становится стремление режиссеров карнавалов вписать представление в пространство парков и городскую среду, руководствуясь его культурным назначением, сложившимися досуговыми традициями и географией.

Симптоматично, что в 1964 году наибольшую творческую жизнеспособность на Всесоюзном фестивале театрализованных представлений и праздников продемонстрировало не стационарное и титульное праздничное торжество с универсальными выверенными протоколами и сюжетными ходами, а опирающаяся на игровую зрительскую инициативу и традиции места карнавальная форма. Такая эмансипативная практика, прикрывающаяся известными праздничными атрибутами и сочетающая в себе свободу досуговых траекторий с «принуждением к смеху», была культурным компромиссом сталинской праздничной геометрии, ставшей посттравматической рецепцией на излете хрущевской «оттепели».

ХРОНИКИ ЦЕНЗУРЫ И СОПРОТИВЛЕНИЯ

Евгения Абельюк¹

«Нам надоели ваши эти композиции...» [«Хроники» Шекспира: замысел А. Аникста и Ю. Любимова 1967 года]

Аннотация. В статье опубликована и прокомментирована «Объяснительная записка» к литературной композиции А.А. Аникста и Ю.П. Любимова по «Хроникам» Шекспира (1967), обнаруженная в РГАЛИ. Записка писалась как сопроводительное письмо к композиции, необходимое для получения разрешения от Министерства культуры СССР на включение спектакля в репертуар Театра на Таганке. Предположительно ее автором был А.А. Аникст. Анализ этого документа позволяет представить, в чем авторы видели новизну своего проекта, какие цензурные препоны ожидали встретить. Кроме того, рассмотрение замысла авторов на фоне «шекспировской революции 1960-х годов» позволяет увидеть, как вписывалась в этот общемировой процесс стратегия Театра на Таганке.

Ключевые слова: «Хроники» Шекспира, А.А. Аникст, Ю.П. Любимов, Театр на Таганке, сценическая композиция, запрет спектакля

Название этой статьи – цитата из рассказа Ю.П. Любимова; так он передавал слова чиновников из системы управления культурой, отказавшихся в 1968 году дать разрешение на включение «Хроник» Шекспира в репертуарный план Театра на Таганке.

Для театра 1968-й год был исключительно напряженным². В РГАЛИ сохранился черновик письма в Главное управление культуры, конкретным пово-

¹ Абельюк Евгения Семеновна – заведующая Проектной лабораторией по изучению творчества Ю.П. Любимова и режиссерского театра XX–XXI вв., доцент, факультет гуманитарных наук, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»; ORCID ID: 0000-0002-5306-7773; abelyuk@gmail.com

² «1968-й. Реальные тучи над театром и над Ю.П. Спасение утопающих – по известному рецепту: сами отбивали телеграмму Брежневу – Косыгину – Подгорному, сами собрали бюро комсомола, чтобы хором заверить партию: “Ю. Любимов нас воспитывает в духе “тра-та-та”! <...> Любимова требовали “на ковер” в МКК КПСС. На нас зловеще шипели представители РК КПСС. У Ю.П. дома умолк телефон: беда приходит – приятели уходят. От мрака жизни спасали собственный

дом для которого стали сложности, возникшие со спектаклем «Мать», – авторы, руководители Таганки Ю.П. Любимов и Н.Л. Дупак, перечисляли препоны, возникшие только за последнее время:

Приказ, запрещающий репетировать спектакль «Мать».

Приказ, запрещающий репетировать спектакль «Что делать?» до особого распоряжения.

Запретили репетировать «Хроники» Шекспира.

Без ответа оставили просьбу театра о включении в репертуар повестей Ф.Абрамова «Пелагея» и «Алька», пьесы английского драматурга Роберта Болта «Человек для любой поры», романа Роберта Крайтона «Тайна Санта Виттории».

Без ответа оставлена просьба театра о включении в план театра работы над романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Бестактные выступления на страницах печати т. Покаржевского в адрес театра (журнал «Театральная жизнь», газета «Вечерняя Москва»).

Театр был лишен гастролей³.

Читая этот список неразрешенных спектаклей, невольно вспоминаешь рассказ Ю.П. Любимова о «надоевших» цензорам «композициях»: большая часть перечисленных в письме произведений – эпические, их постановке должна была предшествовать подготовка инсценировки или литературной композиции, в случае Театра на Таганке речь шла о достаточно вольных композициях. Но выделим из ряда названных проблем запрет шекспировских «Хроник» и приглядимся к судьбе этого спектакля, так и не появившегося в 1960-е и поставленного Ю.П. Любимовым в 2000-м.

Идею поставить «Хроники» Ю.П. Любимову подал А.А. Аникст – знаменитый шекспировед был членом Художественного совета театра и другом режиссера.

Подготовительная работа к постановке началась в 1967 году. Во всяком случае в ноябре 1967-го, в преддверии коллегии Министерства культуры (здесь нужно было доложить о текущем и будущем репертуаре), в театре специально собрался Художественный совет, и А.А. Аникст и Ю.П. Любимов рассказали собравшимся об «уже почти скомпонованном тексте»⁴.

Текст и в самом деле «компоновался» и в итоге был смонтирован из четырех хроник: это «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих V» и «Генрих VI».

бойцовский характер и тогдашняя жена, знаменитая Людмила Целиковская. В 1968–1971 годах, когда Таганку трижды “чисто конкретно” закрывали, именно она вела себя отчаяннее всех друзей-защитников” (Смехов В.Б. «Хватит болтать, начинайте репетировать!» // Огонек. 2004. № 16 (4843). 25 апр. С. 28).

³ Переписка с Министерствами культуры СССР и РСФСР, Главным управлением культуры исполкома Моссовета и др. о работе над спектаклем «Под кожей статуи свободы», о включении в план 1972–1973 гг. инсценировки Ф.А. Абрамова «Деревянные кони» и др.: 10 мая – 20 октября 1971 // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 19. Л. 14.

⁴ Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению изменений текста в спектакле «Пугачев» и репертуарных планов театра. Выступали: Н.Л. Дупак, Э.П. Левина, Ю.П. Любимов, Г.Н. Бояджиев, Б.А. Глаголин, В.С. Золотухин, В.И. Толстых, А.А. Аникст, А.М. Марьямов, В.Т. Логинов: 13 ноября 1967 // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 90. Л. 8.

Ранний вариант композиции хранится в РГАЛИ – это машинопись, 161 лист⁵. Дошли до нас и «Предисловие» к уже готовой композиции⁶, и «Объяснительная записка»⁷. Последний текст особенно интересен. В советское время это совершенно определенный жанр, сопроводительное письмо, адресованное чиновникам, от которых зависела судьба спектакля: разрешат включить его в репертуар, или нет. Отсюда и особенности таких записок: оберегая свое детище от возможных нареканий или запрета и заранее подыскивая аргументы в его защиту, авторы обговаривали прежде всего те моменты, которые, как они себе представляли, могли вызвать наибольшее число нареканий.

Такую концептуальную записку в Министерство культуры РСФСР мог представлять режиссер или руководитель учреждения культуры, но обычно это делал автор текста. Случалось, правда, что в составлении этого предваряющего письма кроме автора участвовали и другие люди, «с именами». Их Ю.П. Любимов приглашал специально – для того, чтобы защитить будущий спектакль. Например, под объяснительной запиской к спектаклю «Берегите ваши лица» по стихам А. Вознесенского стоят три подписи: вместе с поэтом стихотворную композицию чиновникам представляли А.Л. Дымшиц и Л.И. Скорино⁸. В приказе, изданном руководителями театра Ю.П. Любимовым и Н.Л. Дупаком, они именовались редакторами⁹. Оба имели немалый опыт в общении с цензурными «органами». Особенно показателен выбор Александра Львовича Дымшица – литературного генерала, начинавшего с диссертации о рабочем фольклоре, к моменту начала сотрудничества с Любимовым успевшего побывать начальником вузов СССР, главным редактором сценарно-редакционной коллегии Государственного комитета по кинематографии и много еще кем. Людмила Ивановна Скорино служила заместителем главного редактора журнала «Знамя», была опытным профессионалом и тоже хорошо знала, что устроит цензуру, а что может и не устроить.

Но то была композиция по стихам современного поэта, работавшего в духе авангардной традиции, и по-видимому, Ю.П. Любимов считал, что она может быть «непроходной». Консультантов или редакторов для будущего спектакля по «Хроникам» в театре не оформляли. Да и странно было бы это делать, имея в авторах А.А. Аникста, на тот момент уже доктора искусствоведения, автора статей и монографий о Шекспире, в 1957–1960 годах вместе с А.А. Смирно-

⁵ «Хроники» – композиция А.А. Аникста и Ю.П. Любимова по пьесе В. Шекспира «Ричард II», «Генрих IV» (1-я и 2-я части), «Генрих V» и «Генрих VII» (три части): 1968 // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 703. 161 л.

⁶ Там же. Л. 3.

⁷ Объяснительная записка о замысле спектакля, помеченная 1967 годом, хранится в архиве в личном фонде А.А. Аникста (РГАЛИ. Ф. 3116. Оп. 1. Ед. хр. 547).

⁸ Переписка с Министерством культуры СССР и Главным управлением Исполкома Моссовета о приеме спектакля // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 473. Л. 7–9.

⁹ Приказ № 79 по Московскому театру драмы и комедии от 5 июня 1969 года «Утвердить постановочную группу экспериментальной работы над спектаклем «Берегите ваши лица» А. Вознесенского» // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 473. Л. 15.

вым выпустившего его полное собрание сочинений в восьми томах, писавшего для фундаментальной «Истории английской литературы»¹⁰ и даже сделавшего аналогичное пособие для школьников¹¹.

Несмотря на то, что текст «Объяснительной записки» к композиции по «Хроникам» не авторизован, полагаем, что автором был именно он. Тем более, что она хранится в архиве в личном фонде А.А. Аникста. Кроме того, содержание документа, сам подход к подаче литературного материала в спектакле совпадают с теми идеями, которые А.А. Аникст высказывал в своих научных работах.

Каков же главный тезис «Объяснительной записки» к литературной основе спектакля по «Хроникам», которого зрители Таганки так и не увидели? В чем преимущественно усматривали авторы опасность?

А.А. Аникст доказывал чиновникам право авторов выстраивать литературную основу будущего спектакля именно так: объединяя и сокращая произведения классика. Конечно, ученый осознавал, что потери при сокращении будут существенны, и говорил об этом, но обосновывая свою позицию, приводил ряд аргументов – присмотримся и к ним. Например, он писал о том, что хроники – цикл произведений; вместе они составляют целостное историческое полотно («парад истории», – как формулировал он в «Предисловии»¹²). При этом А.А. Аникст ссылаясь на суждения коллег-шекспироведов и на свои работы. В книге «Творчество Шекспира» он писал: «Четыре пьесы-хроники, написанные Шекспиром в первый период творчества, посвящены одной теме: столкновению интересов государства с интересами отдельных феодалов. Эти пьесы связаны хронологической последовательностью событий и, взятые вместе, образуют величественную драматическую эпопею кризиса феодального общества. Вместе с тем каждая из них представляет собой законченное драматическое произведение, имеющее свой сюжет, конфликт, особую тему. <...> ...Шекспир позаботился о том, чтобы протянуть нити, связывающие трилогию о царствовании Генриха VI и трагедию “Ричард III”. Вместе они образуют тетралогию. Внимательное ознакомление с ней убеждает в глубоком идейном и художественном единстве этого цикла пьес»¹³.

Другим аргументом стала ссылка на недавний опыт английского театра, не получивший в России широкой известности. Надо сказать, что, в отличие от большинства советских литературоведов, А.А. Аникст в своих работах опирался на опыт иностранных коллег, вводил в научный оборот новейшие литературоведческие работы. Следил он и за европейским театром, в том числе

¹⁰ История английской литературы / АН СССР, Институт мировой литературы имени А.М. Горького. Т. 1. Вып. 1 / под ред. М.П. Алексеева и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1943.

¹¹ Аникст А.А. История английской литературы. М.: Учпедгиз, 1956.

¹² «Хроники» – композиция А.А. Аникста и Ю.П. Любимова по пьесе В. Шекспира «Ричард II», «Генрих IV» (1 и 2 части), «Генрих V» и «Генрих VII» (три части): 1968 // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 703. Л. 4.

¹³ Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Худ. лит., 1963. С. 215.

английским¹⁴, на уже упомянутом Художественном совете рассказывал о впечатлениях, которые вместе с Г.Н. Бояджиевым получил, попав в 1956 году в Шекспировский мемориальный театр на представление хроник. А когда в конце 1958 года этот театр приехал в СССР, был среди тех, кто писал о гастролях и о самом театре¹⁵.

В 1964 году в составе советской делегации А.А. Аникст побывал на юбилейных празднествах в Англии¹⁶, видел спектакли Королевского шекспировского театра (Royal Shakespeare Company), в который к тому моменту уже был переформатирован Шекспировский мемориальный театр. Смотрел представление хроник – «Генриха IV» и «Ричарда II»¹⁷. Основываясь на своем зрительском опыте, в «Объяснительной записке» он писал о спектакле «Война Роз» (The Wars of the Roses).

Авторами этой постановки были сооснователи реформированного Мемориального театра Питер Холл и Джон Бартон. Джон Бартон адаптировал текст хроник, Питер Холл поставил его. В 1963 году это были три части «Генриха VI» и «Ричард III». Через год, в 1964-м Холл показал зрителю обновленную «Войну Роз», в которую входили две части «Генриха IV», а также пьеса «Генрих V».

Хроники показывались зрителю подряд, одна продолжала другую. Тексты их были сокращены, использовался монтаж. Вот как рассказывал о разворачивании проекта А.В. Бартошевич: «Ученый академического склада, знаток староанглийского языка (Холл, будучи студентом, играл в одном из спектаклей Бартона, поставленном на “настоящем елизаветинском языке”), рев-

¹⁴ А.А. Аникст хорошо представлял себе основные тенденции в интерпретации произведений великого драматурга в современном европейском театре и писал о них: *Аникст А.А.* Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира // Полное собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 597–632.

¹⁵ *Аникст А.А.* Встреча с Шекспировским театром // Литературная газета. 1958. 27 дек. С. 3; Шекспировский мемориальный театр, Стратфорд-на-Эйвоне (Англия): Гастроли в СССР (декабрь 1958 года – январь 1959 года), Ленинград – Москва / вст. статья А.А. Аникста. Л.; М.: Искусство, 1959.

¹⁶ 1964-й был юбилейным годом: дата 400-летия Шекспира праздновалась во всем мире. В СССР этот юбилей тоже отмечался с размахом (*Николюкин А.Н.* Как отмечалось в Москве 400-летие Шекспира (Воспоминание о 1964 году) // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 175–179). В Стратфорд-на-Эйвоне из СССР была отправлена большая делегация. Рассказ о том, что первоначально А.А. Аникст на родине не был включен в список членов делегации и попал туда по настоянию английской стороны, можно прочитать в статье: *Соколянский М.Г.* Портрет ученого в контексте времени (к столетию со дня рождения Александра Аникста) // *Toronto Slavic Quarterly*. 2010. No. 32. Spring. P. 136.

¹⁷ В апрельской репертуарной афише Королевского Шекспировского театра 1964 года, т.е. в то время, когда происходили торжества, значится: «Генрих IV» (части 1 и 2) – апрель 16, день и вечер (в другие месяцы были представлены следующие спектакли из цикла «Война Роз»: «Генрих V» – июнь 3, «Генрих VI» – июль 29, «Эдвард IV» – август 12, день, «Ричард III» – август 12, вечер). Как видим, «Ричард II» тут не указан, что, конечно, не мешало театру сыграть этот спектакль специально для съехавшихся гостей. Как бы то ни было, о впечатлениях от постановки пьес «Генрих IV» и «Ричард II» подробно рассказал Г.Н. Бояджиев, бывший членом той же делегации: *Бояджиев Г.Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. 2-е изд. М.: Просвещение, 1981. С. 73–85.

нитель чистоты классического текста, Бартон совершил то, что ему самому еще недавно показалось бы кощунством. Он решительно сократил текст, превратив три части “Генриха VI” в две; вторая носила название “Эдуард IV”. Он вставил в шекспировский текст куски из исторических сочинений тюдоровской эпохи и наконец сам сочинил множество стихов в шекспировском стиле там, где сокращенные сцены нуждались в связующих строчках. Операция, произведенная над классическим текстом ученым-кембриджем, показалась сверхрадикальной не одним педантам»¹⁸.

Важно и другое: авторы «Войны Роз» рассматривали происходящее в пьесах Шекспира как люди XX века, пережившие две мировые войны. Питер Холл, чье успешное начало режиссерской карьеры было связано с постановкой авангардной пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» в театре Arts (1955), «интерпретировал хроники Шекспира как произведения политического театра, трактующие вопросы соотношения судеб человечества и логики исторического процесса»¹⁹.

На формирование такого взгляда повлияла драматургия Б. Брехта, по словам Питера Брука, «самого могущественного, самого влиятельного и самого радикального человека в современном театре»²⁰. Джон Бартон действовал «в духе Брехта – автора переделки “Кориолана”»²¹: немецкий драматург и сокращал, и перекомпоновывал шекспировскую трагедию, а главное, связывал ее с трагическими событиями XX века²². Его сценический вариант «Кориолана» был написан в 1953 году²³. Собирался он работать и с текстом «Гамлета», но не успел.

Все это было внове. Более того, воспринималось как театральный переворот. Неслучайно А.В. Бартошевич писал об упомянутых постановках П. Холла как об этапе «“шекспировской революции” 60-х годов»²⁴.

¹⁸ Бартошевич А.В. Питер Холл и «шекспировская революция» 60-х годов // Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 264–265.

¹⁹ Там же. С. 265.

²⁰ Брук П. Пустое пространство / пер. с англ. М.: Прогресс, 1976. С. 50. Развивая свою мысль, далее П. Брук писал: «Никто из серьезно интересующихся театром не может пройти мимо Брехта. Брехт – ключевая фигура нашего времени, и вся работа в театре в какой-то момент обращается к его умозаключениям и достижениям».

²¹ Бартошевич А.В. Указ. соч. С. 265.

²² Как точно писал исследователь, «Брехт брал пьесу классического автора за основу и создавал другое литературное произведение» (Эткнд Е.Г. Бертольд Брехт. Л.: Просвещение, Ленинградское отделение, 1971. С. 46).

²³ Немецкий театральный режиссер и теоретик театра Бернхард Райх писал о работе Брехта: «Изображая события и персонажей исторического прошлого, спектакль привлекает внимание к некоторым проблемам, которые веками вызывают озабоченность у человечества. По терминологии Брехта, это получился “прадикабельный” спектакль. Судьба Кориолана невольно вызывает раздумья о современных вполне злободневных явлениях, о соблазнах “личной власти”; о прозрачном могуществе иных военных диктаторов и их окружения, которых когда-то обзывали “ландскнехтами” и “кондотьерами”, а сейчас высокопарно называют “военной хунтой”; о стремительном взлете временщиков, за которым вскоре следует не менее стремительное падение» (Райх Б.Ф. Вена – Берлин – Москва – Берлин. М.: Искусство, 1972. С. 413).

²⁴ См. название главы его книги: Бартошевич А.В. Питер Холл и «шекспировская революция» 60-х годов // Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 226–252.

Между тем «деромантизирующий брехтианский стиль» в прочтении Шекспира начал складываться еще в 1950-е на сцене Мемориального театра²⁵. И А.А. Аникст хорошо это знал. На заседании Художественного совета он рассказывал: «Я и Григорий Нерсесович²⁶ имели возможность посмотреть “Хроники” в Англии. <...> В 1956 году они поставили серию “Хроник”, но с тех пор прошло более 10 лет... Мы видели, как вдруг на шекспировскую сцену выезжает тележка Матушки Кураж²⁷, без всякой маскировки, точно так, как она сделана. Это сделано для того, чтобы дать зрителю почувствовать, какой дух осеняет спектакль. <...> Они после Второй мировой войны стали приглядываться к тому, что происходило в Европе и, обратившись к современной драматургии, увидели, что никто из драматургов не написал о том, что происходит в государствах Европы, как поднимаются и падают государства. Когда они обратились к Шекспиру, они увидели, что у него все это есть, что, написав десять пьес, он в них осветил много политических ситуаций. Они играли Шекспира, отображая историю Европы за 30 лет, и... получились живые спектакли, которые, с одной стороны, были увязаны с английскими национальными традициями, а, с другой стороны, показывали, как делалась тогда и делается теперь политика. Они показали, что государствами правят самые обыкновенные люди, что власть в руках человека может вести к добру и к злу, они показали, что такое государство, что такое общество, какую роль играет человек. Все это в постановках Шекспира вдруг раскрылось, перед публикою открылось многое из того, что знали только по газетам»²⁸.

Театр Брехта А.А. Аникст хорошо знал, писал о его гастролях в Москве²⁹, но в «Объяснительной записке» немецкого драматурга он не упоминал. Однако прочитать Шекспира без учета традиций драматургии Брехта таганские авторы, скорее всего, не могли. Такой угол зрения должен был казаться им не только современным и актуальным, но и естественным: этот автор был очень важным для Театра на Таганке с момента его рождения.

Был еще один английский опыт, на который ссылался ученый, он принадлежал компании Би-Би-Си и сложился еще до стратфордского спектакля. Это «Эпоха королей», или «Век королей» (An Age of Kings), – телеви-

²⁵ Бартошевич А.В. Питер Холл. Памяти режиссера // Вопросы театра. 2018. № 1—2. С. 227.

²⁶ Автор многих книг о зарубежном театре Григорий Нерсесович Бояджиев также был членом Художественного совета Театра на Таганке и присутствовал на том же заседании.

²⁷ Аллюзия на тележку маркитантки матушки Кураж, героини повести прозаика XVII века Ганса Якоба Кристофеля фон Гриммельсгаузена «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж» о Тридцатилетней войне и антивоенной пьесы Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) в постановке шекспировских «Хроник» давала спектаклю современное звучание.

²⁸ Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению изменений текста в спектакле «Пугачев» и репертуарных планов театра. Выступали: Н.Л. Дупак, Э.П. Левина, Ю.П. Любимов, Г.Н. Бояджиев, Б.А. Глаголин, В.С. Золотухин, В.И. Толстых, А.А. Аникст, А.М. Марьямов, В.Т. Логинов: 13 ноября 1967 // РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 90. Л. 8.

²⁹ Аникст А.А. Заметки по поводу театра Брехта (К гастролям в Москве Берлинского ансамбля) // Театр. 1957. № 8. С. 170—172.

зионный сериал по хроникам Шекспира, выпущенный в 1960 году³⁰. Идея принадлежала Питеру Дьюсу (Peter Dews), он же, при участии Майкла Хейса (Michael Hayes), ставил этот фильм. Сериал из 15 эпизодов был сделан по 8 пьесам: это «Ричард II», «Генрих IV» (ч. 1, 2), «Генрих V», «Генрих VI» (ч. 1, 2, 3), «Ричард III». В Англии фильм транслировался с апреля по ноябрь 1960-го. В 1961 году он был показан в США. Здесь события каждой серии комментировал Фрэнк Бакстер (Frank Baxter), профессор Университета Южной Калифорнии, – проект воспринимался публикой не как развлекательный, а как просветительский. Чуть позднее показ прошел и в других странах – от Европы до Австралии.

В «Объяснительной записке» обращалось внимание на то, что сериал подготовлен на основе «сокращения и монтажа пьес».

Завершал ряд примеров – отечественный, причем связанный с самым авторитетным советским театром, МХАТ имени М. Горького. Речь шла о спектаклях по большим эпическим текстам, существенно сокращенным. Автору было что вспомнить. Еще в 1910-м В.И. Немирович-Данченко при участии В.В. Лужского и К.А. Марджанова поставил «Братьев Карамазовых». Это была первая инсценировка прозы в истории русского режиссерского театра. Жанр тогда был обозначен как «отрывки из романа», однако спектакль занимал два вечера, и такое решение было беспрецедентным. В 1913-м, также в постановке В.И. Немировича-Данченко, появился «Николай Ставрогин» по роману «Бесы», в 1930-м он же в содружестве с И.Я. Судаковым поставил толстовское «Воскресение» по инсценировке Ф.Ф. Раскольниковова, в 1937-м – «Анну Каренину» по инсценировке Н.Д. Волкова. В 1932-м появились и «Мертвые души» К.С. Станиславского по инсценировке М.А. Булгакова³¹. Словом, в русском театре опыт радикального вмешательства в авторский текст и переработки его для сцены существовал и был немалым.

Однако главный свой аргумент автор «Объяснительной записки» приберет напоследок.

Зрителей елизаветинской эпохи А.А. Аникст представлял себе очень хорошо – еще недавно в историко-литературной работе 1963 года издания он писал: «В театре времен Шекспира каждая из хроник исполнялась отдельно. Но зрители знали историю этих событий, и для них не составляло тайны продолжение их»³². Современный зритель был другим, и, убеждая возможных оппонентов в возможности задуманной постановки, автор записки отмечал: «Хроники Шекспира почти неизвестны широким кругам зрителей. Для того, чтобы познакомить их с этими интересными творениями, стоит пойти на сокращения».

³⁰ Wells S., Shaw J. A Dictionary of Shakespeare. Oxford University Press, 2005. P. 2.

³¹ Первоначальный план спектакля создавался В.И. Немировичем-Данченко и В.Г. Сахновским.

³² Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Худ. лит., 1963. С. 128.

Сходным образом на уже упомянутом Художественном совете высказывался и Ю.П. Любимов: «Почему взята не одна пьеса, скажем “Ричард II”, а спектакль komponуется из нескольких пьес? Мне кажется, что, несмотря на весь гений Шекспира, все же 400 лет дают себя знать, поэтому из нескольких пьес мы хотим взять основное, чтобы дать хронику жизни общества. От такой компоновки спектакль выиграет».

Таким образом последний аргумент определялся задачей просвещения публики. Такая задача решалась и в других спектаклях Таганки, она ставилась Ю.П. Любимовым осознанно и во многом определяла поэтику его спектаклей.

В самом деле, для того чтобы мысль авторов литературных произведений, положенных в основу спектаклей, звучала как можно более отчетливо, в текст таганских композиций вводились проясняющие эту мысль документы или фрагменты других произведений. В «Павших и живых» стихи перемежались прозой и письмами поэтов военного поколения; в спектакле «Товарищ, верь!» звучала переписка А.С. Пушкина; письма поэта были вплетены и в ткань спектакля по «Евгению Онегину». В спектакль по Ф.М. Достоевскому предлагалось включить дневники писателя, а в итоге были использованы сочинения школьников. Во время репетиций «Бориса Годунова» актеры и режиссер обсуждали, стоит ли вводить в текст дополнительный исторический материал, например, из «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина³³. Правда, потом от этой мысли отказались.

О том, как складывалась эта «методика», Ю.П. Любимов рассказывал – и выделял при этом две цели: с одной стороны, насыщения основного художественного текста другими текстами, проясняющими концепцию авторов спектакля, с другой – сокращения и монтажа отобранных текстов: «...инсценировка [“Героя нашего времени”] была хорошая, мы ее с Эрдманом делали. Он меня многому научил. Прежде всего – работе с текстом. <...> Сначала я пришел с листочком, на котором было написано: “Так, мне кажется, можно составить это произведение: чтобы одно как бы вытекало из другого. Вот путешествие Максима Максимыча, то-то, то-то, то-то...” Николай Робертович прочел мои изыскания и говорит: “<...> Давайте найдем все, что вокруг этого замечательного произведения”. И начали мы копаться в архивах. Нашли письмо Николая I. Письмо это у нас было в такой сцене: двор стоит, а Николай рассуждает, что Максим Максимыч и есть настоящий герой нашего времени... Уникальное письмо! Оно вошло в драматургию, которая скрепляла этот “ход”. <...> Потом я почти бессознательно выработал свою методу, потому что я ставил столько прозы! <...> Вообще это адова работа, потому что полторы тысячи страниц надо уложить в шестьдесят»³⁴.

Сохранившиеся многочисленные стенограммы Художественного совета показывают: когда собравшиеся говорили о постановке Мольера, Шекспира, М.Ю. Лермонтова, в их выступлениях звучало: «спектакль о Мольере»,

³³ Абелюк Е., Леенсон Е., при участии Ю. Любимова. Таганка: Личное дело одного театра. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 153.

³⁴ Файман Г.С. Стоящий у фонаря. Интервью Ю.П. Любимова // Кулиса НГ. Приложение к «Независимой газете». 1999. 9 апр. С. 10.

а не «спектакль по Мольеру», «спектакль о Шекспире», а не «спектакль по Шекспиру», «спектакль о Лермонтове», а не «спектакль по Лермонтову». В этом тоже сказывалось осознанное намерение просветительства. А.А. Аникст очень хорошо это знал.

Вместе с тем нельзя не заметить: в случае с шекспировскими хрониками задача, которую поставили перед собой А.А. Аникст и Ю.П. Любимов, была еще более радикальной, еще более амбициозной, чем во всех приведенных выше случаях. Это касается и российских, и английских примеров. Одно дело, используя монтаж, ввести в композицию фрагмент какого-то чужеродного текста или в разные вечера показать сокращенными хроникой за хроникой, другое – уложить несколько хроник в одно театральное действие и показать его в один вечер³⁵.

Если отвлечься от темы и соотнести предприятие, задуманное А.А. Аникстом и Ю.П. Любимовым, с другими столь же радикальными проектами, можно увидеть, что их замысел был в духе времени и, может быть, даже чуть опережал его. Например, стремление переработать архаический литературный материал так, чтобы он стал понятен современному зрителю, и для этого существенно сократить его, можно сравнить с опытом «экспериментальных переводов» М.Л. Гаспарова, который двигался в том же направлении – и для того, чтобы текст был легким и удобочитаемым, делал конспективный перевод, использовал парафразы и при этом сокращал объем произведения и даже передавал поэтический ритм свободным стихом.

Как пишет его соавтор Н.С. Автономова, «Гаспаров считает минимализм и лаконизм одной из значимых черт поэтики XX в. и строит на этом свой эксперимент, иногда в известном смысле модернизируя оригиналы»³⁶. Другое дело, что Гаспаров «переводил» таким образом и современных поэтов, а главное, вольно «пересказывая» текст, использовал продуманную систему перевода, основанную на статистических подходах, и таким образом соблюдал заданную меру точности, основанную на анализе переводимых текстов. Однако общее направление движения, учитывающего возможности современного читателя и зрителя, показательно.

Работа над композицией была завершена в 1968-м. «Швы» между сценами из разных хроник в ней совершенно не ощущались, причем не потому, что события в них, продолжая друг друга, выстраиваются в единую цепь

³⁵ Для сравнения здесь можно было бы еще упомянуть постановку Джорджо Стрелера, режиссерский почерк которого тоже сформировался в работе над Брехтом. В 1965 году на сцене миланского театра «Лирико» он поставил свой революционный шекспировский спектакль – композицию по хронике «Генрих VI» под названием «Игра сильных мира сего» (*Il gioco dei potenti*). Она показывалась в два вечера (*Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо Театро ди Милано»*. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 314).

³⁶ *Автономова Н.С. Между «вольностью» и «точностью»: об экспериментах М.Л. Гаспарова в сфере перевода и переводоведения // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2020. № 2. С. 95.*

и охватывают определенный период истории Англии. Сюжетные лакуны при сокращении, естественно, возникали. Их «прикрывали» поэтические тексты. В них будущим зрителям сообщалось о событиях, случившихся за выпущенное время.

Произносило эти тексты появившееся в композиции дополнительное действующее лицо. Это была Молва, аллегорический персонаж, знакомый современникам Шекспира по средневековым драматическим представлениям и однажды появляющийся в его хронике, а именно в «Генрихе IV» (часть вторая), в Прологе. Здесь Молва, «в одежде, сплошь разрисованной языками», произносит монолог: «Внимайте все. Кто зажимает уши...». В композиции А.А. Аникста и Ю.П. Любимова у Молвы была собственная, развернутая партия; более двадцати раз она получала слово; нередко это развернутые монологи. Своим рассказом она и соединяла разные пьесы.

В «Воине Роз» «швы» тоже возникали; тексты, прикрывающие их, стилизуя шекспировский текст, писал Джон Бартон. Почти все монологи и реплики Молвы для спектакля Театра на Таганке были специально написаны А.А. Аникстом.

Рассказывая о замысле будущего спектакля на Художественном совете, Ю.П. Любимов говорил: «Такие пьесы Шекспира, как “Ромео и Джульетта”, “Отелло” и другие, игрались массово, и были хорошие спектакли, а “Хроники” никогда не игрались, поэтому нам надо этот спектакль сделать солидно, сурово, жестко, реально». Однако в 1960-е поставить спектакль Ю.П. Любимову не дали: «Два года составлял сценарий по хроникам Шекспира, – говорил он, – а они мне сказали: нам надоели Ваши эти композиции. Ставьте каноническую пьесу, а другое мы запрещаем»³⁷.

«Объяснительная записка» А.А. Аникста свидетельствует: проект концептуально соответствовал актуальным трендам европейского театрального (и шире – культурного) процесса. Это просветительский посыл театрального действия. Это стремление театра к эпизации, осуществлявшейся за счет включения в пьесу дополнительных текстов, объясняющих происходящее, уточняющих мысль. Монологи Молвы в композиции, представленной Министерству, создавали и повествовательность, и эффект остранения; хотя и не таким, как у Брехта, способом, они вводили в текст иную, персонифицированную точку зрения. Авторы учитывали и особенности современной драматургии (и искусства в целом) – тенденции к лаконичности, актуальной политической или общественной направленности, насыщенности отсылками, реминисценциями, цитатами.

Однозначно определить причины запрета постановки, наверное, невозможно. И все же аргумент, прозвучавший из уст неназванных режиссером чиновников, позволяет предположить, что задуманное предприятие вызывало настороженное отношение цензоров именно своей экспериментальностью,

³⁷ Щербаков А. Интервью длиной в двенадцать лет (1976–1988): интервью с Ю.П. Любимовым // Театр. 1988. № 7. С. 143–148.

нетрадиционностью для советского театра последних десятилетий, возможностью актуальной трактовки классических шекспировских пьес.

Режиссеру было предложено взять другую пьесу классика – в ноябре 1971-го появился «Гамлет». «Хроники» вошли в репертуар театра только в 2000 году (премьера состоялась 6 февраля 2000 года).

■ «Хроники» Шекспира. Объяснительная записка

В обширном драматургическом наследии Шекспира исторические хроники занимают особое место. Их всего десять из общего числа 37 пьес, написанных Шекспиром. На русской и советской сцене из этого десятка до сих пор шла только одна пьеса – «Ричард III»³⁸. Между тем и остальные хроники Шекспира представляют значительный интерес как выражение гуманизма и реализма великого драматурга.

Известный советский шекспировед, ныне покойный, А.А. Смирнов писал: «Свою деятельность драматурга Шекспир начал с жанра драматических хроник. Это был наиболее народный вид драмы, какой только появлялся на подмостках публичных театров... Народное сознание оглядывалось на свое героическое прошлое, стремясь лучше узнать и осмыслить его, ища в нем примеры и стимулы для текущей борьбы, стараясь понять своих истинных друзей и врагов, уяснить свои подлинные исторические права и перспективы будущего»³⁹. Далее, характеризуя смысл всех пьес-хроник Шекспира, А. Смирнов отмечает, что все хроники Шекспира объединяет единая мысль, которая «сводится к сознанию неотвратимости поступательного развития Англии, шедшей сквозь большие страдания и опасности от первобытной дикости к цивилизации, чести и человечности, от политического хаоса к здоровой государственности. Вот почему, делая в своих пьесах отбор исторических событий, Шекспир останавливается по преимуществу не на самых блестящих

³⁸ Начиная со спектакля «Жизнь и смерть Ричарда III», поставленного в Малом театре в 1839-м с П.С. Мочаловым в роли Ричарда III, пьеса ставилась многократно, в разных переводах. Другие хроники Шекспира до 1967-го в России не ставились, если не считать спектакль «Сэр Джон Фальстаф», появившийся в репертуаре Большого драматического театра в 1927 году. Его литературной основой авторы композиции А.И. Пиотровский и Н.Н. Никитин сделали пьесы «Генрих IV» и «Генрих V» (постановщики – П.К. Вейсбер и И.М. Кролль, художник – Н.П. Акимов, композитор – Ю.А. Шапорин). Текст Шекспира был существенно переработан. Как писал один из авторов, «нашей основной мыслью было – совершенно откровенно, неприкрыто, непочтительно отнестись к шекспировскому тексту. Конструкция пьесы, придуманная нами, раскрывает интригу как социальный эпизод. Социальные симпатии основного текста смещены и переставлены нами. Мы хотели, чтобы пьеса не звучала никакой ретроспекцией – ни в историю, ни в прошлые подобные же театральные попытки. <...>. Главной работой было создание из шекспировского материала роли Фальстафа, понятого как образ демократа, веселого, земного человека, отлично понимающего всю глупость английского двора, королевской политики и пошлости среды» (Пиотровский А.И. «Шекспир здорово потревожен...» // Пиотровский А.И. Театральное наследие: Исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. Т. 1. СПб.: Балтийские сезоны, 2019. С. 378).

³⁹ Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 40.

и славных событиях, а на моментах кризисных, исторически наиболее важных и через это особенно драматических»⁴⁰.

Другой крупный советский шекспировед М.М. Морозов писал: «Шекспир в своих хрониках старался правдиво изобразить прошлое»⁴¹. Можно было бы привести также суждения других советских ученых и критиков: А. Аникста⁴², Ю. Шведова⁴³, И. Верцмана⁴⁴, Р. Самарина⁴⁵, О. Ильинской⁴⁶, которые все в один голос отмечают выдающееся значение хроник Шекспира. Особенно следует выделить их мнение о том, что хроники Шекспира представляют собой некое единство. Об этом, в частности, пишет М. Морозов^{47, 48}.

Единство цикла хроник навело английских театральные деятели на мысль показать все эти пьесы Шекспира подряд. Такой опыт был сделан дважды в Шекспировском театре Стратфорд-на-Эйвоне: в 1961 и в сезонах 1963 и 1964 года⁴⁹. В первый раз постановка заняла один сезон, во второй – два

⁴⁰ *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 41.

⁴¹ *Морозов М.М.* Шекспир. 1564–1616. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 1956. С. 98.

⁴² *Аникст А.А.* Шекспир – народный писатель // Шекспировский сборник / ред.: А.А. Аникст и А.Л. Штейн. М.: Всероссийское театральное общество, 1958. С. 7–44; *Аникст А.А.* Творчество Шекспира. М.: Худ. лит., 1963.

⁴³ *Шведов Ю.Ф.* Вильям Шекспир: Исследования / под ред. Я.Н. Засурского. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. 394 с.

⁴⁴ *Верцман И.Е.* Исторические драмы Шекспира // Шекспировский сборник / ред.: А.А. Аникст и А.Л. Штейн]. М.: Всероссийское театральное общество, 1958. С. 86–117.

⁴⁵ *Самарин Р.М.* Реализм Шекспира. М.: Наука, 1964.

⁴⁶ *Ильинская О.* Народ в трагедии Шекспира // Шекспировский сборник / ред.: А.А. Аникст и А.Л. Штейн. М.: Всероссийское театральное общество, 1958. С. 156–174.

⁴⁷ *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 97.

⁴⁸ Указ. соч. С. 97.

⁴⁹ По-видимому, здесь неточность. 1960 и 1961 годы ознаменовались другим событием – появлением фильма Би-Би-Си «Эпоха королей». Как писалось выше, первая и вторая части «Войны Роз» поставлены в Стратфорде в 1963 и 1964 годах соответственно. До этого времени шла подготовительная работа. Питер Холл возглавил Королевский Шекспировский театр в 1960-м. С этого момента, как пишет А.В. Бартошевич, «смелый и продуманный» план действий Питера Холла по переформатированию мемориального театра стал разворачиваться. В течение двух лет шло переустройство театра – театральная организация готовилась для будущих экспериментальных постановок. «Для того, чтобы исполнить все, что было задумано и о чем возвестили “городу” и “миру”, ему [Питеру Холлу. – Е. А.] нужно было привлечь в театр новых людей, его сверстников и единомышленников. Он ввел в дирекцию Питера Брука, пригласил на постановку Линдсея Андерсона, режиссера “Оглянись во гневе”. Ему нужна была поддержка “великих стариков”. Он ввел в дирекцию Пэгги Эшкрофт. <...>. Усилия Питера Холла начали приносить плоды в 1962 году. Королевский Шекспировский театр вступил в полосу расцвета и всемирной славы. “Король Лир”, поставленный Питером Холлом, обозначил радикальный поворот в мировой истории шекспировских постановок и дал формулу театральной интерпретации Шекспира, воспринятого через исторический опыт послевоенной эпохи и в кругу идей современного искусства...» (*Бартошевич А.В.* Питер Холл и «шекспировская революция» 60-х годов // *Бартошевич А.В.* Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 264). Как знаковый можно было бы назвать и 1962 год, когда Питер Брук поставил в Стратфорде «Короля Лира». Этот спектакль многие определили в «шекспировской революции», в том числе и в постановке Джона Бартона и Питера Холла.

театральных сезона. Это мог позволить себе только театр, играющий пьесы одного Шекспира. Никакой другой театр не мог осуществить подобное дело.

Однако показать подряд все хроники Шекспира показалось весьма заманчивым, и английское радио осуществило это, сделав при этом сильные сокращения в тексте⁵⁰. Этот сокращенный текст исполнялся подряд несколько вечеров, по одному часу каждый вечер. Текст сокращенной радиопостановки всех хроник Шекспира был издан под названием «Эпоха королей». Имеется и грамзапись такого монтажа хроник Шекспира на английском языке.

Таким образом, желание охватить весь цикл хроник Шекспира побудило соотечественников писателя пойти по линии сокращения и монтажа пьес великого драматурга. Само собой разумеется, что при этом происходят некоторые потери, но они полностью компенсируются одним обстоятельством. Хроники Шекспира почти неизвестны широким кругам зрителей. Для того, чтобы познакомить их с этими интересными творениями, стоит пойти на сокращения. Так и поступили в Англии. Отметим, что в Шекспировском театре в Стратфорде было произведено сокращение трех частей «Генриха IV» и сведение их в две части. Одной пьесе даже дали название, какого у Шекспира нет – «Эдуард IV».

Практика театра, в частности, английского, показывает, что сокращение и монтаж шекспировских хроник, вещь допустимая. Англичане не видят в этом никакого ущерба Шекспиру. Добавим, что подобное делается по отношению к русским классикам в нашем театре, когда инсценируют крупные произведения. МХАТ имени Горького поставил «Воскресенье» и «Анну Каренину» Л. Толстого, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского с огромными сокращениями, и это оправдано в театре, когда он хочет вместить в один спектакль большие эпические полотна.

То же самое намерен осуществить театр, ставя шекспировские хроники в один вечер. Для этого пришлось произвести отбор материала. Прежде всего мы отказались от включения в текст «Ричарда III», как потому что пьеса эта неоднократно ставилась, так и потому что ее часто трактуют в аллюзионном смысле, чего театру хотелось бы избежать. Не включаем мы также хроники Шекспира «Король Джон» и «Генрих VIII». Для монтажа использованы, таким образом, «Ричард II», «Генрих IV» (1 и 2 части), «Генрих V» и «Генрих VI» (три части)^{51,52}. Эти пьесы объединены тем, что они охватывают в хронологическом порядке целую полосу истории Англии в XV веке, кульминацией

⁵⁰ Информацию о радиосериале нам найти не удалось, но, по-видимому, радиный вариант телесериала существовал и был известен А.А. Аниксту.

⁵¹ В композиции были использованы переводы Е.Н. Бируковой и Б.Л. Пастернака.

⁵² Основываясь на тексте, подготовленном А.А. Аникстом в 1968 году, Ю.П. Любимов в 2000 году сократил и отчасти пересобрал его композицию, включив в нее сцены из «Ричарда II», «Генриха IV», «Генриха VI», «Ричарда III». Сюда вошли и другие поэтические тексты: поэма У. Шекспира «Феникс и голубка» в переводе В. Левика, песня ведьм Double, double toil and trouble из трагедии «Макбет» (на англ. яз.), переведенные С. Маршаком с английского фольклорные тексты «Гектор-протектор» и «Королева Элинора», а также эпиграмма Г. Олдрича «Для пьянства есть такие поводы...», стихотворение И. Бродского «Замерзший повод жжет ладонь...» из цикла «Из "Старых английских песен"», включающего четыре стихотворных стилизации.

которой была так называемая война Алой и Белой роз. Выгода такой концентрации событий в одном спектакле состоит в том, что мы как бы воссоздаем принцип хроники, то есть летописи событий эпохи, останавливаясь на событиях, которые А. Смирнов справедливо определил как «моменты кризисные, исторически наиболее важные и через это особенно драматические»⁵³.

Маркс и Энгельс высоко ценили историзм Шекспира. Они указывали Ф. Лассалю, что тот в своей исторической драме «Франц фон Зикинген» больше подражал Шиллеру, тогда как ему следовало бы учиться историзму у Шекспира. У Лассалья, по словам Энгельса, главное внимание обращено на «официальные элементы тогдашнего движения. Но я считаю, что Вы уделите недостаточно внимания неофициальным – плебейским и крестьянским – элементам... Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером – Шекспира, привлечение тогдашней поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения, и лишь тогда само это движение было бы представлено в его истинном свете»⁵⁴.

Это указание Энгельса полностью применено в предлагаемом тексте хроник. При всем том, что текст крайне сокращался, мы в полной мере сохранили шекспировский принцип: показывать не только королей и дворян, эти официальные элементы, действующие на авансцене средневековой истории, но выявить активность народных масс и показать то, что Энгельс называл «фальстафовским фоном». Соответственно большое место занимают в нашем тексте эпизоды народного восстания из пьесы «Генрих IV» (часть II) и фальстафовские сцены из Генриха «IV».

Замысел спектакля «Хроники» Шекспира состоит в том, чтобы показать историю прошлого как процесс, выявить его противоречия, обнажить динамику событий, показать роль отдельных личностей и значение масс – как это дано великим реалистом Шекспиром.

Спектакль мыслится как подлинно народное зрелище, яркое, величественное, перемежающее трагизм с комическими эпизодами в духе шекспировской народной драмы.

⁵³ В развернутом виде мысль А.А. Смирнова выглядит так: «Вся группа девяти исторических пьес Шекспира пронизана одной общей мыслью, не предвзятой и тенденциозной, но неизменно присутствующей в чувстве Шекспира и драматургически по-разному оформляющейся в зависимости от своеобразия материала. Эта мысль, придающая циклу более глубокое содержание, чем то, каким обладают хроники его современников, и внутренне его объединяющая, сводится к сознанию неотвратимости поступательного развития Англии, шедшей сквозь большие страдания и опасности от первобытной дикости к цивилизации, чести и человечности, от политического хаоса к здоровой государственности. Вот почему, делая в своих пьесах отбор исторических событий, Шекспир останавливается по преимуществу не на самых блестящих и славных событиях, а на моментах кризисных, исторически наиболее важных и через это особенно драматических» (Смирнов А.А. Уильям Шекспир // Полное собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 41).

⁵⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. / сост. М.А. Лифшиц, Т. 1. М.: Искусство, 1967. С. 24–25.

Мария Мизерная¹

Рукописные правки в сборниках А. Ахматовой «Избранное» (1943) и «Стихотворения» (1958): между списками и самиздатом

Аннотация. В этой работе на материале двух сборников Ахматовой, «Избранное. Стихи» (1943) и «Стихотворения» (1958), рассматривается один из аспектов конфликта поэтессы и цензуры. Появлению сборников предшествовала сложная цензурная история, но формирование этих книг не закончилось на моменте их выпуска в печать: Ахматова вносила рукописные исправления в экземпляры, предназначавшиеся для ее друзей и знакомых. Страницы со стихотворениями – «паровозами» заклеивались; поверх вписывались те тексты, которые, не пройдя цензуру, не были напечатаны в книге. Приводились к первоначальному варианту и некоторые исправления, сделанные в угоду цензуре. В статье эти правки анализируются в контексте двух эпох: сталинского правления во время войны и хрущевской «оттепели», а также двух распространенных в поле советской неподцензурной литературы практик: списков и самиздата.

Ключевые слова: Анна Ахматова, цензура, советская поэзия, неподцензурная поэзия, списки, самиздат

Рукописные исправления в печатных книгах советских авторов до сих пор остаются малоисследованными. Частично это объясняется тем, что данные о таких исправлениях трудно собирать и систематизировать: экземпляры книг с исправлениями, как правило, предназначались авторами в подарок друзьям и знакомым, поэтому они оказываются рассредоточенными по личным архивам. Кроме того, сведения о том, что во время «оттепели» и позднее авторы вносили исправления в собственные печатные книги, искаженные цензурой, крайне малочисленны – то, что в неофициальном, неподцензурном поле советской литературы ощущалось как повсеместное явление, редко фиксировалось очевидцами в эго-документах. Недавняя статья Ильи Кукулина, Марии Майофис и Марии Четвериковой в НЛЮ о литературных бэкстейджах отчасти проясняет этот феномен незафиксированности: в интервью десяти участников позднесоветского литературного процесса выделяется частотное замечание о том, что «все все понимали», то есть неписанные правила литературной игры воспринимались как данность, чаще всего не требовали разъяснений и, как следствие, письменного отражения². Кажется, однако, что

¹ Мизерная Мария Алексеевна – стажер-исследователь ИСПИ НИУ ВШЭ; магистрант Школы филологических наук НИУ ВШЭ; ORCID ID 0009-0001-3726-7521; mmizernaja@gmail.com

² Кукулин И., Майофис М., Четверикова М. Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР. Статья I // Новое лит. обозрение. 2022. № 2 (174). С. 87.

изучение этой практики на примере отдельных литераторов может пролить свет на некоторые особенности функционирования советской неподцензурной литературы.

Анна Ахматова – пример советского автора, существовавшего на границе подцензурной и неподцензурной литератур. Известно, что Ахматова пользовалась рядом тактик, позволявших как удержаться в рамках официального дискурса, так и реализовать свои собственные поэтические концепции, пусть на уровне камерных сообществ близких знакомых. Отношения Ахматовой с официальной риторикой и советской цензурой представляют собой обширный сюжет³. Один из аспектов этого сюжета можно рассмотреть на материале двух ее сборников. Это «Избранное. Стихи» (1943)⁴, который был выпущен в разгар войны в Ташкенте и отражал не авторскую концепцию, а запросы военного времени, сформулированные редакторами, и «Стихотворения» (1958)⁵, который увидел свет в начале хрущевской «оттепели». Появлению сборников предшествовала сложная цензурная история, но формирование этих книг не закончилось на моменте их выпуска в печать: Ахматова вносила рукописные исправления в экземпляры, предназначенные для ее друзей и знакомых.

Неизвестно достоверно, когда именно Ахматова начала таким образом редактировать свои печатные книги. Лидия Корнеевна Чуковская, близкая подруга поэтессы, участвовавшая в процессе создания обеих книг, о которых идет речь в докладе, в своем трехтомнике «Записки об Анне Ахматовой» упоминает о правках, внесенных в ахматовский сборник 1940 года «Из шести книг», однако они были сделаны уже в пятидесятые годы⁶. Тот факт, что правки, судя по всему, стали для Ахматовой регулярной практикой именно в пятидесятых, симптоматичен: в 1930-е книги Ахматовой не издавались, в 1940-е вносить правки в книги было опасно, так как при вероятном обыске найденный экземпляр книги с такими исправлениями мог стать основанием для ареста, а Ахматова была уверена, что в ее доме обыски проводились регулярно. Чуковская приводит в своих записках историю 1940 года, когда Ахматова, выйдя из комнаты, вложила в тетрадь со стихами волосок, а, вернувшись, обнаружила, что он сдвинулся с места и решила, что в ее отсутствие

³ Подробнее об этом см.: Рубинчик О.Е. Анна Ахматова и советская цензура. Статья II // Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. науч. ст. Петербургские чтения. СПб.: Петербург. ин-т печати, 2005. С. 174–191.

⁴ Ахматова А.А. Избранное: Стихи / сост. К. Зелинский, ред. А.Н. Тихонов. [Ташкент]: Сов. писатель, 1943.

⁵ Ахматова А.А. Стихи разных лет / под ред. А.А. Суркова. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958.

⁶ См. комментарий Л.К. Чуковской к странице из сборника «Из шести книг», где к стихотворению «Воронеж» рукой Ахматовой дописаны последняя строфа, посвящение и уточненная дата: «Четыре последние строки стихотворения “Воронеж”, опубликованного в сборнике “Из шести книг” (1940). Строки эти вписаны рукою Ахматовой в мой экземпляр значительно позднее. Тогда же и посвящение “О.М.” (То есть Осипу Мандельштаму)». Страница с исправлением прилагается к записи от 26 марта 1958 года, где Чуковская описывает то, как узнала о существовании последней строфы «Воронежа». (Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 2. С. 292).

кто-то производил обыск в ее комнате⁷. Несмотря на то что эта ситуация свидетельствует о крайнем психическом напряжении, которое Ахматова испытывала в эти годы, а не о действительно произошедшем вторжении в ее комнату, страх поэтессы был небезоснователен: память о произошедшем при ней в 1934 году обыске у Мандельштама, во время которого искали (и нашли) именно рукописи крамольных стихотворений, была еще совсем свежа. В пятидесятые же годы, хотя цензура все еще не давала пропустить авторский замысел в печать в полном объеме, финальный печатный продукт можно было скорректировать хотя бы на уровне экземпляров для знакомых, так как хранение рукописей больше не было сопряжено с риском погубить себя и своих близких. Рукописные правки, таким образом, становятся свидетельством «оттепельного» процесса.

Чтобы подробнее ознакомиться с этим еще пока малоизученным феноменом рукописных правок, в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме мы просмотрели все имеющиеся дарственные экземпляры двух книг – шесть экземпляров сборника 1943 года и двенадцать 1958 года⁸.

С учетом сказанного ранее об «оттепельном» происхождении рукописных исправлений, интересно отметить, что практика «автокорректировки» началась все же не с пятидесятых. В шести просмотренных экземплярах «Избранного» (1943)⁹ обнаружился один, содержащий исправления, уточняющие дату и место написания определенных стихотворений: это книга, подаренная Татьяне Луговской¹⁰. К примеру, в этом экземпляре содержится уточняющая дату и место написания правка к стихотворению «Другу», которое является фрагментом из «Реквиема» и было помещено в книгу с сокращениями, под видом любовного стихотворения. Дарственная надпись Луговской датирована 29 ноября 1943 года, правка выполнена тем же почерком и теми же чернилами, то есть можно с уверенностью утверждать, что это не позднейшие исправления, а рискованная, протестная правка сталинского времени.

Итак, в просмотренных экземплярах книги 1943 года обнаружилась только одна представляющая интерес правка. Уже в следующей книге 1958 года «Стихотворения» материала гораздо больше. Э.Г. Герштейн, участвовавшая в подготовке сборника, описала в своих мемуарах процесс работы Ахматовой

⁷ Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 177–178.

⁸ За предоставленные материалы выражаем глубокую благодарность сотрудникам Музея, в особенности хранительнице Фонда редких книг Н.П. Пакшиной.

⁹ Просмотрены экземпляры, подаренные А.П. Сухомлиновой (Музей Анны Ахматовой. Инв. № 3339), В.А. Липко (Музей Анны Ахматовой. Инв. № 4092), В.Г. Гаршину (Музей Анны Ахматовой. Инв. № 2906), Д. [предположительно, Еремину. – М. М.] (Музей Анны Ахматовой. Инв. № 3371), Н. Пушкарской (Музей Анны Ахматовой. Инв. № 1031) и Т. Луговской (Музей Анны Ахматовой. Инв. № 16).

¹⁰ У стихотворения «Мужество» уточнена дата: «23 февраля». У стихотворения «С грозных ли площадей Ленинграда» уточнено место написания: «Ташкент». У стихотворения «Памяти 19 июля 1914 года» уточнено место написания: «Слепнево». У стихотворения «Cardan solaire на Меньшиковом доме...» исправлена дата с 1940 на 1941. У стихотворения «Надпись на книге “Подорожник”», датированного 1941 годом, уточнена дата: «19 января». У стихотворения «Другу» (отрывок из «Реквиема»), датированного 1940 годом, уточнены дата и место написания: «май, Ленинград».

над книгой: «Когда еще не все авторские экземпляры были раздарены, часто среди разговора Анна Андреевна объявляла, что ей надо еще поработать над своей книгой. Она шла в другую комнату, брала с собой клей и там склеивала страницы, на которых были напечатаны стихи из цикла «Слава миру». Затем аккуратно переписывала другие стихи и вклеивала их в книгу. Причем в каждом экземпляре были другие стихи. Она надеялась таким способом сохранить для потомства свои ненапечатанные стихотворения. К сожалению, обладатели этих книг не поняли намерения Ахматовой, и этот своеобразный авторский сборник избранных стихов остался неизученным»¹¹.

Эта цитата требует краткого комментария о характере книги 1958 года. При издании новой книги Ахматовой, первой после ждановского постановления, необходимо было учитывать основные пункты критики ждановской кампании: обвинения в эротизме, мистицизме, индивидуализме и так далее. Публике нужно было представить перевоспитанного поэта. Редактор книги, А.А. Сурков, помог сформировать такую подборку стихотворений, которая, с одной стороны, отвечала вкусам самой Ахматовой (так, в книгу вошли стихотворения из цикла «Cinq», посвященного Исае Берлину, стихотворение «Предыстория», отрывок из «Поэмы без героя»), а с другой – показывала, что Ахматова теперь истинно советский поэт, пишущий политически осведомленные и идеологически выверенные тексты. Именно так в книгу попали стихи из готовившегося к печати еще при Сталине сборника «Слава миру», содержавшего крайне конформистские тексты. Это стихотворения «Прошло пять лет, – и залечила раны», «Песня мира», «Говорят дети», «В пионерлагере», «Приморский парк победы» – то есть, в сущности, самые нейтральные тексты сборника. Стихотворения, посвященные «вождю», в книгу не вошли; к 1958 году, когда активно шел процесс «преодоления культа личности», такие тексты звучали, конечно, неуместно. Стерильная «советская» стилистика, в которой написаны остальные стихотворения, и тематика победы, мира, детства, патриотизма сделала эти тексты идеологической основой сборника.

В экземплярах, которые поэтесса дарила друзьям, изменения в текстах происходили по следующим направлениям:

1. составление индивидуального посвящения;
2. заклеивание идеологически ангажированных стихов;
3. вписывание стихов, не вошедших в сборник;
4. приведение текстовых элементов, исправленных в угоду цензуре, к оригиналу;
5. полный список исправлений см. в приложении.

Судя по полученным данным, количество и характер правок имеют прямую корреляцию со степенью близости Ахматовой с адресатом книги; эту степень в большинстве случаев можно определить не только по биографическим сведениям об Ахматовой, но и по тону посвящений, иногда сдержанных, иногда, напротив, эмоциональных. Чем теснее были отношения с адре-

¹¹ Герштейн Э.Г. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 464–465.

сатом, тем больше вносилось правок; для менее близких предназначались экземпляры книги без исправлений. К примеру, экземпляр, предназначавшийся Д.Д. Шостаковичу, исправлений и заклеиваний не содержал. Напротив, в книге, подаренной В.Н. Абророву, близкому другу Льва Гумилева, с которым они познакомились в сибирской ссылке, присутствует ряд исправлений дат и мест написания, заклеены два стихотворения из сборника «Слава миру» и вписано стихотворение «Последнее возвращение» о мрачных предчувствиях сороковых годов, содержащее эпиграф из лагерной песни. Заметно, что степень откровенности правок в этом случае очень высока, введена даже табуированная лагерная тема – специально для адресата, знакомого с ней не понаслышке.

Некоторые правки в книгах, где сделаны исправления, очень частотны. Исправления были внесены в восемь из двенадцати физических экземпляров. В семи из них исправлены, во-первых, возникший в результате опечатки повтор «Щедро взыскана щедрой судьбою»¹² на «Щедро взыскана дивной судьбою», во-вторых, даты в одном из двух или в обоих стихотворениях «Черную и прочную разлуку...» (поставлена дата 1946) и «И сердце то уже не отзовется...» (исправлена дата с 1946 на 1953). Если первая правка большого интереса не представляет, то на изменении даты во втором случае стоит остановиться подробнее. Дело в том, что у сборника 1958 года, как уже упоминалось, была задача представить Ахматову «перевоспитанной» поэтессой. Достигалось это в том числе посредством изменения фактических дат написания текстов на вымышленные. Интимные, личные стихотворения о расставании и потере («Черную и прочную разлуку...» посвящено встрече с И. Берлиным, «И сердце то уже не отзовется...» – смерти Н. Пунина в лагерном заключении) приурочивались к знаковым датам Великой Отечественной войны (то есть, например, 1953 год изменялся на 1946), и тем самым легитимизировались – так они выглядели как стихотворения о народном горе.

Заклеивания и зачеркивания можно встретить в пяти из двенадцати экземпляров, т.е., судя по экземплярам, круг адресатов, которым Ахматова доверяла настолько, чтобы в предназначавшейся им книге заявить свой протест против воли редактуры, довольно узок: в него вошли друзья Ахматовой – переводчик Александр Гитович, поэт Виктор Ардов, Василий Аброров, переводчица Ника Глен и Валерия Срезневская, подруга детства Ахматовой. Заклеены во всех пяти экземплярах оказывались одни и те же тексты: «Прошло пять лет, – и залечила раны...» и «Песня мира». Это самые «официальные» стихотворения книги, принадлежащие сборнику «Слава миру». Примечательно, что другие тексты из сборника «Слава миру», о детях и о парке («Говорят дети», «В пионерлагере», «Приморский парк Победы»), во всех экземплярах оставались нетронутыми.

¹² «Читая стихотворение “Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли”, она обнаружила чудовищную опечатку: вместо “щедро взыскана дивной судьбою” напечатано “щедрой судьбою”. Щедро – щедрой! Стыд какой: ведь корректуру-то читали мы трое – я, Эмма Григорьевна, Николай Иванович – и все трое пропустили. Анна Андреевна предполагает, что это поправка Суркова. Не думаю». (Чуковская Л.К. Указ. соч. Т. 2. С. 339).

Вписанные тексты, напротив, подбирались индивидуально под отдельных адресатов – как в книге Абросова. Дмитрий Шостакович получил экземпляр с посвященным ему стихотворением «Музыка», а в экземпляры близких друзей, Чуковской, Петровых и Срезневской были вписаны элегические стихотворения («Последний сонет»; «Забудут? – вот чем удивили» / «Музыка»; «Но я предупреждаю вас...»). Во всех трех текстах звучат темы забвения, смерти, подведения поэтических и жизненных итогов, однако самое важное, пожалуй, то, что это три стихотворения о сохранении памяти, три послания в будущее. Подбор именно таких стихотворений для трех ближайших друзей, которые впоследствии опубликовали мемуары или стихи об Ахматовой, вероятно, демонстрирует существовавшую договоренность о консервации ахматовской памяти.

Перспективной задачей остается поиск авторских правок Ахматовой в книгах других лет, однако уже по данным книг 1943 и 1958 годов прослеживается тактика компенсации цензурного ущерба хотя бы на уровне узкого круга читателей. Рукописная правка восстанавливала текстологическую справедливость в случаях, когда текст был изменен или навязан редактурой и цензурой, и была средством коммуникации со «своим» читателем, позволявшим кастомизировать книгу для каждого отдельного адресата.

Очевидна связь этой практики с возрастающей популярностью самиздата, к концу 1950-х годов ставшего чрезвычайно востребованным способом распространения как поэтических, так и прозаических текстов. Исследователь А. Даниэль определяет самиздат как «специфический способ бытования общественно значимых неподцензурных текстов, состоящий в том, что их тиражирование происходит вне авторского контроля, в процессе их распространения в читательской среде»¹⁵. Под определение Даниэля подходит и практика списков – списки стихотворений, в том числе «Поэмы без героя», активно распространялись еще в 1940-х¹⁴, однако в конце 1950-х (в частности, с началом деятельности Александра Гинзбурга (Галича) в 1959 году) самиздат приобрел значительно более крупные масштабы и превратился в самостоятельный институт в литературном поле¹⁵.

Хотя авторские исправления в книге не подходят под данное Даниэлем определение, любопытно отметить хронологическое сосуществование двух этих практик и некоторые их сходства. Вписывание индивидуально подобранных стихотворений в экземпляры для друзей напоминает оптимизированную традицию списков, а в сочетании с зачеркиванием наиболее официальных текстов это действие потенциально может рассматриваться как попытка создания новой, авторской книги, невозможной в советской печати, что роднит его с самиздатом.

¹⁵ Подробнее об истории самиздата см.: Даниэль А. Истоки и смысл советского самиздата // Антология Самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950–1980-е. М.: Междунар. ин-т гуманитарно-политических исследований, 2005. Т. 1. Кн. 1. С. 18–34.

¹⁴ Анна Ахматова: Поэма без героя. Антология самиздата // URL: http://antology.igrunov.ru/authors/ahmat/without_a_hero.html.

¹⁵ Так, в 1959 году появился первый самиздатский поэтический альманах. «Синтаксис» А. Гинзбурга.



Анна Андреевна Ахматова (1889—1966)

Кроме того, на материале рассмотренных книг заметно, что исправления вносила в книги не только Ахматова, но и ее друзья. Так, в экземпляре Ники Глен, предположительно, ее рукой вписаны два стихотворения ташкентского периода, у Марии Петровых исправлены некоторые текстологические неточности, а у Валерии Срезневской проставлены посвящения и места написания многих стихотворений. Нельзя определить, делались ли эти исправления под диктовку самой Ахматовой, однако уже то, что в процесс преобразования книги включаются другие люди, тоже сближает исправления с самиздатом.

Итак, Ахматова начинает использовать родственные самиздату стратегии еще до того, как самиздат становится повсеместным явлением: очень осторожно – под прессом сталинской цензуры в сороковые годы, более разнообразно и открыто, в согласии с литературными тенденциями «оттепленного» времени – в конце пятидесятых. Исправления/вписывания в печатных книгах становятся для Ахматовой частью комплекса неофициальных практик, позволявших эффективно балансировать на грани неподцензурного и официального дискурсов. Открытым остается вопрос о том, насколько распространенной была конкретно эта практика среди литераторов, которые подвергались цензуре при публикации своих текстов. Этот вектор исследований может как пролить свет на особенности творческого наследия отдельного автора, так и внести вклад в восстановление картины непубличной сферы советской литературы.

■ ПРИЛОЖЕНИЕ

Адресат	Посвящение	Заклеено	Вписано	Исправлено
Л.К. Чуковская	«Лидии Корнеевне Чуковской, чтобы она вспомнила все, чего нет в этой книге. Ахматова. 19 декабря 1958, Москва»	Неизвестно	«Последний сонет» (1958)	Исправления дат (каких, неизвестно)
Д.Д. Шостакович	«Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу в чью эпоху я живу на земле. Ахматова 22 дек. 1958 Москва»	Нет	«Музыка» (1958)	Нет
Н.И. Пушкарская	«Нине Пушкарской, ожидая ее стихов о Ташкенте дружески Ахматова 24 марта 1960 Москва»	Нет	Нет	В стихотворении «И сердце то уже не отозвесья» исправлена дата с 1946 на 1953. Стихотворения «Первый дальнотойный в Ленинграде», «Клятвы» и «Мужество» пронумерованы как 1, 2 и 3 соответственно. В стихотворении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной». Под стихотворением «А вы, мои друзья последнее призыва...» надпись «Ташкент. На у. Жуковского. Внизу, где жил Лутов». У стихотворения «Два стихотворения» зачеркнуто заглавие, над второй частью написано «Эпилог». После стихотворения «Отрывок» надпись «Из "Поэмы без героя"»

Адресат	Посвящение	Заклеено	Вписано	Исправлено
А.И. Гитович	«Александр Гитович чудесному поэту и милому другу Ахматова 9 янв. 1959 Ленинград»	Заклеено сти- хотворение «Прошло пять лет, – и зале- чила раны...». Зачеркнуто стихотворение «Песня мира»	«Intereur» (1944)	В стихотворении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной». Под сти- хотворением «Два стихотворения» указано место написания «Комарово»
В.Е. Ардов	«В. Ардову не поэту, но другу Ахматова 30 дек. 1958 Москва»	«Прошло пять лет, – и зале- чила раны...», «Песня мира»	Нет	Нет
В.Н. Абросов	«В.Н.А. Лучшему другу нашей семьи с самыми светлыми чувствами Ахматова 13 янв. 1959 Ленинград»	«Прошло пять лет, – и зале- чила раны...», «Песня мира»	«Последнее возвра- щение» («День шел за днем, и то и се...») (1944)	Под стихотворением «Черную и прочную разлуку» поставлена дата 1946. В стихотво- рении «И сердце то уже не отзовется» ис- правлена дата с 1946 на 1953. В стихотво- рении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной». В стихотворении «Предыстория» дата исправлена с 1945 на 1943, указано место написания «Ташкент»
А.М. Оранжевеева	«Милой Анте малый дар дружески Ахматова 17 янв. 1959 Ленинград»	Нет	Нет	Под стихотворением «Черную и прочную разлуку» поставлена дата 1946. В стихотво- рении «И сердце то уже не отзовется» ис- правлена дата с 1946 на 1953

Адресат	Посвящение	Заклеено	Вписано	Исправлено
Н.Н. Глен	«Нике Глен в знак сердечной признани Ахматова 20 дек. 1958 Москва»	«Прошло пять лет, - и зазлечила раны...», «Песня мира»	Ручкой Н.Н. Глен вписано после «Явления луны» стихотворение «Как в трапезной, скамейки, стол, окно» (1945), после «Все опять возвратится ко мне» стихотворение «И в памяти, словно в узорной укладке...» (1944), пронумерованное как «I»	Под стихотворением «Все души милых на высоких звездах» указаны дата и место написания: «1921. Ц.С. Царское село. – М. М.].» Под стихотворением «Черную и прочную разлуку» поставлена дата 1946. В стихотворении «И сердце то уже не отзовется» исправлена дата с 1946 на 1953. В стихотворении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной»
М.С. Петровых	«Марии Петровых прекрасному поэту и милому другу Ахматова 16 дек. 1958 Москва»	Нет	«Забудут? – вот чем удивили» (1957), «Музыка» (1958)	На 3-й странице сделана надпись «Что отдал – то твое. Шота Руставели». Над стихотворением «Явление луны» поставлены цифра I и инициалы «А. К. [Алексей Козловский – М. М.]», далее приведено окончание стихотворения под цифрой II. Перед стихотворением «Заснуть огорченной» поставлены инициалы «Г.Г. [Галина Герус. – М. М.]». После безымянного цикла из трех стихотворений вписано стихотворение «Памяти Н.Н.П.». В стихотворении «И сердце то уже не отзовется» исправлена дата с 1946 на 1953. В стихотворении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной». На шмуцтителе раздела «Переводы» вписано стихотворение «Последний сонет». Также сделан ряд правок, предположительно, рукой Петровых
И.Д. и Л.М. Амусины	«Л.М. и И.Д. Амусиным при первой встрече Ахматова 4 янв. 1959 Ленинград»	Нет	Нет	Нет

Адресат	Посвящение	Заклещено	Вписано	Исправлено
И.Г. Рахлина	«Иине Рахлиной с приветом Ахматова 11 января 1959 Ленинград»	Нет	Нет	Нет
А.П. Сухомлинова	«Моей дорогой Асе с любовью и благодарностью Ахматова. 17 апр. 1959 Москва»	Нет	Нет	Под стихотворением «Черную и прочную разлуку» поставлена дата 1946. В стихотворении «И сердце то уже не отзовется» исправлена дата с 1946 на 1953. В стихотворении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной»
В.С. Срезневская	«Вале малый дар с любовью Ахматова. 12 янв. 1959 Ленинград»	«Прошло пять лет, – и залежила раны...», «Песня мира»	«Но я предупреждаю вас...» (1940)	Под стихотворением «Черную и прочную разлуку» поставлена дата «1946 лето». В стихотворении «И сердце то уже не отзовется» исправлена дата с 1946 на 1953. Под стихотворением «Памяти Александра Блока» к дате дописано «лето». В стихотворении «Городу Пушкина» слово «щедрой» исправлено на «дивной». Есть также ряд пометок, внесенных, предположительно, рукой Срезневской
Э.Г. Герштейн	«Остались от козлика ножки да рожки»	Неизвестно	Неизвестно	Неизвестно
Л.С. Рудакова	«Лине Самойловне Рудаковой с приветом от Ахматовой. 2 января 1959. Ленинград»	Неизвестно	Неизвестно	Неизвестно
А.Н. Маклашевская	неизвестно	Неизвестно	Неизвестно	Неизвестно
Предположительно, А.С. Эфрон	неизвестно	Неизвестно	Неизвестно	Неизвестно

ПО ТУ СТОРОНУ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Наталья Риккер¹

Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа отображения отечественного джазового искусства в художественной кинематографии СССР²

Аннотация. Статья посвящена проблематике отображения отечественного джаза в советском игровом немом и звуковом кино в период с 1926 по 1990 год. Автор отмечает, что джаз становился частью фабулы документальных и игровых фильмов с момента своего появления в СССР, но менялись акценты в его изображении, эволюционировала жанровая природа картин. Прослеживается движение от музыкальной комедии к сатирическому памфлету, от лирической комедии к мелодраме. На основе нескольких десятков примеров кинофильмов, где звучит джаз, в статье показывается взаимосвязь между идеологическим курсом советского государства, восприятием специфики джазового исполнительства в разные исторические вехи и характером его отображения на экране. Так, в 1930-е годы джаз – синоним эстрады и массовой песни, несет явный оттенок юмора и развлекательности, в поздние 1940-е он символизирует идеологических оппонентов страны, а в «послеоттепельный» период осознается, как искусство, род интеллектуальной деятельности. Помимо периодизации джазового кинематографа, в статье дается типология фильмов о джазе. Автор показывает градацию, основанную на комплексе качеств, таких, как максимальная или минимальная корреля-

¹ Риккер Наталья Геннадьевна – лектор-музыковед ОГБУК «Челябинская государственная филармония», директор джазового ансамбля «Уральский диксиленд Игоря Бурко», преподаватель Эстрадно-джазового отделения ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»; ORCID ID: 0009-0000-6625-5944; rikkernatasha@mail.ru

² См.: Риккер Н.Г. Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа // Художественная культура. 2024. № 1. С. 382–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-382-427>.

ция сюжета фильма с джазом, участие в нем джазовых музыкантов, наличие выраженного джазового саундтрека.

Джаз с момента своего зарождения стал притягательным объектом для творческого отображения в разных видах искусства – слишком необычной и эмоционально выразительной казалась эта музыка. С 20-х годов XX века он появляется в литературе – в произведениях Ханса Яновица, Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда, Йозефа Шкворецкого, Хулио Кортасара, Джека Керуака, Иосифа Бродского, Василия Аксенова и многие другие. Как самостоятельный жанр сформировалась джазовая фотография. В то же десятилетие джаз начал звучать в кино, поначалу сопровождал немые фильмы, а с появлением звукового кинематографа превратился в полноправного участника художественного полотна.

В контексте актуальных научных интересов автора этой статьи, направленных на исследование отечественного джазового искусства, конкретизируем вопрос: как представлен джаз в нашем кинематографе? Каким его показывали в годы советских индустриальных строек и в драматический период борьбы с «безродными космополитами», во время хрущевской «оттепели», в застойные 70-е и позже, в годы перестройки? Насколько точным было воссоздание этой музыки в кинофильмах? Выполнял ли джаз идеологические задачи в «важнейшем из искусств»? Все эти вопросы напрямую связаны с извилистой и не всегда легкой судьбой джаза в Советском Союзе.

В фокусе нашего внимания – преимущественно игровое кино, снятое в период существования советского государства, вплоть до 1991 года.

Ключевые слова: советский джаз, игровое кино, музыкальные фильмы, история джаза, музыка кино

Историки джаза о музыке в кино

Прежде чем обратиться к исследованиям советских и российских музыковедов, отметим, что сама идея обобщить в одном документе все эпизоды появления джаза в игровом кино, каталогизировать художественные и документальные фильмы о джазе или фильмы с явным присутствием джаза впервые была воплощена в Великобритании архивистом Дэвидом Микером, который в 1972 году опубликовал фундаментальный труд *Jazz in the movies* (англ. «Джаз в фильмах»)³. Как писал сам историк в предисловии к восьмому по счету переизданию книги в 2019 году, его работа – это «попытка задокументировать чисто фактологическим способом и с минимумом редакторских изысков работу примерно 1000 крупных деятелей джаза и блюза в том, что в настоящее время составляет более 25 000 кино-, теле- и видеопродукции... независимо от того, является ли их итоговая работа джазовой или нет»⁴. По словам С. Яноу, вплоть до нового века энциклопедический свод

³ Meeker D. *Jazz in the movies*. British Film Institute, London, 1972.

⁴ Meeker D. *Jazz on the screen: A Jazz and Blues Filmography*. Library of Congress, Washington, D.C., 2019. P. 3.

Д. Микера, работа над которым продолжалась около 50 лет, оставался «единственным общим справочником, охватывающим все стили джаза в кино», а также все известные случаи присутствия на киноэкране джазовых исполнителей⁵. В книге упоминаются фильмы, созданные в США, Латинской Америке, странах Европы, Японии, Южной Кореи, Австралии. Из советских фильмов в этом грандиозном перечне нам удалось вычлениить прославившиеся за рубежом картины «Мы из джаза» (каталожный номер 4798) и «Такси-блюз» (номер 6735).

Следуя по стопам Д. Микера, С. Яноу тем не менее внес коррективы в его методологию и предпочел не включать в свою книгу *Jazz on film: the complete story of the musicians & music onscreen* (англ. «Джаз в кино: полная история музыкантов и музыки на экране») наименования и описания фильмов, где джаз является лишь частью саундтрека, но музыканты не появляются на экране. Как уточняет американский музыковед, в его сборнике «речь идет о джазе в фильме, а не просто о джазе в кино»⁶.

В отечественном джазоведении взаимодействие джаза с кинематографом, разумеется, также не осталось без внимания, хотя масштабные по охвату материала монография или каталог еще ждут своего часа. Особенности развития и восприятия джаза в СССР в целом подробно описаны историками джаза Е.С. Барбаном, А.Н. Баташевым, К.В. Мошковым, А.Е. Петровым, В.Б. Фейертагом и др.

А.Н. Баташев в эпохальной для своего времени работе «Советский джаз» (1972) описал историю создания первой советской «джаз-комедии» «Веселые ребята» (1934), вызванный ею резонанс в профессиональном сообществе, и, в частности, полемику о художественной ценности картины и ее музыкального оформления⁷. В.Б. Фейертаг отметил, что успеху И.О. Дунаевского, начиная с «Веселых ребят» в немалой степени способствовал союз с оркестрами Леонида Утесова, Якова Скоморовского, коснулся кинодеятельности Александра Варламова⁸. А.В. Бурдельная указала на новаторство Дзиги Вертова в документальной ленте «Шестая часть мира» (1926). Напомним, помимо грандиозных социалистических строек, Вертов снял и включил в фильм выступление ревю *The Chocolate Kiddies* в СССР. Вместо музыки роль эмоционального катализатора у него выполняли надписи. В динамичном монтаже Вертов расставил ясные идеологические акценты: «в то время как “на краю своей гибели потешается капитал”, танцует фокстрот “себе на потеху”»⁹.

⁵ Yanow S. *Jazz on film: the complete story of the musicians & music onscreen*. San Francisco, CA: Backbeat Books, 2004. P. v.

⁶ Yanow S. *Ibid.* P. v.

⁷ Баташев А.Н. Советский джаз: исторический очерк / под ред. и с предисл. А.В. Медведева. М., Музыка, 1972. С. 68–70.

⁸ Фейертаг В.Б. История джазового исполнительства в России. СПб.: Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ», 2010. С. 79–83.

⁹ Бурдельная А.В. Музыка в советском кинематографе первой половины XX столетия // Человеч. Культура. Образование. 2013. № 2 (8). С. 86.



Афиша фильма «Шестая часть мира», режиссер Дзига Вертов, 1926. Источник: Film.ru



Ранняя афиша фильма «Веселые ребята», режиссер Григорий Александров, 1934. Источник: Джаз.Ру

Звук в кинематографе, по мнению Бурдельной, способствовал «медиальной революции», превратил фильм в «полимедиальное сообщение», а музыку – в эффективный инструмент для построения советской социально-эстетической утопии. «Осознанно или нет, но принцип управляемого коллективного сновидения был изначально присущ кинематографу в фильмах Г. Александрова», – считает исследователь¹⁰. «Советское кино во многом было такой же “фабрикой грез”, как и голливудское, – продолжил тезис П.К. Корнев, по словам которого, «лучшие песни 30-х гг., созданные в СССР, были частью киномузыки»¹¹. А.Н. Коваленко счел кино одним из самых действенных средств популяризации джаза в Союзе. И одним из первых наглядных примеров стала документальная короткометражка 1932 года с музыкальными номерами «АМА-джаза» Александра Цфасмана¹².

Начало системному изучению джаза в советском игровом кино положил цикл тематических статей К.В. Мошкова, посвященный 12 полнометражным художественным фильмам, в которых джаз выступает «как сюжетно важный элемент». Эти статьи позднее составили отдельную главу в монографии «Джаз 100: столетие российской джазовой сцены 1922–2022»¹³. Однако исчерпывающий, статистически точный ответ на вопрос: «Много ли джаза в советском кино?» – все еще остался на повестке. Нет единого мнения на тему, стоит ли считать «джазовыми» ленты, где джаз *не* является значимой частью фабулы.

¹⁰ Бурдельная А.В. Указ. соч. С. 87–88.

¹¹ Корнев П.К. Сотрудничество артистов и композиторов СССР и США в 1930–1950-х гг. // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 3 (28). Сент. С. 44.

¹² Коваленко А.Н. Джаз и отечественная музыкальная культура 1920-х годов // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=11616>

¹³ Мошков К.В. Фильмография советского джаза // Мошков К.В. Джаз 100: столетие российской джазовой сцены 1922–2022. СПб.: Летопись, 2023. С. 581–593.

■ Свингующая кинохроника

Начиная с Вертова, джаз снимали документалисты. В ряду знаковых для репрезентативности джаза в советском информационном поле – фильмы «Бенни Гудман в СССР» (1962, реж. Г. Донец)¹⁴, «Три интервью, взятые в Таллине» (1967, реж. Г. Франк), «Город. Осень. Ритм» (1976, реж. В. Гаузнер), «Диалоги» (1986, реж. Н. Обухович), кинохроника фестиваля «Тбилиси-86» «Играем джаз!» (1986, реж. С. Чекин) и др. Джаз в них выполняет разные задачи. Так, лента Г. Донца, в первую очередь показывает процветающую Страну Советов и ожидаемое «восхищение» знаменитого кларнетиста. Это почти художественный фильм, в котором Гудмен не только дает концерты, но и ходит в музеи, ловит рыбу, обедает, играет Моцарта с киевскими музыкантами. Совершенно иначе читается пафос картин Г. Франка, В. Гаузнера и Н. Обуховича, где джазовая музыка во всем ее стилистическом и интернациональном разнообразии – главное действующее лицо.

■ Образ джаза на экране: опыт сравнительной типологии

Образец классификации джазовых кинолент можно найти в книге С. Яноу, который указал что с момента выхода в США в 1927 году первого звукового фильма «Певец джаза» (*The Jazz Singer*, 1927, реж. А. Кросланд) и вплоть до 1950-х годов существовали три основных типа фильмов, в которых использовался джаз:

- полнометражные голливудские фильмы с краткими выступлениями джазовых музыкантов или джазом как частью сюжета,
- фильмы, снятые специально для чернокожей аудитории,
- специальные музыкальные короткометражные ленты¹⁵.

В оценке места и роли джаза в игровом кинематографе СССР типологический подход вряд ли можно связать с расовой проблематикой, столь важной для США в контексте драматической истории борьбы цветного населения за равноправие. Для советского и российского кино нам представляется целесообразным более общее деление, согласно которому игровые картины можно разбить на три условных категории:

- 1) фильмы о джазе, в сюжете которых задействованы музыканты, в музыкальном оформлении звучит джаз или его подобие;
- 2) фильмы не о джазе, но в их сюжете появляются музыканты и/или звучит джаз или его подобие;
- 3) фильмы не о джазе, но музыку для них создали джазовые музыканты.

Третья категория вполне соотносится с джазовым искусством, ибо в музыкале таких картин встречаются использование джазовой идиоматики, цитация джазовых тем или аллюзии на них.

Предложенная типизация подходит для ретроспективного анализа, позволяет выделить наиболее джазовые работы как советских, так и зарубежных

¹⁴ Фамилия джазмена в титрах пишется именно через «а» – «Гудман».

¹⁵ Yanow S. Ibid. P. 1–2.

кинематографистов, а в дальнейшем может быть полезна в процессе каталогизации игровых фильмов с тем или иным джазовым присутствием.

Приведенный ниже перечень не претендует на абсолютную полноту. Более тщательное научное исследование предполагает работу с максимально возможным количеством лент советского периода. Важно подчеркнуть и то, что изображение джаза на экране всегда имеет субъективный характер. Правильнее было бы говорить не о джазе на экране, а о *художественном образе джаза* на экране, о некоем эстетическом обобщении, которое суммирует отношение общества к этому виду музыкального творчества в определенный исторический отрезок, степень погруженности в джаз (компетентность) сценариста, режиссера картины и всей съемочной группы в целом. В связи с этим, цель статьи – указать на возможный путь дальнейших исследований образа джаза в игровом кино, что в свою очередь поможет яснее понять художественные задачи, которые выполнял этот образ, и какой идеологической «акцентуацией» его наделяли в разное время.

Перейдем к конкретным примерам, приведем их в хронологической последовательности по категориям и начнем с первой.

■ Джазовые фильмы: от комедии к мелодраме

Один из главных фильмов, имеющих выраженную корреляцию с джазом, – «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров). Нет необходимости вновь пересказывать историю создания комедии. Отечественное джазоведение посвятило ей сотни страниц. Прочитируем лишь фундаментально важную мысль К.В. Мошкова: «Джаза в чистом виде здесь... немного – но его безусловное влияние в ритмике, оркестровках, самой природе инструментального сопровождения песенных мелодий Дунаевского неоспоримо, от заразительно оптимистичного “Марша веселых ребят” и сладкого лирического танго “Спасибо, сердце” до “свингующих частушек” в исполнении Утесова и Любовой Орловой в эксцентрическом номере “Тюх! Тюх!”»¹⁶.

Чарт советских джазовых картин продолжает комедия «Музыкальная история» (1940, реж. А. Ивановский и Г. Раппапорт, муз. Д. Астраданцева). Ее сюжет – вариация сказки о Золушке: простой таксист (его роль блестяще исполнил Сергей Лемешев) превращается в известного оперного солиста. Джаза в картине – минимум, зато есть народные песни, арии из опер Ж. Бизе, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, Ф.фон Флотова, Н.А. Римского-Корсакова. При этом «в киноленте, – указывает К.В. Мошков, – присутствует... важный для понимания той эпохи эпизод противостояния симфонического оркестра и джазового биг-бэнда... Устами руководителя



Афиша фильма «Музыкальная история», режиссеры Александр Ивановский и Герберт Раппапорт, 1940. Источник: Джаз.Ру

¹⁶ Мошков К.В. Указ. соч. С. 582.



Афиша фильма
«Моя любовь»,
режиссер Владимир Корш-Саблин, 1940.
Источник: plakaty.ru



Афиша фильма
«Карнавальная ночь»,
режиссер Эльдар Рязанов, 1956.
Источник: Джаз.Ру

оперной студии клуба работников автотранспорта Василия Фомича Македонского создатели фильма провозглашают официальную позицию 1930-х по отношению к джазу»¹⁷:

— Джаз – это здоровое развлечение... Но он не должен становиться на пути святого искусства, – говорит Македонский.

– Барабанщик в опере – это последний человек, а в джазе – это Король! – в пику ему остроумно отвечает руководитель джаза.

Фильм однозначен в оценках: джаз «вульгарен», но заразителен. Его «вирус» поставил в глупое положение барабанщика симфонического оркестра: на репетиции он не к месту разразился соло на литаврах. Кстати, позднее этот эпизод процитируют шведы У. Симонссон и Ю. Шерне Нильссон в своей киноленте «Звуки шума» (2010).

В «Музыкальной истории» и ее «одногодке» кинофильме «Моя любовь» (1940, реж. В. Корш-Саблин, муз. И Дунаевского) показан почти такой же джаз-оркестр, а главная героиня поет голосом лауреатки 1-го Всесоюзного конкурса артистов эстрады Эсфири Пургалиной. Фильм – глянцевое отражение эпохи: оркестранты работают на заводе, а в свободное время у них – волейбол и джаз. Работа, быт и досуг – все здесь в полном согласии с трудовым коллективом, исключена из этой парадигмы только фальш в нотах. «Мотя, посмотри, что ты сделала с джазом?!» – сердится дирижер на плохо поющую девушку. Джаз здесь – синоним бытовой музыки легкого жанра, ибо в те годы «в общественном сознании прочно утверждается формула: джаз – это эстрадная песня», пишет А.П. Балин¹⁸.

Через 70 лет песня из фильма «Моя любовь» («Звать любовь не надо»), только уже в свиговой аранжировке Давида Голощекина станет лейтмотивом одной из самых джазовых лент

¹⁷ Мошков К.В. Указ. соч. С. 584.

¹⁸ Балин А.П. Духовой оркестр и формирование традиции джазового оркестрового исполнительства в России (1929–1940-е годы) // Вестник Московского государственного ун-та культуры и искусств. 2008. № 5. С. 212.

нового времени «в стиле jazz» (2010, реж. С. Говорухин). В ней Голощекин играет самого себя, крупным планом показана его афиша. А одна из ключевых сцен – концерт в Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки. «На такой концерт я могу и с обезьяной пойти!» – признается главная героиня.

Эстрадно-джазовые номера – важный компонент фильма «Концерт на экране» (1940, реж. С. Тимошенко), в котором появляются Исаак Дунаевский, Леонид Утесов и его оркестр, Эдит Утесова. В эпизоде с песней «Пароход» Николая Минха Леонид Осипович в лучших традициях театрализованного джаза предстает сразу в нескольких образах – капитана парохода, дирижера самодеятельного оркестра пожарников, влюбленного парня и даже его дамы сердца.

Среди картин, снятых после Великой Отечественной войны, важнейшее значение имеет «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов). В ней полноправный участник событий – оркестр Эдди Рознера. В титрах он осторожно именуется «эстрадным». И самого Эдди Игнатьевича, недавно вернувшегося из сталинских лагерей, в кадр не пустили – кинематографическое начальство строго регламентировало работу дебютанта Рязанова. Но, преодолев трудности съемок, «Карнавальная ночь», по словам К.В. Мошкова, «стала одним из самых популярных фильмов периода хрущевской “оттепели”», в котором впервые после окончания «периода разгибания саксофонов» был широко представлен джаз¹⁹. Полетной легкости звучания музыки Анатолия Лепина способствовал и стиль аранжировок Юрия Саульского, музыкального руководителя рознеровского бэнда. Тем не менее фильм сохранил верность советскому довоенному тренду – массовым празднествам. Начиная с 1920-х годов они были популярной формой организации досуга советских трудящихся²⁰.

Особняком в ряду фильмов с выраженной джазовой коннотацией стоит фильм «Не болит голова у дятла» (1974, реж. Д. Асанова), который отходит от принятых ранее жанров комедии или фильма-концерта. Контекст времени поменялся: в джазе больше не видели идеологической угрозы: в музыкальных училищах открылись эстрадно-джазовые отделения, СССР недавно посетили оркестры Дюка Элингтона (1971), Тэда Джонса и Мэла Льюиса (1972). Отчасти поэтому лента Аса-



Афиша фильма
«Не болит голова у дятла»,
режиссер Динара Асанова, 1974.
Источник: Джаз.Ру

¹⁹ Мошков К.В. Указ. соч. С. 584.

²⁰ Об этом подробно автор пишет в книге: Риккер Н.Г. Джаз в Челябинске. История с продолжением... / Челябинская государственная филармония. Челябинск; Белгород: КОНСТАНТА, 2019. С. 24–26.

новой лишена идеологической дидактики. Это грустная поэма об одиночестве маленького человека, о безответной подростковой любви, о депривации. В картине фактически два композитора: неджазовый – Евгений Крылатов, его музыка сопровождает лирические части картины, и джазовый – барабанщик Владимир Васильков. Васильков многожды появляется в кадре в составе ансамбля с флейтистами Ростиславом Чевычеловым, Анатолием Коваленко, гитаристами Борисом Лебединским, Эдуардом Левковичем. Джаз в актуальной тогда эстетике фьюжна звучит в моменты острых переживаний главного героя – школьника Сева Мухина. Усиливает психологизм, доводит до предела антитезу «взрослый – ребенок» обесценивание Севиного увлечения со стороны взрослых. Сева со своими барабанами и музыкой не соответствует их ожиданиям. Особенно эмоционально окрашены номера, основанные на переключках солирующей флейты и ударных. Этот музыкальный прием сопряжен с одним из главных метафорических образов фильма – дятлом из соседней роши. «Особенность асановской рисовки в импровизационном рваном ритме повествования – в иные моменты нить рассказа рвется, путаются дневные свидания двух подростков, барабанная дробь ежедневных репетиций и отчаянные гитарные проигрыши – все сцепляется в один неразличимый день детства, вот-вот готовый разрешиться катастрофой», – пишет М. Селезнев²¹. Сама Д. Асанова наделяла джаз именно такой, витальной и отчасти архетипической функцией. «Джаз как первопричина разговора о гармонии человеческого бытия, о его нравственной чистоте, единстве мысли о вечной жизни, о болях, о радостях», – написала она много позже, готовясь к съемкам фильма «Джаз»²². Увы, этот замысел ей осуществить не удалось – режиссер рано ушла из жизни. Но еще раз обратиться к джазу в своей небольшой фильмографии она все же успела: в 1979 году фьюжн-композиции Василькова прозвучат в асановской картине «Жена ушла».

Значительно более представительна статистика джазовых кинолент в 1980-е годы. Хотя, конечно, говорить о массовости этого жанра в советском кинематографе не приходится. К.В. Мошков называет фильм «Шляпа» (1981, реж. Л. Квинихидзе), где в кадре появляется оркестр Ленинградского мюзик-холла и его руководитель Олег Куценко (он же композитор фильма), а одна из героинь поет голосом солистки оркестра Олега Лундстрема Ирины Отиевой. Без сомнения, к самым ярким *джазовым* работам предперестроечного периода относится фильм «Мы из джаза» (1983, реж. К. Шахназаров). По мысли К.В. Мошкова, это «главная джазовая лента советского кинематографа, целиком посвященная ранней истории советско-

²¹ Селезнев М. Нежность и изменчивость под общим знаменателем: «Не болит голова у дятла» Динары Асановой // Сайт журнала «Искусство кино». 2022. 9 сентября. URL: [HTTPS://KINOART.RU/TEXTS/NEZHNOST-I—IZMENCHIVOST-POD-OBSCHIM-ZNAMENATELEM-NE-BOLIT-GOLOVA-U-DYATLA-DINARY-ASANOVOY](https://kinoart.ru/texts/nezhnost-i-izmenchivost-pod-obshchim-znamenatelem-ne-bolit-golova-u-dyatla-dinary-asanovoy).

²² Асанова Д. К замыслу фильма «Джаз». Дневниковые записи Динары Асановой // Динара Асанова. У меня нет времени говорить неправду: дневниковые записи, режиссерские заметки, статьи, интервью Динары Асановой и воспоминания о ней. Л.: Искусство, 1989. Цит. по: URL: <https://chapaev.media/articles/2544>.

го джаза»²³. Д. Микер включил «Мы из джаза» в число картин с «реальными элементами жизни работающего музыканта», поставил в один ряд с американскими фильмами «Шикарная жизнь» (*Lush Life*, 1993, реж. М. Элиас), «Канзас-Сити» (*Kansas City*, 1996, реж. Р. Олтмен), «Сладкий и гадкий» (*Sweet and Lowdown*, 1999, реж. В. Аллен) и др.²⁴ В «Мы из джаза» подкованный зритель буквально купался в рассыпанных в картине множественных исторических аллюзиях, в музыке Анатолия Кролла и его оркестра «Современник» с солисткой Ларисой Долиной в роли кубинской джазовой дивы Клементины Фернандес. Ну а, «простым смертным» импонировал общий лирический тон, искрящаяся музыкальность и талантливая игра актеров.

В отличие от «Мы из джаза» свой следующий фильм «Зимний вечер в Гаграх» (1985) Карен Шахназаров снял в жанре музыкальной драмы. В картинах схожий актерский состав, и тот же композитор А. Кролл, оркестр которого снова является участником действия. Более того, Анатолий Ошерович даже сыграл небольшую роль дирижера Степана.

На излете советской эпохи вышла драма «Когда святые маршируют» (1990, реж. В. Воробьев) с музыкой Давида Голощекина, с актером Давидом Голощекиным и ностальгическим сюжетом о первом Ленинградском джаз-банде. Но международный резонанс выпал на долю совсем иной по тону картины «Такси-блюз» (1990, реж. П. Лунгин), где в роли саксофониста Алексея Селиверстова снялся рок-музыкант Петр Мамонов, а за кадром его озвучил саксофон Владимира Чекакина. Диалоги Селиверстова и его визави – водителя такси Ивана Шлыкова симптоматичны для эпохи перемен. Спивающийся джазмен задается экзистенциальными вопросами, а Шлыков цинично заключает, что музыканты и прочие интеллектуалы – причина всех бед. Постоянным фоном звучит музыка Чекакина.

Как видим, джаз в киноработах первой тематически обусловленной группы синхронен эстетике и идеологии своего времени, что отражают жанр картин, меняющаяся оценка этого вида музыки, очевидная динамика идеологической парадигмы: от бодрой массовой песни, которая «строить и жить помогает», к спонтанным импровизационным эпизодам, философской рефлексии, свойственной периоду «тектонических сдвигов» в социально-политической жизни страны.



Афиша фильма
«Мы из джаза»,
режиссер Карен Шахназаров, 1983.
Источник: Джаз.Ру

²³ Мошков К.В. Указ. соч. С. 589.

²⁴ Meeker D. Ibid. P. 6.

Фон в джазовых тонах

Ассортимент второго типа фильмов, фабула которых не связана с джазом, но в ней появляются музыканты и/или звучит джаз, по понятной причине разнообразнее. И первое появление джаза встречается уже в немых советских фильмах. В сохранившихся частях ленты «Рейс мистера Ллойда» (1927, реж. Д. Бассальго) есть несколько коротких сцен, где играет женский джаз-банд. Фривольно одетые джазмены механистически двигаются, как бы играя на инструментах, а под их музыку танцует фокстрот буржуазия.

Обезличен образ танцующей под джаз публики и в фильме «Голубой экспресс» (1929, реж. И. Трауберг). Публика из вагонов первого класса отплясывает чарльстон под граммофонную пластинку. Благодаря монтажу, Трауберг создает метафору бесчувственной «машинерии»: на стремительной скорости перед зрителем проносятся колеса спешащего поезда, вращающаяся пластинка, танцующие ноги, негритянский джаз-банд.

Согласно замечанию С. Яноу, в 1920-е существовал «стереотип беззаботного и безрассудного “века джаза”, наполненного пьяной молодежью, дикими вечеринками, обычно приводящими к катастрофе, консервативной моралью и щеголями»²⁵. При очевидной разнице между эпохой НЭПа в СССР и «веком джаза» в США это клише по отношению к джазу, как символа нового громкого, кричащего времени, имело место и в Стране Советов. И режиссер Трауберг его выразительно использовал.

Этот идеологический вектор, стремящийся к негативной трактовке образа джаза на экране, сохранится и в звуковом кинематографе. Достаточно вспомнить фильм «Цирк» (1936, реж. Г. Александров) с музыкой Дунаевского и пародийным номером Марион Диксон «Мэри верит в чудеса» в исполнении Любови Орловой. Впрочем, музыка «Цирка» разнообразна по характеру. В.Б. Фейертаг обращает внимание на две колыбельные «Сон приходит на порог» и «Спи, мой мальчик», в которых гротескный тон уступает место сентиментальной интонации с «блюзовой окраской»²⁶. Схожий прием использован в спортивной комедии «Вратарь» (1936, реж. С. Тимошенко): патефонный фокстрот выражает эмоциональное падение главного героя – футболиста Кандидова. Отношения к джазу фильм не имел, но подарил прекрасные образцы советской массовой песни на музыку Дунаевского: «Закаляйся, как сталь», «Если Волга разольется» и др. Как пишет Т. Айзикович, в кино



Афиша фильма
«Рейс мистера Ллойда»,
режиссер Дмитрий Бассальго, 1927.
Источник: reklamafilm.com

²⁵ Yanow S. Ibid. P. 1.

²⁶ Фейертаг В.Б. Указ. соч. С. 94–95.

Дунаевскому «удалось органично соединить джаз с советской массовой песней и эстрадной музыкой. Этот синтез получил название “песенный джаз”»²⁷. Жанр песенного джаза с неменьшим успехом освоили Дм. и Дан. Покрасс, М. Блантер, Ю. Милютин, В. Соловьев-Седой. Советская песня переживала расцвет, действительно стала массовой. И этот расцвет обусловлен успехами первых советских музыкальных фильмов, считает А.П. Балин²⁸.

В комедии «Девушка спешит на свидание» (1936, реж. М. Вернер и С. Сиделев) бравурная песня Дунаевского «Страна спешит и весело хохочет» в исполнении Ефрема Флакса, женского хора и оркестра под управлением Якова Скоморовского иллюстрирует панораму солнечной довоенной Москвы. Тот же мотив мы слышим с летней эстрады в парке, где камера оператора проносится мимо джаза с дирижирующим Скоморовским.

Музыка Александра Варламова звучит в производственной драме о советских золотоискателях «Парень из тайги» (1941, реж. О. Преображенская и И. Правов). Несмотря на некоторое несоответствие музыкального развития темы и ее отображения на экране, пронзительный слушатель слышит настоящий свинг: пьесу риффового характера со слаженными оркестровыми эпизодами, изящной переключкой кларнета с группой духовых.

Пиковой отметки джазовый гротеск в советском кино достигает в снятом на заказ пропагандистском фильме «Встреча на Эльбе» (1949, реж. Г. Александров), для которой карикатуру на американские джазовые ритмы создал Дмитрий Шостакович. Нелепое буги-вуги, или если воспользоваться выражением самого композитора, «джаз-вакханалия» – ее, кстати, за кадром играет оркестр под управлением Александра Цфасмана – звуковая эмблема ночного клуба в зоне при-



Кадры из фильма «Девушка спешит на свидание», режиссеры Михаил Вернер и Сергей Сиделев, 1936. Источник: kino-teatr.ru



Афиша фильма «Встреча на Эльбе», режиссер Григорий Александров, 1949. Источник: kino-teatr.ru

²⁷ Айзикович Т. Леонид Утесов и джаз: размышления с сомнениями // Интернет-портал «Джаз.Ру». 2011. 13 апр.. URL: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/>.

²⁸ Балин А.П. Указ. соч. С. 213.



Афиша фильма
«Девушка с гитарой», режиссер
Александр Файнциммер, 1958.
Источник: mosfilm.ru



Афиша фильма «Бриллиантовая
рука», режиссер Леонид Гайдай, 1969.
Источник: Афиши Мосфильма; Альбом.
М.: Контакт-Культура, 2012

сутствия американских войск в немецком городе Альтенштадте.

Диаметрально противоположна функция мелодий и ритмов зарубежной эстрады в «оттепельной» комедии «Девушка с гитарой» (1958, реж. А. Файнциммер). Та самая девушка – Людмила Гурченко, поющая песни Аркадия Островского и Юрия Саульского. И музыкой, и приподнятым настроением картина показывала открытость страны миру, поскольку снималась в ходе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

Именно в этой ленте румынская «делегатка», в будущем – лауреат фестиваля песни в Сопоте Джиджи Марга споеет модный фокстрот румынского композитора Элли Романа «Ах, какая ты, Москва, красавица».

В художественных фильмах 1960-х годов находим целую россыпь эстрадно-джазовых номеров. В «Человеке-амфибии» (1962, реж. В. Чеботарев и Г. Казанский) это бесшабашная «Песенка о морском дьяволе» Андрея Петрова. В ленте «Я шагаю по Москве» (1963, реж. Г. Данелия) свадьбу играют под звуки диксиленда. В фильме «Дайте жалобную книгу» (1964, реж. Э. Рязанов) в обновленном кафе «Одуванчик» работает эстрадно-джазовый молодежный ансамбль, упоминаются популярные среди любителей джаза 1960-х кафе «Молодежное» и «Аэлита». В «Заставе Ильича» (1964, реж. М. Хуциев) молодежь танцует под стандарты Some Of These Days Шелтона Брукса, Petite Fleur Сиднея Беше, песни Луи Прима. По мысли Хуциева, сценариста Г. Шпаликова, эта музыка – элемент культурного бэкграунда молодежи 1960-х, наряду с поэзией и изобразительным искусством. В фильме появляются ставшие теперь хрестоматийными кадры поэтического вечера в Политехническом музее, выставки современной живописи. В противовес молодым авторам ленты лидер страны – генсек ЦК КПСС Н.С. Хрущев оценил эти идеи как «неприемлемые, чуждые для советских людей», и фильм на несколько лет положили на «полку»²⁹. Картина

²⁹ Молчанова М. «Мне 20 лет» Марлена Хуциева // Журнал «Дилетант». 2016. 6 августа. URL: <https://diletant.media/articles/30298005/>.

«Июльский дождь» (1966, реж. М. Хуциев) пестрит коллажем из бардовской песни (композиторы фильма Юрий Визбор и Булат Окуджава), произведений И.С. Баха в исполнении ансамбля The Swingle Singers, песен Луи Армстронга, Бинга Кросби, Леонида Утесова.

Сценаристом фильма-ревю «Когда песня не кончается» (1965, реж. Р. Тихомиров) выступил дирижер Ленинградского театра эстрады Анатолий Бадхен (к слову, в прошлом – трубач оркестра Скоморовского). Основа его сюжета – череда эстрадных номеров, среди которых вдруг звучит сверхтемповая «Токката для фортепиано и биг-бэнда ор. 8» Николая Капустина. Играет оркестр Олега Лундстрема, за роялем – автор.

Джазовые паттерны проскальзывают в соло Георгия Гараняна и Константина Бахолдина, которые играли песни Александра Зацепина в эксцентрической комедии «Бриллиантовая рука» (1969, реж. Л. Гайдай). Специального упоминания заслуживают оджазированные версии романса Леонида Малашкина «Я встретил вас» и песни Александра Варламова «Красный сарафан» (аккомпанемент модному показу), а также инструментальная пьеса, звучащая в ресторане «Плачущая ива», когда персонажи выясняют, «почему Володька сбрил усы». Как подмечает Д.А. Журкова, «практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но расставляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты». Эти мелодии звучат мимоходом, но создают нужный драматургический эффект³⁰. Гайдай, Зацепин осовременивают, намеренно придают налет эстрадности знакомым произведениям, снимая, даже снижая их истинный эмоциональный пафос.

Таким образом, даже беглый анализ второго типа фильмов, фабула которых не включает джаз, как «сюжетно важный элемент», показывает, что в действительности джазовая музыка выполняет в них важную функцию: она легко может менять интонацию картины, намекать зрителю на авторское отношение к персонажам и их поступкам, в конце концов, служить «документом эпохи», зеркалом музыкальных вкусов аудитории.

■ Без джаза можно и... обойтись

Впрочем, не всегда киномузыка, созданная джазменами, имеет джазовый характер. Навыки композиции и широта творческих интересов помогают им овладеть и другими диалектами музыкального языка. Если обратиться к фильмам третьей категории, то выясняется, что количество лент, над саундтреками которых работали джазовые музыканты, измеряется сотнями наименований. В данной статье мы ограничимся лишь перечислением имен композиторов.

Александр Варламов писал для кино с 1930-х годов. В числе его работ – игровые картины «Доктор Айболит» (1938), «Парень из Тайги» (1941). Он же с Госджазом СССР записал на пластинку песню Юрия Милютин «Все стало

³⁰ Журкова Д.А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 111.

вокруг голубым и зеленым» для кинофильма «Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин).

Объемную фильмографию имеет Мурад Кажлаев. Из нескольких десятков фильмов с его музыкой стоит выделить «Бархатный сезон» (1978, реж. В. Павлович) со свинговой композицией «Несостоявшееся знакомство» (поет Лариса Долина и Вейланд Родд) и «Чудак» (1979, реж. А. Ибрагимов), в котором музыка имеет отчетливо джазовый характер. Плодотворнейшую жизнь в кино прожил Георгий Гаранян. В качестве дирижера Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР в 1970-е он записал музыку к двум сотням фильмов, как композитор – музыку к двум десяткам популярнейших советских картин. Значителен вклад в кино Юрия Саульского, Игоря Кантюкова, Алексея Козлова, Анатолия Кролла. Давид Голощекин не только создавал музыкальный облик фильмов, но и несколько раз сыграл в них роли.

В настоящей статье мы привели весьма лаконичный список наиболее известных игровых кинолент советского периода. Но даже ограниченная статистика при использовании типологического подхода, предлагающего градацию присутствия джаза на экране, доказывает репрезентативность его образа в советском кино. Дает возможность более четко отразить динамику идеологических акцентов, применимых к джазу в разные годы. Интересна эволюция режиссерских методов – от развлекательности и юмора к тонкому психологизму в изображении джаза. Заметна тенденция к самоцитации джазменов. Добавим также, что примененный классификационный подход дал возможность расширить перечень джазовых картин, а значит, дальнейшее исследование союза кино и джаза, по выражению Д. Микера, «самых важных и влиятельных культурных сил в нашей цивилизации»⁵¹, несомненно, принесет новые интересные открытия.

⁵¹ Meeker D. Ibid. P. 6.

Елена Савицкая¹

Советская рок-музыка между андеграундом и официальной культурой [рок-опера «Слово об Игоре в походе» группы «Диалог» в контексте эпохи]

Аннотация. Вопрос функционирования советской рок-музыки «между андеграундом и официальной культурой» очень обширен и может быть рассмотрен в разных плоскостях: собственно статус музыкантов; их личные судьбы; творческий процесс; концертная деятельность; разные формы физического существования произведений (самиздат и официальные носители), музыкально-творческие проблемы, поэтика, анализ отдельных произведений. В статье будут затронуты лишь отдельные аспекты этой темы, в основном на примере творческого пути рок-групп, которым удалось занять определенное место между неофициальной и официальной культурой, найти пристанище в государственных культурных институциях, но при этом не изменить своему творческому кредо. В частности, особое внимание будет уделено группам «Автограф», «Диалог», «Горизонт» и другим представителям отечественного прогрессив-рока – одного из наиболее художественно ярких и интересных направлений рок-музыки. Вторая часть статьи посвящена рок-опере «Слово об Игоре в походе» группы «Диалог», прежде в исследовательских работах не рассматривавшейся. Сложная судьба этого произведения, несмотря на явные художественные достоинства, типична для своего времени.

Ключевые слова: рок-музыка, советский рок, официальное и неофициальное, рок-группа, ВИА, рок-опера, «Автограф», «Диалог», «Горизонт», рок-опера, «Слово о полку Игореве»

Сегодня он играет бит²...

Рок-музыке в СССР посвящено много публикаций – от статей и энциклопедий, вышедших еще в поздние советские годы (в период перестройки) до современных исследований. Сейчас тема советского рока обретает все новые прочтения. В частности, пересматриваются вопросы о том, были ли действительно в советское время тотальные запреты на рок или же все ограничивалось отдельными случаями «гонений», что вообще такое русский рок, каков его онтологический и аксиологический статус, какова его роль в общем

¹ Савицкая Елена Александровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-6688-3286; helen@inrock.ru.

² Этот и следующий разделы основаны на материалах книги автора: Савицкая Е. Прогрессив-рок: герои и судьбы. Часть 2: От советского арт-рока к российскому прогрессив-року. М.: Rock-ExPress, ГИИ, 2021.

наследии советской культуры, какое значение он имеет как хранитель исторической памяти. Выявляются его новые герои, большое внимание уделяется региональным сценам³. Важное значение имеют издающиеся воспоминания и дневники рок-музыкантов, начавших свою карьеру в советские годы⁴. Они становятся документальными свидетельствами развития отечественной рок-культуры, хотя многое в них, без сомнения, субъективно и отражает личную точку зрения авторов.

Рок-музыка в СССР зародилась в 1960-е годы и прошла определенный период перенимания, освоения средств с Запада. Впрочем, тогда у нас такого слова – «рок» – даже не употребляли: в ходу были определения бит, биг-бит, бит-музыка⁵. Ансамбль из трех гитаристов и ударника был стандартным. Такие группы исполняли в основном кавер-версии⁶ зарубежных поп- и рок-хитов, например известных рок-н-роллов, песен The Beatles, The Monkees и др. Они могли базироваться как танцевальные, институтские, школьные коллективы, выступать в стенах своих учебных заведений или на других площадках. Особой угрозы власти в них в то время не видели. Даже «Машина времени» появилась как школьная рок-группа и их первый альбом (неизданный) 1969 года был англоязычным. Частой практикой было приглашение известных рок-коллективов на школьные вечера, выступления в вузах, на танцах и др.

В 1970-е, с обретением нашим роком собственного языка – русского, начался тернистый путь в андеграунд, который сопровождался поиском идентичности, своего способа обращения к сверстникам, к слушателю. Здесь первыми были те же «Машина времени», «Скоморохи», «Виктория» (среди москвичей), «Аквариум» (среди питерцев). Концерты удавалось устраивать на площадках вузов или домов культуры, но зачастую уже с «подпольной» продажей билетов (что нередко приводило к столкновениям со стражами порядка). При этом само бытование рок-коллективов все еще было довольно свободным, «запрещать» их власти не стремились; позже появляется практика квартирных концертов.

На рубеже 1970–1980-х годов формируется такое своеобразное явление, как русский рок (не путать со всем советским или российским роком), полностью порывающее с любыми административными структурами. В музыкальном плане оно складывается на основе совмещения, с одной стороны, англо-американской ритм-н-блюзовой/бит-традиции, с другой – особенностей российской массовой и бардовской песни и фольклора. При этом русский рок необязательно связан с претворением русского народного мелоса, хотя осознается аудиторией и самими авторами как национальный феномен.

³ См., например: Дюкин С. Антропология рок-н-ролла: пермский вариант. Пермь: ПГИК, 2022.

⁴ Среди вышедших за последнее время: Рекшан В. Ленинградское время. Исчезающий город и его рок-герои. СПб.: Бомбора, 2021; Ситковецкий А. It's a long story. М.: Бослен, 2023; Аня Герасимова (Умка). Кирпич на кирпич: Дневники. Т. 1–4. 1980–1994. М.: Умка-пресс, 2022–2023; и др.

⁵ См.: Сохор А. Бит или не бит? // Поп-музыка. Взгляды и мнения: сб. ст. / сост. Э. Фрадкина. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 4–16.

⁶ Собственные версии чужих хитов.

В числе представителей 1980-х годов – Александр Башлачев, Янка Дягилева, группы «Кино», «Зоопарк», «ДДТ», «Алиса», «Ноль», «Звуки Му», «Телевизор» и другие.

Принято считать, что рок – искусство принципиально непрофессиональное и даже антипрофессиональное. Свобода самовыражения, энергетика, драйв и эпатаж здесь якобы играют роль куда большую, чем исполнительская школа и «класс» звучания. С одной стороны, «профессионализм» как высокий исполнительский уровень действительно в рок-музыке не так важен, как умение передать некий «месседж» (смыслосодержание, энергетический посыл), сказать нечто важное и новое, вызвать у слушателя ответную эмоциональную реакцию. С другой стороны, в рок-практике (как и джазе) сложились свои критерии профессионализма, и это, конечно, не наличие «корочки» (диплома об академическом образовании, хотя и такое имело место). В роке определяющую роль играют, во-первых, исполнительское мастерство, во-вторых – возможность (наличие) постоянного заработка благодаря своей творческой деятельности (концертами, гастроями, работе в клубах и так далее). Нарботка знаний, умений, навыков до сих пор происходит в рок-практике не в процессе обучения в специальных учебных заведениях, а от мастера к ученику, от кумира к последователю, или же путем самообразования. Здесь советским рокерам, правда, было не избежать ошибок, так как из-за отсутствия визуальных впечатлений и технических возможностей возникало много чисто практических сложностей – с аппликатурой, постановкой рук, удобством звукоизвлечения, настройкой инструментов, наработкой саунда. Впрочем, это преодолевалось благодаря постоянным, днем и ночью, занятиям и репетициям, нередко в ущерб всему другому.

Найти качественные музыкальные инструменты тоже было сложной задачей. Электрогитары советского производства порой были подобны орудиям пыток (хотя после определенной доработки становились более пригодными к использованию); появлялись мастера-умельцы, изготавливавшие гитары, синтезаторы, звукоусиливающую аппаратуру из подручных средств. Частой практикой стала покупка (обмен) инструментов у коллективов из демократических стран, приезжавших на гастроли в СССР. Некоторым счастливицам – как правило, имевшим «выездных» родственников – инструменты западного производства привозили из-за границы; другим же приходилось покупать их «из-под полы» по спекулятивной цене. Филармоническим ансамблям руководство приобретало качественную, в том числе импортную, аппаратуру – после множества согласований и «утрясаний» бюджета. Ее возили с собой по всем гастролям – ведь на местных площадках порой не было ни звукорежиссерских пультов, ни порталов, не говоря уже о световых приборах... Интересующихся отсылаем к воспоминаниям рок-музыкантов, например Александра Ситковецкого, который в своей книге *It's a Long Story...*⁷ подробно пишет о том, как, где и почему приобретались инструменты, как собирався великолепный «аппарат» группы, принесший «Автографу» славу од-

⁷ Ситковецкий А. *It's a long story*. М.: Бослен, 2023.

ной из наиболее профессионально экипированных и качественно звучащих групп Союза.

В советской системе трудовых отношений ставки «свободного художника» не подразумевалось. Музыкант, сочиняющий песни не по диплому, а «по призванию», продающий «нелегально» билеты на концерты своей рок-группы или живущий квартирными концертами, при этом официально не трудоустроенный, считался тунеядцем, что каралось по закону. При этом уровень и текстов, и музыки, и исполнения, и, главное, самоотдачи мог быть чрезвычайно высоким. Заработать на выступлении рок-группы было еще тяжелее, так как распространение билетов едва покрывало расходы и считалось незаконным предпринимательством.

Многим «самодеятельным» рок-музыкантам приходилось работать на «обычной» работе – в институтах, на заводах, стройках, устраиваться дворниками и сторожами, для того чтобы иметь прожиточный минимум и не прослыть тунеядцами. Все это мы хорошо знаем по биографиям русских рокеров. Можно было и зарабатывать деньги в ресторанах, на танцах – это также считалось проявлением профессионализма. Тем не менее это отнюдь не гарантировало наличия подлинного мастерства и тем более проникновения в «суть» рок-музыки, а скорее убивало музыкальное чутье, превращая творчество в конвейер.

Следствием принадлежности музыканта к сфере андеграунда или же условно официальной стал способ фиксации и существования его произведения. В советской социокультурной среде 1970 – 1980-х годов сосуществовали два вида звукозаписи. Первый вид – это «официальная» запись, сделанная на государственной студии. В этом случае требовалось большое количество согласований, прохождение худсовета, литование текстов – преграды, практически непреодолимые для рок-исполнителей. Чтобы получить возможность записи, необходимо было выждать длинную «очередь» (иногда растягивавшуюся на год-полтора), а само студийное время ограничивалось несколькими четырехчасовыми сессиями. «Наградой» же становилась изданная монополистом грамзаписи «Мелодия» (ее подразделением) виниловая пластинка, выходявшая нередко миллионным тиражом.

Второй вид звукозаписи – неофициальная, сделанная в домашних, концертных условиях или же на подпольной студии звукозаписи и распространяющаяся в виде магнитоальбома. Уникальная для мирового рока практика магнитиздата формируется еще в 1960-е годы в среде любителей авторской (бардовской) песни, для которых перезапись на пленку камерных выступлений Окуджавы, Визбора, Городницкого, Кима, Высоцкого и других бардов была единственным способом услышать любимые песни. Практика записи и «издания» на магнитной ленте целостных альбомов в отечественной рок-музыке сложилась только к 1980-м годам. Важную роль в развитии магнитоальбомной культуры в первой половине 1980-х сыграла деятельность ленинградского звукорежиссера и продюсера Андрея Тропилло и студии «АнТроп», где были записаны многие значимые альбомы русского рока. Уда-

валось записывать магнитоальбомы и на профессиональных студиях (например, на радио, телевидении) в «неурочное» время по договоренности со звукорежиссерами. Распространением этих лент занимались разветвленные сети «переписчиков», а также обычные советские меломаны, пересылавшие друг другу бандероли с «катушками» по почте.

В 1960–1980-е годы в СССР складывается ситуация разделения, разграничения официальной эстрады и подпольной рок-культуры. Эта ситуация, в своих наиболее мягких формах представлявшая собой политику взаимного «незамечания», доходила порой до противостояния, полного и бескомпромиссного презрения и неприятия друг друга разными сторонами. Но при этом не было и полного размежевания. Происходило взаимодействие и взаимовлияние этих сторон, поскольку озадаченные профессиональной реализацией музыканты переходили из одного лагеря в другой (например, работая в аккомпанирующем составе известного эстрадного певца, инструменталисты – гитаристы, бас-гитаристы, клавишники «для души» могли играть рок), сами группы могли менять свой статус с любительского на профессиональный. При этом официальные культурные институции предпочитали «подпольный» отечественный рок не видеть в упор, как будто его и не было – до той поры в начале 1980-х, когда не замечать его стало попросту невозможно.

■ Между ВИА и рок-группами

Продолжая рассуждения о любительском и профессиональном, андеграундном и «разрешенном» в советском роке, можно выделить три «класса» музыкальных коллективов: 1) андеграундные (порой в прямом смысле «подпольные») рок-группы; 2) официально признанные любительские и профессиональные ВИА и 3) между ними – рок-группы, которые смогли обрести филармонический статус. О первой категории уже было немало сказано выше, перейдем теперь ко второй и третьей.

ВИА (аббревиатура от «вокально-инструментальный ансамбль») – так называли отечественные коллективы, собранные по образу и подобию западных групп, но при этом имевшие официальное государственное признание. Поначалу обозначение «вокально-инструментальный ансамбль» использовалось как аналог понятию «музыкальная группа» (так могли называть даже иностранные коллективы), но очень скоро сформировалось особое содержание этого термина. ВИА были заявлены как новая узаконенная форма молодежного музицирования. Они имели официальную «прописку» при каком-либо культурном учреждении или предприятии, легитимный репертуар (включавший обязательные песни советских композиторов), разрешение на выступления. Первые ВИА появились в конце 1960-х годов: это «Авангард», «Поющие гитары», «Веселые ребята», «Песняры», «Добры молодцы» и другие. Сложилось два типа ВИА – профессиональные и самодеятельные. Профессиональные состояли из музыкантов с профильным образованием (данное требование предъявлялось, по крайней мере, к руководителю), получали постоянную работу при филармонии, театре или государственном концертном

объединении. Концертные выступления и создание музыкальных программ становились для них основным видом деятельности и средством заработка. Самодеятельные ВИА приписывались к какому-либо Дому культуры, колхозу, предприятию, которое ансамбль должен был обслуживать по праздникам (танцевальные вечера и др.), в свободное время имея возможность творить «для души».

Песни ВИА чаще всего были посвящены жизни советской молодежи, трудовым свершениям, романтике путешествий, патриотической, комсомольской, антивоенной и, конечно, любовной тематике. Оставалось место и для шуток, добродушного юмора, особого жизнерадостного мироощущения, которое Юрий Дружкин называет «гедонистическим реализмом»⁸. Звучание ВИА отличалось сдержанностью, прилаженностью и имело лишь частичное сходство с настоящим мощным рок-саундом. Скорее, его можно было сравнить с достаточно мягким звучанием зарубежных джаз-роковых, фьюжн-групп (типа Chicago, Blood, Sweat & Tears), так как такие коллективы не делали акцент на тембре электрогитары и обязательно включали в состав духовую секцию и нескольких вокалистов. Вместе с тем под эстрадной стилистикой ВИА зачастую маскировался весьма изощренный фолк- и прогрессив-рок⁹, как, например, у «Песняров», «Ариэля». В их случае статус ВИА можно считать вынужденной данью «системе», необходимой платой за возможность заниматься любимым делом, экспериментировать в творчестве. В том, что эти эксперименты были порой весьма смелыми, можно убедиться даже сегодня, прослушивая такие альбомы, как «Русские картинки» ВИА «Ариэль» (1977), «Гуслия» ВИА «Песняры» (1979). Автор подробно писал о некоторых программах и сценических постановках в книге об отечественном прогрессив-роке¹⁰.

Формируется и некий «третий пласт» профессиональных рок-коллективов, которые, работая при филармониях, театрах и других учреждениях культуры, при этом всеми силами старались отстоять свое «право на рок» – как средство художественной выразительности, как эстетическое высказывание. Многие из таких коллективов стилистически тяготели к прогрессив-року, джаз-року, стремились исполнять сложную, интеллектуальную, непривычную для восприятия рок-музыку. Такие коллективы добивались того, чтобы не обозначаться как ВИА, в том числе в официальных документах, на афишах и даже виниловых дисках. Так, «Аракс» именовался просто группой, «Интеграл» – шоу-ансамблем, а «Автограф» и «Диалог» на концертных и рекламных плакатах назывались рок-группами. Безусловно, сыграло свою роль то, что руководство культурных организаций тогда уже не могло отрицать массовый спрос на рок, обещавший большой коммерческий успех, и допускало

⁸ Дружкин Ю. Песня как социокультурное действие. М.: ГИИ, 2013. С. 206.

⁹ Прогрессив-рок – комплекс направлений современной рок-музыки, общей характеристикой которых является направленность на стилизованный синтез (в том числе диалог с академической традицией, джазом, фольклором), усложнение выразительных средств и музыкальной формы, интеллектуализированность содержания, использование новаторских технологий создания звуковой ткани.

¹⁰ См.: Савицкая Е. Указ. соч.

использование таких обозначений. Но для того, чтобы получить «ставку» филармонического коллектива, следовало пройти специальную комиссию – так, «Интеграл» стал коллективом Восточно-Казахстанской, а позже Саратовской филармоний, «Диалог» – Донецкой, а затем Кемеровской филармоний, «Автограф» – коллективом Москонцерта, «Арсенал» – Калининградской филармонии, «Машина времени» – Росконцерта. А вот свердловские «Урфин Джюс» и «Трек», пожелав ступить на стезю профессионализации, «провалили» филармоническое прослушивание с вердиктом «это никуда не годится»¹¹.

Лидер джаз-рок-ансамбля «Арсенал» Алексей Козлов в беседе с музыковедом Аркадием Петровым (поддерживавшим экспериментальные, в широком смысле слова прогрессивные музыкальные коллективы) высказывался о переходе от любительства к стадии профессионализма: «У любительского коллектива много преимуществ, но все-таки ему практически недоступна та степень организации, которая нужна современному ансамблю, особенно большому. Но главное в том, что самодеятельный коллектив часто варится в собственном соку, – у него одна и та же публика и очень ограниченное число выступлений. Редки поездки в другие города. А на концерты ходят заведомые поклонники группы... <...> С января 1976 года нас приняла в штат Калининградская филармония. Сразу отпали многие технические заботы (билеты, гостиницы, автобусы) – мы отныне занимались только музыкой. И наша аудитория тоже сменилась: это так называемая “кассовая” публика, то есть обычные слушатели. <...> В поездках, которые длятся обычно около трех недель, играть приходится ежедневно. То, что для самодеятельного коллектива – редкость, праздник, для профессионалов – будни, форма существования, как говорится. Сначала мы очень уставали, потом научись расходовать свои силы разумно. Как-то особенно остро ощутили главную и вполне конкретную задачу: в буднях не утратить стимула творческого развития, того, что и составляет силу самодеятельности. Не успокоиться, не застыть, а постоянно обновляться, искать, сочинять, отрицать и снова находить»¹².

В социокультурной парадигме отечественной рок-музыки 1980-х годов рок-коллективы, исполнявшие сложную, интеллектуальную музыку, – арт-рок, прогрессив-рок – занимали двойственное положение. С одной стороны, их, в отличие от некоторых неформальных рок-групп («Машина времени», «ДДТ»¹³), никто, за редкими исключениями, не «запрещал». Ведь явно к темам социального протеста и повседневной действительности такие коллективы, впитавшие идеи «высокой классики» и вечного искусства, не обращались. Однако статус филармонических коллективов или же авторов, проходящих худ-

¹¹ Карасюк Д. История свердловского рока 1961–1991. От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 135.

¹² «Арсенал» сегодня, или О пользе любви к путешествиям [беседа Аркадия Петрова с Алексеем Козловым] // Клуб и художественная самодеятельность. 1979. № 24 (декабрь). С. 29.

¹³ Группе «Машина времени», к тому моменту коллективу Росконцерта, было запрещено выступать в Москве с 1980 по 1986 год, она подвергалась резкой критике в прессе (статья «Рагу из синей птицы» в газете «Комсомольская правда», 11.04.1984) – но при этом с огромным успехом гастролировала по СССР, записывала альбомы, появлялась на ТВ; группа «ДДТ» подверглась гонениям и была вынуждена покинуть Уфу после записи альбома «Периферия» (1984).

совет «Мелодии», накладывал на них определенные ограничения в выборе тем, сюжетов для творчества, способов их репрезентации в живом звучании, общении с публикой. Такие коллективы были вынуждены лавировать между разрешенным и запрещенным, балансировать между творческим вдохновением и гастрольным «конвейером», всячески соблюдая «идеологическую чистоту» и избегая возможной «крамолы», чтобы не ставить под угрозу репутацию группы. И в выборе художественно-выразительных средств тоже требовались взвешенность, умение найти нужный тон, выразить свои мысли и чувства без чрезмерной экспрессии, выпренности, эмоциональной и звуковой взвинченности, столь свойственных рок-музыке. По словам А. Ситковецкого, необходимо было обзавестись «репертуаром не слишком понятным, а потому и не слишком вызывающим для системы»¹⁴, чтобы иметь возможность продолжать деятельность рок-группы, что для многих музыкантов становилось делом жизни.

На этом непростом пути музыкантам приходилось прибегать к компромиссным решениям. Даже профессиональным композиторам необходимо было искать «лазейки», чтобы провести через высокие инстанции свои новаторские идеи, связанные с роком. Так, Давид Тухманов вспоминал о записи альбома «По волне моей памяти» (1976) следующее: «Я и на худсовете играл и пел эти песни очень мягко, на манер классики, а после того, как худсовет все утвердил, мы могли писать, петь, играть и записывать что угодно, опасаться было нечего»¹⁵. Иногда хорошо замаскированную «крамолу» все же распознавали. Например, использование средневековой темы «Dies Irae»¹⁶ группой «Горизонт» вызвало большую обеспокоенность членов худсовета «Мелодии», обвинявших коллектив в отходе от советской идеологии. Помогла поддержка композитора Юрия Саульского, который, работая в Комиссии эстрадной инструментальной и джазовой музыки при московском отделении Союза композиторов РСФСР, сумел «пробить» гастроль и издание пластинок группы «Горизонт», на тот момент (середина 1980-х) приписанной к Чебоксарскому заводу промышленных тракторов. Московский «Аракс» был расформирован указом Министерства культуры СССР в 1982 году, а до этого был «запрещен» к выпуску «Мелодией» уже записанный альбом «Колокол тревоги», в котором, по мнению современных критиков, слишком явно прозвучал протест против загрязнения окружающей среды и «механизации» человеческого существования в обществе (как можно было предположить, советском).

Гуманистическая направленность творчества «Автографа» не уберегла группу от нападков. В статье «Ложные ценности», опубликованной в газете «Советская культура» в 1984 году за подписью инженера-химика Якушина, группа обвинялась в «пропаганде потребительства, мещанской философии», ее музыка характеризовалась как «бессмысленные механистичные пассажи,

¹⁴ Ситковецкий А. Указ. соч. С. 201.

¹⁵ Васянин А. На чужой планете. 40 лет назад в СССР вышел диск «По волне моей памяти» // Неделя: Российская газета. 24.11.2016. № 7135 (267)/

¹⁶ Dies Irae («День гнева») – один из самых известных григорианских распевов. В тексте описывается Судный день.

в которых нет ни одной “очеловеченной” ноты»¹⁷. По мысли автора письма, это вызывало у слушателя состояние подавленности или агрессивности. Однако публикация не сыграла существенной негативной роли в истории «Автографа», ведь защищенный статусом камерно-инструментального ансамбля (не ВИА) Москонцерта коллектив к этому времени успешно прошел решающее прослушивание «для больших чиновников Минкульты и ведущих композиторов СК СССР». Было это примерно так: «Артур [Беркут] с неподдельным комсомольским энтузиазмом исполнил “Еслибыпарни” и, довольный собой, ретировался за сцену, после чего ансамбль с самым серьезным видом начал играть наиболее нудную, скучную, но при этом совсем не бесталанную [инструментальную] часть программы. [Леонид] Гуткин бесконечно солировал на гнусавом фаготе, Макар [Леонид Макаревич] “зевал” на клавишных, Витя [Виктор Михайлин] гладил джазовыми щетками мощные рок-томы, а я, отложив в сторону могучий “Лес Пол”, что-то “нашептывал” на акустике... Через сорок минут все было кончено. Большая часть нашего “жюри” тихо заснула в дорогих мягких креслах... <...> Вердикт был – будем жить!»¹⁸.

Вместе с тем экспериментаторские, интеллектуальные направления находили поддержку у талантливых и дальновидных музыкантов, чье мнение было весьма авторитетно и весомо. Уже говорилось о поддержке Юрия Саульского. Известный музыковед и музыкальный критик Аркадий Петров организовывал записи «Скоморохов» Александра Градского, написал ряд статей с анализом творчества Давида Тухманова, «Арсенала», «Автографа»; композитор Никита Богословский помог ВИА «Ариэль» в сложный период в начале 1970-х. Рок поддерживали Сергей Слонимский, Родион Щедрин, Андрей Эшпай, Альфред Шнитке и другие композиторы. В 1989 году Алексей Козлов вступил в Союз композиторов, а в 1989-м создал при его московском отделении ассоциацию «Пост-рок», объединившую несколько «артизированных» рок-групп.

■ «Слово об Игоре в походе»: от заказа до запрета

Группа «Диалог» – одна из наиболее интересных и самобытных представительниц отечественного арт- и прогрессив-рока, в то же время не оставлявшая исканий в других областях популярной музыки – от поп-рока до хэви-метал. Всю свою творческую жизнь «Диалог» балансировал между официальным и неофициальным, борясь за свое право на высказывание, стремясь найти путь к самым разным слушателям. Будучи филармоническим коллективом, «Диалог» не терял связи с «подпольем». Музыка «Диалога» звучала как с магнитофонных лент – не выходивших официально магнитоальбомов, так и с виниловых пластинок фирмы «Мелодия». Концертные выступления пользовались большой популярностью, в том числе благодаря сильной визуальной части (световая партитура, экран со слайдами, редкие в те годы лазеры). За свою 15-летнюю историю «Диалог» получил широкую известность в СССР,

¹⁷ Якушин А. Ложные ценности // Советская культура. 18.12.1984. № 151 (5939).

¹⁸ Ситковецкий А. Указ. соч. С. 203.

гастролировал за рубежом, в том числе в «капстранах», попасть в которые для советских рокеров было непросто, несмотря на интерес зарубежных слушателей к советскому року в период перестройки.

Группу организовал в 1978 году вокалист, клавишник и автор песен Ким Брейтбург (род. 10 февраля 1955 года во Львове), выходец из музыкально-театральной семьи, выпускник Николаевского государственного высшего музыкального училища по классу теории музыки (1970—1974). Уже в конце 1960-х он увлекся рок-музыкой (первой любовью были, конечно, The Beatles), создал школьный коллектив «Корды», с 1975 по 1978 год работал с рядом профессиональных и любительских ансамблей («Форсаж», «Байконур», «Гаудеамус», «Гулливер», «Поющие юнги» и др.), базировавшихся и выступавших в разных регионах СССР. Новый коллектив, созданный при участии музыкантов из этих составов, получил название «Диалог». Группа взяла курс на арт-рок, отойдя от эстетики ВИА, и после прохождения прослушивания получила «прописку» в Донецкой филармонии. Первой крупной программой, созданной, ни много ни мало, по заказу Министерства культуры УССР в 1979 году, стала рок-опера «Слово об Игоре в походе»¹⁹. Характерна и показательна судьба «Слова»: созданная и поставленная по госзаказу, опера спустя год успешных показов была – тоже указанием «сверху» – снята с репертуара. Власти углядели в ней «крамолу» (в чем именно – см. далее). Однако и в истории отечественной рок-оперы, и тем более в судьбе группы «Диалог» это произведение сыграло свою роль.

Произведение вызывает интерес и в плане освоения отечественным роком «кроссоверных» жанров, и с точки зрения музыкального языка – весьма яркого и своеобразного, и как образец динамичной драматургии. Однако, «выпаив» из современной культурно-информационной среды (лишь несколько лет назад в открытом доступе появились записи, сделанные в конце 1970-х), оно осталось практически неизвестным сегодняшнему слушателю. Не хватало исторических фактов – сведений о составе участников, авторах, постановке... Все это необходимо было выяснить, уточнить. О судьбе и замысле «Слова об Игоре в походе» мы расспросили самого автора музыки – руководителя «Диалога», композитора Кима Александровича Брейтбурга²⁰. Сложно передать на бумаге тон его комментариев, порой весьма иронический – однако, надеемся, читатель сам распознает его.

Для Брейтбурга, хорошо знакомого как с Jesus Christ Superstar Уэббера, так и, в силу профессионального музыкального образования, с русской и зару-

¹⁹ По воспоминаниям К. Брейтбурга, обозначение произведения на афишах было именно таким – рок-опера, хотя слово «рок» в то время и находилось под условным запретом, из-за чего авторам приходилось изобретать многочисленные эвфемизмы (зонг-опера, опера-притча и т.д.). Подробнее о жанровых обозначениях и стилевых особенностях отечественных рок-опер сказано в публикациях автора и других исследовательских работах: *Савицкая Е.А.* «Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970—1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры») // Проблемы музыкальной науки [Music Scholarship]. 2019. № 4. С. 167—178. URL: <http://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/view/1093>; *Боброва М.С.* Мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011; и др.

²⁰ Электронное письмо – интервью Кима Брейтбурга автору статьи от 22.08.2023. Далее цитаты даются по этому источнику.

бежной классикой, опыт работы над крупной музыкальной формой был уже не первым: «В 1974 году мы создали с друзьями из группы “Гаудеамус” рок-оперу “Земля людей” (хотя, по сути, это был поэтический спектакль по произведениям Людовика Ашкенази с отдельными песнями). Мы с этим произведением приехали в Ленинград в 1975 году и стали победителями студенческого фестиваля “Весна на Лощманской”, который организовывал Ленинградский кораблестроительный институт. Собственно, люди моего поколения и создавали новые ориентиры. Тогда не было Интернета, и мы не знали даже того, что происходит в соседнем городе... Поэтому Jesus Christ Уэббера я знал наизусть, а вот “советского рока” что-то не слышно было в то время даже на магнитофонных пленках...».

Конечно, отечественные образцы рок-оперы к тому времени уже существовали. В первую очередь это оперы, которые можно назвать «композиторскими»: «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1975), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова (1976), «Альтернатива» А. Барданишвили (1976), *Ei, jūš tur!* И. Калныньша (1971—1977), «Фламандская легенда» Р. Гринблата (1978). Такие оперы, как правило, писались по заказу театральных режиссеров и ставились в драматических театрах, нередко с приглашением музыкантов ВИА. Были и сочинения, полностью созданные ВИА и исполнявшиеся на концертных площадках: «Песнь о доле» ВИА «Песняры» (1976), «Сказание о Емельяне Пугачеве» ВИА «Ариэль» (1978). Но в недрах советского рока идеи рок-оперы пока лишь вызревали. Например, «Прометей прикованный» группы «Високосное лето» тоже появился только в 1978 году и действительно был известен в основном московской публике. «Бум» рок-опер в СССР начался уже в 1980-е. Да и операми, пусть и с приставкой «рок», многие сочинения рок-групп назвать довольно сложно: исходя из типа драматургии, они могли тяготеть к категории музыкального спектакля, мюзикла, кантаты, сюиты, концептуального альбома. В случае же со «Словом об Игоре-ревом походе» мы имеем дело именно с оперным спектаклем, ставившимся, к тому же, в оперном театре (наряду с другими площадками).

Сюжет на основе памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» был предложен самими министерскими работниками, к тому времени уже оценившими мастерство группы «Диалог». Музыка к спектаклю сочинил Ким Брейтбург, либретто написал киевский литератор Александр Дмитрук. Режиссером стал руководитель Киевского театра пантомимы Виктор Мишнев. Премьера рок-оперы «Слово об Игоре-ревом походе» состоялась в Донецкой филармонии в довольно закрытом формате. «А уже после того, как она была принята художественным советом филармонии и представителями Минкульту, дирекцией было принято решение показать ее в зале Донецкого оперного театра, где нас ждал ошеломительный успех», – с улыбкой вспоминает Брейтбург. Успех, надо предполагать, был вполне заслуженным: яркий фьюжн/фолк-/прогрессив-рок «Диалога» был смелым и раскованным, а исполнение – профессиональным и экспрессивным. Тем более что редко какое рок-произведение удостоивалось чести быть исполненным в оперном театре.

Итак, состав участников был следующим:
 Князь Игорь – Олег Соколик (экс-«Гулливер», «Форсаж»),
 Владимир Игоревич – Ким Брейтбург,
 Ярославна – Ольга Зиновьева (приглашенная солистка),
 Кончак – Владимир Купенко («солист, доставшийся в наследство от ВИА
 “Поющие юнги”»),
 Ведущий, акустическая гитара – Михаил Пирогов,
 гитара – Виктор Литвиненко,
 бас-гитара – Виктор Радиевский,
 ударные – Сергей Бобков,
 саксофон – Александр Пирожков,
 труба – Юрий Ларин,
 тромбон – Владимир Бесенов,
 продольные флейты – Сергей Васильченко.

В труппе почти не было «внештатных» музыкантов, за исключением исполнительницы роли Ярославны Ольги Зиновьевой. Все остальные музыканты, включая духовую секцию, входили в тогдашний состав «Диалога». Олега Соколикова, которому была поручена партия Игоря, благодаря великолепному баритону (с уходом в бас) можно было принять за солиста оперного театра. Однако на тот момент у него даже не имелось законченного музыкального образования (музыкальное училище он закончил позже), а голос был поставлен от природы. В спектакле также участвовала приглашенная группа мимов, которые заменяли собой балетную труппу. Среди них мимы-солисты Виктор Долгоселец и Сергей Евсигнеев. Именно они обеспечивали «зрелищную составляющую» всего шоу, которая была довольно скромной, но оригинальной. На белый экран транслировались различные образы, а театр теней (разнонаправленные цветные прожекторы «множили» фигуры музыкантов и мимов) позволял создать ощущение насыщенности массовых сцен, например в картинах битв. Такое решение «справляться своими силами» было характерно для театрализованных ВИА того времени (один из примеров – «Песняры»), у которых, несмотря на филармонический статус, не было лишних средств для того, чтобы раздувать штат, нанимать оркестр, заказывать пышные декорации и т.д. К сожалению, никаких видеозаписей спектакля сделано не было – о сценографии мы можем судить по нескольким сохранившимся фотографиям и воспоминаниям участников.

Как уже говорилось, несмотря на наличие госзаказа и прохождение худсовета, успех у публики и благосклонные отклики прессы, опера «Слово об Игоревом походе» была снята с репертуара через год. По словам самого Кима Брейтбурга, местные власти усмотрели в опере крамолу: «Мы играли спектакль очень много раз в течение всего 1979 года, пока не выступили в Киеве на одной из центральных площадок, где присутствовало высокое начальство. После чего спектакль был запрещен из идеологических соображений». Что же не понравилось «высокому начальству» в, казалось бы, далеком от бунтарских актуальных тем, отнюдь не протестном, вполне патриотическом произведении?

Основной причиной стала не «громкая» музыка или стилистически «чуждый» официальной советской эстраде фолк-фьюжн-рок, а вольности в интерпретации сюжета, точнее, далекая от «классической» трактовка образа Игоря. Главный герой не близок идеалу – вначале слишком самонадеянный, позже – сомневающийся, кающийся... Как вспоминает автор музыки, «претензия властей состояла именно в том, что образ Игоря был двусмысленным и неканоническим – он был в этой рок-опере в финале 2-го акта кающимся грешником скорее, чем героем эпоса. Это не соответствовало официальной идеологической позиции». Могло, на наш взгляд, показаться излишним и педалирование темы христианского смирения (приглашение к Игорю, томящемуся в неволе, православного священника). Кроме того, исторический сюжет перекликался в произведении «Диалога» с современностью, перебивался антивоенными песнями Брейтбурга, в которых он почти впрямую говорил о «холодной» войне и ядерной угрозе, а слова о «двухстах лет ига» могли вызвать ассоциации с брежневской эпохой... Таким образом, «Слово о полку Игореве» стало в новом прочтении очень и очень современным.

Естественно, ни о какой студийной записи или выпуске аудиоверсии спектакля речи идти не могло. Не имела она хождений и в виде магнитоальбома. Однако рабочая аудиозапись «Слова об Игорево походе» сохранилась. В свободном доступе (на нескольких интернет-платформах) она появилась около шести лет назад, до этого хранясь в звукорежиссерских архивах. Запись была сделана в 1979 году во время гастролей коллектива на одном из спектаклей путем непосредственной фиксации с концертного звукорежиссерского пульта на стереомагнитофон. Казалось бы, высокого качества таким образом не добиться, скорее оно будет «живым» со всеми шероховатостями. Но фонограмма получилась весьма достойной, как по качеству записи, так и по исполнению, в ней нет пауз, шумов, технических заминок, эпизоды плавно следуют друг за другом, артистически слушается цельно.

Даже если предположить, что запись уже в наше время была отреставрирована и смонтирована, все равно ее качество превосходит многие аудиодокументы конца 1970-х, и, кроме того, свидетельствует о высоком мастерстве исполнителей. В тембровой палитре, конечно, чувствуется недостаток «живых» акустических инструментов, в том числе этнических, которые заменяет синтезатор. В современной «разбивке» в записи 20 треков, разделенных на две большие части согласно действиям спектакля, общая продолжительность около полутора часов²¹.

Кроме того, для разучивания и фиксации все инструментальные и вокальные партии оперного спектакля (как и других больших композиций «Диалога»), включая барабанные, записывались в виде нотных партитур. Однако большинство из них оказалось утерянными во время многочисленных переездов участников группы.

²¹ См., например: ДИАЛОГ «Слово об Игорево походе» (1 часть) URL: https://www.youtube.com/watch?v=ok_vDOFiV6k. ДИАЛОГ «Слово об Игорево походе» (2 часть). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VfduHdvuPCs> [РКН: иностранный владелец ресурса нарушает законодательство РФ.]

■ От Бородина до Брейтбурга

Обращаясь к сюжету «Слова о полку Игореве», Ким Брейтбург и его коллеги не могли не учитывать опыт, накопленный музыкальной культурой, в отображении эпических тем, исторических, мифологических сюжетов. Знакомство с творениями классиков, неизбежное в силу классического музыкального образования и культурного багажа Кима Брейтбурга, очевидно оказало свое влияние. Речь и об опере «Князь Игорь» Бородина, и о «Борисе Годунове» Мусоргского, и о его же «Картинках с выставки» (широко известных к тому же в обработке британской группы ELP), и о вагнеровском *Gesamtkunstwerk*. Это помогло создать динамичное, пронизанное сквозным развитием, общими темами произведение, в котором сцены не распадаются на отдельные, пусть и яркие номера, а следуют большими волнами, со спадами и подъемами, кульминациями, плавными и логичными переходами.

Обращает на себя внимание то, что «Слово об Игоревом походе» драматургически, в общем и целом, следует в фарватере оперы «Князь Игорь» Бородина. Это касается строения произведения, распределения ролей и голосов. В «Слове» есть пролог со сценой затмения, «куплеты» скоморохов, песня Галицкого, ария Игоря в плену, ария Кончака, плач Ярославны, встреча Игоря на Путивле колокольным звоном, финал-апофеоз. В произведении «Диалога» также прослеживаются параллели с *Jesus Christ Superstar* – например, хитрый и изворотливый Галицкий охарактеризован лениво-развязной музыкой в стиле диксиленда и соул, напоминающей о песне царя Ирода, а ария Игоря в плену вызывает ассоциации с арией Иисуса в Гефсиманском саду.

Есть и немало новшеств, собственных вкраплений в сюжет. Уже шла речь о персонаже-современнике, Ведущем, который комментирует действие от имени человека сегодняшнего, познавшего ужас войн и мировых катаклизмов; его «полубардовские» песни (под акустическую гитару) маркируют основные точки действия. С одной из них начинается опера. Вначале мягко, лирично, а далее – все более напряженно звучит голос:

*В любое время года
Я сплю при открытом окне.
Сквозь сон я слышу, как город
Подкрадывается ко мне.
Мое пробуждение круто,
С балкона – взлет к облакам
Над городом чист и хрупок
Стеклянных небес бокал.
Вот так поутру однажды
Я вдруг ощутил сквозь сон,
Что хрупко спокойствие наше,
Привычное, как стук часов.
Что реет грозная небыль,
Зловещих чудес пора,*

*Проверить, на месте небо ль
И чисто ли, как вчера...
Вдруг сквозь кварталы, квартиры,
Надежна ли крыш броня
Глядят ракет объективы,
Отыскивая меня...*

Оригинальным является использование фрагментов текста из «Слова о полку Игореве», причем на древнерусском языке²². Строки, декламируемые чтецом (их произносит тот же исполнитель, что играет роль Ведущего), прослаивают спектакль. Таким образом создается переключка между двумя «Боянами» – древнерусским и современным. Третьим новым героем становится персонаж, олицетворяющий Русь: его партию исполняет певец с высоким голосом (тенор).

Вводятся и новые линии – соперничество Игоря и Владимира за власть, за княжеский титул, за выбор правильного решения – остаться в плену или бежать. Образ Владимира, партию которого исполнял сам Брейтбург, сильно развит в опере. Владимир бахвалится молодостью, смелостью, жаждет занять место отца, указывая на свое сходство с ним («Я не сын – я твой двойник / что ж, на то ты и старик»). Поначалу робко повторяя за отцом его музыкальные фразы в прологе, уже в следующем номере Владимир на основе тех же интонаций обретает свой голос («это титул для одного»). В итоге Владимир принимает компромиссное решение остаться с Кончаковой. Свадьбу с дочерью хана он рассматривает не как реализацию своих искренних любовных чувств, а как расчет, возможность добиться соглашения с врагами и получить еще больший куш.

Противоречивые отношения с сыном отражают и внутреннюю борьбу самого Игоря. Князь, как уже говорилось, тоже показан не как однозначно положительный герой – вначале он весьма самонадеян, рассчитывает на легкую победу, славу, добычу. В полной мере эта противоречивость показана в сольных номерах. Тема арии плененного Игоря звучит и архаично, с отсылкой к мелодике русских песен, и по-роковому обостренно (вздымающиеся интонации «Нет! нет!..»). В финале оперы он показан кающимся грешником, признающим поражение, отмаливающим взыгравшую гордыню, просящим у Русской земли и народа прощения (об этой сцене см. далее). Динамически изменяющийся, развивающийся образ Игоря, по словам автора, «в какой-то мере соответствовал исторической правде, если она вообще существует».

Остальные образы более традиционны. Князь Галицкий разгулен, подловат и лицемерен. Он не торопится идти на помощь мужу сестры («пусть справляется сам»). Хан велеречив и хитер. Скула и Ярошка (или, вернее, безымянные «гудошники»), чьи номера основаны на «лубочных» попевках («Динь-дон, динь-дон») готовы служить всем и каждому, кто обладает властью. Их диалоги напрямую отсылают к опере Бородина. Страдающая Ярославна чиста помыс-

²² Разумеется, это адаптированный вариант древнерусского, но и не литературный перевод на современный русский язык.

лами и сильна духом. Массовые сцены решены динамично, большая роль отведена виртуозным инструментальным эпизодам – например, сцене битвы, под которую разыгрывалась пантомима.

■ Русский фольклор в арт-роковом преломлении

Интересен музыкальный язык оперы. Группа «Диалог» ни до, ни после «Слова» не проявляла явного увлечения фольклором, тяготея, как уже говорилось, к арт/прогрессив-року европейского образца. Здесь же группа успешно стилизует русский фольклор, обращается к русской музыкальной классике, создавая органичный микс разных направлений. Так, в переборах «гуслей» (арпеджиато синтезатора) из эпического речитативного зачина оперы прослушивается квазицитата – аллюзия на тему из «Богатырских ворот» Мусоргского. С Глинкой, Мусоргским и Бородиным неизбежно устанавливается связь в колокольном перезвоне финала-апофеоза. Многие темы проникнуты народно-песенными интонациями. Комментирует Ким Брейтбург: «Не было задачи у “Диалога” стать апологетом русской классики или фольклора в арт-роковом преломлении. Но так или иначе музыкальная среда, в которой я вырос, влияла на мой мелодический язык. Это как раз было для меня очень органично – стилизовать музыку в русском духе. Через десятилетия это проявилось в песнях “Ивушка”, “Лели-лели” и т.п.».

Тематизм в русском духе мастерски сочетается со столь же нехарактерным для «Диалога» фанком и джаз-роком с духовой секцией. Последнее можно считать данью эстетике ВИА, о чем уже шла речь выше. Ярким примером сочетания разных стилей является пролог, где войско Игоря и сына его Владимира собирается в поход. Контрастные эпизоды в духе фьюжн-фолк-рока и психоделии (картина затмения) сразу же создают звуковое и образное напряжение. Выкрики дружины «хей!» накладываются на энергичные фанк-риффы бас-гитары, а бодро-мажорные вокальные запевы Игоря (которым робко вторят фразы Владимира) подчеркиваются свингующими пассажами духовых. Далее резко сбрасывается темп: хоровые переключки-эхо на фоне протянутых «зафузованных» тонов электрогитары рисуют страх и растерянность воинов перед таинственным и пугающим явлением – солнечным затмением. И вновь решительный и смелый тон мелодических фраз Игоря вселяет уверенность в его соратников. Такое противопоставление повторяется несколько раз.

В опере можно выделить три основные лейттемы. Первая из них, по замыслу автора, выражает единство русской земли. Начало этой сурово-патетической темы очень ярко: ход из двух восходящих кварт (с — f — b) с последующим спуском по звукам до-минорного минорного трезвучия. Остро звучит вторая фраза, нисходящая из вершины источника (des, образующая малую сексту к основному тону f). Своеобразную окраску теме придает натуральный минор, ладовая переменность (I — IV — V натуральная). Тема метрически свободна, что тоже восходит к народной песенности. В полном виде тема появляется в плаче Ярославны, но в сжатом варианте (восходящая секунда — кварта) ее интонации звучат и у Игоря. В этом вновь можно видеть отсылку к драматургии оперы

Бородина (как помним, Ярославна в сцене плача повторяет мягко-напевную тему из арии Игоря, которая становится темой любви главных героев). Проходит она и в инструментальном варианте в различных эпизодах – у трубы, синтезатора, особенно приподнято звучит в финале у электрогитары.

Вторая тема – печальная фольклорного типа мелодия а *carpella*, которая становится темой страданий Ярославны («Ох ты горе мое горькое»). Эта тема с речитативным зачином и затем взлетом на сексту вверх напоминает русскую народную песню «Ой да ты, калинушка» и фактически является ее парафразом. Тема проходит также у персонажа, олицетворяющего Русь (тенор), подхваченная хорovým звучанием.

Наконец, третий лейтмотив – краткая инструментальная тема у электрогитары. Ее ядром является четырехнотный мотив-опевание (III – II – VII – I ступени лада в натуральном миноре). Решительный характер темы обусловлен устремленностью к тонике, наличием пунктирного ритма, подвижным темпом. Можно обозначить ее как тему преодоления, как героический образ. Мотив многократно повторяется в разных вариантах. Впервые он появляется в инструментальной интерлюдии после пролога – эпизоде битвы. В интерлюдии между действиями тема звучит в замедленном, полубалладном варианте.

Противоположностью диатоническим «героическим» темам являются хроматические элементы («сходящиеся» отрезки хроматической гаммы), а также «бегущие» разложенные квартаккорды у синтезатора. Эти настороженно звучащие «блуждающие мотивы» появляются в эпизодах, когда Игорь задумывает и осуществляет побег, в картинах битвы.

Главный номер половцев – их бешеная песня-пляска под рев синтезаторов, диссонансные пассажи духовых и грохот ритм-секции. Вкрадчивая, завлекающая речь Хана (полуречитатив) сопровождается восточными «завихрениями» саксофона и последовательностями параллельных квинт.

Завершение оперы – выход за пределы образов. По возвращении Игоря на разоренную родную землю звучит его прочувствованный монолог, который можно обозначить как арию раскаяния. На преобразованных интонациях темы русской земли, вплавленных в медленный блюз, патетично и горько произносятся слова: «Господи, помилуй и спаси». Затем следует финал-апофеоз: в лучших традициях советских кантат, в торжественном мажоре (здесь тоже слышатся интонации главного героя) подводится итог повествованию.

Хор и солист – «пафосный» бас (Олег Соколов, который здесь уже выходит из роли Игоря) резюмируют:

*И хоругви падают расшитые,
и теряет звенья цепь защитная,
И не может Родина рассчитывать
на тебя, зарвавшийся игрок.
Преклони колено перед матерью,
<Стань перед...>. [неразб.]
Отслужи народу верой-правдою
Ты судьбою заданный урок.*

Но это еще не все. В самом конце следует измененная реприза первой бардовской песни («В любое время года...»). С высоты дня сегодняшнего звучат строки о прекрасном мире и единстве.

■ Крутой поворот

Рок-опера «Слово об Игоровом походе» стала ярким стартом творческой карьеры «Диалога», а ее запрет сыграл драматичную роль в истории группы. После снятия спектакля с репертуара и связанных с этим сложностей музыканты решили сменить дислокацию, переехав в центральную Россию (РСФСР), причем максимально далеко (но тоже в шахтерский регион) – на Кузбасс. Ехали, конечно, не на пустое место, получив приглашение на работу от легендарного «советского менеджера» – Юрия Юровского. Так «Диалог» стал коллективом Кемеровской филармонии, где проработал с 1980 по 1988 год. Широкая известность пришла к группе после выступления на фестивале «Весенние ритмы. Тбилиси-80», где ансамбль стал лауреатом (третье место), а Ким Брейтбург был отмечен как лучший вокалист.

К оперному жанру группа больше не обращалась, перейдя к созданию магнитоальбомов и песенных концертных программ. Наиболее известные из них – «Я – человек!» (1982) и «Раздели со мной» (1984) на стихи Юстинаса Марцинкявичуса, «Под одним небом» (1980) и «Однажды завтра» (1986) на стихи Семена Кирсанова, «Посредине мира» на стихи Арсения Тарковского (1991)²⁵. Группа записывала масштабные концептуальные альбомы («рок-сюиты»), в которых поднимались проблемы самоопределения, выбора, духовного и творческого роста, судеб человечества; звучала натянутой струной возвышенно-трагедийная нота. Эти записи «Диалога» широко расходились по Союзу, формируя представления поклонников о роке как об искусстве серьезном, порой сложном, требующем определенной духовной и душевной работы. «Живые» выступления тоже требовали от аудитории вдумчивого, погруженного восприятия, что порой было непросто и даже приводило к постконцертным «дискуссиям» с применением физических аргументов (попросту говоря, дракам между слушателями, несходившимися в трактовке того или иного произведения). В то же время в творческом багаже коллектива были и более поп-ориентированные, легкие для восприятия альбомы, выходившие большим тиражом на виниловых дисках «Мелодии» («Просто», 1985, «Ночной дождь», 1985, «Диалог-3», 1988). После эпизодов непонимания (и неприятия) публикой монументальной концептуальной постановки «Однажды завтра» группа стала больше исполнять именно такой репертуар, особенно во второй части концертов.

Во второй половине 1980-х «Диалог» приобретает международную известность, собирает стадионы, активно гастролирует за рубежом, в 1987-м выступает на фестивале MIDEM в Каннах, совместно с «Автографом» играет на фестивале Capital Records в знаменитом лондонском концертном зале Hammersmith Odeon, сотрудничает с издателями и организаторами гастро-

²⁵ Их подробный разбор см. в книге «От советского арт-рока к российскому прогрессив-року».

лей из Германии (Music Is Intelligence). Следуют гастролы в Испании, Италии, Швеции, Дании, Норвегии и в других странах. Это наиболее высокая точка в признании отечественного прогрессив-рока в 1980-е вообще. Меняющаяся мода и падение популярности заставляют «Диалог» актуализировать звучание. Коллектив выпускает альбом «Посредине мира» на стихи Арсения Тарковского (издан в 1991 году на виниле фирмой «Русский диск»), высоко оцененный самим мэтром. В 1993 году немецкий лейбл Music Is Intelligence издает на CD последнюю работу «Диалога» – альбом Cry of the Hawk («Осенний крик ястреба» с русскоязычными песнями; в 1989 году этот же лейбл выпустил диск-компиляцию I Put the Spell on the Fire). В последние годы «Диалог» действует в большей мере как продюсерский центр и студия. Отметив 15-летний юбилей триумфальными концертами в разных городах, к которым о группе был снят фильм, «Диалог» распадается. Причину Ким Брейтбург видел в первую очередь в изменении настроений публики, переориентации слушательских запросов на поп-музыку («Ласковый май» и др.). Кроме того, после распада СССР в декабре 1991-го стало невозможным поддерживать международный состав (в группе на тот момент были участники из Эстонии, Украины, центральной России).

Сегодня Ким Брейтбург – известный продюсер, композитор, аранжировщик, вокалист, мультиинструменталист, создатель и участник различных музыкальных телепроектов. Заслуженный деятель искусств РФ (2006), лауреат многочисленных премий. В 2000-е годы Брейтбург активно занимается театром мюзикла, развивает этот жанр в России. Среди его мюзиклов, с успехом поставленных в российских театрах, – «Голубая камей», «Дубровский», «Джейн Эйр» (либретто К. Кавалерьяна), «Леонардо», «Казанова», «Так не бывает» (либретто Е. Муравьева), «Снежная королева» (С. Сашин, Э. Мельник) и другие.

Говоря о роли «Слова об Игоре в походе» в становлении группы «Диалог» и собственном творчестве, Ким Брейтбург резюмирует: «Тогда, в конце 70-х, я просто понял, что могу это делать – сочинять “крупную форму” в жанре поп- или рок-музыки и иметь при этом успех у молодежной аудитории. Это придало мне силы и уверенности, что я веду группу в правильном направлении. И действительно – именно крупные музыкально-сценические работы принесли нам серьезный успех и признание».

Отметим, что в 1985 году, к 700-летию «Слова», заказ на ту же тему получил ВИА «Ариэль» (рок-опера «За землю русскую»). И тоже произведение, показанное на сцене, не было издано на виниле – не прошло худсовет. Видимо, слишком неоднозначными получались современные трактовки «Слова»...

После периода «запретов» и кризисных 1984–1985 годов, когда ситуация стала наиболее серьезной (а по мнению многих экспертов, – и наиболее плодотворной для развития русского рока), неформальная отечественная рок-музыка стала постепенно выходить из «подполья». В эпоху перестройки рок стал разрешен, открылись шлюзы, волна рок-музыки хлынула на боль-

шую сцену, на радио и экраны телевизоров. Рок-музыканты были провозглашены одними из лидеров политической борьбы за обновление. Как пишет С. Дюкин, «именно на начальном этапе перестройки, когда новые веяния еще не оформились окончательно в четкий монолитный дискурс, вырисовывается консенсус между доминирующим дискурсом и дискурсом рок-культуры. Этот симбиоз основан на абсолютном утверждении рок-музыки в качестве современной мировой и советской культуры»²⁴. Далее автор, впрочем, отмечает, что «в 1988 году достигает высшей точки реформаторская установка отечественного рока. Уже с конца года можно заметить постепенное ослабление и в последующем уход рок-музыки из дискурса перемен»²⁵.

Важную роль в этих процессах сыграла деятельность американской журналистки Джоанны Стингрей, выпустившей в Соединенных Штатах сборник советских рок-групп («Аквариум», «Кино», «Алиса» и «Странные игры») под названием «Красная волна» (1986), копии которого она отправила Рейгану и Горбачеву. После этого рок стал частью официальной политики СССР, ибо у нас должно было быть все не хуже, чем на Западе, в том числе рок. «Мелодия» принялась печатать альбомы ранее «подпольных» групп, советские коллективы начали активно выезжать за границу, рокеры оказались на гребне большой новой волны. Противопоставление рок-андеграунда и официальной культуры было стерто. Дальнейшие социально-экономические потрясения (распад СССР, «лихие 90-е»), пожалуй, уже не привели к столь же ярким зигзагам и всплескам в истории российского рока. Впрочем, сегодня история сделала новый крутой виток, и дальнейшую судьбу российского рока покажет время.

²⁴ Дюкин С. Антропология рок-н-ролла: пермский вариант. Пермь: ПГИК, 2022. С. 51.

²⁵ Там же. С. 58.

Анна Суворова¹

Дискурс наивного искусства в советской культуре периода застоя

Аннотация. В исследовании рассматривается трансформация дискурса наивного искусства и творчества самоучек в советской культуре периода застоя. Материалом исследования послужил большой круг источников: критические обзоры и проблемные статьи, выставки художников-самоучек, тексты медиакультуры. В середине 1960-х годов на страницах художественных журналов развернулась полемика о судьбе творчества самоучек. Авторы приводили новые дефиниции самодеятельного искусства, негативно оценивали подражание самоучек профессиональному изобразительному искусству и критиковали систему обучения в самодеятельных студиях. В конце 1960-х годов были предприняты первые попытки теоретического осмысления истоков наивного искусства. В середине 1970-х годов в критических статьях и научных публикациях появились новые акценты в характеристике этого искусства: авторы размышляли о судьбе примитива, его связи с городским фольклором. В период конца 1970-х – первой половины 1980-х годов в исследовании творчества самоучек включаются теоретики искусства и специалисты по искусству XIX–XX веков. Благодаря им появляются попытки определения места современного примитива между народным и профессиональным искусством, начинает использоваться концепт «третья культура». Городской примитив в научном дискурсе уже артикулируется как культурно и эстетически равный другим феномен искусства. На трансформацию дискурса оказали воздействие самые различные факторы: социальные, общекультурные, эстетические. Обозначившиеся культурные и экзистенциальные кризисы повлияли на понимание концепта духовных истоков и глубинных оснований народной культуры, что повлекло дискурсивные изменения наивного искусства и творчества самоучек.

Ключевые слова: наивное искусство, самодеятельное искусство, «третья культура», городской примитив, советское искусство, советская культура, дискурс

Самодеятельное, любительское, наивное искусство – масштабные явления отечественного художественного процесса, обладающие самоценностью и важные для понимания дискурса советской культуры. Различия в интерпретации феноменов творчества художников-самоучек в контексте теории искусства, арт-критики, процессов институционализации и музеефикации на разных этапах являются свидетельствами трансформации советской культуры. Значительные изменения в понимании искусства самоучек можно наблюдать

¹ Суворова Анна Александровна – доктор искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, профессор кафедры теории и истории культуры; ORCID 0000-0002-6421-8514; suvorova_anna@mail.ru

в период застоя, когда от иронических ремарок массовой культуры и сборных выставок-смотров, представляющих любителей как резерв профессионального искусства, интерпретация самодеятельного творчества меняется до возвышенных коннотаций и фундаментальных искусствоведческих исследований.

Советская культура второй половины 1960-х – первой половины 1980-х годов, помимо иных интенций, ориентирована на неотрадиционализм. Это находит отражение в том числе в интересе к городскому примитиву, наивному искусству и самодеятельному творчеству. Данные тенденции выражаются в стилистике профессионального искусства, воспроизводящего и творчески переосмысляющего визуальные коды примитивов, в увеличении числа выставок самодеятельных художников, научных исследованиях, полемике на страницах профессиональных художественных журналов и массовой печати, в медиакультуре – фильмах, телепередачах и др. Анализируя трансформации дискурса различных феноменов непрофессионального художественного творчества, возможно выявить, каким образом происходило частичное вытеснение расхожих идеологических штампов и категорий, использовавшихся для описания этого искусства в 1930–1950-е годы, и как формировалось новое представление о самодеятельном творчестве и наивном искусстве в период застоя.

Народное творчество – «третья культура» – наивное искусство

Изменчивость представлений о творчестве самоучек отражается в постоянной трансформации понятийных границ и теоретических оснований связанных с ним феноменов. На протяжении периода застоя эти изменения были разительны. Понятия и термины, которые используются для определения, верификации, интерпретации тех или иных феноменов культуры имеют дискурсивный характер. Они возникают и исчезают, дополняются новыми означающими и утрачивают изначальные. Эти изменения напрямую указывают на сложение тех или иных дискурсивных формаций, позволяют понять какие характеристики наивного искусства определялись как наиболее важные или второстепенные, что мыслилось неприемлемым в процессе возникновения дискурсивной формации, а после становилось определяющим качеством. В случае с феноменом наивного искусства в эпоху застоя мы можем пронаблюдать значительную терминологическую подвижность.

Так, в Большой советской энциклопедия (3-е издание, 1969–1978) нет понятий «наивное искусство», «третья культура» и пр., но информация, связанная с описанием данного поля, содержится в статье «Народное искусство» (подобная ситуация была и во втором издании БСЭ). Забегая вперед, необходимо отметить, что хотя на момент выхода семнадцатого тома с данной словарной статьей в профессиональном поле уже велись активные дискуссии о самобытности творчества самоучек, тем не менее понятие «наивное искусство» не являлось универсальным и на страницах специальных изданий преимущественно использовался термин «самодеятельное искусство».

В БСЭ приводится следующее определение: «Народное творчество – художественное, народное искусство, фольклор, художественная творческая деятельность трудового народа; создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия, музыка, театр, танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство»². То есть под народным искусством подразумевается широкий диапазон народного творчества, в том числе городской фольклор, творчество горожан; в этом отношении данный подход близок концепту «третьей культуры», которая теоретически разрабатывается искусствоведами в период второй половины 1970-х – первой половины 1980-х годов.

Важно уточнить, что именно характеристики городского фольклора в БСЭ интерпретированы в негативном ключе, творчество горожан-самоучек, того самого «трудового народа» и подвергается остракизму. Городским художникам-самоучкам пеняют на подражание антихудожественной массовой продукции: «Подражая образцам массовой городской продукции, нередко случайной и антихудожественной, мастера разрушают типичное для фольклора единство технического и эстетического начал»³.

Но в период второй половины 1970-х – начале 1980-х годов в понимании искусства самоучек произойдут значительные изменения, в качестве концептуальных оснований этого феномена будет сформулирована идея «третьей культуры», находящейся между народным творчеством и искусством профессионалов и аристократической культурой⁴. В те же годы выявляются такие характеристики примитива как отсутствие целостности и стабильности внутри феномена, протеистичность и пограничность примитива, ослабленность внутренних исторических связей⁵. Данный подход к определению границ современного народного творчества, складываясь в эпоху позднего застоя, актуален и сегодня. Другими значительными критериями наива современные исследователи называют художественную одаренность самоучки, которая воплощается в собственном видении. Характерными кодами творчества наивов также считают «сюжетно-тематический комплекс как проявление мифологического сознания»⁶ и «архетипичную редукцию образа»⁷.

■ «... Из самой сердцевины народа...»

Начиная с 1920-х годов, самодеятельное искусство было одним из активно поддерживаемых властью направлений советской культуры. На протяжении всего советского периода происходило изменение дефиниций, границ, мис-

² Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд.: в 30 томах. Т. 17. Моршин – Никиш / гл. ред. А.М. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 271.

³ БСЭ. Указ. соч. С. 275.

⁴ Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983.

⁵ Там же.

⁶ Кириченко Е.И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2004. С. 15.

⁷ Вакар Л.О. О первичности творчества и его формах в наивном // Декоративное искусство. 2000. № 1–2. С. 5.

сии этого явления, которые закреплялись за ним властным дискурсом, а также тематики и языка самодеятельного искусства. При всей декларативной ценности народного творчества в период 1930–1950-х годов, творчество самоучек стремились втиснуть в «прокурстово ложе» соцреализма. Самодеятельные художники рассматривались в своем роде как резерв профессионального искусства. В 1930-е – 1950-е годы художественный примитив «<...> намеренно подавлялся, при том, что эстетика примитива привлекала художников-авангардистов. Примитивизм (и все, что попадает под определение примитив) был признан явлением “буржуазной” жизни, а значит, был фактически запрещен»⁸. Система государственной поддержки самодеятельного творчества в этот период фактически была направлена на обучение наивов: «На курсах заочного обучения живописи и графики главенствовала установка на профессионализм, под которым понимались реалистически исполненные сюжеты из жизни социалистического общества и революционного прошлого»⁹.

Эпоха «оттепели» предвосхищает радикальное изменение дискурса творчества художников-самоучек. Первые высказывания в поддержку творческой самобытности самоучек могут показаться неожиданными, но они озвучиваются авторитетными деятелями советской культуры. Константин Паустовский в эссе «О живописи» 1957 года пишет о Николае Ромадине как о человеке, «вышедшем из самой сердцевины народа»¹⁰. Там же есть сентенция о художниках-самоучках, «каких можно встретить почти в каждом нашем захолустном городке, да и в иных безвестных деревнях»: «Жаль, конечно, что у нас пока еще нет самоотверженных людей, которые занялись бы такими художниками-самоучками, находили бы их, отбирали бы лучшие их вещи и показали бы их народу. Тогда непременно обнаружили бы живописные богатства, в течение столетий никому не известные и бывшие в пренебрежении, – богатства подлинно народные по своей непосредственности, картины хотя бы и неумелые на взгляд утонченных ценителей, но полные примитивной прелести». В этом эмоционально окрашенном, но связанном с авторитетным дискурсом культуры суждении предвосхищен тот поворот к истинной народности, поискам духовных оснований культуры, которые станут одним из смыслообразующих элементов культуры эпохи застоя.

Кажущаяся архаической конструкция «народного искусства» имеет не только идеологические корни, связанные с конструктом «народности советской культуры», но и подспудно может быть рассмотрена в иной, более актуальной для эпохи 1960-х годов, парадигме. В период 1960-х годов, вслед за воплощением в художественных текстах – кино, литературе, изобразительном искусстве – экзистенциальных поисков человека, в культурной рефлексии важной становится тема утраты корней и драматических последствий разрыва с истинными началами, с малой родиной. Эти искания находят от-

⁸ Синельникова Т.А. Право на творчество // Академический вестник УралНИИПроект РААСН. 2022. № 4 (55). С. 93.

⁹ Там же. С. 93.

¹⁰ Паустовский К. О живописи [Электронный ресурс]. URL: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/public/zametki-o-zhivopisi.htm>.

ражение в феномене «деревенской прозы», отдельные произведения которой начинают появляться уже в 1950-е годы (очерки Александра Яшина, Валентина Овечкина и др.), но именно к середине 1960-х тексты писателей-деревенщиков становятся резонансным феноменом. Романы и очерки Василия Шукшина, Валентина Распутина, Василия Белова, Александра Солженицына были откровением для многих современников, которые видят в этих темах близкие им темы этических драм русской культуры. Мотивы поиска истоков в глубинной народной культуре, образы деревни без соцреалистического лоска появляются в искусстве профессиональных художников (здесь можно вспомнить удивительные творческие трансформации Татьяны Яблонской, в картинах которой происходит поворот к современному ей народному искусству, творчеству примитивов).

■ 1960-е годы: дискуссии о фольклоре

Процессы советской культуры эпохи 1960-х существенно влияют на понимание народного искусства и творчества самодеятельных художников. С середины 1960-х годов тон рассуждений о самодеятельном искусстве на страницах художественных журналов начинает заметно меняться: на смену обзорам выставок приходят журнальные дискуссии и проблемные материалы искусствоведов и арт-критиков¹¹. Они обсуждают систему работы с самодеятельными художниками, критикуют понимание искусства самоучек как вторичного и несамостоятельного.

Так, в статье А. Лазыкина «Есть и такие художники», опубликованной в журнале «Творчество» в 1965 году, автор обращает внимание на «подлинно народные по своей непосредственности» произведения самоучек, появившиеся на выставках. Автор использовал сравнение искусства самоучек с народным лубком, отмечая при этом «неповторимость художественного языка» и «буйство цвета»¹². И здесь же мы обнаруживаем, как в дискурс советского самодеятельного искусства начинают встраиваться интонации «деревенской прозы»: автор сетует на «бесхозное отношение к духовном богатству народа». Уже в этой статье звучит критика системы обучения самодеятельных художников: «Педагогические мужи втискивают самодеятельного художника в прокрустово ложе студийной выучки. Трещат кости, но выпрямляются “примитивы”, начинают уважать законы перспективы и соблюдать пропорции»¹³. Идея самоценности искусства самоучек будет часто муссироваться в дискуссиях в следующее десятилетие.

Для развития дискурса искусства самоучек важным оказывается включение в дискуссию о ценности и самобытности современного народного искусства маститых искусствоведов. Этот новый авторитетный «говорящий

¹¹ Суворова А.А. Дискурс самодеятельного искусства в период застоя (на материале публикаций в художественных журналах) // Известия Уральского федерального ун-та. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19, № 4 (169). С. 241–254.

¹² Лазыкин А. Есть и такие художники // Творчество. 1965. № 9. С. 12.

¹³ Там же. С. 13.

субъект» демонстрирует изменение статуса самостоятельного творчества. Так, в небольшой статье «Непосредственно и чистосердечно» знаменитый и влиятельный в те годы искусствовед М.В. Алпатов дает комментарий к визуальному ряду, объединившему работы самостоятельных художников 1930-х и 1960-х годов. В этой заметке автор сопоставил советских самоучек и Нико Пиросмани и Анри Руссо, которые «заслуженно заняли место в музеях»¹⁴. Текст завершался призывом заняться изучением искусства самостоятельных художников.

К концу 1960-х годов дискурс творчества самоучек становится более многокомпонентным, в него включаются размышления о городском примитиве, истоках наивного искусства, в связи с эстетикой примитива начинает дискутироваться проблема художественного вкуса. Так, в 1968 году на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» появилась статья М. Розановой «На окраине искусства», в которой был поставлен вопрос о реабилитации того, что еще недавно мыслилось «мещанской безвкусицей»: «жесточкого» романа, лубочных картинок в книжках, рассчитанных на «широкую и невзыскательную публику», вывесок ремесленных лавок и модных магазинов¹⁵.

М. Розанова писала также о потерях и неожиданных находках, которые несла смена вкусов и то, что вчера могло казаться ничемным, сегодня вызывало всеобщий интерес: «Интересные загадки в этом плане преподносят народный лубок. Обратимся, например, к тому, что произошло на нашей памяти с самодельными копиями “Охотников на привале”, которые еще двадцать лет назад можно было встретить в любом маленьком городе, зайдя на вокзал или в чайную, или, допустим, в баню или в кино... И почему-то жаль эти неумелые образы, регулярно сбивавшиеся на вывеску, на расписной коврик. Быть может, грезится, среди тех безвестных маляров-самоучек затерялся Анри Руссо, остался ненайденным Пиросмани?...»¹⁶. В этой цитате заметен очень серьезный эстетический поворот – то, что недавно было объектом иронии советских комедий и критики искусствоведов, вдруг превращалось в предмет искусства музейного уровня.

Столь часто упоминаемые в статьях о советских художника-самоучках Пиросмани и Руссо – свидетельство апелляции к авторитетным знаковым фигурам, часть конструирования высокого статуса феномена. Кстати, именно их упоминает и Н. Шкаровская – неизменный член жюри таких фестивалей и конкурсов, словно отвечая на риторические вопросы коллег: «Практически уже нет ситуации, при которой останется ненайденным Пиросмани или затеряется Руссо»¹⁷. В конце 1960-х годов советское самостоятельное искусство становится также частью народной дипломатии, Н. Шкаровская в своей статье, написанной по мотивам Всероссийского фестиваля самостоятельного творчества (1967), отмечает, что и в СССР есть художники-любители, которые могут представить страну на Втором Триеннале наивного искусства в Братиславе в 1969 году.

¹⁴ Алпатов М.В. Непосредственно и чистосердечно // Творчество. 1966. № 10. С. 14.

¹⁵ Розанова М. На окраине искусства // Декоративное искусство СССР. 1968. № 3. С. 33–37.

¹⁶ Там же. С. 36.

¹⁷ Шкаровская Н. Фестиваль любителей // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9. С. 26.

■ 1970-е годы: «примитивны ли примитивы?»

В дискурсе самодеятельного искусства в 1970-е годы соединяется более ранний концепт «искренности» и «народности» самоучек и набиравшая влияние в это десятилетие идея о самобытности и самодостаточности этого искусства. Помимо дискуссий на страницах журналов, значительные изменения происходят и в стратегиях показа наивов. Так, в 1972 году в ГМИИ имени Пушкина проходит выставка портрета на которой показываються работы Анри Руссо и Нико Пиромани. Важной точкой поворота к музеификации современного самодеятельного искусства и изменению его статуса становится открытие в 1976 году Музея самодеятельного художественного творчества народов РСФСР в Суздале. В экспозиции музея были представлены также и работы живых в то время художников-самоучек Е. Волковой, Т. Еленок, С. Степанова, Л. Суворовой-Алферовой¹⁸.

Полемика о значимости самодеятельного искусства на страницах журналов сменяется теоретическими рассуждениями о природе непрофессионального творчества. В этом отношении обращение Ю. Герчука, исследователя графики и искусства книги, к теме примитива стало особенно показательным¹⁹. Герчук указывал, что самодеятельное искусство становилось «самобытным и ярким», если не следовало школьным правилам рисунка, композиции и колорита. Он отмечал также стремление «приписать» самодеятельное искусство художников-любителей, прошедших сильно упрощенную программу профессионального обучения, к профессиональному искусству. С другой стороны, Ю. Герчук предостерегал от попыток объединить его с народным искусством, отношения между примитивом и профессиональным искусством были намного сложнее: эти два вида искусства не противостоят друг другу, но, напротив, взаимообогащают²⁰. Автор статьи выделил характеристики примитивного искусства, подчеркнув его связь с культурой мещанского населения; реабилитировал подходы и языки самодеятельного искусства, которые еще недавно трактовались как китч и дурновкусие. Схожие размышления о судьбе примитива, его связи с городским фольклором появлялись также в научных исследованиях Н. Островского, Г. Пospelова и др.

Проблема связи наивного и народного искусства в рамках самодеятельного творчества становилась «общим местом» в рассуждениях об этих феноменах. Широкое распространение этого подхода, рассматривавшего творчество наивов как некий вариант народного искусства, возможно, было обусловлено его релевантностью и для официального художественно-политического дискурса, и для научного. Дискурс самодеятельного / наивного искусства, таким образом, был дополнен дефинициями, с одной стороны, заимствованными из критических статей, посвященных профессиональному искусству, с другой – взятых из междисциплинарных исследований. Но одновременно с этим расширением границ дискурса самодеятельного / наивного искусства и мо-

¹⁸ Балдина О.Д. Второе призвание. М.: Молодая гвардия, 1983.

¹⁹ Герчук Ю. Примитивны ли примитивы? // Творчество. 1972. № 2. С. 11–24.

²⁰ Там же.

дернизацией дефиниций в художественных журналах шла и подспудная критика чрезмерного «заигрывания» с наивом.

Первая половина 1980-х годов: «третья культура», Серафим Полубес и другие жители Земли

Уже к концу 1970-х годов дискуссия о художественном примитиве становится частью диссертаций и монографий об исторических феноменах «большого» искусства, переставая быть прерогативой исследователей самодельного творчества. Так, например, в 1979 году во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания была создана межсекционная группа «Фольклор и профессиональное искусство в исторических связях и взаимовлияниях», деятельность которой была сосредоточена на проблемах примитива²¹. Работу группы возглавляли А.Д. Чегодаева, В.Н. Прокофьев и Л.Н. Тананаева.

В этот период в советском искусствознании применительно к анализу наивного искусства начинает использоваться понятие «третья культура». Этот термин дискутируется в научных исследованиях, его используют в своих текстах известные советские искусствоведы: Г.С. Островский, В.Н. Прокофьев и др. Термин «третья культура» определяют как нечто не принадлежащее ни к профессиональному искусству и высокой культуре, ни к народной культуре.

Также в научных исследованиях этого времени можно увидеть внутреннюю критику терминологической непроработанности феноменов непрофессионального творчества. Так, В.Н. Прокофьев в своей статье «О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива и изобразительного искусства)» (1983), ставшей программной и часто цитируемой впоследствии, критикует ситуацию недооцененности городского фольклора, который понимается другими исследователями как типологически «нечистый» фольклор²².

В это время появляется много размышлений о сущностных характеристиках примитива и также деконструкция этого понятия, переозначивание его ранее дефинируемых характеристик, связываемых с представлениями о стадильности развития художественного процесса и наличии эталонов и норм. Исследователи начала 1980-х годов предлагают рассматривать примитив как своеобразный тип культуры, ... функционирующий одновременно и во взаимодействии с двумя другими – непрофессиональным фольклором и учено-артистическим профессионализмом»²³. Мнение В.Н. Прокофьева очень многое говорит о самом характере формирования дискурса современного примитива, к началу включения искусствоведа в процесс исследования этих феноменов он – признанный специалист по западному искусству XIX – начала XX века, автор книг об импрессионизме, постимпрессионизме, худож-

²¹ Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Указ. соч. С. 3.

²² Там же. С. 6–28.

²³ Там же. С. 13.

никах-романтиках. Поэтому в теоретических размышлениях В.Н. Прокофьева так много связей наива и модернизма, он то и дело отсылает к примерам искусства Пабло Пикассо, Фернана Леже, Марка Шагала.

Другим важным исследователем городского фольклора, «третьей культуры», наивного искусства становится искусствовед Г.С. Островский. Его исследовательская судьба удивительным образом демонстрирует определенный парадигмальный разрыв в понимании феномена народной художественной культуры. В 1983 году, «на пике» научной дискуссии о теоретических основаниях и границах народной культуры и включаемых в нее явлений, Г.С. Островский выносит на защиту свою диссертацию на соискание степени доктора искусствоведения. Тема исследования была заявлена следующим образом: «Народная художественная культура русского города XVIII – нач. XX в.», защита должна была состояться 19 апреля 1984 года в ВНИИ искусствознания²⁴. Но уже после представления диссертации совету и печати автореферата планируемая защита была отменена. Защитить данное исследование и получить степень доктора наук исследователь смог только спустя шесть лет, в 1989 году, содержательно диссертация практически не была изменена, название осталось тем же.

В описании концептуальной логики народной художественной культуры и городского примитива как ее части, Г.С. Островский использует трехчастную структуру: «ученое» профессиональное искусство, высокая культура, народное искусство как феномен крестьянской культуры и «третья культура» – городской примитив. В этой теоретической конструкции исследователь придерживается тех инновационных взглядов, которые в то время существовали в советском искусствознании. Также в диссертации Г.С. Островского подчеркивается, что «третья культура» становится доминирующей в период второй половины XIX – начала XX века. Искусствовед рассматривает в диссертации следующие аспекты городской народной художественной культуры VIII – начала XX века: 1) русский город и его культура; 2) лубок; 3) портрет; 4) вывеска; 5) декоративно-зрелищные формы городского народного искусства; 6) городское народное искусство в общекультурной ситуации России²⁵. Это структурное деление позволяет выявить границы феноменов народного искусства, как его конструировали исследователи позднего советского периода.

Важно подчеркнуть, что в период первой половины 1980-х годов появляются фундаментальные исследования, соединяющие «третью культуру» и феномены русского авангарда. Так, в начале 1980-х годов Г.Г. Поспелов защищает докторскую диссертацию на тему «Московская живопись 1910-х годов и городской фольклор»²⁶, публикует многочисленные статьи и книги в которых выявляются связи этих культурных феноменов.

²⁴ Островский Г.С. Народная художественная культура русского города XVIII – нач. XX в. Автореф. ... д-ра искусствоведения. 17.00.04 – Изобразительное искусство. Москва, 1983.

²⁵ Там же.

²⁶ Поспелов Г.Г. Московская живопись 1910-х годов и городской фольклор. Автореф. ... д-ра искусствоведения. 17.00.04 – Изобразительное искусство. Москва, 1982.

То есть на протяжении конца 1970-х – первой половины 1980-х годов городской примитив в научном дискурсе начинает артикулироваться как равноправный феномен искусства, обладающий не только некоторой социальной, но и культурной и художественной ценностью. Творчество художников-самоучек перестает быть уделом искусствоведов, специализирующихся на самодеятельном искусстве, и методистов домов народного творчества. К любителям, городским примитивам оказывается приковано внимание специалистов по искусству XX века. Влияние на легитимацию наива также оказывает и выявление связей между городским художественным примитивом и искусством авангарда, ведь именно в поздний советский период статус искусства авангарда меняется в официальных нарративах и институциональной практике.

В период первой половины 1980-х годов полемические дискуссии относительно системы обучения самодеятельных художников уже становятся пройденным этапом. В дискурсе творчества самоучек утверждается представление, что их обучение «по лекалам» профессионального искусства губительно. Так, Ольга Балдина – в те годы заведующая сектором отдела народного творчества НИИ культуры, составитель множества методических материалов и рекомендаций для специалистов сферы самодеятельного изобразительного творчества – критикует существовавшую ранее систему, ориентированную на то, чтобы научить любителей «правильно» рисовать по всем канонам академической школы.

В научно-популярной брошюре «Второе призвание» О. Балдина пишет: «Годами художники-любители посещали занятия в студиях: учились рисовать, строить перспективу, брать нужные соотношения красок. Но такая работа не радовала ни самих участников студий, ни их руководителей. Произведения любителей, особенно немолодого возраста, оставались беспомощными попытками приблизиться к пониманию сложных законов искусства»²⁷. Работа в студиях самодеятельности часто строилась, как описывали в методических рекомендациях для руководителей студий в конце 1970-х, на постулате, что рисунок – «основа реалистического изображения в искусстве и является ведущей дисциплиной на всех этапах занятий»²⁸. А главной целью виделось «заложить первичные основы реалистического изображения, необходимые для работы с натуры и для воплощения разнородных композиций»²⁹. «Однако эта система обучения по старой методике... вряд ли может способствовать развитию творческого импульса»³⁰.

Об изменении дискурса наивного искусства свидетельствует новая интерпретация феноменов городского примитива в медиакультуре. Если в филь-

²⁷ Балдина О.Д. Второе призвание. М.: Молодая гвардия, 1983. С. 63.

²⁸ Цит. по: Балдина О.Д. Самодеятельное изобразительное и декоративно-прикладное искусство: тенденции и перспективы: метод. пособие / Всерос. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы имени Н.К. Крупской. М.: Всерос. НМЦНТИКПР, 1989. С. 91.

²⁹ Цит. по: Балдина О.Д. Самодеятельное изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Указ. соч. С. 91.

³⁰ Балдина О.Д. Второе призвание. Указ. соч. С. 64.



Кадры из фильма «Операция “Б” и другие приключения Шурика», режиссер Леонид Гайдай, 1965

мах 1960-х годов «коврики с русалками», продающиеся на базаре, преподносятся исключительно в ироническом ключе, то спустя всего полтора десятка лет артикуляция кардинально меняются. В период первой половины 1980-х годов в медиатекстах наивное искусство вызывает удивление и восхищение, а наивный художник репрезентуется в некоторых исповедальных коннотациях как провидец и эталон духовной чистоты.

Это изменение дискурса наивного искусства и художника-самоучки очень явственно транслируется в сюжетной линии, нарративах и визуальном ряде фильма 1983 года «Серафим Полубес и другие жители Земли» (реж. Владимир Прохоров). Фабула фильма конструирует высокий статус наивного искусства: преуспевающий эксперт-искусствовед Никита Завьялов приезжает в глухомань, чтобы отобрать картины художника-самородка Серафима Полубеса на выставку в Париже. Маркеры статуса обозначены в сюжете: здесь и выставка в Париже – столице мирового искусства, а не в районном доме культуры, и столичный именитый искусствовед, а не простой методист ДК. Помимо высокой оценки творчества, встреча с настолько глубокой индивидуальностью и самобытным талантом, как Серафим Полубес, духовно возвышает искусствоведа Никиту Завьялова и заставляет его переосмыслить и изменить свою жизнь.

В фильме дискурс наивного искусства конструируется не только через сюжетную фабулу, но и в построении бессобытийных мизансцен. Такова, например, сцена с посещением дома художника-самоучки: нереальное восхищение и возвышенное полужестазическое созерцание картин Серафима Полубеса именитым искусствоведом, который медленно, углубляясь в детали, рассматривает картины наива (мы ощущаем эту длительность за счет построения кадра и движения камеры). Ощущение «предстояния», близкого религиозно-мистическому, сцене придает также музыка Алексея Рыбникова. В пространстве дома Серафима Полубеса на стенах представлены рисунки двух наиболее известных в то время современных художников-самоучек: Ивана Селиванова и Павла Леонова. В конструировании коннотаций творчества самоучек также важны визуальные приемы и семантический код показа этих произведений – камера, а вместе с ней и зритель, надвигается на эти рисунки и картины, заставляя нас всматриваться в глаза Ивана Селиванова на его автопортретах.



Кадры из фильма «Серафим Полубес и другие жители Земли», режиссер Владимир Прохоров, 1983

Близкая тема звучит и в кинокартине Глеба Панфилов «Тема» (1979). В ней фабула связана с непризнанным «тихим гением», провинциальным поэтом, а завязка сюжета – знакомство героев разворачивается в пространстве экспозиции Музея самодеятельного творчества народов РСФСР в Суздале. Как точно писала Ксения Богемская, упоминая эти фильмы: «Художников из народа окружает романтический ореол, в этом сказывается потребность в идеальном герое-творце, в чудесном по происхождению таланте, который вдруг появляется у человека ничему не учившемуся. <...> Фильм, который сам по себе является художественным произведением, обладает возможностью истолкования самодеятельного творчества, адекватными его многослойности»³¹.

■ Заключение

Всплеск интереса к языку примитива, наивному искусству и самодеятельному творчеству стал одним из заметных явлений советской культуры эпохи застоя. В этот период значительно трансформировалось понимание этих феноменов, от иронических коннотаций масскульта 1960-х до восприятия творчества самоучек как значимого явления «исконной» народной культуры. В трансформации дискурса оказали влияние самые различные факторы: социальные, общекультурные, эстетические. Творчество писателей-деревенщиков, обозначившее культурные и экзистенциальные кризисы, во многом сопредельно повлияло на поворот в понимании концепта духовных истоков и глубинных оснований народной культуры, что, в свою очередь, повлекло дискурсивные трансформации в сфере самодеятельного искусства. Определенное воздействие на легитимацию также оказывает и обнаружение связей между городским художественным примитивом и искусством авангарда, именно в поздний советский период статус искусства авангарда меняется в официальных нарративах и институциональной практике.

³¹ Богемская К.Г. Самодеятельное художественное творчество. М.: Знание, 1987. С. 43.



Кадры из фильма «Тема», режиссер Глеб Панфилов, 1979

В середине 1960-х годов на страницах художественных журналов развернулась полемика о судьбе творчества самоучек. Авторы приводили новые дефиниции самодеятельного искусства, негативно оценивали подражание самоучек профессиональному изобразительному искусству и критиковали систему обучения в самодеятельных студиях. В конце 1960-х годов художественными критиками были предприняты первые попытки теоретического осмысления истоков наивного искусства. В середине же 1970-х годов в критических статьях и научных публикациях появились новые акценты в характеристике этого творчества: авторы размышляли о судьбе примитива, его связи с городским фольклором. В период конца 1970-х – первой половины 1980-х в исследование творчества самоучек включаются теоретики искусства и специалисты по искусству XIX–XX веков. Благодаря им в теоретическом исследовании творчества самоучек появляются попытки определения места современного примитива между народным и профессиональным искусством, начинает использоваться концепт «третья культура». Городской примитив в научном дискурсе артикулируется как культурно и эстетически равный другим феномен искусства. Творчество самоучек перестает быть сферой внимания методистов домов народного творчества и искусствоведов, специализирующихся на самодеятельном искусстве. В период первой половины 1980-х годов окончательно делается вывод: обучение «по лекалам» профессионального искусства губительно для самодеятельных художников.

Конструирование «новой телесности» в советской «живой газете» 1920-х годов

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые аспекты советской телесности, актуальные для 1920-х годов, времени становления культурной политики СССР и разработки теоретических проектов, целью которых виделось создание принципиально новой культуры и «нового человека» как ее агента и потребителя.

Объектом рассмотрения в статье является «живая газета» – жанр самостоятельной театрализованной агитации, получивший в этот период широкое распространение. Предметом исследования является процесс конструирования «новой телесности» в деятельности «живых газет». Основной гипотезой является предположение, что участие в «живой газете» преследовало цель разработки, освоения и распространения телесных регистров (или «образов тела»), которые в раннесоветской культуре ассоциировались с идеей модерности и ценностями современного образа жизни.

Как правило, «живые газеты» чаще всего попадают в поле внимания историков театра и эстрады. Существующие исследования советских «живых газет» либо включают рассказ об этом жанре в контекст более общего повествования о театральном процессе 1920-х (причисляя их к ряду других самостоятельных объединений: студий Пролеткульта, ТРАМов и т.д.), либо концентрируются на особенностях творчества конкретных коллективов, чьи выступления лучше всего задокументированы и чьи идеи получили последовательную теоретическую разработку (в первую очередь, это «Синяя блуза»). Новизна представленного исследования заключается в попытке взглянуть на деятельность «живых газет» не столько в рамках истории театра или эстрады, сколько в рамках культурной истории тела.

Ключевые слова: самодеятельность, любительское искусство, любительский театр, живые газеты, телесность, советская телесность

Проблема тела в культуре в последнее время все чаще становится предметом научного интереса². Это объясняется широтой возможных интерпретаций телесности, обусловленной ее способностью служить точкой пересечения для самых разных сфер человеческой деятельности – как физической, так и интеллектуальной. Внимание исследователей может быть направлено как на бытовые или ритуальные практики, в которые человек вовлекается посредством

¹ Кузнецова Ксения Юрьевна – магистр искусствоведения, Международная школа искусств и культурного наследия ЕУ СПб; ORCID ID: 0009-0008-1851-8453; kuznetcova@eu.spb.ru

² См., к примеру: Быховская И.М. «Человек телесный» в социокультурном контексте раннесоветской эпохи: аксиология и социальные практики // Вестник РГГУ: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 8. С. 65–82; Цветус-Сальхова Т.Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях // Вестник Томского государственного ун-та. 2011. № 351. С. 70–73.

своего тела (будь то футбольный матч или военный парад), так и на те образы тела, которые ему предлагают современная наука, медицина и визуальная культура. Раннесоветский период представляется особенно интересным для изучения с точки зрения существовавших представлений о телесности, поскольку это время отличает расцвет пластических искусств, в основе художественной выразительности которых лежат вопросы о возможностях человеческого тела и различные проблемы движения³. К этому же времени относится повсеместное распространение представлений о необходимости определенным образом воспитывать тело, объяснявшихся требованиями не только санитарно-физиологического, но и эстетического, и даже нравственного порядка: определенные типы телесности связывались с ценностями, актуальными для господствующей коммунистической идеологии. Эти представления широко транслировались посредством искусства и средств массовой информации.

В данной статье рассматриваются некоторые аспекты «новой» телесности в «живой газете» – форме агитационного театрализованного представления, получившей широкое распространение в советской культуре 1920-х годов. «Живая газета»⁴ представляет собой вид творческой и политической активности, в рамках которой участник интенсивно задействует свою телесность. На этом основании она может служить прекрасным примером того, как авангардные и, шире, современные представления о теле и телесности, пройдя через идеологическую обработку, реализовывались в советской повседневности.

Сперва опишем феномен «живых газет» в контекст идей самодеятельности как одной из ключевых творческих практик 1920-х (что позволит уточнить их положение в советской культуре указанного времени и определить задачи, которые стояли перед участниками любительских театральных объединений); затем перейдем к тем «образам тела» и способам их репрезентации, которые, по моему предположению, конструировались и транслировались участниками «живых газет» как образцы повседневного существования «нового» советского человека.

Выступления «живых газет» представляли собой набор коротких сценок, в которых (чаще всего в юмористической форме) освещалась актуальная новостная повестка и социальные проблемы. Все представление в среднем длилось час или полтора. «Живые газеты» объединяли методы народного театра (раёк, частушки, персонажную систему масок) с «физкультурными парадами», маршами и акробатическими построениями. Как отмечал критик журнала «Рабочий и театр» З. Любинский, «преимущества живой газеты заключаются в том, что эта форма работы ярко отображает важнейшие события

³ Подробнее см.: *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛЮ, 2012; *Сироткина И.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европейского ун-та Санкт-Петербурге, 2014.

⁴ Некоторую путаницу в понимании термина «живая газета» может вызывать тот факт, что это понятие может означать как определенный вид творческого коллектива («живая газета» завода/школы), так и форму театрализованной агитационной постановки, созданной силами этого коллектива («показывали «живую газету»).

партийной, профсоюзной и советской жизни, преподнося материал в виде живого, занимательного и легко усвояемого художественного зрелища»⁵.

Наиболее известным и хорошо изученным коллективом, работавшим в подобном жанре, является «Синяя блуза», позиционировавшая себя как первая профессиональная «живая газета»⁶.

«Синяя блуза», появившаяся в 1923 году, уже с 1924 года выпускала одноименный журнал, где предлагались как образцы репертуара для «живых газет», так и методические указания для их постановки. Будучи профессиональным столичным коллективом, довольно преуспевшим в саморекламе, «Синяя блуза» служила образцом для многих самодеятельных «живых газет». Однако было бы неверно экстраполировать особенности «синезелузики» на все театральные группы подобного рода. Разница между профессионалами и любителями по версии редакции «Синей блузы»⁷ объяснялась прежде всего институционально: «...коллективы синезелузики, состоящие из членов клубных кружков, работают по уставу клуба, как живогазетный кружок. Коллективы же, состоящие из профессионалов (членов РАБИС), работают, как трудовые коллективы при органах Посредрабиса»⁸. Участниками профессиональных «живых газет» нередко становились бывшие актеры дореволюционных кабаре и варьете, а также другие артисты «малых жанров» (исполнители куплетов, фокусники, акробаты и пр.).

На практике различия между жизнью «местных» и профессиональных «живых газет» проявлялись, в частности, в том, что «живогазетчики»-профессионалы получали гонорары за свои выступления, а также много гастролировали, с каждым новым выступлением меняя аудиторию. «Местная» же «живая газета» – «живогазетный» коллектив завода, школы, рабочего клуба – с определенной периодичностью выступала перед одной и той же публикой, освещая внутренние новости и проблемы того рабочего предприятия, на базе которого она была создана (и к которому ее участники принадлежали и в обычной трудовой жизни).

Это определяло разницу и в устройстве их репетиционного процесса, и в репертуаре, и в выборе постановочных методов. Центральная «живая газета» за годы выступлений имела в своем арсенале более-менее устойчивый костяк номеров, созданием которых на всех этапах занимались профессионалы (как правило, люди, имевшие не только опыт работы, но и соответствующую

⁵ Любинский З. Живая газета: метод художественной агитации // Рабочий и театр. 1925. № 6. С. 8.

⁶ Деятельность «Синей блузы» хорошо задокументирована, а ее творческие методы концептуализированы в статьях одноименного журнала. В теоретическую базу «Синей блузы» внесли значительный вклад О. Брик и С. Третьяков; в «Синей блузе» работали С. Юткевич, В. Маяковский, Н. Фореггер.

⁷ Стоит заметить, что О. Брик (один из идеологов «Синей блузы»), признавая заметное отличие в уровне подготовки местных «живых газет» и «Синей блузы», тем не менее решительно отказывался считать последнюю профессиональной эстрадой. Проблема «профтеатров» для него заключалась не в опыте и квалификации участников – идею создания новой культуры силами исключительно пролетариев Брик считал нереалистичной, – но во включенность профессиональных театров в «многовековую традицию». См.: Брик О. Сегодня и завтра «Синей блузы» // Синяя блуза. 1926. № 47–48. С. 4.

⁸ Отвечаем // Синяя блуза. 1926. № 45. С. 59.

щее образование). Любительские группы, располагавшие меньшими временными, финансовыми и кадровыми ресурсами, в гораздо большей степени полагались на сочинение сценок коллективными силами, использование легко комбинирующихся между собой сценарных заготовок, близость к собственному зрителю и импровизацию.

Импровизационное начало можно назвать одним из общих мест для различных течений, относившихся к глобальному процессу создания «революционного театра» в 1920-е: оно было присуще не только «живым газетам», но и выступлениям Теревсата (театра революционной сатиры), чье сходство с «Синей блузой» отмечает Е.Д. Уварова⁹, и театрализованным постановкам различных жанров, которые создавались силами студий Пролеткульта¹⁰. Однако в творчестве «живых газет» идея импровизации, пожалуй, особенно удачно сочеталась с установкой на активную вовлеченность зрителя в действие и камерный формат представления. Близкое знакомство со своей аудиторией, ее запросами и вкусами, способствовало легкости в установлении контакта со зрителями и непосредственности в коммуникации. Все вместе работало на то, чтобы размывать границу между происходящим на сцене и в зрительском зале, между актером и зрителем и в конце концов – между искусством и жизнью.

С. Косгроу, посвятивший в своем исследовании американских «живых газет» отдельную главу их советским предшественникам, объясняет невероятную актуальность этой формы именно ее способностью транслировать противоречивые сигналы, что соответствует образу самой современности: «В своей способности нарушать границы, якобы разделяющие реальные явления и вымышленные представления, “живые газеты” всегда рассматривались как одна из самых противоречивых театральных форм XX века. <...> Возможно, в большей степени, чем любая другая культурная форма, она расцветает благодаря непосредственным требованиям крупного социального кризиса. “Живая газета” – это драма революции, гражданской войны и экономической депрессии: театр политических “горячих точек”»¹¹.

Собственно, явление, вписываемое сейчас в историю театра и эстрады, в годы своей актуальности чаще трактовалось как метод, который позволит в конечном итоге избавиться от театра и искусства вообще. «Самодетельная живгазета устремлена к разрушению всякой театральности в приемах передачи своего текста»¹², – уверенно утверждал тот же В. Блюменфельд.

Режиссер «Синей блузы» А. Мачерет писал в 1926 году в статье с характерным названием «Метод или жанр?»: «Эстрада, театр, цирк... это – жанр, а „Синяя блуза” не жанр. “Синяя блуза” это – метод. Метод правильного решения задачи овладения советским зрелищем. <...> Мы ищем правильный методологический подход к установлению способов художественного воспроизведе-

⁹ Уварова Е.Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983. С. 23; Керженцев П.М. Творческий театр. М., 1923. С. 133.

¹⁰ Керженцев П.М. Указ. соч. С. 122–129.

¹¹ Cosgrove S. The Living Newspaper: History, Production and Form. Diss. University of Hull, 1982. P. III. URL: <https://hull-repository.worktribe.com/output/4211273>.

¹² Блюменфельд В. Два стиля живой газеты // Жизнь искусства. 1926. № 4. С. 6.

дения действительности, используя любую из существующих сценических форм»¹⁵.

В свете этого становится понятнее, почему участники многих «живых газет» принципиально отказывались от того, чтобы их ассоциировали с профессиональным театром. Соответственно, участие в подобных постановках можно понимать как практику преобразования не столько искусства, сколько, напротив, повседневности. Прежде всего это значило вовлечение в творческую активность максимального количества людей, чья профессиональная деятельность изначально была никак не связана с искусством, т.е. в некотором роде создание принципиально нового типа коллективного досуга.

Массовая институционально организованная творческая активность дилетантов является хорошо описанным специфическим явлением советской культуры. Так, З. Васильева, представляя организованное любительское творчество – «самодеятельность» – как ключевой «феномен советской модерности»¹⁴, описывает функционирование некоего «культурного механизма самодеятельности», встроенного в разнообразные дискурсы и практики, где тесно и подчас противоречиво переплетаются политический императив, официальный и повседневный дискурс и субъективное стремление к самовыражению»¹⁵.

Понятие «самодеятельность», которое можно рассматривать как одно из важнейших в советской теории культуры 1920-х, не так легко поддается трактовке. В контексте проблемы демократизации искусства, занимавшей теоретиков революционного театра и идеологов построения пролетарской культуры, «самодеятельность» понималась в первую очередь в противопоставлении профессиональному искусству как институту (т.е. искусству, подчиняющемуся правилам и принадлежащему прослойке избранных – и творцов, и потребителей). Как указывает исследовательница советской самодеятельности Н.А. Мусянкова, сближение самодеятельного творчества с *народным* искусством (т.е. созданным выходцами из определенных социальных классов – крестьянами и пролетариями) свойственно дореволюционной и раннесоветской теоретической парадигме о «наивном» искусстве: к примеру, «А.В. Бакушинский рассматривает самодеятельное искусство как новый этап развития народного творчества»¹⁶.

Также именно в отношении к *профессиональному* искусству проявляется оппозиция с искусством *любительским*. Эта оппозиция, отмечает исследовательница любительского театра Л. Мэлли¹⁷, складывается еще в XIX веке: профессионализм в любой деятельности в это время ассоциируется с деятельностью публичной, организованной и оплачиваемой, а дилетантизм – с частной сферой, бескорыстной и не всегда сознательной творческой активностью.

¹⁵ Мачерет А. Метод или жанр? // Синяя блуза. 1926. № 41. С. 17.

¹⁴ Васильева З. Самодеятельность: в поисках советской модерности // НЛО. 2014. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/4/i-samodeyatelnost-i-v-poiskah-sovetskoj-modernosti.html>.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Мусянкова Н.А. Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.: автореф. дис. ... канд.а искусствоведения. М., 2008. С. 4–5.

¹⁷ Mally L. Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State (1917–1938). Ithaca, 2000.

Таким образом «профессионал выражал общие, рациональные ценности, в то время как любитель (*amateur*) привносил в творчество спонтанные, локализованные элементы»¹⁸. В случае советской «самодеятельности», отмечает Мэлли, любительское творчество покидает границы частной сферы и становится коллективной и публичной деятельностью.

Как отмечают многие исследователи, советская власть, поощрявшая развитие и распространение любительского искусства (прежде всего как мощный инструмент пропаганды, просвещения и политической мобилизации), одновременно видела в нем определенную идеологическую опасность и стремилась взять его под свой контроль. В частности, к подобному мнению склоняется Р. Лич в своей книге *Revolutionary theatre: «Другое описание аудитории “Синей блузы”*: «Прежде всего они были молоды – но кроме этого они были живыми, кипучими, мыслящими», – что свидетельствует об успешности их работы, но также подразумевает, что они представляли угрозу для развивающейся диктатуры...»¹⁹. «Государственные учреждения вкладывали значительные средства в надзор за их [любителей. – К. К.] работой, но в конечном итоге ее нельзя было контролировать полностью, – также отмечает Л. Мэлли. – <...> Любительские постановки были публичными форумами, на которых участники могли выразить свое политическое и социальное видение. Как таковые, они всегда несли в себе подрывной потенциал»²⁰.

Клубную самодеятельность было непросто регулировать – и в особенности это касалось «живых газет», программа «номеров» для которых в основном была привязана к новостной повестке и могла полностью обновляться с каждым новым выступлением. Дополнительно дело усложняла уже отмеченная выше склонность к импровизации, из-за которой даже в тексты пьес классического репертуара могли вноситься значительные и непредсказуемые изменения. Наконец, идеологически неприемлемой могла оказаться не пьеса как таковая, а ее трактовка или выбор в широком смысле неконвенциональных художественных средств.

Проблема контроля над деятельностью самодеятельных кружков и студий лишь отчасти решалась с помощью механизма цензурирования. Так, Главрепертком (Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром) – цензурный орган, созданный в 1923 году, – обозначал пьесы, безусловно разрешенные к постановке «на местах», литерой А. Однако существовал также целый ряд пьес под литерой Б, постановка которых требовала учесть множество условий: «Характер публики, которая будет смотреть пьесу (буржуазная, демократическая, пролетарская, смешанная), степень ее сознательности и способности противостоять нежелательным влияниям и местные условия»²¹. В число таких пьес входили, например, «Гроза» и «Доходное ме-

¹⁸ Mally L. Ibid. P. 14.

¹⁹ Leach R. *Revolutionary theatre* // London; NY, 1994. P. 161.

²⁰ Mally L. Ibid. P. 5.

²¹ Цит. по: Тухватулина К.А. Культурная политика в сфере театрального искусства в 1917–1932 гг. // Социум и власть. 2009. № 4 (24). С. 95.

сто», «Макбет» и «Гамлет», некоторые пьесы Д. Мережковского²². Пьесы под литерой Б были запрещены к постановке в клубах и сельской местности – что в пояснительной записке Главреперткома оговаривалось отдельно²³.

Таким образом, цензурные предписания ограничивали участников театральной самодеятельности в выборе репертуара: пьесы, официально не запрещенные, объявлялись тем не менее слишком сложными для любителей. Это ставило любительские театральные труппы в отчетливо маргинальное положение. Официально это объяснялось недостатком культурной подготовки как у участников самодеятельных кружков, так и у предполагаемой публики; вполне вероятно, однако, что в числе причин полного запрета были понятные затруднения в непосредственном контроле деятельности театральных кружков, которые были слишком многочисленны.

Как следует из этой иерархии цензурных запретов, в культурной политике раннего СССР действительно особо учитывалась определенная опасность неподконтрольного самовыражения, поэтому историю любительского творчества на протяжении 1920-х – и, в частности, «живой газеты» как одной из наиболее популярных его форм – можно описать как попытки его институционализации и централизации со стороны государства.

Такие исследователи любительского изобразительного творчества, как Н.А. Мусянкова²⁴ и А.А. Суворова²⁵, определяют «самодеятельность» как специфическую для СССР, институционализированную форму любительского искусства. Для более полного описания отличительных черт этой формы Н.А. Мусянкова использует социологическое понятие «культурный институт», «который по своему определению подразумевает не только институциональную форму, но и материальные и духовные составляющие. Основным отличительным признаком культурного института является наличие идеи, направляющей активность индивидов и осознаваемой ими как внутренний смысл собственной деятельности. Подобная форма присвоения рамочной институциональной идеи как ценностной превращает деятельность индивидов в духовно-практическую»²⁶.

Это подтверждает анализ ценностного содержания идей самодеятельности в текстах главных идеологов Пролеткульта, произведенный А.А. Суворовой. Исследовательница называет одной из задач организованной самодеятельности создание предпосылок к воспитанию нового творческого субъекта – рабочего класса, – с которым связывались надежды на масштабное обновление культуры: «Проект нового пролетарского искусства... более логично трактовать как мероприятия, направленные на формирование нового коллективного человека, инструмент выращивания средствами культуры субъекта рабочей

²² Там же.

²³ Тухватулина К.А. Указ. соч. С. 96.

²⁴ Мусянкова Н.А. Указ. соч.

²⁵ См.: Суворова А.А. Пролеткульт и счастье: пролетариат как новый творческий субъект (К проблеме истоков самодеятельного творчества в СССР) // Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика. 2015. С. 276–291; Суворова А.А. Советское наивное искусство: между конформностью и нон-конформизмом // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 82–90.

²⁶ Мусянкова Н.А. Указ. соч. С. 14.

гегемонии»²⁷. При этом именно «творчество (а не материальный мир) становится кульминацией жизни человека и возможностью достижения счастья»²⁸.

Современные исследователи выделяют две разнонаправленные тенденции в раннем советском проекте самодеятельного искусства: демократизацию и популяризацию самого процесса творческой деятельности, направленные на раскрытие творческих способностей максимального количества людей, и постоянно усугубляющиеся бюрократизацию и идеологизацию этого процесса²⁹. В точке пересечения этих тенденций практики и теории самодеятельного искусства пытались создать коллективный творческий субъект, в деятельности которого индивидуальные творческие усилия не вступали бы в противоречие, но аккумулировались в рамках единого понимания целей, стоящих перед советской культурой и советским обществом³⁰. «Живые газеты» особенно удачно соответствовали этому призыву из-за своего естественного свойства – способности вовлекать в творческую активность большое количество людей: для постановки «живой газеты» могли потребоваться самые неожиданные навыки и таланты, а тематическое разнообразие репертуара отвечало интересам самых разных социальных групп. При этом ни одним из этих навыков не требовалось владеть профессионально (что принципиально отличало «живые газеты» от других «малых форм» советской эстрады). А.А. Суворова цитирует мысль Федора Калинина о том, что существенной разницы между простым рабочим и гениальным творцом нет (творческие способности якобы органичны для представителей рабочего класса, а гениальность воспитывается посредством последовательной работы над собой), – и справедливо заключает: «Это нивелирование разницы между обычным пролетарием и гением прошлого становится одним из путей формирования референций пролетария на творческое высказывание»³¹.

К похожему выводу приходит советский исследователь самодеятельности В.В. Кукшанов: по его мнению, необходимость освоения базовых навыков актерской игры и сценического движения, а также постоянного решения различных организационных задач, связанных с постановкой «живой газеты», способствовала «всестороннему развитию самодеятельного актера, живгазетчика, как личности общественно активной, творчески деятельной»³².

²⁷ Суворова А.А. Пролеткульт и счастье. Указ. соч. С. 288.

²⁸ Там же.

²⁹ С анализом различных цензурных предписаний, имеющих отношение к деятельности как профессиональных трупп, так и любительских театральных кружков, можно ознакомиться, к примеру, в статье: Тухватаулина К.А. Указ. соч. С. 94–97.

³⁰ Это отчасти рифмуется с рекламной кампанией «Синей блузы», которая призывала в конечном итоге не к индивидуальному самовыражению, но к присоединению к глобальной «сети» «живых газет» и вкладу в постройку колоссального здания коллективной пролетарской культуры. В юбилейном альбоме «Синяя блуза», посвященном пятилетию ее создания, участники движения провозглашали: «От Цейлона до Абиссинии – блузосиние. От Камчатки до Грузии – синеглазие» (Альбом. Синяя блуза СССР. № 71–72. М.: Изд-во МГСПС, 1928. С. 3).

³¹ Суворова А.А. Пролеткульт и счастье. Указ. соч. С. 285.

³² Кукшанов В.В. Из истории народного самодеятельного театра советского Урала («живые газеты» рабочих клубов Урала 20–30-х годов) // Фольклор Урала. 1978. Вып. 4. С. 92.

Стоит отметить, что идеи безграничных возможностей самодеятельности в создании новой культуры могли оцениваться современниками и весьма критически. Так, О. Брик был убежден, что «без профессионализма, без выработки определенных профессиональных навыков никакое культурное строительство невозможно, и поэтому смена социального заказчика непременно, в конечном счете, *должна создать нового профессионала* [курсив мой. – К. К.]»³³. В статье «Сегодня и завтра “Синей блузы”» Брик спорит с «принципиальными идеологами любительщины» и заключает: «В том-то и культурная ценность “Синей блузы”, что она сумела опыт этих самодеятельных драмкружков суммировать в неких новых театральных формах и, не отрываясь от них, закладывать фундамент новой театральности. <...> “Синяя блуза” переводит стихийную самодеятельность в производственные методы, необходимые для создания нового театра»³⁴.

Что касается попыток воплощения этой творческой утопии на практике, по моему предположению, как минимум одной из задач «живых газет» было формирование и распространение различных типов телесности, которые могли бы ассоциироваться у зрителей с современным образом жизни. В одном из пособий для «живых газет» прямо говорилось: «Каждый участник живой газеты должен быть живым образцом того, как надо двигаться. Физкультурник показывает нам, как нужно делать гимнастику, тренировать и развивать наше тело. А живая газета должна научить тому, как надо двигаться, ходить, бегать, пить, есть, используя физкультурные навыки»³⁵. Из этих инструкций следует, что задача «живой газеты» – не научить заниматься физкультурой, но показать образец того, как спортивное движение может быть интегрировано в повседневную жизнь и стать основой создания образа «спортивного тела», отвечающего вызовам и требованиям современности. Как утверждал Сергей Третьяков – еще один заметный и активный идеолог «Синей блузы», – «никакое миропонимание не жизненно, если оно не переплавилось в мироощущение, не стало живой двигательной силой, определяющей все поступки, всю повседневную физиономию человека»³⁶. В процитированной статье Третьяков связывает бытовую неустроенность современного ему общества именно с недостатком телесной культуры: «Каждое движение, каждый шаг людей, их неумение сработаться, даже неумение толково ходить по улице, войти в трамвай, выйти не давя друг друга из аудитории – говорит о контр-революции косноязычия, слепоножия, нетренированности»³⁷. Идеалом видится только особым образом сформированное и обученное, «тренированное» тело.

Один из заметных энтузиастов воспитания тела – поэт Ипполит Соколов, автор пособия «Система трудовой гимнастики», – описывал стили «мускульных движений» разных эпох (например, «овальные линии» рококо) и при-

³³ Брик О. Сегодня и завтра «Синей блузы» // Синяя блуза. 1926. № 47–48. С. 5.

³⁴ Там же. С. 7.

³⁵ Ивантер Б.А. Живая газета в отряде и школе. М., СПб.: Молодая гвардия, 1927. С. 100.

³⁶ Третьяков С. Откуда и куда? Перспективы футуризма // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 195.

³⁷ Там же. С. 202.

звал современное искусство создать «тейлоризированный жест». При этом владение подобным жестом Соколовым представлялось как качество, лежащее в основе понимания модерности, – это понимание должно было быть прежде всего телесным: «Самое главное для современника – это физиологическое ощущение стиля своей эпохи»³⁸.

«Спортивное» (или «физкультурное») тело – только один из «образов тела», которые были актуальны для «живых газет». Важными для участников «живых газет» были также образы «коллективного» и «механизированного» тела. «Коллективное тело» получало в некоторых случаях особенно интересные формы репрезентации – в частности, благодаря фотографиям, которые участники любительских «живых газет» присылали в редакции тематических изданий (в первую очередь журнала «Синяя блуза», редакторы которой настойчиво призывали читателей делиться своими снимками). Эти фотографии (представляющие собой в большинстве случаев коллективный «сценический» портрет участников «живой газеты») перед тем, как появиться на страницах журнала, проходили определенную предпечатную подготовку – обрезались и редактировались (например, к ним мог быть добавлен в качестве обрамления орнамент в конструктивистском духе, соответствующий линиям тел и как бы «спрямляющий» их, делающий их более «механическими»). Затем снимки коллажировались в пределах одной страницы с другими – очень похожими на них и обработанными таким же образом. В результате идея «коллективного тела» репрезентировалась не только в рамках одного снимка, на котором участники «живой газеты» могли составить акробатическую пирамиду или символически значимую «фигуру» из собственных тел (чаще всего это была звезда), – но и в рамках газетной страницы, на которой эти «фигуры» становились частью более глобального «узора», а изображенные на них люди – как бы винтиками огромного культурного «механизма». Одновременно это служило репрезентацией еще одного важного для «живых газет» типа телесности – «механизированного тела» – на котором я подробнее остановлюсь чуть позже.

Чтобы формировать и транслировать эти образы, «живгазетчики» прибегали к различным телесным практикам – или «техникам тела». Открытие «техник тела» связывается с одноименной работой³⁹ социального антрополога М. Мосса, опубликованной в 1934 году. Техники тела – это те практики, которые позволяют конструировать различные виды телесности. Это конструирование практически неизбежно: любая актуализация телесности может совершаться только каким-то конкретным *способом*; выбор этого способа будет определяться не только физиологическими и психическими параметрами человека, но и особенностями современной ему культуры, поскольку техники тела – это прежде всего навыки, которые воспитываются и передаются в обществе. В концепции Мосса это определяет инструментальную природу тела:

³⁸ Соколов И. *Стиль Р.С.Ф.С.Р.* // Зрелища. 1922. № 1. С. 3.

³⁹ См.: Мосс М. *Техники тела* // М. Мосс. *Общества, обмен, личность: Труды по социальной антропологии*. М., 1996. С. 304–326.

«Первый и наиболее естественный технический объект и в то же время техническое средство человека – это его тело»⁴⁰.

Как отмечает Л. Круткин в статье «Техники тела и движения человека», сформулированное Моссом понятие позволило антропологическим и социальным исследованиям «учитывать телесность человека, который создает... артефакты и живет в их окружении, и тем самым приблизиться к пониманию интеграции индивида в культуру»⁴¹. Таким образом, «техники тела» позволяют исследовать человеческое тело на пересечении разных сфер культуры: искусства, науки, политики, бытовых и ритуальных практик и т.д.

Участники театральной самодеятельности прибегали к тем «техникам тела», которые в культуре 1920-х годов ассоциировались с модерностью: это, как уже было сказано, гимнастические и физкультурные упражнения (причем коллективные); практики, в рамках которых тело уподобляется механизму либо функциональной части более глобального механизма; позирование на фотографиях с целью распространения символического – политического либо идеологического – послания, т.е. публичное заявление о своей политической причастности. Как я постараюсь показать далее, нередко эти практики были своеобразной «упрощенной» формой тех методов использования телесности, которые ранее были открыты искусством авангарда.

Внимание европейской культуры начала XX века к проблеме жеста и, шире, движения – имело первоочередное значение для сценических искусств. Так, С. Уэйгэндт в статье *Theory of gesture in the 1920s Russian Avant-Garde: affect and embodiment in Stanislavski's philosophy* утверждает: «Организация внетекстовых компонентов сцены – в частности, актерской хореографии жеста – возникла как преобладающая черта театра к началу XX века. Вплоть до двадцатого века [сценический] перформанс в основном отдавал предпочтение передаче устного текста...»⁴².

По наблюдению Уэйгэндт, воплощение характера через исследование телесности – общее место для театра начала века: важнейшие теории актерской игры, возникшие в это время, построены на идее «физического мимесиса». По мнению исследовательницы, таких разных режиссеров и хореографов, как К. Станиславский, Н. Фореггер, В. Парнах, А. Дункан, – объединяла вера «в наличие сильного агентного чувства самоцели, сконцентрированного в теле актера-творца». В частности, «Станиславский, – пишет Уэйгэндт, – вернул модернистскому сообществу новый актерский язык жестов: движение тела “в образе” на практике и означало самовыражение».

Не меньшее значение разработка теории жеста имела и для других видов искусств. Е. Бобринская в статье «Жест в поэтике раннего русского авангарда» связывает особую важность жеста в 1910-е годы с «авангардистским стилем

⁴⁰ Там же. С. 311.

⁴¹ Круткин В.Л. Техники тела и движения человека // Журнал социологии и социальной антропологии. 2014. Т. 17, № 2. С. 168.

⁴² Weygandt S. Theory of gesture in the 1920s Russian Avant-Garde: affect and embodiment in Stanislavski's philosophy // Stanislavski Studies. 2019. Vol. 7, No. 1. P. 109.

поведения»⁴³. Исследовательница описывает, какое впечатление на русскую публику оказали выступления Маринетти и его особая, экспрессивная техника жестикюляции, – и заключает: «Эффектный, резкий и быстрый жест – живое и наглядное воплощение динамики, экспрессивный знак ускользающего от застылости “динамического ощущения”... становился важнейшим элементом футуристической поэтики»⁴⁴.

Таким образом, в начале XX века именно с телом и телесной активностью были связаны авангардные попытки обновления понятия «искусство» и расширение его значения⁴⁵. Внимание теоретиков «живых газет» 1920-х к проблеме жеста и движения можно описать как одно из ответвлений этих поисков, однако если для футуристов экспрессивный жест был способом «проломить» рамки рационального мышления (воплощенного в языке) и найти источник творчества в бессознательном – для участников «живых газет» жест наоборот был результатом воспитания тела, осознанной методичной работы.

В театральной теории подобное отношение к телу особенно ярко проявилось в теории сценического движения (и ее практической форме – биомеханике) В. Мейерхольда. Для Мейерхольда ключевое значение в движении на сцене имели ритмические формы его организации; он даже предлагал своим актерам репетировать под музыку, чтобы во время спектакля они могли соизмерять свои движения с ритмом музыки, звучащей уже только у них в мыслях⁴⁶. Как отмечает в своей статье Х. Зьяда, «основным компонентом театральной системы Мейерхольда было творческое управление телесными ритмами; движущееся тело было основным материалом театральной выразительности. Движения тела, жесты и позы раскрывали глубинные мысли и эмоции человека лучше, чем слова».

Не удивительно, что один из учеников Мейерхольда – Б.А. Ивантер – в книге «Живая газета в отряде и школе» также предлагает юным «живгазетчикам» все движение на сцене выстраивать в соответствии с ритмом звучащего как можно чаще музыкального сопровождения: «Когда музыка будет играть, ребята должны прислушиваться к ней и соразмерять с нею свои движения. Это не значит, что ребята должны как бы танцевать под музыку. В танце люди

⁴³ Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение: сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. СПб., 1998. С. 49–62. URL: https://web.archive.org/web/20090706073752/http://www.ec-dejavu.net/g/Gesture_vanguard.html.

⁴⁴ Там же. Указ. соч.

⁴⁵ Важность жеста в культуре начала XX в. позволяет некоторым исследователям говорить о «кинестетическом повороте», который совершился в искусстве: в частности, этому явлению посвящены такие работы, как уже неоднократно цитировавшиеся книги И. Сироткиной «Свободное движение и пластический танец в России» и «Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников», а также глава «Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия» (включающая раздел «Расцвет шестого чувства. Кинестезия») авторства А. Сюке в третьем томе «Истории тела», посвященном телу в культуре XX века (Сюке А. Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия / пер. с фр. Д. Жуковой // История тела: в 3 т. Т. 3. М., 2016. С. 351–370).

⁴⁶ Ziada H. Undulating grounds, undisciplined bodies: the Soviet Rationalists and the Kinaesthesia of revolutionary crowds // The Journal of Architecture. 2013. No. 18 (4). P. 597.

делают определенные движения на каждый жест, на каждый удар. Во время представления так делать не надо. Надо уловить общий тон музыки. Движения должны быть резкими и быстрыми при громкой, бравурной музыке...»⁴⁷.

В поисках правильного жеста (или движения) участниками «живых газет» заметны существенные отличия от тех задач, которые ставил перед собой профессиональный театр. Прежде всего у «живых газет» не было цели непременно воспитывать профессиональных актеров. Идея спонтанного творческого акта, берущего начало в неосознаваемых пластах человеческой психики, участникам «живых газет» также была чужда; значение сценического движения для них определялось скорее через призму рационалистских установок производственного искусства. Однако истоки важности «двигательного чувства» для участников «живых газет» определенно лежали в области, которую футуристы начали развивать одними из первых; в самодеятельном искусстве эти идеи получили не просто массовое распространение, но и обновленное символическое наполнение.

Развиваясь в контексте энергичной театральной жизни 1920-х годов, деятельность «живых газет» испытала на себе влияние теорий, в которых вопросы эстетики пересекались с теорией производства, а исследования человеческого тела проходили в рамках утопических проектов, направленных на оптимизацию всей материальной жизни по образу исправно функционирующего механизма. Так, в 1920 году поэт А.К. Гастев создает Центральный институт труда (ЦИТ), где проводятся лабораторные исследования движений. И. Сироткина в своем подробнейшем исследовании свободного и пластического танца в начале XX века так описывает деятельность института: «Его цель – помочь в создании “элементарной культуры привычек, без которых невозможно делать прочную, новую жизнь”. Новая культура – это быстрота и точность движений, “ловкое владение телом”, “способность неотступно биться”. Она формируется производством, фабрикой, которую Гастев представлял “гигантской лабораторией”, где машина организует действия рабочего, воспитывает его самодисциплину и интеллект. Рабочий машинного производства – не просто исполнитель, но и управленец, “директор предприятия, которое известно под именем станка (машины – орудия)”»⁴⁸.

По мысли Гастева, современное индустриальное производство рождает новый человеческий тип. Его идеи вполне соотносятся с современными исследованиями телесности: как практически единодушно отмечают авторы сборника «История тела», XX век подарил нам принципиально новый взгляд на тело. Истоки этого нового взгляда следует искать еще в XIX веке, а его возникновение авторы связывают с началом процесса модернизации (в частности, со спецификой устройства и функционирования крупных производств). Ключевым для этого нового взгляда является то, что с приходом нового XX века тело «все более явно становится центральной частью личности»⁴⁹.

⁴⁷ Ивантер Б.А. Живая газета в отряде и школе. Указ. соч. С. 50.

⁴⁸ Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛЮ, 2012. С. 88.

⁴⁹ Вигарелло Ж. Тренировать тело / пер. с фр. Д. Жуковой // История тела: в 3 т. Т. 3. М.: НЛЮ, 2016. С. 149.

В СССР поиск нового взгляда на тело происходил в контексте глобально-го проекта – выработки принципов новой революционной культуры. Как минимум до середины 1920-х понятие «культура» прежде всего связывалось с «трудовой культурой», стержнем которой (не без влияния теоретиков ЦИТа) представлялась «культура работающего тела»⁵⁰. Так отправной точкой построения новой культуры оказалось тело, а именно, тело рабочего, с которым связывалось возможное расширение перцептивных способностей человека. Так, А. Гастев в статье 1919 года «О тенденциях пролетарской культуры», предлагая свою классификацию «типов рабочих», приписывает некоторым типам уникальные творческие навыки: «Тип I дает высшее художественное слесарное достижение: лекальные и штамповочные работы, где нечего делать рабочему с мозолистыми руками, а надо иметь невиданно-тонкое пальцевое осязание, которое незнакомо даже нашей изысканной буржуазии»⁵¹. Именно повторяющиеся производственные операции, словно гимнастические упражнения, формируют идеальное, в представлении Гастева, тело, созданное для того, чтобы работать в связке с машиной и в перспективе уже неотделимое от нее. По формулировке Ю.А. Асояна, «методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, инструменту, машине»⁵². Тело рабочего, таким образом, представляется в рамках этой идеи особо одаренным кинестетически (что связано, в свою очередь, с тем, что оно сформировано постоянным обращением с конкретными орудиями производства): «То, чего не может даже представить далекий от труда человек, легко поддается “инструментальному” сознанию рабочего (включая те или иные манипуляции с предметом, способы его перемещения, изменение его формы). Культура – должна быть понята инструментально, как набор орудий, технических средств, приемов»⁵³. Таким образом, «культура» в теории Гастева мыслится в том числе как набор методов для воспитания, формирования особого тела. Это подразумевает непосредственно его подготовку для профессионального управления механизмом, но влияет и на повседневную жизнь, где человеческое мышление также должно стать конкретным, пространственным и материальным (и получить выражение через точную и безошибочную работу тела).

На мой взгляд, тот образ «тела рабочего», который прослеживается в работах Гастева, весьма близок к тому типу телесности, который Ив Мишо в главе «Изображения: тело и визуальные искусства» называет «механизированным телом»⁵⁴. Мишо показывает, что тенденция к изображению механизированно-

⁵⁰ Асоян Ю.А. Организованное упрощение культуры? Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // Вестник Свято-Филаретовского института. 2018. Вып. 28. С. 130.

⁵¹ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 41.

⁵² Там же. С. 44.

⁵³ Асоян Ю.А. Указ. соч. С. 131.

⁵⁴ Мишо И. Изображения: тело и визуальные искусства / пер. с фр. Д. Жуковой // История тела: в 3 т. Т. 3. М.: НЛО, 2016. С. 371–386.

го тела в начале XX века объединяет урбанизированные общества вне зависимости от социально-экономического строя и находит выражение в контексте самых разных художественных течений: «Мы видим настоящую одержимость механизированным телом, способным на любые достижения. <...> Футуризм, конструктивизм, Дада, фотография и хореография Баухауса с их монтажом, совмещающим тело и детали машин, освещенными фотографиями, рабочей формой и сценическими костюмами в духе продуктивизма, прославляют тело как норму и эталон, тело цивилизации рабочих и производителей. Отныне новый индивид – это механизированный, стандартизированный человек, человек Родченко и Шлеммера, танцор механического балета, инженер мира и строитель будущего»⁵⁵.

В работах Гастева освоение новой «механической» телесности также мыслится как ступенька к конечной цели – формированию нового человека. Об этом пишет, к примеру, М.Ю. Левидов – автор теории «организованного упрощения культуры» (которое, по его мысли, могло бы стать основным принципом формирования новой советской жизни⁵⁶): «Левая политика властно требует левой культуры, левого быта. И в конечном итоге дорога революции – это дорога к организованному человеку... Рецепты его монтiroвки пытается дать Гастев»⁵⁷.

Однако идеи Гастева, столь хорошо объясняющие предпосылки постоянного обращения «живых газет» к образу «механизированного тела» (в частности, к описанному мной выше способу репрезентации человеческого тела как функциональной части глобального «механизма»), едва ли влияли на их творческие методы напрямую. Прежде всего у участников самостоятельных коллективов были перед глазами – помимо печатных методических пособий по организации и постановке «живых газет» и соответствующих периодических изданий, – вполне конкретные образцы профессионального театра и эстрады.

В феврале 1923 года в Доме печати в Москве состоялась премьера «Механических танцев» («Танцев машин») Мастерской Фореггера⁵⁸ (Мастфора). Постановка вызвала горячий отклик у публики и критиков, описанный И. Сироткиной: «Теперь, в духе эпохи, Фореггер подсматривал движения у современной улицы и называл тело танцовщика “машиной”, волю – “машинистом”, а темперамент – “горючей смесью для мотора”. Для “проработки мускулатуры” и „повышения психофизиологических возможностей” своих актеров Фореггер создал “танцевально-физкультурный тренаж” (сокращенно – “тафизтренаж”); идея театрального тренажа была общей для многих тогдашних режиссеров, включая Мейерхольда. Из нескольких сотен упражнений-этюдов, как из кирпичей или деталей машины, можно было сложить танцевальный

⁵⁵ Мишо И. Изображения: тело и визуальные искусства. Указ. соч. С. 376.

⁵⁶ См.: Левидов М.Ю. Организованное упрощение культуры // Красная Новь. 1923. № 1. С. 306–318.

⁵⁷ Левидов М.Ю. От 10-ти до 4-х и от 4-х до 10-ти // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 152–153.

⁵⁸ В деятельности Мастфора, существовавшего в 1920–1924 годы, принимали участие и будущие «локомотивы» «Синей блузы»: О. Брик, С. Юткевич, В. Масс – и, собственно, сам Фореггер; все они присоединились к «Синей блузе» в 1924 году после расформирования Мастфора.

номер и даже спектакль»⁵⁹. Театральный критик П.А. Марков похожим образом описывал выразительный язык Фореггера: «Его актеры акробатичны, он строит актерскую игру как сочетания острых, разнообразных и неожиданных приемов. Он приближает текст играемых вещей к современности. Он наполняет спектакль пением куплетов и танцами. Он строит спектакль так же, как и большинство современных мастеров сцены, – на движении. Движения и танцы он подсматривает у современной улицы. Он использует в своих постановках шумовой оркестр, он создает танцы, передающие работу машин, его актеры исполняют комические роли приемами клоунады и цирка»⁶⁰.

Выступления «живых газет» многое объединяет с постановками Фореггера: использование некоторых элементов физкультуры, акробатики⁶¹ и цирка, обращение к «механической» эстетике; комбинаторность постановок Фореггера также похожа по описанию на «каркасное»⁶² строение «живых газет». Однако то, что у Фореггера было зрелищным «монтажом аттракционов», призванным ошеломить зрителя (чему способствовала в т.ч. быстрая смена сценок и жанров), для неопытных участников «живых газет» было прежде всего четкой композиционной и временной рамкой, на которую они могли опираться. Жанровое разнообразие и принципы комбинаторики «малых форм» в выступлениях «живых газет» объясняются в первую очередь необходимостью сообщить зрителю огромное количество информации в крайне сжатое время. Ф. Дик в своей обзорной статье, посвященной «Синей блузе», источником подобной структуры также справедливо называет театральные постановки С. Эйзенштейна, однако указывает и на существенное различие: «„Живая газета“ представляла собой монтаж “статей”⁶³ (*items*), а структура театра эстрады – монтаж аттракционов. <...> Однако элементы („статьи“) в „живых газетах“ несли прежде всего коммуникативную функцию, в то время как эле-

⁵⁹ Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. Указ. соч. С. 85.

⁶⁰ Марков П.А. О театре: в 4 т. Т. 1: Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 308–309.

⁶¹ Например, в одной из книг про постановку «живой газеты» для детей авторы советуют использовать акробатические пирамиды в «антре» – вступительном выходе, представляющем зрителям коллектив газеты: «Делается он [выход] с песней, с несложными веселыми движениями (коллективными) или с маршевыми перестройками. Последние могут быть совсем простые, если газета только начинает работать, или посложнее, с пирамидами» (Афанасьева А., Берман Л. Пионерские живые газеты. Ленинград, 1928. С. 71).

⁶² То есть, состоящее из определенных тематических и жанровых «ячеек», которые заполняются с учетом актуальной для конкретного выступления повестки: этими ячейками могли быть, к примеру, вступительный и заключительный маршевые выходы, политобозрение, сценки юмористических жанров (например, частушки на злобу дня или раёк) и др. Пособия по постановке «живых газет» могли предлагать своим читателям готовые «каркасы» (композиции) и даже тексты выступлений на наиболее часто встречающиеся темы, в которые оставалось только подставить нужные детали и факты. В целом композиция выступления «живой газеты» не предполагала каких-либо строго обязательных элементов, за исключением вступительного «антре».

⁶³ Как правило, в русскоязычных текстах 1920-х годов, посвященных «живым газетам», отдельные номера или сценки в составе выступления «живой газеты» назывались «статьями», а словом «номер» (или «выпуск») чаще обозначалось само выступление целиком – по аналогии с настоящими газетами.

менты (аттракционы) в концепции Эйзенштейна были явлением чисто эстетического порядка»⁶⁴.

Аналогичным образом использование музыки для ритмической организации движения перекочевало в постановочные техники «живых газет» из образовательного инструментария профессиональных актеров. Однако вместо участия в тонкой настройке и «организации» тела актера музыка привлекали для уже скорее для организации самой постановки – обеспечения ее темпа и непрерывности, – для некоторого «сглаживания» впечатления, которое могло вызывать несоординированное движение актеров-любителей, в различной степени пластически одаренных и не всегда знающих, куда деть руки («Куда девать руки» – так называлась одна из подглавок упоминавшегося пособия Б. Ивантера).

Таким образом, маловероятным видится предположение, будто творческий арсенал «живых газет» пополнялся идеями и методами «производственного искусства» напрямую из теоретических разработок авторов ЦИТа, ЛЕФа или Пролеткульта. Скорее можно предполагать, что уже разработанные профессиональным театром приемы визуальной репрезентации современности заимствовались «самодеятельными» авторами посредством подражания профессиональным актерам или следования упрощенным методическим разъяснениям. В этом случае теоретики самодеятельного движения и новой культуры – одновременно или постфактум – могли рационализировать эти процессы в контексте идей «производственного искусства». Собственно, О. Брик утверждал, что вынужденные – с технической точки зрения – особенности художественного языка «Синей блузы» одновременно являются ценностной основой будущего нового театра, поскольку их необходимость продиктована самой современностью: «Ограниченность, лаконичность зрелищных приемов “Синей блузы”, вызванные условиями ее передвижной работы в бытовой обстановке, не вынужденное обеднение, а естественное следствие новых требований, новых задач, стоящих перед современной театральностью. Автомобиль не потому лаконичней дворцовой кареты, что люди стали беднее, а потому, что люди научились делать вещи утилитарные, не тратя сил и средств на сегодня уже никому не нужную бутафорскую декоративность»⁶⁵. Таким образом, производственная необходимость начинала осмысляться как эстетически и идеологически значимая и становилась основой для разработки нового жанра театрального и агитационного зрелища – «живой газеты».

В данной статье я постаралась определить положение и культурную функцию советских «живых газет» в контексте важных для понимания 1920-х годов идей самодеятельности и депрофессионализации искусства. Также было продемонстрировано, каким образом «техники тела» из арсенала дореволюционного и раннесоветского авангарда могли перениматься многочисленными любительскими коллективами и использоваться для того, чтобы армия

⁶⁴ *Deák F. Blue Blouse // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 42.*

⁶⁵ *Брик О. Сегодня и завтра «Синей блузы» // Синяя блуза. 1926. № 47–48. С. 11.*

актеров-любителей постоянно росла, а армия зрителей – постоянно видела перед глазами живые образцы «новых людей». «Техники тела», в контексте профессионального искусства связывающиеся с поисками новой художественной выразительности (примером чего служат эксперименты С. Эйзенштейна, В. Мейерхольда, Н. Фореггера, а также более ранние практики футуристического перформанса), передавались любителям в виде упрощенных рекомендаций и получали новое теоретическое обоснование уже как метод, ассоциирующийся именно с самодеятельным театром и его потенциальной способностью менять весь жизненный уклад в соответствии с требованиями «революционности» (т.е. модерности в советском понимании).

Это объясняет, почему в творчестве «живых газет» можно найти проявления разнонаправленных, на первый взгляд противоречащих друг другу установок. Так, первоочередная задача «живых газет» как метода агитации – транслировать политическую волю власти в формате, доступном для широкой аудитории, – могла порой плохо сочетаться с эстетическими установками, актуальными для «живых газет» как для «малой формы» театрального искусства, и предполагающими свободу самовыражения. Однако именно промежуточное и подвижное положение «живой газеты» между этими полюсами, на мой взгляд, позволило ей с успехом выступать в качестве проводника «новых» телесных кодов для широкой публики – своего рода динамичного (*живого*) «наглядного пособия» по современности.

Косвенно об их успешности говорит и тот факт, что формат «живой газеты» оказался близок зарубежной аудитории, сочувствующей коммунистическим идеям. Так, Е.Д. Уварова цитирует довольно показательную заметку в газете немецких социалистов *Die rote Fahne*, посвященную гастроллям «Синей блузы»: «И несмотря на то, что большая масса слушателей не понимает языка “Синей блузы”, жесты, движения, интонации делают понятными намерения артистов... Так возникает между “Синей блузой” и рабочими тесный контакт, который, несмотря на находящуюся в зале также буржуазную публику, переводчика – буржуазного конферансье, становится все теснее. И, наконец, находит свой наивысший подъем в совместном пении “Интернационала”»⁶⁶. Образ поющих хором артистов и аудитории – многоголосого тела, в спонтанном коллективном творческом акте выражающего свою политическую позицию, – это лишь один из многочисленных вариантов того образа «нового общества», общества будущего, который «живые газеты» бесконечно обыгрывали и репродуцировали.

Исследование новой телесности в творчестве «живых газет» позволяет расширить наши представления о том, какими способами человек может взаимодействовать с культурными феноменами и каким образом это взаимодействие помогает ему осмысливать современность – и чувствовать себя современным.

⁶⁶ Deutsches Arbeitertheater: 1918–1933: Eine Dokumentation / D.-O. Hoffmann, L. Hoffmann. Berlin, 1961. P. 230. Цит. по: Уварова Е.Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983. С. 124–125.

ОТ НОВОГО ИСКУССТВА К НАУКЕ ОБ ИСКУССТВЕ

Светлана Петухова¹

К вопросу о статусе ученого-музыковеда в советской культуре

Аннотация. Статья посвящена выявлению постепенных изменений статуса специалиста музыкальной науки в советском государстве. После краткого вступительного раздела, определяющего положение данной науки в номенклатуре музыкальных специальностей в принципе, эти изменения рассмотрены на фоне последования десятилетий – от первого послереволюционного (1920-е) примерно до начала 1960-х с привлечением некоторых примеров из более поздних времен.

В целом трансформация функции и роли музыковеда представляет движение по нарастающей – от положения «музыкального писателя», родственного положению композитора и иногда не получившего специального образования, до статуса «государственного советника», обязательного участника системы властных церемоний, имевших и ритуальное, и мифологическое значение.

Ключевым периодом для становления такой социальной фигуры были, разумеется, 1920-е – время выдвижения молодых музыковедов, овладевших «университетами» активной и агрессивной общественной и публицистической деятельностью, нередко предшествовавшей получению научно-музыкального образования. Время 1930-х принесло расцвет профессиональных союзов, под эгидой которых наука, одобренная государством, могла развиваться без помех, объединяя исследователей гордым званием «свободного художника». Послевоенные 1940-е и 1950-е стали заключительным этапом формирования музыковедческого (и в целом гуманитарного) сообщества в качестве одной из «новых элит». Неудивительно, что эта элитарность и ныне возбуждает пристрастный интерес некоторых изыскателей.

¹ Петухова Светлана Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Гос. ин-т искусствознания; ORCID ID: 0000-0002-9476-8963; sapatuch@yandex.ru

Ключевые слова: музыкальная наука, специалист, профессия, статус, период, привилегии.

До начала Советского государства в России существовала наука «музыкаловедение»², однако не существовало профессии «музыковед». Система дисциплин теоретического цикла, являясь основой для прохождения любого специального курса тем не менее не успела обрести самостоятельность в качестве школы – поступенной передачи и усвоения опыта. В столичных отчетах предреволюционных лет деятельности Императорского русского музыкального общества отмечено педагогическое отделение класса специальной *теории* музыки³. Подобного отделения *истории* музыки не было, так как данный предмет естественным образом входил в иной – общегуманитарный – цикл истории искусств. Вывод, сделанный Натальей Мироновой – одним из первых консерваторских исследователей программ консерваторского обучения – представляется взвешенным и точным: «Идея консерватории – музыкального университета – привилась здесь и имела большие последствия для развития музыкального образования в целом. <...> Консерватории... с самого начала были задуманы их основателями как высшие школы универсального музыкального мастерства, которые должны были давать практическое умение, основательные теоретические знания и хорошую общегуманитарную подготовку»⁴.

Первая половина 1920-х отмечена движением консерваторий как главных музыкальных учебных заведений так называемого «смешанного типа»⁵ – к структуре предприятий Высшей школы. Результатом проведения ряда советских реформ⁶ стало образование в консерваториях специальных отделений для обучения музыковедов, называвшихся научно-теоретическими или

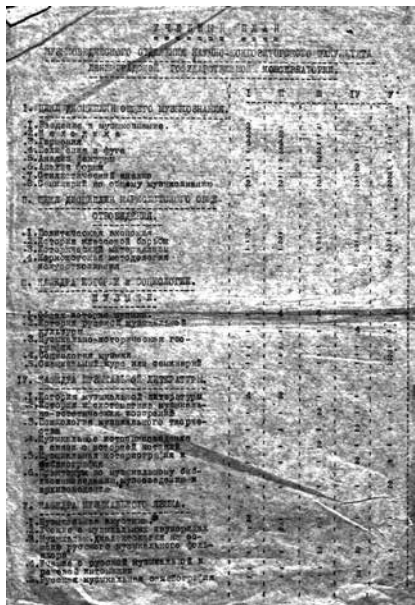
² Термин «музыказнание» впервые на русском языке был введен А.Н. Серовым в 1864 году. (См.: *Серов А.Н.* Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Эпоха. 1864. № 6. С. 100–124). Данная статья осталась первым («подготовительным») разделом фундаментального труда, который планировался в виде учебника (сейчас мы сказали бы «монографии») «Музыказнание, с технической, исторической и эстетической стороны», однако не был создан автором. Тем не менее небольшая работа открыла новую страницу в развитии отечественной науки о музыке, обосновав основные понятия музыкальной истории, теории, педагогики.

³ См., например: Отчет Московского отделения Императорского русского музыкального общества. 1914–1915. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1916. С. 33; Отчет Московского отделения Императорского русского музыкального общества. 1915–1916. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1916. С. 26. Симптоматично, что в каждом из этих сезонов указанное отделение закончил только один выпускник.

⁴ *Миронова Н.А.* Московская консерватория. Истоки. (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). М.: МГК, 1995. Гл. III. URL: <https://www.mosconsrv.ru/book.aspx?id=127532&page=127597>.

⁵ Все консерватории, открытые к этому времени, имели младшее и старшее отделения, то есть объединяли в своей деятельности функции училища и вуза. Всего их было семь: Петроградская (образована в 1862), Московская (в 1866), Саратовская (в 1912), Киевская (в 1913), Одесская (в 1913), Тифлисская (в 1917) и Харьковская (в 1917).

⁶ Важной вехой на этом пути стал следующий документ: Совет народных комиссаров РСФСР. Декрет от 3 июля 1922 г. Положение о высших учебных заведениях. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=2954#a4RV2HTkPvP8rbbp2>.



Учебный план музыковедческого отделения научно-композиторского факультета Ленинградской консерватории, 1925 год. Источник: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 1

музыкально-научными по примеру Московской консерватории (с 1923), либо музыковедческими – вслед за Ленинградской консерваторией (с 1925).

Уже к концу 1924 года в Московской консерватории – одном из двух «флагманских» вузов – были созданы факультеты и определены их составы. Новоорганизованный Научно-композиторский факультет охватывал два отделения – Композиторское и Музыкально-научное; то есть «теоретики» и «практики» традиционно функционировали рука об руку. К этим организациям примыкал Инструкторско-педагогический факультет, где также занимались в том числе и будущие исследователи. Деканом Научно-композиторского факультета был тогда Георгий Эдуардович Конюс, а его заместителем по музыкально-научному отделению – Михаил Владимирович Иванов-Борецкий, который двумя годами позднее стал главным инициатором создания Музыкально-научно-исследовательского отделения (МУНАИС).

Первые музыковеды, представившие дипломные работы, были выпущены консерваториями в 1925 году.

Однако в целом структура культурного бытования 1920-х прежде всего свидетельствует о наследовании дореволюционным представлениям, согласно которым профессия «музыкант» распространялась на сочинителей как музыки, так и вербальных текстов о ней – на музыкальных писателей. Естественное отсутствие четких разграничений внутри профессии диктовалось не системой, а многообразными талантами персон, которые в ней работали, нередко сочетавших деятельность композиторов, ученых, музыкальных журналистов и специалистов в сфере естественных наук. Они прекрасно обходились без рубежей между практикой и теорией (созданием и исследованием); на более локальном, конкретно научном уровне – между различными дисциплинами, круг которых был показательно широк (в их число входили, в частности, акустика, этнография, социология); наконец, если опуститься на следующую позицию, музыкально-теоретическую, – между собственно теорией и историей.

Неслучайно некоторые из первых отечественных профессоров-музыковедов – Борис Владимирович Асафьев, Сергей Михайлович Ляпунов, Вячеслав Гаврилович Каратыгин, Михаил Владимирович Иванов-Борецкий – позиционировали себя прежде всего в качестве композиторов, а для организации, например, разряда Истории музыки Российского института истории искусств⁷

⁷ Как известно, в этом разряде (сперва отделении) также можно было получить научно-музыкальное образование (с 1920). Однако, поскольку принимали туда обладателей уже имевшегося

были приглашены и собственно композиторы – Александр Константинович Глазунов и Максимилиан Осипович Штейнберг. Симптоматичным исключением в этом ряду остается Александр Вячеславович Оссовский – профессиональный (и практиковавший) юрист⁸, вошедший в беляевско-корсаковский круг и обретший там свое призвание музыкального критика и исследователя.

С первых лет образования Советского государства власть определила функцию и положение гуманитарных наук, в числе которых (и не на последнем месте) находилось музыковедение. Ученые получали бытовые и творческие привилегии наряду с художниками, композиторами, литераторами, режиссерами. Однако необходимо отметить, что первые послереволюционные десятилетия закономерно объединили специалистов разных поколений, имевших разное профессиональное самоощущение.

В качестве своеобразного поколенческого рубежа для музыковедов, окончивших российские консерватории, может рассматриваться 1930 год. До него из стен этих вузов вышли специалисты, из которых часть до того получила иное образование: Валентин Эдуардович Ферман (окончил в 1927) – юридическое, Евгений Владимирович Гиппиус (в 1928) – историко-филологическое, Лев Абрамович Мазель (в 1928) – физико-математическое, а Владимир Вениаминович Хвостенко (в 1929) успел поучиться в Социалистической академии общественных наук (1930). В 1930-м же состоялся выпуск исследователей, для большинства которых музыковедческое образование стало первым и единственным, а их общественный опыт до поступления в вуз складывался сугубо практически. Это, в частности, Даниэль Владимирович Житомирский, Лев Львович Калтат, Юрий Всеволодович Келдыш, Лев Николаевич Лебединский, Иосиф Яковлевич Рыжкин. Первые четыре из этих имен связаны с печально знаменитой Ассоциацией пролетарских музыкантов (АПМ, 1923–1932)⁹, и рассматривать их носителей можно в качестве единого показательного примера.

Генерация музыковедов, родившихся в революционном столетии, обладала более высокими общественными амбициями, чем большинство их предшественников. Из этих музыковедов мало кто не состоял в научной секции какой-либо организации, не участвовал в собраниях, обсуждениях, дискуссиях – устных или на страницах прессы. Понятно, что такие дебаты сформировали поколение яростных газетно-журнальных полемистов, ощущавших свою деятельность как миссию, выполняемую на авангардной позиции осмысления культурных итогов. Если представить это мировоззрение в аспекте тезиса о «сплаве элитарности и жертвенности», предложенного Григорием

диплома и на сей раз в системе специализаций отсутствовала собственно *теория* музыки, далее об этом учреждении речь идти не будет.

⁸ В XIX – начале XX столетия, когда большинство музыкальных писателей получали иное (университетское) образование, а музыке обучались частно, представители юридического «цеха» занимали среди них преобладающее место.

⁹ Организация имела три варианта названия, употреблявшихся на протяжении почти всего периода ее существования: также Всероссийская (ВАПМ) с 1924 года и Российская (РАПМ) – с 1925.

чение всей жизни занимались тем, что поучали, воспитывали, наставляли художников, в какую сторону идти и как писать», – отмечает Екатерина Власова¹¹.

В 1930-е многократно возросла роль творческих союзов, и нельзя не заметить, что к этому периоду музыканты уже хорошо представляли выгоды вступления туда. Как пишет Нонна Шахназарова, «членство в союзе давало право не состоять на государственной службе, вести жизнь свободного художника»¹². Данное определение имеет почтенную историю: статус «свободного художника», который обрел бы право не посещать никакую «службу», – именно то, за что на протяжении многих десятилетий боролся Антон Рубинштейн, основоположник концепции специального музыкального образования в России. «Это, кстати, чаще всего удивляло и восхищало зарубежных композиторов, – продолжает исследователь, – только единицы из них могли у себя на родине позволить роскошь существования исключительно творческим трудом. Но эта же привилегия статуса свободного художника, поддерживаемого фондами творческих союзов, привлекала и достаточное количество посредственных дарований – критерии членства год от года смягчались, поддавались воздействию далеко не всегда чисто творческих соображений. Потому неимоверно разрастался состав союзов, и у неискушенного читателя и слушателя возникало естественное недоумение по поводу несоответствия количественного состава союзов качеству самого искусства. Можно говорить о своего рода иждивенческих тенденциях, которые также стимулировались (пусть неосознанно) союзами»¹³.

Добиваясь сохранения чистоты картины, стоит добавить, что творческие объединения, открытые в годы расцвета идеологической диктатуры, сохранили и свое влияние, и диалектическую взаимосвязь достоинств/недостатков и в последовавшие десятилетия, вплоть до недавних времен. Так, в 1978 году Григорий Шнеерсон – выдающийся переводчик, знаток и обозреватель современной зарубежной культуры – в результате своей поездки в Японию констатировал, что «композиторы в Японии очень разобщены. Вначале у меня сложилось впечатление, что люди не очень верят моим рассказам о Союзе Композиторов СССР, о Музфонде¹⁴»¹⁵.

А в 2011 году некоторые члены того же Союза вышли из него (не без скандала) по причине массового зачисления руководством всех сотрудников организации в партию «Общероссийский народный фронт» без уведомления

¹¹ Власова Е.С. 1929–1931-й: «первая репетиция» 1948 года // Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2010. Гл. 3. С. 126.

¹² Шахназарова Н.Г. Искусство в системе тоталитарного государства // Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Изд-во «Индрик», 2001. Гл. 1. С. 24.

¹³ Там же.

¹⁴ Музыкальный фонд (создан в 1939) – филиал Союза Композиторов СССР, осуществлявший главным образом общественную деятельность и бытовую поддержку членов Союза. Общеизвестна история сотрудничества Музфонда в лице его директора и заместителя председателя правления Левона Атовмьяна (1939–1948) и композитора Сергея Прокофьева.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 3. Ед. хр. 1176. Протоколы заседаний Сектора истории музыки (19 июня – 25 декабря 1978). Протокол от 19 июня 1978 г. Машинопись. Л. 6.

их об этом¹⁶. В музыковедческой секции Союза одним из таких «громких» событий стала подача заявления об уходе Людмилой Корабельниковой, нашей ближайшей коллегой.

Возвращаясь в 1940-е, необходимо констатировать, что подлинного расцвета эта секция (иногда называемая также Музыкаведческой комиссией, Секцией музыковедения и музыкальной критики) достигла во второй их половине. В те времена засилья съездов, пленумов, совещаний мало какое из подобных мероприятий не имело в составе музыковедов. В частности, на совещание деятелей советской музыки, прошедшее 10–13 января 1948 года в ЦК ВКП(б), помимо большинства советских композиторов, были приглашены и делегаты от музыковедческой секции Союза – Тамара Ливанова, Юрий Келдыш, Виктор Городинский, Израиль Нестьев.

«Обстановка совещания была необычной – и торжественной, и обязывающей, – значительно позднее вспоминала Ливанова. – Перед нами выразили тревогу: по-видимому, не все благополучно в развитии искусства и в “управлении” им (в Союзе композиторов, в Комитете по делам искусств). Нам предложили: выскажите откровенно ваше мнение!

Три дня прений обнаружили достаточную разноречивость оценок. Тут по-видимому нельзя было мельчить и ограничиваться обычными словами по частным поводам. Поставлена крупная проблема, открыты шлюзы: говорите все!»¹⁷

Над Постановлением от 10 февраля, окончательный текст которого возник в том числе и по итогам данного совещания, работали, помимо партийных функционеров разного ранга, Борис Асафьев – тогда самый авторитетный советский музыковед, первый наш академик, и Борис Ярустовский – кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории, совмещавший научную деятельность с заведованием Отделом культуры в ЦК партии (1946–1958).

Разумеется, что развитие профессиональной карьеры многих известных исследователей значительно продвинуло не только активное участие в функционировании большинства такого рода сборищ в 1948 году, но и работа над текстами, опубликованными в результате. Редколлегия стенографического отчета «Первый Всесоюзный съезд советских композиторов», вышедшего в сжатые сроки после проведения данного высокого собрания (19–25 апреля), была назначена секретариатом Союза и состояла из Виктора Городинского, Алексея Иконникова, Юрия Келдыша, Мариана Коваля (главный редактор), Израиля Нестьева и Александра Шавердяна. Среди выступавших отметились Городинский, Иосиф Рыжкин, Алексей Оголевец, Григорий Коган и Михаил Друскин, а свои речи в письменном виде подали в секретариат Юрий Кремлев, Павел Апостолов, Лев Кулаковский, Борис Штейнпресс, Виктор Виноградов, Израиль Ямпольский¹⁸.

¹⁶ См., например: Союз композиторов отложил вопрос о вступлении в «Народный фронт», «непросто принять это решение» // Газета.ru. 2011. 30 июня. URL: https://www.gazeta.ru/news/lenta/2011/06/30/n_1905381.shtml.

¹⁷ РНММ. Ф. 194. № 1754–а. Ливанова Т.Н. Воспоминания: в 3 т. Т. 1. Л. 501, 502, 505.

¹⁸ Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. 1948. Стенографический отчет. М.: изд-во Союза Советских Композиторов СССР, 1948. 456 с.

Таким образом в процессе оформления важнейших государственных процедур определилась и функция музыковедов – не только как критиков современного искусства, но и как «советчиков власти» в том, что касается контроля за его развитием, как парламентского меньшинства, представлявшего в этих случаях многоликое большинство.

В послевоенном советском обществе повышение статуса музыковедческой науки воспринималось в том числе и через возникновение новых институций. Главнейшей из них стал Институт истории искусств АН СССР (1944), добавивший окончательно «звено» в устойчивую «парную» структуру из двух столичных консерваторий и двух научно-исследовательских учреждений. Их легендарная репутация основывалась прежде всего на доступных социуму критериях: небольшой коллектив сотрудников, их узкая специализация и объективная сложность текстов с точки зрения широкого читателя, работа над фундаментальными трудами «по госзаказу» и прямой контакт с вышестоящими кураторами. Здесь необходимо также акцентировать, не останавливаясь подробно, тенденцию сакрализации любых процедур, связанных с искусством, в принципе свойственную имперским культурам и тем более во времена диктатур, а также мифологизацию любой области, ограниченной или закрытой изнутри для посторонних.

Наконец, нельзя не отметить и то, о чем нередко говорилось в кулуарах: сопоставление заработной платы (достаточно высокой) и количества рабочих («присутственных») дней (достаточно небольшого). В отношении материальных аспектов стоит указать, что в 1940–1950-е при годовой норме в восемь листов для старшего научного сотрудника (а доктора искусствоведческих наук также имели тогда это звание) оклад заведующего сектором составлял 6000 рублей, старшего научного сотрудника 4000, младшего научного сотрудника – 1200 рублей¹⁹. Добавим сюда также доступность санаториев, домов отдыха, больниц и поликлиник Академии наук и формирование вокруг научного сообщества инфраструктуры частного предоставления бытовых услуг, охватывавшей машинисток, домработниц, медиков, портных, строителей, шоферов и т.д.

Таким образом, музыковедение входило в круг престижных профессий, порождая одну из «новых элит» советского общества – так называемую академическую интеллигенцию. Другой вопрос, что «за скобками» обывоченных

Институт истории искусств Академии Наук СССР			
на 1948 год			
№ п.п.	Должность	Заработная плата в руб.	Оклад в руб.
I. Научный персонал			
1	Директор	1 6000	6000
2	Заместитель директора	1 4000	4000
3	Старший научный сотрудник	1 4000	4000
4	Научный сотрудник	5 4000	4000
5	Старший научный сотрудник, доктор наук	14 4000	4000
6	Старший научный сотрудник, кандидат наук	12 4000	4000
7	Младший научный сотрудник	9 1200	1200
Итого:		48	15000
II. Административно-тех. персонал			
1	Заместитель директора по адм.-тех. части	1 1200	1200
2	Тех. специалист	1 700	700
3	Вед. лаборанта	1 400	400

Штатное расписание Института истории искусств на 1948 год с указанием должностных окладов сотрудников. Источник: РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 710. Л. 63

¹⁹ Пересчет согласно денежной реформе 1961 года дает соответственно 600, 400 и 120 рублей при средней зарплате по стране в 80–110 рублей.

подходов при этом оставалось главное – научные открытия и та цена, которую приходилось платить ученым за достижение соответствия их изысканий колебаниям идеологических направлений в разные времена существования страны.

В качестве яркого примера здесь можно привести «печальную повесть» о создании учебника «Истории русской советской музыки». Его прямой предшественник – коллективный труд «30 лет советской музыки», готовившийся Сектором музыки Института истории искусств к юбилейному 1947 году. Чуть-чуть опоздали с изданием, и события начала 1948-го по обыкновению перечеркнули усилия специалистов. Было принято решение посвятить тот же 1948-й фундаментальной переработке текста, причем она осуществлялась, как все подобные переработки, разумеется, сверх плана, как будто опиралась не на официальное выражение государственного курса, а на скрытые кулуарные договоренности.

В июне 1949 года был обсужден проект трехтомной «Истории советской музыки», тексты которой почти целиком приходилось писать заново. К декабрю 1950-го была подготовлена рукопись первого выпуска, затем обсуждаемая и переделываемая неоднократно. Стенограммы посвященных ей заседаний не просят цитирования, вызывая у современного специалиста сложный спектр ощущений. Однако этот трехтомник, в процессе работы превратившийся в четырехтомник, все-таки вышел постепенно за семь лет с 1956 по 1963 годы, оставшись рукотворным памятником не только своим временам, но и упорству, находчивости, острому интеллекту, писательскому мастерству авторов.

Ныне иногда приходится слышать сожаления по поводу снижения статуса музыковедения, утраты им значимых позиций в формировании государственной культурной политики. Вряд ли об этом стоит жалеть – ведь кому много дано, с того много и спросится. Не факт, что мы к этому готовы.

Однако некоторые совсем недавние реакции на достаточно давние события, противоречия и тенденции убеждают в том, что положение ученых-гуманитариев в стране, считавшей себя империей, поныне будоражит их творческих потомков.

В своих заметках 2018 года Максим Кантор – российский художник и историк искусства – критически подошел к оценке достижений отечественной философской школы второй половины XX столетия. Описывая алгоритмы работы «круга философов (в основном послевоенных выпускников философского отделения МГУ)», эссеист отмечал: «Советские философы почти не писали и писать много не собирались. <...> Сложившееся в Советском Союзе положение интеллигенции было, с одной стороны, плачевным, но с другой – исключительно развращенным. Условия работы в так называемых научных философских институтах были невероятными для западного ученого: всего один или два «присутственных» дня, три дня «библиотечных»... два законных выходных и норма выработки – два печатных листа в год, одна опубликованная работа.

Нормальный, работающий ученый, писатель пишет 50 страниц не в год, а в неделю... Однако наследие Ильёнкава составляет одиннадцать статей...²⁰, Зиновьев... издал всего две книги²¹, Мамардашвили совместно с Пятигорским выпустил одну маленькую брошюру...²², Левада вообще не писал²³, Соловьев был известен [одной] статьей об экзистенциализме Хемингуэя²⁴, Кантор ничего не издавал до своих семидесяти восьми...²⁵ и это объективная картина философского труда тех лет»²⁶.

Естественно, что после прочтения столь обличительных пассажей, и учитывая, что Институт философии АН – родственник нашего Института, захотелось поближе познакомиться с биографиями названных специалистов. Тут обнаружилось, что почти все цитированные утверждения категорически недостоверны, и это тем более удивительно в эпоху господства интернета. Из перечисленных философов заявленным условиям соответствует отчасти только Мераб Мамардашвили, опубликованные книги которого содержат в основном лекции. Каждый же из остальных (Эвальд Ильёнкав, Юрий Левада, Александр Зиновьев, Эрих Соловьев и Карл Кантор) является автором многих монографий, не считая иных достижений (частично они отражены ниже в сносках). Причем в данном случае цель – не определение и анализ научного качества трудов в силу слабой ориентации в предмете. Речь идет лишь «о выработке» – об авторских листах текстов, написанных, одобренных и изданных.

Впрочем, даже вопиющие ошибки Кантора-младшего весьма показательны. Прочтение материала настойчиво наводит на мысль о том, чем музыковедение интересуется нечасто: о глубинных авторских интенциях, о причинах, заставивших опубликовать в популярном, уважаемом толстом журнале «общего профиля» выводы, граничащие с оскорблениями.

²⁰ Ильёнкав Эвальд Васильевич (1924–1979) является автором десяти монографий, в том числе диссертаций кандидата (1953) и доктора (1968) философских наук, а также педагогических трудов.

²¹ Зиновьев Александр Александрович (1922–2006) написал более десятка монографий (в том числе диссертацию кандидата философских наук, 1954), не считая вала публицистических работ.

²² Мамардашвили Мераб Константинович (1930–1990), действительно, работал скорее в жанре устного высказывания; автор одной собственной монографии, одной – в соавторстве с А.М. Пятигорским и еще одной, оставленной в рукописи.

²³ Левада (урожд. Морёйнис) Юрий Александрович (1930–2006): восемь монографий (в том числе диссертация доктора философских наук, 1966) и не менее 200 статей. Это не считая иных открытий и свершений, о которых знают даже школьники, слышавшие о социологических опросах Левада-Центра. Один из трудов ученого посвящен теме, симптоматичной для настоящей статьи: *Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Левада Ю.А.* Проблема «элиты» в современной России. Размышления над результатами социологического исследования. М.: Фонд «Либеральная миссия» [Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов. № 67 в реестре], 2007. 370 с.

²⁴ Соловьев Эрих Юрьевич (род. в 1934): семь монографий (в том числе диссертация доктора философских наук, 1991) и не менее 20 статей; почти все они переведены на иностранные языки.

²⁵ Кантор Карл Моисеевич (1922–2008), один из основоположников эстетики дизайнера в СССР: восемь монографий (в том числе диссертация кандидата философских наук, 1964), десятки статей и редакция сборников.

²⁶ *Кантор М.К.* Франкфуртская школа и ее советское зеркало // *STORY* (журнал). 2018. № 10. С. 74, 76.

Цитату о философах пришлось привести по необходимости, так как не удалось найти ни одной подобной, посвященной музыковедам и публично излагающей все те «претензии к системе», которые и сейчас нередко можно подслушать в кулуарах. А именно: специализированные российские искусствоведческие институты есть такое порождение имперской концепции, в рамках которого можно годами ничего не делать, при этом получая зарплату.

О том, что кулуарные оценки, если надо, моментально долетают до слуха власти, могут свидетельствовать события 2012—2013, 2019—2020 годов, думается, хорошо памятные коллегам²⁷. И в итоге остается прийти к заключению, что традиционная закрытость любых научных сообществ, магия возникновения любых интеллектуальных продуктов, элитарные по умолчанию, не могут не возбуждать пристрастный интерес даже среди менее «продвинутых» представителей сообщества, не говоря уже о представителях государственных администраций, главная задача которых – перевести творчество в деньги и получить процент от его продажи.

Нам по-прежнему завидуют, несмотря на низкую материальную оснащенность профессии в принципе, на властные гонения, на условия труда в архивах, где обычно холодно и голодно. А это означает, что на стыке очередного противостояния государства и культуры могут возникнуть неожиданные, временами фантастические ростки.

²⁷ См., например: Минкультуры планирует слияние институтов культурологии и искусствознания // Закс.ру. Политическая жизнь Петербурга. 2012. 5 декабря. URL: <https://www.zaks.ru/new/archive/view/103487>; В Институте искусствознания сократили полторы сотни ставок // Lenta.ru. Искусство. 2013. 26 апр.. URL: <https://lenta.ru/news/2013/04/26/gii/>; Павлова А.И. Институт искусствознания встал на защиту своего директора // Театрон. 2019. 27 декабря. URL: <https://teatron-journal.ru/2019/12/27/mnenie-edition-2-gii-sobranie/>

Татьяна Букина¹

Казус социологии музыки в ленинградском Институте Истории Искусств: к истории реорганизации Отдела Музыкознания (1927–1928)

Аннотация. В статье освещается достаточно драматичный эпизод из истории советских искусствоведческих учреждений: организационные преобразования, инициированные в конце 1927 года в Отделе Музыкознания Института Истории Искусств в Ленинграде руководителем этого отдела Б.В. Асафьевым. Представленный музыковедом «Ориентировочный план» работы его подразделения предполагал кардинальную реорганизацию его структуры и исследовательских задач: в противовес прежней музыкально-исторической специализации, отныне в центр выдвигался социологический ракурс, соответствовавший требованиям официальной политики. Получив полную поддержку Наркомпроса, план был принят к действию, невзирая на протесты и бойкот со стороны ведущих сотрудников отдела.

Мотивы, двигавшие Асафьевым в осуществленной им реорганизации, до сих пор не нашли удовлетворительного объяснения. Современные исследователи, обращавшиеся к этой теме, склонны винить его в ангажированности и злоупотреблении властью, мотивируя его действия личными амбициями и сведением счетов. Однако более последовательное обращение к политическим событиям этих месяцев и архивной документации заставляет увидеть ситуацию в ином свете. В работе предпринимается детальный анализ «Ориентировочного плана» и экскурс в контекст его создания. Делается вывод о том, что предложенный Асафьевым проект был отнюдь не намеренным «разгромом» отдела, а, скорее, дипломатическим шагом в преддверии неблагоприятных политических перемен.

Ключевые слова: советское искусствоведение 1920-х годов, социология музыки, Б.В. Асафьев

В ноябре 1927 года Б.В. Асафьев сообщил Правлению Государственного Института Истории Искусств в Ленинграде о своем намерении вернуться к активной работе в Отделе Истории и Теории Музыки (ОТИМ)²: этот отдел он возглавлял с 1921 года, однако на протяжении последних двух

¹ Букина Татьяна Вадимовна – доктор искусствоведения, доцент, профессор Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой; ORCID ID: 0000-0001-6267-2775; tbukina2002@mail.ru

² Государственный Институт Истории Искусств (ГИИИ) получил это наименование в 1925 году. До этого, в 1920–1924 годы, именовался Российским (РИИИ). В настоящем тексте аббревиатура РИИИ применяется, когда речь идет о событиях до 1925 года, ГИИИ – в отношении событий 1925 года и позже. Сокращенные наименования научных подразделений, упоминаемых в статье, и их структурных единиц см. в **Приложении 1**.

с лишним лет – лишь номинально. Обсуждение условий возвращения по его просьбе прошло в закрытом заседании Правления, во время которого он выдвинул требование о замене личного состава Президиума отдела. Конкретно, Асафьев настаивал на упразднении должности заместителя председателя отдела, выполняемой А.В. Финагиным; кроме того, музыковед просил отстранить от должности секретаря ОТИМ Р.И. Грубера, назначив взамен его С.Л. Гинзбурга, несколькими месяцами ранее уволенного решением Совета отдела. Несмотря на то, что выполнение этого требования означало явное нарушение Устава института (параграфа о выборности должности секретаря отдела на совещании научных работников³), Правление решилось пойти навстречу пожеланию Асафьева. Следующим шагом музыковеда стал разработанный им проект новой структуры ОТИМ, который он, опять же в обход сотрудников, представил сначала в Правление института. В новой структуре практически полностью обновлялся список прежних подотделов в составе подразделения, а само оно переименовывалось в Отдел Музыкознания (МУЗО)⁴. Наконец, в начале января 1928 года Асафьев представил «Ориентировочный план работы МУЗО», в котором по сути декларировалась смена специализации отдела: основным направлением его дальнейшей работы была объявлена социология музыки.

Для более ясного понимания того, что значили данные инициативы, необходимо сделать небольшой экскурс во внутреннюю политику Института Истории Искусств предшествовавших лет. Задача углубленного исследования социологических аспектов искусства была впервые отчетливо поставлена в институте в 1924 году, причем в непосредственной связи с прецедентами политического нажима, который с этого времени начал все более систематически на него оказываться. Как известно, за год до этого РИИИ стал фигурантом «антиформалистической» кампании, развернувшейся в прессе после публикации статьи Льва Троцкого «Формальная школа поэзии и формализм». В августе 1923 года в нем проходила первая «Комиссия по обследованию исследовательской работы РИИИ», инициированная Петроградским управлением научных учреждений, которая выявила опасную тенденцию к «музеефикации» интересов и игнорирование современной художественной жизни. Учитывая то, что «музеефикация» предопределялась самим историческим профилем института, подобный упрек свидетельствовал, что у политического руководства возникли сомнения в актуальности научной деятельности РИИИ, и его существование находится под угрозой. В марте 1924 года поступило распоряжение от Главнауки, в котором в связи с запланированными мероприятиями памяти В.И. Ленина научным учреждениям предлагалось указать «идейную связь» их работы с личностью и наследием вождя. Последующие инспекции в сентябре и декабре того же года привели к еще более идеологически определенным выводам: руководству РИИИ рекомендова-

³ Устав Государственного Института Истории Искусств. 1926. § 20 // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 14. Л. 36 об.

⁴ Структура МУЗО ГИИИ. 19–22 декабря 1927 года // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 61.

лось упрочить марксистскую доминанту в работе и «озаботиться усилением института работниками с материалистическим мировоззрением»⁵. В ответ на это в институте был основан Комитет по социологии искусства, руководство которым вскоре перешло в руки единственного среди сотрудников члена КПСС Я.А. Назаренко. Также в исследовательских отделах РИИИ начали открываться социологические секции, а в учебный план вводиться социологические дисциплины⁶.

В конце декабря директор института В.П. Зубов подал в отставку. Сменивший его на этом посту академик Ф.И. Шмит, искусствовед-византолог, сделал социологию искусства в ее марксистском понимании ключевым элементом в стратегии вверенной ему организации. Уже в июне 1925 года он уверенно манифестировал в своей публикации новое научное кредо ГИИИ: «История – как метод, социология – как цель», в котором как бы окончательно закреплялась субординация дисциплин в рамках текущей концепции развития института⁷. А в феврале следующего, 1926 года ему удалось оформить разработку марксистской теории искусства «ударным заданием» ГИИИ, получив под это специальное финансирование⁸. Сам он, вероятнее всего, осознавал подобный шаг как меру по реабилитации своего учреждения: освоение марксистской методологии теперь становилось условием выживания института и гарантом его соответствия вызовам новой революционной действительности. Так или иначе, в научном дискурсе ГИИИ выстраивалась устойчивая связь между социологией и марксизмом. Об этом свидетельствуют и печатные работы Ф.И. Шмита, где социология искусства отождествлялась с историческим материализмом без каких-либо специальных оговорок.

Что касается реакции сотрудников на подобные решения, то нередко они стремились найти компромисс с директивами руководства в форме, например, переводов зарубежных авторов или проведения прикладных исследований современной художественной жизни. Также именно под эгидой социологии искусства проходили знаменитые этнографические экспедиции института в Прионежье во второй половине 1920-х годов⁹. В то же время сохранились сведения о случаях открытого противодействия в ответ на очевидно ангажированные поручения: так, в 1926 году предложение Шмита вменить каждому работнику «социологическое задание» вызвало резкий отпор со стороны чле-

⁵ Цит. по: *Кумпан К.А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–30-х гг. // *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам / Сост. М.Э. Маликова.* – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 16.

⁶ Подробнее об этих событиях см., в частности: *Кумпан К.А.* К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (еще раз о Жирмунском и формалистах) // *На рубеже двух столетий: сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова.* М.: НЛО, 2009. С. 345–360.

⁷ *Шмит Ф.И.* Государственный Институт истории искусств // *Бюллетень ГАХН.* 1925. № 1. С. 59–72.

⁸ Выписка из протокола Правления Государственного Института истории искусств. № 17 (44). Заседание 2 февраля 1926 г. // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 14 (19.11.20). Л. 140–140 об.

⁹ Подробнее об этих экспедициях см., в частности: *Иванова Т.Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 гг. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 288–301.

нов словесного отдела (неподкупных литературоведов формальной школы) и в результате было снято¹⁰.

Еще более частыми были примеры «тихого саботажа» инициатив руководства, что, по-видимому, имело место и в асафьевском отделе. В частности, осенью 1925 года сотрудники ОТИМ, воспользовавшись временными политическими послаблениями, самовольно закрыли социологическую секцию¹¹. Одновременно в ОТИМ заметно усилились позиции естественных и технических наук: к концу 1927 года в его составе функционировали целых четыре ячейки в этих областях, и их работники отличались публикационной активностью. В очередном выпуске «Временника» отдела за этот год почти половина статей оказалась посвящена вопросам физиологии восприятия, акустики, техники звукозаписи и математического нотописания¹². Можно предполагать, что подобная «сциентификация» была не в последнюю очередь защитной реакцией против «марксистского задания», порученного институту Главнаукой.

К этому же времени относится заметный спад активного участия Асафьева в работе отдела: сохранившиеся документы свидетельствуют о возникавших между ним и сотрудниками конфликтах из-за различия в понимании задач исследовательской работы, в том числе по социологическому профилю. Негласный отход музыковеда от руководства ОТИМ привел к выдвиганию на первый план Совета отдела, состоявшего из руководителей входивших в него секций и комиссий. Эта структура, насколько можно судить, со временем выработала собственную линию действий: в частности, Совет решал вопрос об увольнении сотрудников, недостаточно проявивших себя в работе, и в отсутствие председателя нередко выносил это решение самостоятельно. По удивительному совпадению уволенными часто оказывались единомышленники Асафьева, в том числе и уже упомянутый С.Л. Гинзбург, секретарь расформированной социологической секции.

Именно в данном контексте Асафьев обнародовал свой план по переустройству научной работы в отделе. Показательно то, как было им организовано представление этого документа: уже сообщалось, что он предварительно добился отстранения от должностей членов Президиума отдела. Затем он предложил Правлению обновленную структуру отдела, упразднив в ней прежние секции и большинство действующих комиссий – что, соответственно, предполагало и замену всего состава Совета отдела. Новая структура, по решению Правления, была введена в действие с 1 января 1928 года, в результате к тому моменту как Асафьев представил отделу свой «Ориентировочный план работы МУЗО», прежний Совет уже оказался выведен из игры. Для обсуждения этого плана музыковед созвал 11 января совещание руководителей и секретарей новых секций: из 13 членов прошлого Совета в этот со-

¹⁰ Куппан К.А. К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (еще раз о Жирмунском и формалистах) // На рубеже двух столетий: сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО, 2009. С. 359.

¹¹ Справка от 21.03.27 // ЦГАЛИ. Ф 82. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 143.

¹² De Musica. Временник Отдела Теории и Истории Музыки. Вып. 3. Л.: Academia, 1927.

став вошли (и, соответственно, были приглашены) только двое¹³. В то же время Правление института отклонило требование активистов ОТИМ вызвать из Главнауки ревизионную комиссию для расследования ситуации, а затем более двух месяцев не созывало Ученый совет, блокировав им тем самым возможность оспорить принятые оргрешения. К 30 января, когда Ученый совет, наконец, состоялся, «План» Асафьева уже прошел утверждение в Главнауке, и попытки его опротестовать не дали результата¹⁴. В последующие месяцы сотрудники подали в Президиум отдела, Правление института и лично директору целый ряд петиций, где предлагали восстановить в МУЗО некоторые из прежних секций, однако ни одна из этих инициатив не была поддержана.

В личных документах Шмита сохранились свидетельства того, как непросто давались ему эти решения, означавшие грубое нарушение принципов демократичного руководства институтом, которые на протяжении многих лет неукоснительно соблюдались. Его отчаянное письмо к П.И. Новицкому от 21 ноября ярко обрисовывало вставшую перед ним дилемму: на противоположной чаше весов лежала личная ответственность Асафьева за руководство отделом (которую он в противном случае отказывался на себя взять), а также поддержка, оказываемая ему Луначарским¹⁵. На созванном 23 ноября заседании Совета ОТИМ, куда Асафьев не явился, директору пришлось лично держать ответ о принятых решениях. Между тем Главнаука со своей стороны, казалось, выдала полный *Carte Blanche* действиям председателя ОТИМ: все предложенные им нововведения в экстренном порядке утверждались Наркомпросом, прежде чем негодовавшие сотрудники успевали их законным образом оспорить¹⁶.

Содержание разработанного Асафьевым «Ориентировочного плана» проливает свет на то, для чего ему потребовались все эти кадровые рокировки: данный план предполагал кардинальную реорганизацию принципов работы отдела. Как сообщалось в документе, предпринимаемая реорганизация была призвана помочь преодолеть изъяны, проявившиеся в работе отдела за последние годы: прежде всего, «наблюдаемое расползание МУЗО по соседним периферическим дисциплинам». В первую очередь, вводилось ограничение на освоение естественнонаучных и технических аспектов музыкального искусства и проведение экспериментальных разработок. Что еще более существенно, музыкально-историческая специализация уже не определяла профиля отдела. Это отразилось не только на его наименовании, но и на струк-

¹³ Повестка // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 68.

¹⁴ «Научный сотрудник I разряда МУЗО В.А. Прокофьев во время прений просит занести в протокол категорическое заявление члена Правления ГИИИ В.М. Жирмунского, что утверждение Главнаукой должно быть принято к сведению и исполнению (без обсуждения – зачеркн.) и не подлежит пересмотру» (Протокол Ученого Совета Государственного Института Искусств // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Ед. 43. Л. 2).

¹⁵ Письма Ф.И. Шмита Новицкому П.И. // ЦГАЛИ. Ф. 389. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 3–6.

¹⁶ Например, между уже упомянутым личным письмом Шмита Новицкому, в котором тот обрисовывал возникшую ситуацию (21.11), и получением Правлением уже утвержденного решения Главнауки (25.11) прошло всего 4 дня, что, с учетом качества почтового сообщения между Ленинградом и Москвой в 1920-х годах, можно расценивать как совершенно молниеносную скорость.

туре: из нее были устранены сразу несколько ячеек, прежде входивших в историческую секцию. В плане особо подчеркивалось, что основной акцент в работе предполагается сделать на изучении современности и выдвигаемых ею животрепещущих проблемах. В документе декларировался единый предмет исследовательского интереса сотрудников отдела – таковым должна была стать «музыка в ее звучании и движении, а мерилом – слух и его требования». Соответственно, в его новом виде отдел подразделялся на три секции: музыкального языка, музыкальной литературы и музыкальной культуры, при этом вне зависимости от специализации, каждой из них следовало рассматривать музыку как «социальное явление» – этот ракурс подчинял себе все остальные. Наконец, выдвигался лозунг «исследовательского практицизма», понимаемого как непосредственная связь научной работы с музыкальной практикой и текущим художественным процессом¹⁷. В своем открытом письме Ученому совету института Асафьев подчеркивал соответствие его проекта политическим требованиям дня: «В случае доверия мне я берусь связать ОТИМ с окружающей музыкальной жизнью и направить его по пути идеологически современному, так как за мной идет молодежь ОТИМ»¹⁸.

Мотивы, двигавшие Асафьевым в предложенной им реорганизации, до сих пор не нашли удовлетворительного объяснения в публикациях. Исследователи последних лет К.А. Кумпан и О. Пантелеева, поднимавшие этот вопрос, склонны были безоговорочно обвинить его в злоупотреблении авторитетом: «Воспользовавшись подвернувшимся поводом и представив себя поборником “социологизма”, руководитель отдела начал изгонять из МУЗО неугодных ему сотрудников», – писала Кумпан¹⁹. «Вернувшись к власти, Асафьев смог бы установить идеологический контроль над обоими музыковедческими отделами в Ленинграде – консерваторским и институтским, – иначе говоря, над всей исследовательской инфраструктурой города», – утверждает Пантелеева²⁰. Таким образом, оба автора сводят действия Асафьева к сугубо личным, весьма неблагоприятным, мотивам: жажде власти и сведению личных счетов. Между тем, более детальное обращение к обстоятельствам разработки «Ориентировочного плана» не позволяет оценивать ситуацию столь однозначно.

Прежде всего, удивляет своевременность появления этого проекта: он создавался Асафьевым в декабре 1927 года, фактически в те же дни, когда в Москве проходил XV Съезд ВКП(б), обозначивший решительный поворот в советской политике. Наряду с объявленным курсом на коллективизацию и плановую экономику, съезд положил начало открытому подавлению политической оппозиции в партийных рядах: по его резолюции были исключены

¹⁷ Ориентировочный план работы МУЗО // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 58.

¹⁸ В Ученый совет ГИИИ – Председатель ОТИМ Б.В. Асафьев // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 114 об.

¹⁹ Кумпан К.А. Институт истории искусств на рубеже 1920–30-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: по архивным материалам / сост. М.Э. Маликова. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 31.

²⁰ *Panteleeva O. Formation of Russian musicology from Saketti to Asafiev. A Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Berkeley: Copyright, 2015. P. 138.*

из партии и признаны «открытыми врагами страны диктатуры пролетариата» Л.Д. Троцкий, Г.Е. Зиновьев и их последователи²¹. Решения съезда послужили сигналом к «оживлению идеологической борьбы» в различных сегментах общества, однако главным «театром военных действий» стала культурная сфера. Партийные деятели в своих публикациях и устных выступлениях призывали аудиторию сохранять «коммунистическую бдительность» и помнить, что на данном историческом этапе «задачи культурного строительства нельзя мыслить, разрешать вне классовой борьбы», как утверждал в своем докладе заведующий Отделом агитации, пропаганды и печати ЦК А.И. Криницкий²².

На практике подобный подход вылился в кампанию «спецедействия», поиск «враждебных элементов» и «внутренних врагов» в госаппарате и на местах, серию громких разоблачений в «шпионаже», «заговорах» и «вредительстве»²³. Смена политического курса незамедлительно отразилась на оценке работы научно-исследовательских организаций: желая подстраховаться от упреков в потере «бдительности», Наркомпрос ужесточил контроль над их продукцией. Всего через несколько месяцев после предпринятой Асафьевым реорганизации в отношении ГИИИ развернулась обширная атака в прессе, которая в конечном счете привела к его расформированию в 1931 году. Непосредственной же прелюдией к этим событиям стал февраль 1928 года, когда по итогам очередного годового отчета последовал весьма отрезвляющий отзыв: институту указывалось на «отсутствие идеологической доминанты» в работе, неэффективность Социологического комитета (методы которого до сих пор «не проникли во все части организма Института»), неплановость и неактуальность многих тем, неоправданное дробление и обособление направлений работы. Конкретно по отчету музыкального отдела также был высказан ряд замечаний. Они свидетельствовали, в частности, что комиссия не одобряла естественно-научные интересы сотрудников и их выход в область смежных дисциплин. Помимо того, сотрудникам ставилось на вид недостаточное внимание к достижениям социалистической музыкальной культуры и, разумеется, делалось напоминание о важности дальнейшего развития социологического метода²⁴.

Как можно убедиться, высказанные в отзыве замечания и пожелания удивительно точно совпали с основными «болевыми точками» ОТИМ, обозначенными в «Ориентировочном плане» Асафьева. Постановления Наркомпроса окончательно решили вопрос о реорганизации отдела, сделав дальнейшее сопротивление сотрудников бесполезным. Однако не может не обращать

²¹ XV Съезд Всесоюзной коммунистической партии – ВКП(б). Стенографический отчет. М., Л.: ГИЗ, 1928. С. 1317.

²² Криницкий А.И. Основные задачи агитации, пропаганды и культурного строительства. Доклад на агитпросвещении ЦК ВКП(б) 30 мая – 3 июня 1928 г. М., Л.: ГИЗ, 1928. С. 7.

²³ Fitzpatrick Sh. Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1992. P. 117–125; Ким В.И. Феномен «спецедействия» в раннем советском обществе (по письмам в редакцию «Рабочей газеты» 1922–1928 гг. // Вестник РУДН. сер. История России. 2016. № 1. С. 48–55.

²⁴ Постановление Научно-Художественной Секции ГУСа от 15 февраля 1928 г. по отчету ГИИИ за истекший год // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 173.

на себя внимания «точность попадания» предложенного Асафьевым проекта – как в плане выбора момента для проведения реформы, так и в отношении приданного ей направления. Надо заметить, что этот шаг был им сделан, когда грядущий поворот в политике был еще далеко не очевиден: первые политические процессы против «спецов» начались лишь весной 1928 года, декларативные воззвания в печати появились в основном тогда же. Остается лишь изумляться политической интуиции Асафьева, его способности чувствовать конъюнктуру – такая способность, безусловно, была ему присуща в высокой степени, – либо предположить существование у него дополнительных неофициальных каналов информации.

В отсутствие документальных подтверждений по этому поводу можно лишь строить гипотезы. Однако известно, что Асафьев на протяжении нескольких лет состоял в переписке с А.В. Луначарским²⁵, и их общение выходило далеко за пределы формальных служебных контактов. Кроме того, из писем становится понятным, что периодически происходили и личные встречи двух корреспондентов. Асафьев делился с Луначарским своими научными планами, взглядами на творчество того или иного автора, пояснял концепции своих текстов, высылал рукописи и спрашивал мнение о них. Кроме того, Асафьев часто обращался к Луначарскому с прямыми просьбами. При этом он в основном апеллировал к обширным личным связям наркома – просил связать его с тем или иным (особенно зарубежным) специалистом, протектировать в получении заказа от издательства, содействовать направлению его в зарубежную командировку; а в 1931 году, на этапе реорганизации ГИИИ, просил также похлопотать о судьбе фонограммархива, собранного отделом в этнографических экспедициях.

В целом по письмам Асафьева возникает впечатление, что в лице Луначарского он нашел не только авторитетного покровителя, но и действительно компетентного и эрудированного собеседника, к тому же, кажется, искренне заинтересованного в самых разных аспектах его работы. Многие факты позволяют судить о том, что Луначарский был подробно осведомлен о деятельности асафьевского разряда и, прежде всего, его поисков в социологическом направлении, к которому он сам питал профессиональный интерес. В своих публикациях и устных выступлениях комиссар нередко поднимал вопросы из области социологии искусства: для него эти вопросы были неразрывно связаны с задачами культурной политики. Одна из данных публикаций была непосредственно посвящена работе асафьевского отдела: это была рецензия

²⁵ Несколько из этих писем опубликовано: Б.В. Асафьев – А.В. Луначарскому // *Материалы к биографии Б. Асафьева* / сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1981. С. 144–145; Антонова Н. (ред.) «Формалистом себя не считал и не считаю...» (*Письма Б.В. Асафьева*) // *Музыкальная жизнь*. 2004. № 7 (1022). С. 36–38. Ответных писем Луначарского к Асафьеву в архивных фондах обнаружить не удалось (если не считать телеграмм и кратких деловых записок); однако не исключено, что они были уничтожены музыковедом после смерти наркома.

на второй сборник серии De Musica, которая вышла в 1926 году под красноречивым заголовком «Один из сдвигов в искусствоведении»²⁶.

Есть данные о том, что на этапе реорганизации ОТИМ Асафьев достаточно регулярно общался с Луначарским²⁷ и, вполне возможно, благодаря этим контактам он действительно мог быть лучше, нежели его коллеги по институту, осведомлен о грядущих неблагоприятных переменах в политике. Сам Луначарский оперативно среагировал на смену ситуации: уже 22 ноября 1927 года в газете «Правда» появилось его «Письмо в редакцию». «Я с самого начала оппозиционного движения (троцкистского и “нового”) самым решительным образом встал на точку зрения ЦК и достаточно резко высказывал это всюду, куда партия меня посылала, – говорилось там. – Нет ни одного пункта в платформе оппозиции, который я разделял бы. Нет ни одного пункта в тезисах ЦК, который был бы для меня сомнительным»²⁸. О возможности негласной поддержки реорганизации со стороны Луначарского может косвенно свидетельствовать и поразительная скорость, с которой все инициативы Асафьева проходили утверждение в Наркомпросе. Между тем, нет никаких подтверждений, что ученый стремился использовать это преимущество в корыстных целях либо достиг своей реорганизацией каких-либо реальных личных выгод, как его в том склонны упрекать исследователи наших дней. Учитывая это и следуя «презумпции невиновности», вероятно, стоит допустить, что им могли двигать и вполне конструктивные мотивы – например, осознание своей ответственности за ОТИМ, в признании ценности которого они были явно солидарны с наркомом, и желание хоть в какой-то мере подстраховать отдел (и себя лично) от неминуемых репрессий.

В то же время внимательный взгляд на разработанный Асафьевым «Ориентировочный план работы МУЗО» заставляет откорректировать и представление, что он был всего лишь малодушной уступкой политической конъюнктуре в ущерб исследовательским интересам коллег. Есть основания считать, что в случае успешной его реализации данный план действительно позволил бы более эффективно решить многие организационные проблемы отдела, обозначенные в его преамбуле, а спустя месяц обнародованные и в отзыве Главнауки.

В частности, он был призван предотвратить «рассеивание» специализации сотрудников за пределы гуманитарной сферы, при котором терялся единый концептуальный стержень их совместной работы. В новом своем облике отдел, как уже сообщалось, подразделялся на секции музыкального языка, музыкальной литературы и музыкальной культуры (см. **Приложение 2**). По-своему стройная и логичная, эта структура удивительно целостно представляла картину исследуемого объекта – музыкальной реальности в ее разнообразных

²⁶ Луначарский А.В. Один из сдвигов в искусствоведении // Луначарский А.В. В мире музыки: статьи и речи. М.: Сов. композитор, 1971. С. 201–226.

²⁷ В письме М. Горькому от 27 февраля 1928 года он упоминал, что в последние месяцы пытался с помощью комиссара получить разрешение на зарубежную командировку (Материалы к биографии Б. Асафьева / сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1981. С. 133).

²⁸ Луначарский А.В. Письмо в редакцию // Правда. 22.11.1927. № 267 (3793). С. 4.

проявлениях. Так, секция музыкального языка, работая в основном с материалами этнографических экспедиций, изучала процессы социального осмысления и «опредмечивания» звуковых данностей. В структуру этой секции вводилось и единственное теперь в отделе естественнонаучное подразделение – кабинет музыкальной акустики и психофизиологии: насколько можно судить по описанию, ему предстояло разрабатывать методы измерения ненотируемых свойств музыкальной интонации. Секция музыкальной литературы имела дело с академическим наследием – конкретными музыкальными произведениями, на основе анализа которых стремилась описать основные «формы музыкального мышления» и социальные закономерности, управляющие их сменой. Секция музыкальной культуры специализировалась на институциональных аспектах музыкального творчества: в фокусе ее внимания находились «социально-экономические основы музыкальной культуры; бытовая музыка и музыкальный интеллектуализм... культура слушания музыки; музыка как фактор государственного культурного строительства... и т.д.»²⁹. Всеми этими вопросами занимался, в первую очередь, входивший в ее структуру кабинет изучения музыкального быта. Таким образом, каждая из секций должна была тесно коррелировать с двумя другими по тематике и концептуальной направленности; помимо того, в структуру МУЗО вводились четыре межразрядные комиссии, что позволило бы не на словах, а на деле реализовать принцип тесной связи отдела с исследовательской работой института.

Наряду с этим из «Плана» становится очевидным, что, вопреки декларированному повороту к исследованию современности, исторические темы отнюдь не элиминировались из сферы внимания отдела. На них специализировались несколько подразделений, таких как кабинет по изучению музыкальных стилей, кабинет музыкальной семейнографии и источниковедения, Баховский кружок. Исторические вопросы включались и в компетенцию кабинета изучения музыкального быта. Более того, большинство этих задач не столько формулировали принципиально новые направления поиска, сколько резюмировали круг ракурсов, над которыми отдел работал на протяжении предыдущих лет. Возникает впечатление, что предложенные в плане трансформации в отношении истории музыки имели, скорее, «косметический», нежели «капитальный» характер, – иного, по правде говоря, было бы трудно ожидать от Асафьева, историка по своей основной специализации. В новой структуре историческая проблематика, вызывавшая более всего нареканий у политического руководства, изымалась из *титула* всех основных подразделений отдела: это позволяло оградить его от упреков в недостаточном внимании к современности и, по крайней мере внешне, вписаться в субординационную формулу «История – как метод, социология – как цель», прокламированную Ф.И. Шмитом еще в 1925 году. Однако, как показывает анализ, в реальности исторические темы сохранялись в работе МУЗО практически в прежнем объеме.

На фоне политических событий рубежа 1927–1928 годов принятое Асафьевым решение о переориентации отдела предстает во многом в ином све-

²⁹ Ориентировочный план работы МУЗО // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 60.

те: в возникших условиях радикальная «советизация» научного дискурса становилась, вероятно, единственно приемлемым выбором. Предложенный музыковедом «Ориентировочный план», разумеется, содержал определенную долю политической риторики, что в сложившихся обстоятельствах неудивительно. Однако если абстрагироваться от нее, то становится очевидным, что проект реорганизации отдела отнюдь не был намеренным его «разгромом», как его подчас позиционируют, основываясь на протестных письмах членов бывшего Совета ОТИМ. Более близкое знакомство с содержанием «Плана» и контекстом его создания позволяет увидеть в нем, скорее, дипломатический шаг в преддверии неблагоприятных политических перемен, направленный на поиск консенсуса между требованиями официальной политики и исследовательским направлением, продвигаемым Асафьевым и группой поддерживавших его коллег.

■ Приложение 1

Наименования учреждений науки, их структурные единицы и аббревиатуры:

РИИИ – Российский Институт Истории Искусств (наименование в 1920—1924). В 1925—1931 – Государственный Институт Истории Искусств (ГИИИ).

Правление ГИИИ – состояло из председателей исследовательских отделов, возглавлялось директором института.

Главнаука – Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями Народного комиссариата просвещения РСФСР (1921—1930).

ОТИМ – Отдел теории и истории музыки ГИИИ (наименование в 1925—1927).

МУЗО – Отдел Музыкознания ГИИИ (1928—1931).

ТКО – Отдел Театроведения и Киноведения ГИИИ (наименование в 1928—1931).

ЛИТО – Отдел Литературоведения ГИИИ (наименование в 1928—1931).

ИЗО – Отдел Изучения Изобразительного Искусства ГИИИ (наименование в 1928—1931).

Президиум ОТИМ / МУЗО – состоял из председателя отдела, зам. председателя и секретаря.

Совет ОТИМ / МУЗО – включал в состав руководителей и секретарей секций + членов Президиума отдела.

■ Приложение 2

Структура Отдела Музыкознания [согласно «Ориентировочному плану работы МУЗО»]³⁰;

³⁰ Приводится на основе документа: ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. Л. 59—60.

Секция музыкального языка.
Кабинет изучения музыкальной интонации.
Кабинет музыкального инструментоведения.
Кабинет музыкальной акустики и психофизиологии.
Секция музыкальной литературы.
Кабинет изучения музыкального формообразования.
Кабинет изучения музыкальных стилей.
Секция музыкальной культуры
Кабинет изучения музыкального быта и форм музыкальной деятельности.
Кабинет музыкальной семейографии и источниковедения.
Музыкально-методическая ассоциация.
Баховский кружок.
Комитет (ассоциация) современной музыки.
Совместные с другими Отделами комиссии:
Комиссия изучения современного музыкального театра (с ТКО).
Комиссия изучения форм взаимоотношения музыки и слова (с ЛИТО).
Комиссия изучения отражения музыки в живописи (с ИЗО).
Песенная комиссия (с Соцкомом).

CONTENTS

Preface. Soviet, Its Gradations, Shades, Nuances and Their Combinations 7

Social Experiment, Utopianism and Creative Practice 9

Nikolai A. Khrenov. Russian Civilization Experiment in the 20th Century: Averted Culture and Its Rehabilitation in Art Forms 9

Grigorii L. Tulchinskii. Soviet Anthropological Ideal: Meaning Making Factors and Fate (Relationship Between the Contexts of Artistic Culture and Social Practice) 44

Anna K. Florkovskaya. How Was Russian Artistic Life Constituted? 59

Valery I. Fomin. In Search of the Lost Code of the National School in Soviet and Russian Cinema 68

Liudmila I. Saraskina. The Decembrists and Herzen are in the Field of Assessments and Reassessments. A View from the 21st Post-Soviet Century 93

Yulia O. Khomyakova. “Rise, Our Song, Above the Cloud...” *Svinarka i Pastukh* [Swineherd and Shepherd] – a Pastoral on the Threshold of the War 113

The Image of the Artist and the Image of Art 136

Valery I. Mildon. “We Were Born to Inspire...” (Status of the Artist in Soviet Culture) 136

Igor V. Kondakov. Between Official and Underground: Prokofiev and Shostakovich in Soviet Music 147

Elena M. Petrushanskaya. “People’s Aspirations” in Texts, Plots and Cases of Refusals Were Sent to D. Shostakovich: 1949–1974 185

Iliia E. Pechenkin. Builder in a Grip of the Era: The Shaping of a “Soviet Architect” in the 1920s–1930s 206

Evgeny Ya. Margolit. Moviegoer Mandelstam 219

Avant-garde: From Political to Artistic

Nikolai A. Khrenov. On the Issue of Preserving Cultural Traditions 237

Elena N. Ustyugova. The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s 268

Kirill L. Goryachok. Soviet Folklore in *Three Songs about Lenin, Lullaby* and *Three Heroines* by Dziga Vertov 280

<i>Elena I. Bulycheva</i> . Mythopoetics of the Official Soviet Sculpture in 1920s—1950s	297
<i>Natalia E. Marievskaya</i> . Sacred Spaces in the Dramaturgy of the Soviet Film	309
<i>Victoria V. Voskresenskaya</i> . Creative Destinies of the Masters of the Avant-garde Era in the Conditions of Soviet Artistic Culture: Pavel Kuznetsov and Martiros Saryan	324
<i>Aleksandr I. Demchenko</i> . Illusions and Allusions. Historical and Revolutionary Theme in Soviet Music of the 1960s–1980s	344
<i>Ivan A. Sharapov</i> . The Influence of the Russian Avant-garde on the Aesthetics of Foreign Architecture of the Second Half of the 20 th Century. Rem Koolhaas	376
■ Shifts in Narrative Structures	387
<i>Violetta V. Gudkova</i> . The Unnoticed Avant-garde. Literary Innovation of Mikhail Bulgakov and Yuri Olesha	387
<i>Nina Yu. Sputnitskaya, Maksim F. Kazyuchits</i> . Andrey Tarkovsky’s Unrealized Scenario “Antarctica, a Far Away Country”: Between the Author’s and Genre	402
<i>Aleksandr L. Kazin</i> . Metaphysics of <i>The Pyramid</i> : L. Leonov’s Novel as a Phenomenon of Russian-Soviet Culture	410
<i>Vitaly F. Poznin</i> . Generational Factor in the History of Soviet Cinema. “Lenfilm” of the Change Era (1980s—1990s)	417
■ Artistic Life	
<i>Evgeny V. Dukov</i> . How Professional Concert Activity Was Cultivated in Russia and How It Was Transformed After the Revolution	429
<i>Tatiana V. Levchenko</i> . Archival Vignettes (about F.M. Levin, Yu. Yuzovsky and Yu.P. Lyubimov)	452
■ The East in the Processes of Cultures Contacts	465
<i>Natalya N. Bragina</i> . “Oriental Text” by Andrey Platonov in the Light of Musical Associations	465
<i>Violetta D. Evallyo</i> . Between the Epic and Social Realism: Film Adaptations of Ch. Aitmatov’s Novels in the 1960s	489
<i>Nataliya G. Kononenko</i> . Variations of the Middle Eastern Musical Myth in the Late Soviet Auteur Cinema	505
■ Inside and Outside of Tamed Laughter	514
<i>Liudmila I. Saraskina</i> . Debates in the USSR in the 1920s and 1930s about Whether or Not Satire Had the Right to Exist as a Literary Genre	514

<i>Ekaterina V. Salnikova</i> . The Comedy Universe of the Film by L. Gaidai <i>Ivan Vasilyevich changes his profession</i> in the Context of the Unconscious and Power	525
<i>Daria A. Zhurkova</i> . “Don’t Wait for Me, Mother”: “Unwanted” Musical Genres in Leonid Gaidai’s Films	561
<i>Alexandra L. Yurgeneva</i> . Comic Images in Photography and Graphics. Lithuanian Experience of the 1970s-1980s	573
<i>Maria S. Trubnikova</i> . V.M. Shukshin’s Story-tale <i>Point of View: Approaches to Interpretation</i>	592
<i>Evgeniy A. Slesar</i> . The “Thaw” of the Soviet Carnival: Diffusion of Artistic Forms	607
Chronicles of Censorship and Resistance	624
<i>Evgeniya S. Abelyuk</i> . “We Are Tired of Your Compositions...” (Shakespeare’s <i>Chronicles: The Idea of A. Anikst and Yu. Lyubimov, 1967</i>)	624
<i>Maria A. Mizernaia</i> . Handwritten Editing in A. Akhmatova’s Books from 1943 and 1958: Between <i>spiski</i> and <i>samizdat</i>	639
Beyond Classical Aesthetics	650
<i>Natalia G. Rikker</i> . Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis of the Domestic Jazz Art’s Display in the Artistic Cinematography of the USSR	650
<i>Elena A. Savitskaya</i> . Soviet Rock Music Between the Underground and Official Culture (Rock Opera <i>The Tale of Igor’s Campaign</i> by the Dialogue Band in the Context of the Era)	665
<i>Anna A. Suvorova</i> . Naive Art Discourse in Soviet Culture of the Era of Stagnation	685
<i>Ksenia Yu. Kuznetsova</i> . The Construction of a “New Corporeality” in the Soviet “Living Newspapers” of the 1920s	698
From New Art to the Art Studies	
<i>Svetlana A. Petukhova</i> . On the Issue of the Status of a Musicologist in Soviet Culture	716
<i>Tatiana V. Bukina</i> . The Case of Sociology of Music at the Leningrad Institute of Art History: Reorganization of the Music Department (1927–1928)	727

| SUMMARY

| Social Experiment, Utopianism and Creative Practice

Khrenov Nikolai A.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0002-6890-7894; nihrenov@mail.ru

| Russian Civilization Experiment in the 20th Century: Averted Culture and Its Rehabilitation in Art Forms

Abstract. The article attempts to demonstrate how in the 20th century in Russia there was a process of modernization associated with a universal world process, once called by Spengler the urban revolution. At the basis of this modernization was the project of creating a new society that had not yet existed in history. The concept of K. Marx, although with some changes made by Lenin was the immediate theoretical concept in accordance with which this project was implemented. K. Marx did not deny that in Russia a direct transition from feudalism to socialism is possible, excluding the stage of capitalism. Lenin also adhered to this position. But Marx, admitting this, argued that this is possible only on the condition that a socialist revolution occurs in the world and the proletariat of other countries can help the Russian proletariat. But the world revolution did not happen as expected. The proletariat of the West could not come to the aid of Russia. Nevertheless, the possibility of leaping over the entire country from the Middle Ages to socialism continued to dominate the minds of the Bolsheviks. This had negative consequences. One of them was the sacrifice of the peasantry, which was seen as a force promoting the development of capitalism in Russia. Thus, the urban revolution began to unfold in the form of first a political revolution, and then collectivization. The erroneous implementation of the socialist project became the reason why the Hegelian, and, in fact, Platonic idea of creating the state as a work of art in Russia failed. The negative processes associated with the construction of the new state were reflected in art. However, for obvious reasons, art dealing with these painful issues was not promoted, not replicated, and did not reach society in a timely manner. This is how the sphere of unofficial art arose. If official art came from utopian ideas, then unofficial art came from reality. This art that today allows us to restore and understand the drama that happened in Russia in the 20th century.

Keywords: official art, unofficial art, Soviet culture, civilization, cultural rehabilitation

Tulchinskii Grigorii L.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, State Institute for Art Studies; National Research University Higher School of Economics – St. Petersburg; ORCID ID: 0000-0002-5820-7333; e-mail: gtul@mail.ru

Soviet Anthropological Ideal: Meaning Making Factors and Fate (Relationship Between the Contexts of Artistic Culture and Social Practice)

Support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 24–28–01484 «Anthropological ideals in the adventure films of Russian silent cinema of the 1910–1920s». 2024–2025.

Abstract. The article deals with the formation of meaning, evolution and fate of the anthropological ideal, which is associated with the Soviet period in the history of Russian culture. Consideration is conducted on the material of domestic fiction, biographies of politicians, cultural figures. The analysis is based on the concept of “pragmasemantics” as a complex and interface of meaning formation in the interaction of the contexts of socio-cultural practices. This allows us to trace the relationship between the contexts of artistic culture and social practices in the dynamics of the formation, development and departure of this ideal. The idea and practice of forming a new society by the beginning of the 1930s led to the formation of a generation of young people with an active life position, fundamentally new for Russian culture. We are talking about people who believed that they knew how a new life should and could look like in a new society, and they believed in their own strength to carry out this life. However, the formation of the Soviet regime was increasingly accompanied by regulation. The first generation of Soviet youth proper survived the repressions, and its potential played an important role in the Great Patriotic War in the 1960s. However, for a number of reasons, just as the Soviet experiment itself turned out to be untenable, and the Soviet people did not become a civil nation, so the ideal of the Soviet person came into conflict with the social reality of the Russian mass consumer society.

Keywords: silent films, “new people”, pragmasemantics, responsibility, Russian literature, superman, Soviet anthropological ideal, Soviet man, USSR

Florkovskaya Anna K.

D.Sc. (in Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; ORCID ID: 0000-0003-1945-0573; florkovskaja@yandex.ru

How Was Russian Artistic Life Constituted?

Abstract. The article is devoted to the problem of interaction in Russian culture between official and unofficial discourses over several centuries: from the Old Believers to the 19th century, from the modern era to the unofficial art of the 1950s-1980s. Unofficial art is the central object of consideration: the most important points in its history are named; the genesis, evolution, and dynamics of the boundaries between the official and the unofficial are indicated. The origins of Soviet unofficial art can be traced from the era of the split (the emergence of an alternative Russia), through the political struggle of the mid-19th century (the emergence of the underground) to the ups and downs of the relationship between art and power in the 20th century (the beginning of unofficial art). The author comes to the conclusion that official and unofficial discourses in Russian culture have existed for more than four centuries. Their interaction helps maintain the completeness and mobility of culture, ensures its diversity and balance of experimental and traditional, which do not interact linearly.

Keywords: unofficial art, underground, underground, Old Believers, dichotomy of official and unofficial, artistic life

Fomin Valery I.

Doctor of Art History (Film Studies), Member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation, Full Member of the Golden Eagle Film Academy and the Nika Film Academy, Multiple Winner of the Professional Awards

In Search of the Lost Code of the National School in Soviet and Russian Cinema

Abstract. This article was written 15 years ago, inspired by reflection on Soviet art in the perestroika period and dedicated to one of the most painful problems of Soviet cinema – the multinational structure of Russian civilization. It so happened that, to a greater or lesser extent, different peoples developed their culture, discussed its problems, contributing to its development. Issues related to the problems of the Russian ethnic group and the culture of the Russian people were discussed less. Uniting different peoples in a common desire to create a new social system, the Russian people themselves were least likely to reflect on the national roots of their culture. To solve the problems of the unity of ethnic groups, nations and cultures, the Soviet government was forced to look for factors that unite, rather than highlight the specifics of individual ethnic cultures. The author of this article reflects on the process of transforming the culture of the Russian ethnic group into a powerful energy impulse for the development of the culture of the emerging new

society and new civilization. Russian culture gradually turned into an unofficial discourse. Even if they didn't reflect on it and didn't always pay attention to it, it spontaneously manifested itself in art. This is felt in many cinematic masterpieces that have not lost touch with the roots and mentality of the people. The Russian cultural code is manifested in psychologism, which is characteristic not only of auteur cinema, but also of genre cinema, and in a special manner of acting, and in the folklore basis of many plots and genres, and in the extraordinary openness of aesthetics, which allows borrowing and references to other cultures – and not only Western, but also Eastern – to creatively process and make part of the spiritual matter of Russian screen art. The author sees the need for in-depth and open reflection on domestic artistic traditions, including the connection between Soviet-era cinema and Christian culture.

Keywords: cinema, perestroika, malokartin'e, few cinemas, cultural code, psychologism

Saraskina Liudmila I.

D.Sc. (in Philology), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0003-4844-4930; l.saraskina@gmail.com

The Decembrists and Herzen are in the Field of Assessments and Reassessments. A View from the 21st Post-Soviet Century

Abstract. The article analyzes assessments of the Decembrist movement and its culmination – the Decembrist uprising on December 14, 1825, formed under the influence of the journalism of A.I. Herzen, revolutionary democratic ideology with its tendency to romanticize the movement itself, its participants, and the historical significance of the uprising. Comparison of statements by V.O. Klyuchevsky, V.I. Lenina, F.M. Dostoevsky, as well as modern historians of Decembrism, reveals radical contradictions both in the understanding of the essence of noble revolutionism and in the interpretation of the historical reputation of the movement's figures.

The theme of the Decembrists has always been and remains the subject of political, historical, and even aesthetic debates. Today, these debates do not leave the pages of scientific publications, popular magazines and Internet resources. Question: "What was it, what were the reasons, and why?" – which has worried Russian society for almost two centuries, is now even more relevant than before. Who are "Children of December"? They were madmen, heroes, the best sons of the nation or knights without fear or reproach, ready to sacrifice their own well-being and even their lives in order to achieve high ideals? Were they dangerous rebels, political utopians, cynical and cold-blooded conspirators, or not? The article tries to find answers to these difficult questions.

Keywords: Decembrist uprising, assessments, historical reputation, Herzen, Dostoevsky, Klyuchevsky, Lenin, public interest

Khomyakova Yulia O.

Film Critic, Member of the Filmmakers' Union of Russia, Member of Journalists' Union of Moscow, Independent Researcher

"Rise, Our Song, Above the Cloud..." *Svinarka i Pastukh* [*Swineherd and Shepherd*] – a Pastoral on the Threshold of War

Abstract. The history of the creation of the musical film comedy *Svinarka i Pastukh* ["Swineherd and Shepherd"], which was conceived by director Ivan Pyryev in 1940 under the impression of the All-Union Agricultural Exhibition. The genre of a musical with pastoral elements was chosen with the expectation that this was exactly the kind of spectacle that millions of Soviet people might need in the first year of the approaching war. Production of the film *Svinarka i Pastukh* ["Swineherd and Shepherd"] was not stopped even in the fall of 1941, when Hitler's troops approached Moscow. And during the most difficult times of the Great Patriotic War, this film enjoyed enormous success.

Keywords: musical comedy, *Svinarka i Pastukh*, "Swineherd and Shepherd", Ivan Pyryev, All-Union Agricultural Exhibition, pastoral, Great Patriotic War

The Image of the Artist and the Image of Art

Mildon Valeriy I.

D.Sc. (in Philology), All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov; vimildon@mtu-net.ru

"We Were Born to Inspire..." [Status of the Artist in Soviet Culture]

Abstract. The title uses a line from a poem by A. Pushkin, where the poet answers the question about the status of the artist in society, regardless of chronology. This answer has become an aesthetic axiom: creativity is free, because it is the result of inspiration and its source, the nature of which continues to remain mysterious, although it has long been known: without freedom there is neither creativity nor the creator himself, as evidenced by the entire history of world culture. The status of an artist in the Soviet era was one of many and indisputable confirmations.

Keywords: artist, creativity, freedom, inspiration, culture, era

Kondakov Igor V.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Philology), Professor, Russian State University for the Humanities; State Institute for Art Studies, Russia, Moscow ORCID ID: 0000-0002-8903-8368; ikond@mail.ru

Between Official and Underground: Prokofiev and Shostakovich in Soviet Music

Abstract. The fate of the geniuses of art in conditions of suffocating lack of freedom – ideological and political – is generally the same, regardless of the creative individuality of each of them. And the ways of their creative survival in unbearable conditions of existence are different.

The classics of Russian music of the twentieth century, S. Prokofiev and D. Shostakovich, under the frightening pressure of Stalin's policy, could not ignore the "social order" of the totalitarian state and at the same time could not abandon their creative individuality, which tended towards musical modernism and the avant-garde. Both composers were "squeezed" by the circumstances of their lives between the Soviet officialdom, awaiting the birth of masterpieces in the spirit of socialist realism and political propaganda, and their own ideals of free creativity, not restrained by any ideological attitudes and prohibitions. The difference in their position was that Shostakovich was a "Soviet man" all his life and in this capacity was brutally trained by the Soviet government and the "Pravdinsky" articles, while Prokofiev as a composer was known even before the revolution, achieved world fame in emigration and, returning to the USSR, brought with him a "trail" of suspicion and assessments related to his pre-Soviet past, and at the same time an unshakable confidence in his genius.

If Prokofiev continued to show independence and obstinacy in his Soviet work, despite the fact that he was rarely published and little performed, then Shostakovich sought to outwardly demonstrate resignation to fate and political "discipline" (while maintaining internal resistance and deep conviction in his rightness). In order to preserve their creative individuality and their own style, both composers had to resort to disguises and ciphers.

The ideal means of "leaving" the underground for both composers was an appeal to the context of culture, including the use of subtext and intertext, author's irony and self-irony, semantic ambivalence, refined allegories. All these means required music recipients to have a huge cultural outlook, depth of philosophical and cultural-historical interpretation, proficiency in various cultural languages, which was inaccessible to most of their colleagues, critics and censors.

Keywords: Soviet music, Prokofiev, Shostakovich, officialdom, underground, "between", self-identification, intertext, subtext, cultural context, creative individuality, "death of the author", freedom of creativity.

Petrushanskaya Elena M.

PhD (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0001-7404-2201; elena.petrushanskaya@gmail.com

"People's Aspirations" in Texts, Plots and Cases of Refusals Were Sent to D. Shostakovich: 1949–1974

Abstract. The article contains an analysis of literary materials sent to Dmitry Dmitrievich Shostakovich, from professionals and amateurs. These are the “popular aspirations” of texts and plots proposed for the composer’s future opuses. Unofficial premises reveal the pressure of the environment and time, paradoxes in the perception of the musician’s work, and philistine expectations based on the ideological cliches of the era. Most of these proposals were rejected by Shostakovich. Other cases of his “failures” in difficult situations are also considered, and observations about the professional and personal ethics of the master are presented.

Keywords: Dmitry Shostakovich, composer's archive, sendings of literary materials, letters, libretto, themes, plots, musical compositions, pressure of time and environment, ethics

Pechenkin Ilia E.

PhD (in Art History), associate professor, Russian State University for the Humanities; ORCID 0000-0002-8000-7792; pech_archistory@mail.ru

Builder in a Grip of the Era: The Shaping of a "Soviet Architect" in the 1920s–1930s

Abstract. Based on specific biographical material, the article examines the process of formation of architectural personnel during the first Soviet decades. In the context of socio-political turbulence, architecture as an art form has received a dual status: on the one hand, thanks to the destruction of old professional institutions, a wide opportunity has opened up for formal experiments; on the other one, economic difficulties prevented at least the full implementation of the architect’s creative ideas. At the same time, when the material and technical capabilities became sufficient for the deployment of real construction, the political conjuncture was transformed in favor of academically traditional architecture, focused on the images of the classics. It is interesting to see how, against this background, the professional careers of experienced architects, who began their creative activity even before the revolution, and their young fellow students developed. The latter could act in various roles – from ordinary performers to full-fledged co-authors, whose creative participation ensured the relevance of the products of design bureaus that worked in the 1920s under the names of old specialists. In the next decade, the situation changed: now, after the defeat of constructivism, “firms” under the guise of large figures were the saving ark for the architectural youth who wanted to remain in the profession. The most

expressive illustration of the described metamorphoses is the Soviet career of Ivan Zholtovsky, who managed not only to construct his own image, but also to establish a bureau in Moscow, which ensured survival in the profession, first for him as an old specialist, and then for a number of his young colleagues and often opponents in the past. A peculiar situation caused in Leningrad, where the older architects' generation got left the stage for various reasons, and the younger one had to the lot almost independently, relying on the genius loci, to grope for the rut of the Stalinist “grand style”.

Keywords: Soviet architecture, 1920s, 1930s, neoclassic, constructivism, biographical studies, shaping a new staff, I.V. Zholtovsky, E.A. Levinson, I.I. Fomin

Margolit Evgeny Ya.

PhD (in Art History), cinema historian, film critic, presenter of television programs about cinema

Moviegoer Mandelstam

Abstract. The article is devoted to Mandelstam's perception of the phenomenon of cinema. The author believes that with a relatively small volume of texts devoted to this subject, the poet's views represent a fairly consistent system. Its peculiarity consists in combining the childishly direct joy of the viewer of the first film screenings, who follows the rapid movement of the characters in space, with the sophistication of the poet, who sees a genuine cinematic plot in the exhibiting what "flows organically and continuously" – the flow of life... Hence, the plot of the poet-viewer's relationship with cinema can be represented as a search for a hero with whom he can freely identify himself, in whom he can recognize himself. Such a hero for Mandelstam becomes a funny character – a wandering buffoon... The poet finds the final embodiment of it in the image of Charlie the tramp created by Chaplin.

Keywords: cinematography, installation poetics, funny character, little man

Avant-garde: From Political to Artistic

Khrenov Nikolai A.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0002-6890-7894; nihrenov@mail.ru

On the Issue of Preserving Cultural Traditions

Abstract. The article makes an attempt to comprehend the processes unfolding in Russia in the 20th century in accordance with the historical logic that took place in European, and more precisely, in Western culture over the past several centuries, starting from the 15th and 16th centuries, i.e., from the Renaissance

and Reformation. But, firstly, spontaneously imitating this logic with great delay, Russia goes through all the stages characteristic of the West, significantly delayed, and, secondly, in accelerated rhythms. It is clear that such a vision of Russia in the 20th century is superficial. After all, repeating Western logic while preserving the powerful medieval layers of existence that determine the life of the peasant strata of the population seems impossible. However, it turns out that the revolution of 1917, like the unconscious and unreflected urban revolution that all civilizations existing in the world go through in certain eras, contribute to the destruction of the medieval agricultural foundations of life and the acceleration of the rhythms of development. Naturally, such acceleration, unfolding in political forms, led to numerous casualties. But this process took place especially painfully in artistic culture. The implementation of the modernist utopia, which affected the revolution of 1917 and in the subsequent period, led to the emergence of strict censorship and the eradication of many traditions' characteristic of Russian culture. It turned out that the Slavic Renaissance, expected and welcomed by the intelligentsia at the beginning of the twentieth century, began to unfold almost simultaneously with the Reformation, during which it was possible to use only partially what the Renaissance brought with it. In addition, much was complicated by the outbreak of the World War. But if we proceed from Western logic when analyzing the processes taking place in Soviet Russia, then we should look in these processes not only for the Reformation, but also for the Counter-Reformation that follows it. As is known, the Counter-Reformation slows down the development of reform processes, turning history back. It rehabilitates what the Reformation rejected. What does the Russian Counter-Reformation, which began in the middle of the last century and was expressed first in the "thaw" and then in perestroika, rehabilitate? It rehabilitates traditional values, the creators and guardians of which were the peasant strata who make up the majority of the Russian population. The counter-reformation in Russia, the spokesman of which at this time was, of course, not only A. Solzhenitsyn, turns out to be very beneficial for artistic culture. This process enriches the artistic process, eliminating the gap in cultural continuity as a consequence of those revolutions and wars that took place in the last century. Thus, unofficial layers, repressed into the unconscious, again become the basis for the development of Russian culture.

Keywords: the principle of continuity in culture, Western Renaissance, Slavic Renaissance, Western Reformation, Reformation in Russian, Western Counter-Reformation, Counter-Reformation in Russian, Russian Revolution of 1917, urban revolution, traditional culture, genocide of the peasantry, V. Zhukotsky and Z. Zhukotskaya, A. Solzhenitsyn, O. Spengler, A. de Tocqueville, V. Tsimbursky, A.V. Chayanov, S. Yesenin

Ustyugova Elena N.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, St. Petersburg State University; ORCID ID: 0000-0001-7453-2585; elena.ust@gmail.com

The Idea of the "Creative Form" in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s

Abstract. The Russian avant-garde of the 1920s was a time of a utopian thinking crisis in theoretical aesthetics and in art. The utopianism of the avant-garde project consisted in the impracticability of the mission of art to totally transform reality and man through aesthetic means. The key idea of the avant-garde aesthetic concepts was the effectiveness of the creative form building the integrity of the life creative matter. The concept of the "creative form" was developed in different directions: from the concept of a single style in all spheres of life and the theory of synthesis of arts to the aesthetics of functionally appropriate forms of the objective environment. The symbolic language of style was a universal aesthetic translation of metaphysical ideas into sensual ontological image of the wholeness of being; synthesis of arts was seen as a means of expressing the initial wholeness of cosmic being; and a functionally appropriate form of the objective environment was understood as a means of direct involvement of man, spontaneously causing his active creative response. The utopianism of the idea of the "creative form" determined its rapid demise, which had a complex of philosophical, social, political and human reasons. The major of them included the totality of the wholeness project, the undervaluation of the individual artistic subject's creative freedom, the rejection of a substantial spiritual and value-based interpretation of culture, the hope that the aesthetic influence might transform the masses into creative subjects, the narrowing of the potentialities of the utopian project by the attempt to turn it into a methodology of action, the pursuit of realization that limited the growth of its inner potential, and the undervaluation of the real conditions for its implementation.

Keywords: creativity, life-building, form, utopia, universalism, aesthetic, art, symbol

Goryachok Kirill L.

PhD (in Philosophy), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0003-0002-7732; goryachokk@mail.ru

Soviet Folklore in *Three Songs about Lenin*, *Lullaby* and *Three Heroines* by Dziga Vertov

Abstract. The article analyzes the late films of the Soviet documentary director Dziga Vertov *Three Songs about Lenin* (1934), *Lullaby* (1937) and *Three Heroines* (1938) in the context of Stalinist folklore – tales, poems and other folk works stylized as new Soviet reality. The author answers the question of why Vertov, an ardent apologist for documentary and fact in cinema, turned to fairy-tale and

epic motifs. The reason is the sociocultural transition from the avant-garde era to socialist realism. Along with the actualization of folklore genres in the 1930s, a multifaceted process of ideologization of “truth,” in particular, historical truth, took place. Capturing reality in the conditions of socialist realism should reflect a specific, utopian model of life and society. In his films of the 1930s, Vertov introduced excerpts from folklore works, for example, by the Lezgin poet Suleiman Stalsky, or deliberately stylized plot structures and artistic leitmotifs to resemble folk songs about V. Lenin and I. Stalin. Director understood folklore in the context of the avant-garde as material for creating a complex, intertextual work, in which ideology and images of leaders faded into the background before the artistic, poetic, musical composition of the plot. Vertov as the folklorist treats folk poems and songs as documents that depict reality in a special way. Like the authors of folklore works, he aesthetically comprehends the Stalin era, recreating its main myths and symbols.

Keywords: Dziga Vertov, folklore, documentary film, Stalinism

Bulycheva Elena I.

D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire; ORCID ID: 0000-0001-7343-1934; elena.i.bulycheva@gmail.com

Mythopoetics of the Official Soviet Sculpture in the 1920s–1950s

Abstract. Features of the mythopoetics of Russian sculpture in the 1920–1950s are discussed in this study. Works of several prominent sculptors, such as Sergey Konenkov, Vera Mukhina, Aleksandr Matveyev, and Matvey Manizer, were studied in order to reveal specifics of the mythopoetic model of sculpture based on neo-mythological authoritarian structures. Since that kind of neo-mythological structures captured the minds of the masses, the mythopoetic model grown on this foundation turned out to be one of the most popular in the context of the rapidly developing processes of becoming of the Soviet state.

Social neo-mythology, being the basis of this kind of mythopoetic model, plays among others an important role of affirmation of the new social structures and ideals. Sculpture by virtue of its innate ability to embody the put-forward ideals in a sensually perceived form, is recognized as an effective form of “monumental propaganda” and receives serious state support.

A specific feature of the type of mythopoetics of sculpture under consideration is that it is focused on the dominant position of the heroic principle of the “new time”. This orientation not only predetermines the nature of the plastic language, compositional solutions, and technologies, but also defines the circle of personified characters.

Along with the mythologized images of leaders, new social figures emerged from the people, such as Worker, Kolkhoz Woman, Scientist etc. They are affirmed as the main neo-mythologems and form the basis of figurative-symbolic

structures in this model. At the same time, they are the recipients to whom in fact the monumental propaganda is addressed.

Keywords: sculpture of the Soviet period, mythopoetics, neo-mythological structures, mythopoetic model, plan of the monumental propaganda

Marievskaya Natalia E.

D.Sc. (in Art History), Associated professor, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK); ORCID ID: 0000-0002-8404-0370

■ Sacred Spaces in the Dramaturgy of the Soviet Film

Abstract. The paper is devoted to identifying sacred spaces in the artistic structure of Soviet films, defining the signs of sacred space, identifying its role in the plot. Cinematography of the Soviet period, shows a great variety of spatial forms. However, we can distinguish the stability in the use of certain spatial constructions, typical for the Soviet cinema in general.

Thus, for Soviet cinematography is characterized by the motif of the square as a sacred place. At the same time, the meaning of the square varies greatly in different historical periods. In some cases, it is a sacred meeting place between the people and the authorities, in others it is a place of tragic sacrifice, where the hero is united with the people at the moment of his death. The square is the place where the artist reveals the hidden truth to the people. Another sacred space is the space of the home. The space of labor also acts as sacred space.

Time is infinitely lengthened in sacred spaces, transforming eternity. In its best examples, Soviet cinema preserves the high spirit of tragedy; they breathe space. In the films of A. Tarkovsky, Yu. Norshtein, L. Shepitko the “will to the sacred” (the term by N. Khrenov) is nourished from the roots of centuries of Russian culture.

Keywords: plot, artistic space, sacred space, symbol

Voskresenskaya Victoria V.

PhD (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0001-9991-2576; viktoriavv@mail.ru

■ Creative Destinies of the Masters of the Avant-garde Era in the Conditions of Soviet Artistic Culture: Pavel Kuznetsov and Martiros Saryan

Abstract. The article discusses the main stages of the biography and the features of the picturesque manner of creative associates P.V. Kuznetsov and M.S. Saryan in the Soviet period. Innovators of the beginning of the century, they sought to preserve the ideals of their art throughout their life. The creative evolution of the masters in post-revolutionary time is analyzed in conjunction with the essential aspects of the ideologized cultural agenda and the principles of socialist realism.

The discrepancy between the concepts of “socialist realism” and “art of the Soviet era” is emphasized – the last included many different phenomena, trends, masters.

Keywords: soviet art culture, P.V. Kuznetsov, M.S. Saryan, art of the 20th century, USSR, Armenia, modernism, socialist realism

Demchenko Aleksandr I.

D.Sc. (in Art History), Professor, the International Center for Comprehensive Artistic Research, L.V. Sobinov Saratov State Conservatory, N.G. Chernyshevsky Saratov National Research State University; ORCID ID: 0000-0003-4544-4791; alexdem43@mail.ru

Illusions and Allusions. Historical and Revolutionary Theme in Soviet Music of the 1960s–1980s

Abstract. This article highlights the points that radically distinguished the development of the historical and revolutionary theme in Soviet music of the 1960s–1980s from its artistic interpretation in previous periods. In the 1960s, the novelty of its interpretation was primarily associated with the promotion of a conflict-dramatic direction, with a radical rethinking of ideas about folklore and publicistic principles, as well as with the activation of urban trends. In the development of historical and revolutionary genres since the late 1960s and in the first half of the 1970s, there has been a temporary departure from the trends of radical renewal, which in its own way was expressed in the promotion of moral and psychological issues, and was most clearly carried out through the assertion of the dominant role of objective narratives and the development of motives for active life affirmation. In the problematic concepts of the second half of the 1970s, qualities such as heightened conflict, emphasized journalism and pathos of moral quest, brought to the fore again to a certain limit. Following that, at the turn of the 1980s, objective narratives were again put forward, in which a more balanced and optimistic worldview was asserted. In general, positively assessing what was happening in the historical revolutionary genre in the 1980s, it should be recognized that the music of this time often showed symptoms of a certain crisis, inertia of thought, a shortage of major creative ideas, which in relation to public life was qualified as a period of stagnation and reflected in the incomparability of the artistic results of this decade with the fact that the 1960s and 1970s brought it. In any case, one can state the impressive versatility of the artistic process in the thematic area under consideration and its important position in the general panorama of musical creativity of the 1960–1980s.

Keywords: Soviet music of the 1960–1980s, historical and revolutionary themes

Sharapov Ivan A.

Member of the Union of Artists of Russia / the International Association of Art (IAA / AIAP), UNESCO; N.S. Alferov Ural State University of Architecture and Arts; ORCID ID: 0000-0002-1761-7176; isharapov4@gmail.com

The Influence of the Russian Avant-garde on the Aesthetics of Foreign Architecture of the Second Half of the 20th Century. Rem Koolhaas

Abstract. The article examines the formative interrelations between the phenomenology of impressions and the formation of a projective approach to architecture based on the fact of the journey of the Dutch architect R. Koolhaas to the Soviet Union (1965). The conducted research involves a textual analysis of the facts in the architect's biography, which directionally reveals the specifics of the influence of the "phenomenology of impressions". The article clarifies the significance of the architect's visit to the USSR, and establishes the formation features of a design approach to architecture. For the Dutch architect, the avant-garde architecture of the Soviet Russia and, in particular, constructivism, represented the basis and the vector of influences that determined the formation of the professional value orientations reflected in the specific concept of the purified formal aesthetics of architecture. The author of the article determines the factors in the formation of R. Koolhaas' approach related to the experience of conceptual projects of V. Tatlin, K. Malevich, M. Ginzburg, and I. Leonidov. The cited sources (interviews, statements, and lectures) document the pragmatics of the experience of the Soviet constructivist architecture in the context of modern conceptual reality of the deconstruction movement and global architecture. Conclusions are drawn about the relationship between the phenomenon of the Soviet avant-garde architecture (genetic continuity, reception of ideas) and the modern architecture of the deconstruction movement.

Keywords: text in architecture, Rem Koolhaas, Moisei Ginzburg, Ivan Leonidov, Peter Eisenman, Oswald Mathias Ungers, constructivism, deconstruction, projective approach

Shifts in Narrative Structures

Gudkova Violetta V.

D.Sc. (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0003-3182-6967; violetta2049@yandex.ru

The Unnoticed Avant-garde. Literary Innovation of Mikhail Bulgakov and Yuri Olesha

Abstract. This article refutes the usual ideas about the literary process of the 1920–1930s, associated with a sharp contrast between traditional and avant-

garde literary forms. In accordance with this idea, the prose of M. Bulgakov and Yu. Olesha can be called traditionalist in many respects also because these authors were guided by literary examples of the 19th century, by the classics N. Gogol, A. Pushkin, L. Tolstoy. But, let's say, such authors as B. Pilnyak, A. Bely, V. Khlebnikov unconditionally belong to avant-garde prose. Of course, in comparison with the new futuristic poetics, the novels of M. Bulgakov and Y. Olesha are perceived as completely conservative, provincial, old-fashioned and archaic. But this, of course, is a superficial view. This is prose that grew not just from L. Tolstoy and A. Chekhov, from the poetic finds of V. Mayakovsky and V. Khlebnikov. It is no stranger to the novels of Proust and Joyce, Hemingway and Remarque. And in general, can it be said that the literary classics of the 19th century are completely conservative? If we carefully read the texts of L. Tolstoy or F. Dostoevsky, we will find in them what will then be considered signs of avant-garde literature. True, the classics, having taken a step towards the avant-garde, still did not become avant-garde. They have an avant-garde form – something peripheral to the avant-garde mainstream. For them this is only a private and possible technique, and not an established poetics. As for M. Bulgakov and Yu. Olesha, it can be argued that, in comparison with the private discoveries of the classics, they advanced further in literature, despite the fact that they managed to maintain connections with their predecessors. They are in no hurry to introduce themselves to the reader as programmatic adherents of the avant-garde, although in essence they are avant-garde authors. They also represent the literary avant-garde, as evidenced, for example, by the fact that they destroy genres that have become canonical, as evidenced not only by M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita", but also by his play "Running", as well as the prose of Yu. Olesha in the form of diary entries ("Not a day without a line. From notebooks", "Book of farewell"). These outstanding writers are moving in the same direction in which all world literature of the 20th century was moving.

Keywords: literary avant-garde, M. Bulgakov, Yu. Olesha, L. Tolstoy, N. Gogol, traditional literary system, pseudo-conservatism, diary novel, literary context, exhaustion of literary forms, literary mainstream, Pilnyakovism

Sputnitskaya Nina Yu.

PhD (in Art History), Associate Professor, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK); ORCID ID: 0000-0003-1989-4182; ninadormouse@gmail.com

Kazuchits Maksim F.

PhD (in Philosophy), Associate Professor, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK); ORCID ID: 0000-0002-3015-3046; mkazuchitz@gmail.com

Andrey Tarkovsky's Unrealized Scenario "Antarctica, a Far Away Country": Between the Author's and Genre

Abstract. The article is devoted to a historiographical study of an archival document. The focus of attention is the peculiarity of the ideological interpretation of the script “Antarctica, a far away country”. The features of the 1966 version of the script by A. Tarkovsky and A. Konchalovsky and fragments of the 1960 version are analyzed. A variant of the script in the adventure genre “Antarctica, a distant country”, presumably written by Konchalovsky and Tarkovsky while working on “Andrei Rublev”, was discovered in 2022 in the fund of unproduced scripts of the Mosfilm film studio. Previously, it was known about the script of Tarkovsky and Konchalovsky, written in 1960, which was planned for the production of Tarkovsky's graduation film. The discovery of a previously unknown version of 1966 was a big surprise for researchers of the director's work in 2022.

The history of the script by Andrei Tarkovsky and Andrei Konchalovsky allows us to approach the authentic and most complete creative biographies of cinematographers and describe the genre originality of their works. In this study, the motives that determined the artistic worldview and the originality of the mature Tarkovsky are revealed.

Despite the scrupulous observance of genre normativity, the acute plot is overcome in the 1966 version, existential problems come to the fore. Tarkovsky, within the genre framework, following the laws, was able to discover paths for the development of the main themes of his purely authorial creativity. The documents analyzed in this article will allow us to present the formation of the director's personality in more detail, and to characterize his thematic and aesthetic preferences during the years of the “thaw”.

Keywords: Tarkovsky, Konchalovsky, Ossetiansky, history of Soviet cinema, thaw, author's cinema, film studies, archivistics

Kazin Aleksandr L.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, the Russian Institute of Art History; ORCID ID: 0000-0003-1740-6448; alkazin@yandex.ru

Metaphysics of *The Pyramid*: L. Leonov's Novel as a Phenomenon of Russian-Soviet Culture

Abstract. The article is devoted to L.M. Leonov's philosophical novel *The Pyramid*, on which the writer has been working for the last 40 years of his life. The novel takes place in Moscow in the 1930s, and the main characters are Soviet people who believe (or do not believe) in different gods – Christians, communists, atheists and even Satanists. The central characters of the novel are an angel incarnated into a man and a demon, who took the form of a “genius of all sciences and arts” Shatanitsky. The article analyzes the main ideological and plot confrontations of the novel, representing the struggle of infernal forces against the divine energies of existence in the conditions of the officially atheistic Soviet system and way of life. Unlike Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, Leonov's *The Pyramid*

ends pessimistically: the angel leaves the earth without fulfilling his enlightening mission. As a conclusion from the novel, we can assume that the world and man have been failed by God (the Main One), although another reading of the finale is possible: human love will overcome everything.

Keywords: God, man, Christianity, the universe, atheism, communism, politics, the meaning of life, Satan, progress, love, eros, the end of the world

Poznin Vitaliy F.

D.Sc. (in Art History), Professor, Russian Institute of Art History; ORCID ID: 0000-0002-6936-6241; poznin@mail.ru

Generational Factor in the History of Soviet Cinema. "Lenfilm" of the Change Era (1980s–1990s)

Abstract. The article discusses the process of changing creative generations at the Lenfilm film studio at a time when changes in the political and economic systems begin to take place in the USSR. The author puts forward a hypothesis that the origins of the change in the aesthetic and ethical paradigm, that occurred by the early 1990s in the films of the new generation of directors of Lenfilm, should be sought in the value orientations that were developing latently at the studio in the 1970–80s. In that period the creative community highly valued artistic searches in auteur cinema, and the factor of audience success was underestimated. As a result, when the generation of directors changed, in the films of the late 1980s and early 1990s the desire for self-expression and total nihilism in relation to the past became dominant, which led to a sharp drop in the Russian audience's interest in Russian cinema.

Keywords: Generation factor, Soviet cinema, perestroika, Lenfilm, screen change, ethics and aesthetics.

Artistic Life

Dukov Evgeniy V.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Professor, State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000–0002–2097–369X; evdukov@mail.ru

How Professional Concert Activity Was Cultivated in Russia and How It Was Transformed After the Revolution

Abstract. The article is devoted to a new look at concert activity in Russia before the 1940s. The revolutionary period is interpreted as a continuation of the “big” history of Russia based on the material of concert activities. Fundamental to the author is the idea of two different types of concert activity that developed in Russia during this period: one, traditional, associated with live performing practice

in front of an assembled audience, and the second, associated with the new media – radio, where performers showed their art to a soulless microphone, and the audience was replaced by the ghost of a “radio listener” scattered in space. The article briefly examines the theory of concert activity, highlighting its main factors, without which it does not exist as a professional theory – the idea of a concert in the public consciousness, specific performing forces, schools that feed them, an understanding public, economic conditions. Much attention is paid to the pre-revolutionary period, when concert activity existed as a non-state, regional cultural structure. The article contains a new look at the cooperative movement and its role in culture and concert activities. The history of the first Soviet philharmonic societies, the struggle between the “box office” and high aesthetics in them is considered. A small but important place is given to radio and its influence on the development of the second concert activity in Russia.

Keywords: concert activity, musical culture, Russian Empire, RSFSR, Bolsheviks, cooperative movement, radio

Levchenko Tatiana V.

PhD (in Physics and Mathematics), Chief Expert, Laboratory for the Study of Yu.P. Lyubimov and Director’s Theater of the 20–21st Centuries, National Research University “Higher School of Economics”; ORCID ID: 0000-0002-3518-0481; tatlevchenko@mail.ru

Archival Vignettes (about F.M. Levin, Yu. Yuzovsky and Yu.P. Lyubimov)

Abstract. The archive of the literary critic Fyodor Markovich Levin (1901–1972) contains materials related to the theatrical life in the USSR in the 1920–1970s. This is due not only to the general cultural interest and a wide range of friendships and acquaintances of F.M. Levin, but also to the fact that for many years he was professionally associated with theater criticism and leading theater critics, including Yu. Yuzovsky. The mention of the Taganka Theater and its chief director Yu.P. Lyubimov is found twice in Levin’s diaries, but other archive materials, including the memoirs of the critic’s daughter E.F. Levina, show a long-term interest in the Vakhtangov Theater, to the work of Yuri Lyubimov in it, to the emergence and work on the Taganka Theater. They also allow us to supplement the historical and cultural context of some events in Lyubimov’s life and his performances.

Keywords: Yuri Lyubimov, Yu. Yuzovsky, F.M. Levin, Taganka Theater, F.M. Levin’s archive

The East in the Processes of Cultures Contacts

Bragina Natalya N.

D.Sc. (in Cultural Studies), Associate Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire; ORCID ID: 0000-0002-5042-4587; nnbragina@yandex.ru

"Oriental Text" by Andrey Platonov in the Light of Musical Associations

Abstract: The article is devoted to the eastern theme in the works of A. Platonov. The relevance of the topic is explained by the realities of today, when Russia's relations with eastern countries are being built on a new geopolitical platform, but a retrospective view helps to highlight many ongoing problems. The main theme of all oriental prose is the contact of the traditional culture of the East with the transformative expansion of the West, when a person of a different mentality gets to remote Asian areas. His kind thoughts often turn into a disaster for the people with whom fate confronts him, and sometimes for the whole nation. But even for the hero-converter, contact with a foreign culture turns out to be disastrous. Such a pessimistic view is unacceptable for Soviet literature of the 1930s, and therefore Platonov puts it into a completely respectable plot, not devoid of crude Stalinist rhetoric, but a detailed reading, "listening" to the intonation of Platonic prose of this period makes it possible to free the author's idea from concessions to modern censorship. Three main works are considered: the early story "The Sandy Teacher" and the novels "Takyр", and "Jan" created after the writer's business trip to Central Asia. Two cultures opposed to each other – Asian and European – are analyzed from the point of view of a stylistic language complex having musical analogies: in "Takyр" it is a repetitive technique equivalent to musical minimalism, creating the effect of turning off time due to endless varied repetitions of a single thematism, in "Jan" it is a European drama of a romantic nature based on internal conflict, leading to self-destruction. The conclusions that the analysis leads to are as ambiguous as the conclusions that Platonov comes to in the finale of the works (two variants of the finale in the story "Jan" are not accidental).

Keywords: Platonov, Central Asia, European culture, the image of the desert, the Faustian soul of a European

Евалло Violetta D.

PhD (in Culture Studies), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0002-4531-4922; amaris_evallo@mail.ru

Between the Epic and Social Realism: Film Adaptations of Ch. Aitmatov's Novels in the 1960s

Abstract. The aesthetic and philosophical searches of the “sixtiers”, which had a significant impact on the sphere of art – literature, painting, cinema – correspond with the programmatic principles of “pochvennnichestvo” of the 19th century. It seems that the revival of this concept is largely due to the weakening of officialdom in the 1960s and attempts on the part of the intelligentsia to critically assess the relationship between socialist imperatives and the proclaimed principles of organizing life and the real-world order of the country, characterized not only by the development of technology and urban growth, but also by survival in remote areas with preserved traditional way of life.

In the space of artistic culture of the era, the figure of Chingiz Aitmatov, perhaps, stands out especially clearly: both due to the originality of his literary works and the special interest in them on the part of filmmakers. The writer’s works most acutely reveal the confrontation between the natural and the civilizational, which, in a collision with everyday life, reveals its inconsistency, its inability to become a universal in the context of a traditional way of life, which was quite accurately reflected in the film adaptations of Irina Poplavskaya (*Jamila*, 1968) and Sergei Urusevsky (*Pacer’s Run*, 1968).

Keywords: Aitmatov, film adaptation, *Jamila*, *Farewell*, *Gyulsary!*, mythopoetics, pochvennnichestvo, “sixtiers”, Sublime, space, Irina Poplavskaya, Sergei Urusevsky

Kononenko Nataliya G.

PhD (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0003-2060-2917; tintinnio@yandex.ru

Variations of the Middle Eastern Musical Myth in the Late Soviet Auteur Cinema

Abstract. The paper is devoted to the interpretations of the traditional music of the Middle East and Central Asia in the late Soviet Auteur cinema. The modernist paradigm of neo-mythologism, which unites a number of films by S. Parajanov, A. Tarkovsky and A. Sokurov, determines the artists’ appeals to the deep processes of the human psyche, universal archetypes and mythologems, which entails the autonomization of artistic discourse – camera and acoustic space – from the narrative structure. At the same time, mugham – the musical composition and sound archetype of the Middle East region – becomes a part of the myth-making process, that is realized in the overall audiovisual continuum of the film.

In the movies by three directors, one can state the spontaneous or, on the contrary, conscious realization of the structural and expressive features of the archaic mugham composition: the principle of threading elements in accordance with the idea of a semantic crescendo – in the films by S. Parajanov, the non-linearity of the flow of musical thought and mugham melodic variability – in “*Stalker*” by A. Tarkovsky, the principle of temporal modulation – in “*The Days of Eclipse*” by A. Sokurov. All the cases mentioned reflect the directors’ attempts to

go beyond the logocentric Western type of thinking and searches in the sphere of worldview universals, quasi-planetary spiritual constants.

Keywords: myth, mugham, music, film, archetype

Inside and Outside of Tamed Laughter

Saraskina Liudmila I.

D.Sc. (in Philology), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0003-4844-4930; l.saraskina@gmail.com

Debates in the USSR in the 1920s and 1930s about Whether or Not Satire Had the Right to Exist as a Literary Genre

Abstract. The paper addresses the problem of satire as a literary genre in the USSR, in the 1920s and 1930s. In those decades, the very right of satire to exist was widely and hotly debated, which was caused by complex attitudes towards practices of satirical criticism of social and human vices.

First, the beginnings of satire in Russian folklore and literature are described: the art of skomorokhs, the popular tales (povesti) of the 17th century, the poetic satires of Antioch Kantemir (1709–1744), the parodies, epigrams, and parables of Alexander Sumarokov (1717–1777). An important role in the development of satire as a literary genre in Russia has played the principle of “condescending derision”, put forward by the Empress Catherine II for the satirical magazine “All sorts of things” (“Vsyakaya vsyachina”, 1769).

In 19th century Russia, dozens of humorists and satirical publications appeared: from one-page leaflets up to weekly magazines with cartoons. The 20th century started as a golden age of satirical journalism.

The Soviet satire, at the beginning, tried its best to understand to what extent the new society needs it. Very soon, it became evident that, in order to prove its right to exist, satire had to leave the field of literature and move to the sphere of party politics. More and more often, satirical works came to be declared seditious and to be included in the lists of “mean acts” and “sabotages”. Party critics claimed that, in the epoch of communist construction, laughter and satire were harmful – and that satirical texts should be published only in wall newspapers or pronounced during party gatherings.

In this paper, party decrees, instructions, and resolutions are quoted, which regulated the work of satirical magazines and writers. Satire gradually became a deadly dangerous genre and occupation.

Keywords: satire as a literary genre, origins, satirical writers, instructions, satirical magazines, debates

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0001-8386-9251; k-saln@mail.ru

The Comedy Universe of the Film by L. Gaidai *Ivan Vasilyevich changes his profession* in the Context of the Unconscious and Power

Abstract. The article is devoted to a detailed analysis of the leitmotifs, images and narrative model of Leonid Gaidai's film "Ivan Vasilyevich changes his profession". But the article begins with a consideration of the motif of spherical bodies in Gaidai's short comedy "Moonshiners". Some semantic overtones of the artistic solutions of this early film find their development or echoes in "Ivan Vasilyevich...". We are talking about the interpretation of the moonshine machine, the time machine and their connection with the archetype of femininity, the female saving womb, as well as the communication of femininity elements to male characters. Further, the author consistently traces the development in "Ivan Vasilyevich..." of the theme of love, "high" and "low" couples, the communicating epochs of the Soviet 1970s and the reign of Ivan the Terrible, cultural and social dissonances in the layer of Soviet clerks. The emphasis is on the frame story, which turns all the events and images of the main part of the film into a projection of the Shurik's unconscious. The versatility of the image of Ivan the Terrible, embodying the ideal of a state leader living in internal dynamics, and the contradictory background of Shurik and the Tzar relationship are also determined.

Keywords: Soviet comedy, eccentrics, folklore, game reality, fiction, time machine, narrative, plastic motifs, Gaidai

Zhurkova Daria A.

PhD (in Culture Studies), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0003-0752-9786; jdacha@mail.ru

"Don't Wait for Me, Mother": "Unwanted" Musical Genres in Leonid Gaidai's Films

Abstract. The article traces Leonid Gaidai's appeal to three "unreliable", officially discouraged musical genres. These are the blat song, the gypsy romance and the tango. The cinematic semantics of each of these genres is examined through a detailed analysis of examples from both the quotation and the author's soundtrack throughout the director's filmography. It turns out that the blat song not only ceases to be a figure of default, getting a "residence" in the mass art form, but is also able to increase the figurative volume of characters. However, its effectiveness depends very much on the socio-cultural context of the epoch. The use of Gypsy romance can lead to different artistic effects. On the one hand, the heroes' predilection for a semi-legal genre may become an indicator of their unconventionality, of their "falling out" of most preestablished norms. On the other hand, the dramaturgical

context may reveal the insubstantiality and “hollowness” of both the musical works themselves and the characters listening to them. The tango in Gaidaeв’s filmography often turns out to be a genre of alleged passion. The characters do not knowingly experience the feelings that are sung about in the songs. These songs are necessary for the role-playing game of love, for the cynical modeling of love longing. From the point of view of the overall directorial intent, on the one hand, a certain conformism can be traced when “negative” musical genres are used to characterize “negative” characters and epochs. But, on the other hand, in working with such ideologically complex musical material, the director’s boldness is evident, which manifests itself in the ambiguity of interpretation and the versatility of comic effects.

Keywords: Leonid Gaidai, Alexander Zatsеpin, “bourgeois” music, “Wait, Steam Locomotive”, “There Was an Era of Hey Hey”, “The Weary Sun”, “Talk to Me, Seven-Stringed Guitar”, “Black Horseshoes”, “Black Eyes”, “Volcano of Passion”

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0002-0465-4728; lvovushka@yandex.ru

Comic Images in Photography and Graphics. Lithuanian Experience of the 1970s–1980s

Abstract. The article analyses the material of a series of comic photography exhibitions held from 1973 to 1981 in Vilnius. The author of the article considers the phenomenon of the interaction between Lithuanian photography and caricature in the context of Soviet culture and reveals the similarities and differences in the approaches to creating a comic effect emerging from documentary images. Comic photography demonstrates the ability to detect the unpredictable, standing out against the stable concepts of everyday life, or to see irrational signs accompanying a person in life. A drawing is born on a blank sheet; like a photograph, it is based on a real fact but has the freedom of interpretation in time and space, in building projections. It is emphasized that from the point of view of the audience’s reception, in a photo the very moment of shifting meanings is present, while in a caricature this stage is already overcome and the audience sees the result. For the artistic culture of the Soviet period, it was important to move away from standard thinking and applied purpose. This was especially significant for caricature and photography, which for a long time were in the service of ideology.

Keywords: Lithuanian photography, Soviet culture, comic graphics, Šluota, Macijauskas, Požerskis

Trubnikova Maria S.

Student, The National Research University Higher School of Economics; ORCID ID: 0000-0002-4872-8362; trubnikova-01@mail.ru

V.M. Shukshin's Story-tale *The Point of View*: Approaches to Interpretation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the story-tale “Point of View” by Shukshin through the prism of postmodernism. “Point of View” is extremely mysterious and is a parody of ideas about life around us that were present in Russian and Soviet literature and Soviet cinema of the 20th century. The article examines several of these typical images and situations ridiculed by Shukshin. It is noteworthy that the story-tale contains many direct literary references, which is not typical for Shukshin’s work. For example, the Optimist embodies the Soviet “celebration of life” art of the 1930s-1960s (and Shukshin does not distinguish between Stalinist culture and the culture of the Thaw). And the Pessimist reflects the pole of the revealing line in Russian art, one of the first representatives of which in the 20th century was Gorky. At the end of the work, one of the characters suggests showing the scene “from the point of view of normal people”. However, this scene is only outlined, not revealed, thereby implying that the ideal version of the scene played out is unrealistic. In this way, Shukshin shows to what moral impasse his contemporary realism has reached.

Keywords: postmodernism, point of view, optimism, pessimism, parody, typical image

Slesar Evgeniy A.

PhD (in Art History), Associate Professor, St. Petersburg State Institute of Culture; ORCID ID: 0000-0002-0999-7500; evgeniy.slesar@gmail.com

The "Thaw" of the Soviet Carnival: Diffusion of Artistic Forms

Abstract. The Soviet carnival has reasonably become a cultural sign of the Khrushchev Thaw, which was aimed at democratization of leisure activities. Being a festive antithesis of marked regulations of the Stalin era, a new carnival should have liberated performing practices of the 1960s.

This research is aimed to analyze plot and compositional elements of the programme carnivals being held in the largest parks in Moscow and Leningrad in 1964. This research is based on a complex of archival materials, which are being published for the first time, including scenarios, reports, reviews of specialized commissions on the carnivals held (“Let Only Peaceful Lights Shine”, “Space Carnival”, “The Railwayman Day”). The evolution of transient state of the Soviet carnival forms from centralizing and regulated festive strategy of the Stalin era to emancipatory tendencies of the Khrushchev Thaw is a subject of this research.

Keywords: Soviet carnival, Soviet festival, theatrical performance, performance culture in the USSR

Chronicles of Censorship and Resistance

Abelyuk Evgeniya S.

Yu.P. Lyubimov and Director's Theater of the 20–21st Centuries, Associate Professor; National Research University "Higher School of Economics"; ORCID ID: 0000-0002-5306-7773; abelyuk@gmail.com

"We Are Tired of Your Compositions..." (Shakespeare's *Chronicles: The Idea of A. Anikst and Yu. Lyubimov, 1967*)

Abstract. The article publishes and comments on the "Explanatory note" for the literary composition by A.A. Anikst and Yu.P. Lyubimov on the Shakespeare's *Chronicles* (1967), discovered in the Russian State Archive of Literature and Art (Moscow). The note was written as a cover letter to the composition that necessary to obtain the USSR Ministry of Culture' permission to include the play in repertoire of the Taganka Theatre. Presumably the author of the note was A.A. Anikst. The analysis of this document allows to imagine what the authors saw as the novelty of their project, what censorship obstacles they expected to meet. In addition, considering the authors' idea against the background of the 'Shakespearean revolution of the 1960s' allows to see how the Taganka Theater strategy fit into this global process.

Keywords: Shakespeare's *Chronicles*, A.A. Anikst, Yu.P. Lyubimov, Taganka Theater, stage composition, performance ban

Mizernaia Maria A.

National Research University "Higher School of Economics"; ORCID ID 0009-0001-3726-7521; mmizernaja@gmail.com

Handwritten Editing in A. Akhmatova's Books from 1943 and 1958: Between *spiski* and *samizdat*

Abstract. In this article, one aspect of the conflict between the poet and the censorship is being studied based on two books of Akhmatova: «Selected Poems» (1943) and «Poems» (1958). It is known that the introduction of these books was preceded by a complicated censorship situation, but the formation of these books did not end with their official publication: Akhmatova made handwritten edits in the copies that were meant for her friends and acquaintances. 2 Pages containing the so-called «official» poems were sealed; other texts, which did not pass the inspection and thus were not included into the book, were written over them. Some corrections, which were made in favor of the censorship, were also reverted to the original version. This editing is being analyzed in the context of

two epochs, namely Stalin's rule during the war and Khrushchev's Thaw, and two common practices in the field of uncensored literature: spiski and samizdat.

Keywords: Anna Akhmatova, censorship, soviet poetry, unofficial poetry, spiski, samizdat

| Beyond Classical Aesthetics

Rikker Natalia G.

Musicologist, Chelyabinsk State Philharmonic; "Uralskiy Dixieland" Jazz Ensemble; South Ural Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky; ORCID ID: 0009-0000-6625-5944; rikkernatasha@mail.ru

| Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis of the Domestic Jazz Art's Display in the Artistic Cinematography of the USSR

Abstract. The article is devoted to the problems of the representation of native jazz in the Soviet feature silent and sound cinema in the period from 1926 to 1990. The author notes that jazz has become part of the plot of documentaries and feature films since its appearance in the USSR, but the accents in its image changed, the genre nature of the movies evolved. There was a movement from musical comedy to satirical pamphlet, from lyrical comedy to melodrama. Based on several dozen examples of films where jazz sounds, the article is showed the relationship between the ideological course of the Soviet state, the perception of the jazz performance specifics at different historical milestones and the nature of its reflection on the screen. So, in the 1930s, jazz was synonymous with pop music and mass song, it had a clear shade of humor and entertainment, in the late 1940s it symbolized the ideological opponents of the country, and after the Khrushchev Thaw, it was realized as an art, a kind of intellectual activity. In addition to the periodization of jazz cinema, the article gives a typology of films about jazz. The author shows a gradation based on a set of qualities, such as the maximum or minimum correlation of the film's plot with jazz, the participation of jazz musicians in it, and the presence of a jazz soundtrack.

Keywords: soviet jazz, feature films, musical films, jazz history, cinema music

Savitskaya Elena A.

PhD (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0002-6688-3286; helen@inrock.ru

Soviet Rock Music Between the Underground and Official Culture (Rock Opera *The Tale of Igor's Campaign* by the Dialogue Band in the Context of the Era)

Abstract. The issue of the functioning of Soviet rock music “between the underground and the official culture” is very broad and can be considered in different planes: the actual status of musicians; their personal destinies; creative process; concert activity; different forms of physical existence of works (so called samizdat and official media), musical and creative problems, poetics, analysis of individual works. The article will concern only few aspects of this topic, mainly on the example of the creative path of rock bands that managed to take a certain place between unofficial and official culture, find “shelter” in state cultural institutions, but at the same time managed not to change their creative credo. In particular, special attention will be paid to the “Autograph”, “Dialog”, “Horizon” bands and other representatives of domestic progressive rock – one of the most artistically striking and interesting trends in rock music. The second part of the article is devoted to the rock opera “The Tale of Igor's Campaign” by the “Dialogue” band, which was not previously considered in research papers. The difficult, tough fate of this work, despite the obvious artistic merit, is typical of its time.

Keywords: rock music, Soviet rock, official and unofficial, rock band, VIA, rock opera, Autograph, Dialogue, Horizon, rock opera, The Tale of Igor's Campaign

Suvorova Anna A.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Herzen Russian state pedagogical university; ORCID ID: 0000-0002-6421-8514; suvorova_anna@mail.ru

Naive Art Discourse in Soviet Culture of the Era of Stagnation

Abstract. The study investigates the transformation of discourse of Naïve Art and self-taught creativity in Soviet culture during the era of stagnation. The survey based on a wide range of sources: critical reviews and articles; exhibitions of self-taught artists, texts of mediaculture. In the mid-1960s, there developed a polemic in art magazines about the destiny of self-taught creativity. Authors gave new definitions of amateur art, negatively assessed the imitation professional fine art in self-taught artworks, and criticized a system of education in amateur studios. In the late 1960s, were made first attempts to theoretically comprehend the origins of naïve art. In the mid-1970s, critical articles and scientific studies appeared with new accents in characterization of this work: the authors reflected on the fate of the primitive, its connection with urban folklore. In the period of the late 1970s

to the first half of the 1980s, art theorists and Modern Art experts involved in the study of self-taught art. Due to them, there made attempts to determine the place of the modern primitive between folk and professional art, the concept of “third culture” begun to be used. The urban primitive in scientific discourse was already articulated as a culturally and aesthetically equal phenomenon of art. The transformation of discourse was influenced via social, cultural, aesthetic factors. The emerging cultural and existential crises impacted on the understanding of the concept of spiritual origins and roots of folk culture, which led to discursive changes in Naïve Art and self-taught creativity.

Keywords: Naïve Art, Amateur Art, “third culture”, urban primitive, Soviet Art, Soviet culture, discourse.

Kuznetsova Ksenia Yu.

Master of Art History, International School of Arts and Cultural Heritage of Saint Petersburg State University; ORCID: 0009-0008-1851-8453; kuznetsova@eu.spb.ru

The Construction of a “New Corporeality” in the Soviet “Living Newspapers” of the 1920s

Abstract. This article focuses on some aspects of Soviet corporeality, relevant to the Soviet culture of the 1920s. This is the time of the formation of the USSR's cultural policy and of the development of various theoretical projects aimed at creating a fundamentally new culture and a “new man” as its agent and consumer.

The object examined in the article is the “living newspaper”, a genre of theatrical agitation, which became widespread in the 1920s. The subject of this study is the process of constructing a “new corporeality” in the activities of “living newspapers”. The main hypothesis is that participation in the “living newspaper” was aimed at developing, mastering, and disseminating bodily registers (or “body images”), which in early Soviet culture were associated with the image of modernity and with the values of modern lifestyle.

As a rule, the “living newspapers” most often become the area of interest of historians of theatre and variety. Current studies of Soviet “living newspapers” include the story of this genre in the context of a more general narrative about the theatre process of the 1920s, attributing “living newspapers” to a number of other amateur associations: Proletkult studios, TRAMs, etc. Other studies focus on the peculiarities of the work of specific collectives whose performances are best documented and whose ideas have had a consistent theoretical development (which is primarily the “Blue Blouse”). The originality of this text lies in the attempt to look at the performances of the “living newspapers” not so much within the framework of the history of theatre, but rather in the context of the cultural history of the body.

Keywords: amateur art, amateur theatre, living newspapers, corporeality, Soviet corporeality

| From New Art to the Art Studies

Petukhova Svetlana A.

PhD (in Art History), State Institute for Art Studies; ORCID ID: 0000-0002-9476-8963; sapetuch@yandex.ru

| On the Issue of the Status of a Musicologist in Soviet Culture

Abstract. The article is devoted to the identification of gradual changes in the status of a musical science's specialist in the Soviet state. After a brief introductory section that defines the position of this science in the nomenclature of musical specialties in the principle, these changes are considered against the background of the succession of decades – from the first post-revolutionary (1920s) to about the early 1960s, with some examples from later times.

Generally, the transformation of the function and role of a musicologist represents an increasing movement – from the position of a “music writer”, related to the position of a composer and sometimes without special education, to the status of a “state adviser”, an obligatory participant in the system of power ceremonies, which had both ritual and mythological meaning.

The key period for the formation of such a social figure was, of course, the 1920s – the time of the coming to the fore of young musicologists who mastered the “universities” of active and aggressive social and journalistic practice, that often precede the receipt of scientific-musical education.

The time of the 1930s brought the heyday of trade unions, under the auspices of which science, approved by the state, could develop without interference, uniting researchers with the proud title of “free artist”. The post-war 1940s and 1950s became the final stage in the formation of the musicological (and, in general, humanitarian) community as one of the “new elites”. It is not surprising that this elitism still arouses the biased interest of some prospectors.

Keywords: Musical science, specialist, profession, status, period, privileges

Bukina Tatiana V.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet; ORCID ID: 0000-0001-6267-2775; tbukina2002@mail.ru

| The Case of Sociology of Music at the Leningrad Institute of Art History: Reorganization of the Music Department (1927–1928)

Abstract. The article addresses a rather dramatic episode in history of Soviet institutions of art studies: organizational changes initiated in the fall of 1927 in the Music Department of the Institute of Art History in Leningrad by its head B.V. Asafiev. The musicologist submitted “The Preliminary Working Plan” of

the department, which suggested a cardinal reorganization of its structure and research tasks: as opposed to former specialization in history of music, the plan put forward sociological viewpoint, which matched well with the official political course. Having got a full support from the Narkompros he implemented the plan despite protests of the leading associates of the department.

The motives that drove Asafiev's reorganization have not yet found a satisfactory explanation in writings. Contemporary researchers who have addressed the matter tend to see in its political opportunism and abuse of authority and explain his behavior by personal ambitions and settling accounts. However, a more consistent consideration of political events of those months shed a new light on the situation. The article analyzes in detail "The Preliminary Working Plan" and circumstances of its elaboration involving an array of archive documents. Which drives to a conclusion that Asafiev's project was by no means an intentional crushing of the department but rather a diplomatic step on the eve of adverse political changes.

Keywords: Art Studies in Russia of the 1920s, Sociology of Music, B.V. Asafiev

Вышла из печати книга

Корнев В.В. Шедевры советского кино. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. — 416 с., ил.

ISBN 978—5-88373—821—9

Признанные и малоизвестные шедевры советского кино – это фильмы, определяемые духом времени. Хрущевская «оттепель», оптимизм «шестидесятников», новые политические заморозки, социальная инерция, брежневский «застой» – без контекста эпохи трудно понять споры, поступки, сомнения героев «Июльского дождя» Хуциева или «Ты и я» Шепитыко. Каждая глава этой книги погружает в историю создания фильма, открывает авторский мир и творческий метод режиссера. История замысла и его реализации, подтексты и интертексты, отношения кино и литературы, значение музыки, философская нагрузка и «глубинный смысл» – для шедевра все имеет значение.

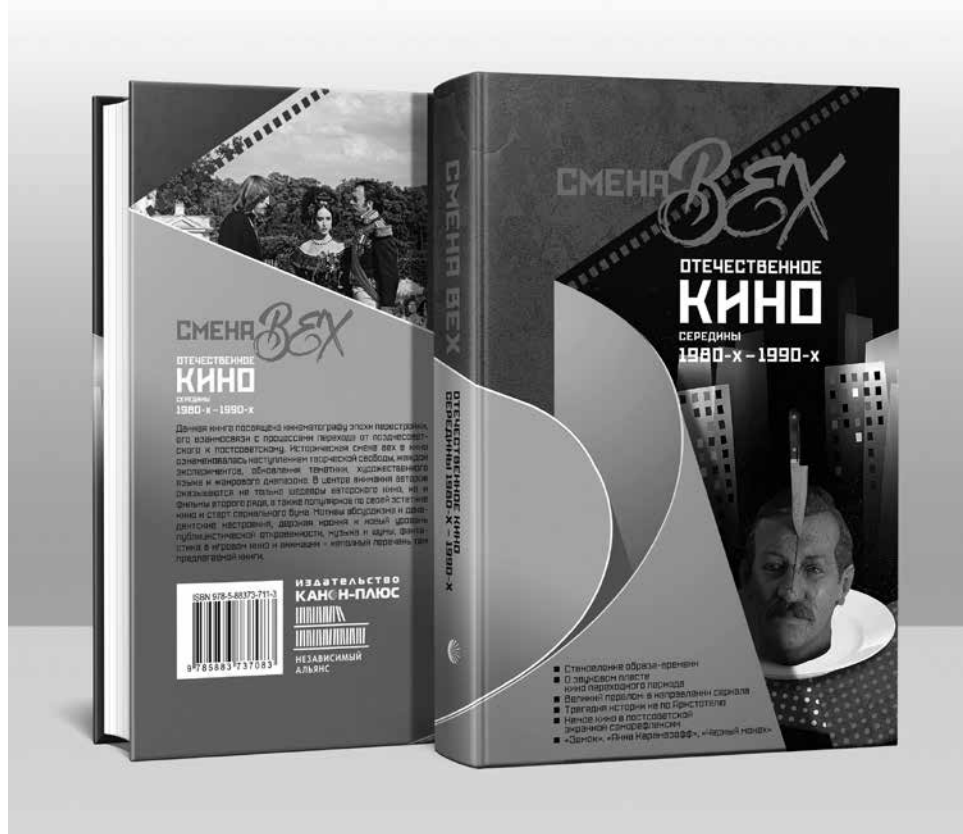


Вышла из печати книга

Смена вех: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. 688 с., ил.

ISBN 978—5—88373—711—3

Данная книга посвящена кинематографу эпохи перестройки, его взаимосвязи с процессами перехода от позднесоветского к постсоветскому периоду. Историческая смена вех в кино ознаменовалась наступлением творческой свободы, жадной экспериментов, обновления тематики, художественного языка и жанрового диапазона. В центре внимания авторов оказываются не только шедевры авторского кино, но и фильмы второго ряда, а также популярное по своей эстетике кино и старт сериального бума. Мотивы абсурдизма и декадентские настроения, дерзкая ирония и новый уровень публицистической откровенности, музыка и шумы, фантастика в игровом кино и анимации – неполный перечень тем предлагаемой книги.



Вышла из печати книга

Краснова Г.В.

Люди. Дороги. Автомобили: Фильмы дороги в потоке времени. – М.:
Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2024. – 280 с., фото.

ISBN 978–5-88373–824–0

В книге рассматриваются наиболее значительные произведения фильмов дороги, условия, в которых они были созданы, и творческие биографии их создателей.



Вышла из печати книга

Корнев В.В. Шедевры мирового кино. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. — 512 с., ил.

Эта книга предлагает вам провести пятьдесят вечеров в компании Антониони, Бергмана, Брессона, Бунюэля, Вендерса, Годара, Джармуша и других гениев кинематографа.



Аннотированный список
книг издательства
«Канон-Плюс» вы можете найти на сайте
<http://www.kanonplus.ru>



www.kanonplus.ru

Аннотированный список книг издательства,
реализуемых в электронном виде
вы можете найти на сайте по адресу
<https://kanonplus.ru/books/elektronnye-knigi/>



www.kanonplus.ru/books/elektronnye-knigi/

Заказать книги можно, отправив заявку по электронному адресу:
kanonplus@list.ru,
либо заполнив специальную форму на сайте издательства.

Научное издание

Искусство советского времени: между официозом и подпольем

Директор издательства *Божко Ю.В.*
Ответственный за выпуск *Божко Ю.В.*
Верстка *Клюйко Б.Г.*
Корректор *Жарская С.В.*
Подписано в печать
Формат 70×100 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 63,05. Уч-изд. л. 57,77.
Тираж 1000 экз. Заказ .

Издательство «Канон+»
111672, Москва, ул. Городецкая, д. 8, корп. 3, кв. 28.
Тел./факс 8 (495) 702—04—57.
E-mail: kanonplus@mail.ru
Сайт: <http://www.kanonplus.ru>