

КАТЕРИНА КЛАРК

библиотека
журнала

АНТРОПОЛОГИЯ ФИЛОСОФИЯ ПОЛИТОЛОГИЯ ИСТОРИЯ

неприкосновенный
запас

МОСКВА, ЧЕТВЕРТЫЙ Р И М

СТАЛИНИЗМ, КОСМОПОЛИТИЗМ И ЭВОЛЮЦИЯ
СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ (1931–1941)

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА

НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС



Новое
Литературное
Обозрение

Katerina Clark

MOSCOW, THE FOURTH ROME

**Stalinism, Cosmopolitanism
and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941**

CAMBRIDGE, MASS.: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2011

Катерина Кларк

МОСКВА, ЧЕТВЕРТЫЙ РИМ

Сталинизм, космополитизм
и эволюция советской культуры (1931—1941)

Перевод с английского О. Гавриковой и А. Фоменко

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА • 2018

УДК 930.85(47+57)"193"
ББК 63.3(2)613-7
К47

Редактор серии *И. Калинин*

Кларк, К.

К47 Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931—1941) / Катерина Кларк; пер. с англ. О. Гавриковой (главы 2, 4—7, «Заключение»), А. Фоменко («Введение», главы 1, 3, 8, 9); под общей редакцией А. Фоменко. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 520 с.: ил. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»)

ISBN 978-54448-0757-6

ISSN 1815-7912

В XVI веке Филофей, инок Псковского Спасо-Елеазарова монастыря, провозгласил Москву Третьим Римом. К началу 1930-х годов интеллектуалы и художники всего мира видели в Москве источник нового просветительского и освободительного проекта. Труд известного слависта, профессора Йельского университета Катерины Кларк показывает, как официальные институты и советские интеллектуалы пытались утвердить репутацию СССР в качестве центра левого и антифашистского движений, превратить Москву в культурный образец нового глобального будущего. Главные герои этой книги — С. Эйзенштейн, С. Третьяков, М. Кольцов и И. Эренбург, чья интеллектуальная, художественная и политическая активность легла в основу меняющейся генеральной линии советской культурной дипломатии на протяжении второй половины 1920-х—1930-х годов. Теоретический контекст данного исследования составляют работы Б. Брехта, В. Бенямина, Г. Лукача и М. Бахтина. В свою очередь, ключевые понятия современного социогуманитарного знания — транснационализм, космополитизм, мировая литература — задают новый политический и полемический контекст для понимания их собственных работ. В результате такого челночного прочтения на месте железного занавеса, зачастую предопределяющего описание советской культуры 1930-х годов, обнаруживается интернациональное пространство интеллектуального диалога.

УДК 930.85(47+57)"193"
ББК 63.3(2)613-7

Clark Katerina
Moscow, the Fourth Rome: Stalinism,
Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941

© 2011 by the President and Fellows of Harvard College
Публикуется по соглашению с Harvard University Press.

© О. Гаврикова, А. Фоменко, пер. с английского, 2018
© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

*Питеру Исааку, Бенджамину Майклу,
Джошуа Эптли, Николасу Меннингу
и Себастьяну Холквисту*

ВВЕДЕНИЕ: КУЛЬТУРНЫЙ ПОВОРОТ

В сцене коронации 1547 года, которой открывается первая часть фильма «Иван Грозный» (1943) Сергея Эйзенштейна, юный царь завершает свою речь такими словами: «Два Рима пали, а третий — Москва — стоит, и четвертому Риму не быть! И тому Риму Третьему, державе Московской, единым хозяином отныне буду я ОДИН»¹. Свою более раннюю, 1933 года, статью о фильме «Москва» (который так и не был им снят) Эйзенштейн начинает практически теми же словами, добавляя, что идея эта «еще с средневековья тянется изречением старца Филофея о царской Москве и самодержавной Москве. Москва — это понятие есть средоточие социалистической будущности всего мира»².

¹ Иван Грозный. Киносценарий С.М. Эйзенштейна // Новый мир. 1943. № 10—11. С. 67. В черновом сценарии эта сцена происходит несколько позднее. Эйзенштейн планировал начать фильм с травматической сцены убийства матери Ивана, задуманной как ключ к пониманию психики царя, но эта идея была отклонена. Позднее многое из этого нереализованного вступления вошло во вторую часть фильма.

² Эйзенштейн С. Москва во времени // Литературная газета. 1933. 11 июля. С. 3.

Этими двумя утверждениями о Москве как Риме Эйзенштейн отсылает к знаменитому заявлению, сделанному четырьмя столетиями ранее русским монахом Филофеем Псковским. В начале XVI века, в период правления отца Ивана Грозного, Василия III, Филофей написал одно из трех своих посланий¹ о «Третьем Риме»: «Да веси, христолюбче и боголюбче, яко вся христианская царства приидоша в конец и снидошася во едино царство нашего государя, по пророческим книгам, то есть Роменское царство: два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти»². Многие считают, что Филофей придавал тем самым «богоспасному граду Москве»³ роль центра всего христианского мира, наследника первого Рима и Константинополя, именовавшегося «новым Римом» или «новым Иерусалимом» с 381 года, но павшего под ударами турок в 1453 году⁴.

Филофеевская максима о «третьем Риме», сформулированная в 1523 или 1524 году, не привлекала особого внимания вплоть до второй половины XIX столетия, когда она приобрела популярность

¹ Согласно традиционной историографии, Филофей изложил эту доктрину в ряде писем, но вопрос о количестве, адресатах и датировках этих писем вызывает разногласия.

² «Так знай, боголюбчец и христолюбчец, что все христианские царства пришли к концу и сошлись в едином царстве нашего государя, согласно пророческим книгам, это и есть римское царство: ибо два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не бывать» (пер. со старославянского В. Колесова). — Послание о злых днехъ и часехъ // Дмитриев Л., Лихачев Д. (ред.). Памятники литературы Древней Руси. Конец XV — первая половина XVI века. М.: Художественная литература, 1984. С. 452. Подробнее эти письма обсуждаются в: *Гольдберг А.* Три «послания Филофея» (опыт текстологического анализа) // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 23. Л., 1974. С. 68—97; *Синицына Н.* Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV—XVI вв.). М.: Индрик, 1998.

³ Послание о злых днехъ и часехъ. С. 452.

⁴ Мой рассказ в данном случае в значительной степени опирается на работу Маршалла По: *Poe M.* Moscow, the Third Rome: The Origins and Transformation of a «Pivotal Moment» // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 2001. Bd. 49. № 3. S. 412—442. Другое толкование предлагает Дональд Островский, полагающий, что Филофей имел в виду Новгород. См.: *Ostrowski D.* Muscovy and the Mongols: Cross-cultural influences on the steppe Frontier. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 219—243, особенно 225, 235, 237, 239, 243.

в качестве обоснования территориальной экспансии России и имперской власти как ее исторической миссии. Эйзенштейн вкладывает это изречение в уста царя на основании того, что режим Ивана IV и его территориальные завоевания обычно рассматриваются как положившие начало Российской империи. Сам же Филофей, называя Москву «третьим Римом», имел в виду центр христианского мира. В этом смысле во времена того же Филофея и несколько столетий после него Москва часто величалась «новым Иерусалимом» — другими словами, подчеркивалось ее значение духовного центра. Как заметили Юрий Лотман и Борис Успенский, «идея “Москва — третий Рим” по самой своей природе была двойственной»: в ней «сливались две тенденции — религиозная и политическая». Иначе говоря, она означала, с одной стороны, духовную гегемонию России как центра «истинно» христианской веры (русского православия), а с другой — определенную форму международного доминирования¹.

Указание на слова Филофея в названии этой книги предполагает, что советская Москва — символ нового, большевистского строя — может пониматься как своего рода новый Рим. Эта аналогия иногда проводилась в 1930-е годы. Но в отличие от концепции Филофея, в данном случае речь не шла о христианской модели и центре христианства — имелась в виду столица другой, постхристианской системы воззрений. Поэтому я и называю советскую Москву «четвертым Римом», хотя в те времена такое определение и не использовалось.

В сценарии Эйзенштейна к «Ивану Грозному» (а также в его «Москве») основной смысл заявления о Москве как «третьем Риме» заключается в идее политической гегемонии. Режиссер показывает, как русский царь в эпоху Средневековья железной рукой объединяет свою страну, продвигая ее границы к морю и давая отпор внутренним

¹ *Лотман Ю., Успенский Б.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (к проблеме средневековой традиции в культуре барокко) [1982] // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1993. С. 203; *Rowland D.* Moscow: The Third Rome or the New Israel // *Russian Review*. 1996. 55, № 4. P. 591—614; *Kalb J.* Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890—1940. Madison: University of Wisconsin Press, 2008, особенно p. 16—33.

врагам. Этот фильм часто рассматривается как апология жестоких чисток 1930-х годов (хотя данная точка зрения оспаривается некоторыми ведущими исследователями Эйзенштейна) и своеобразный аллегорический портрет Сталина — словом, как документ эпохи культа личности. Недаром в процитированных выше словах Ивана Грозного возвышение Москвы до положения «третьего Рима» осуществляет он «ОДИН» (это слово выделено прописными буквами в сценарии)¹.

Сам Эйзенштейн был одним из самых передовых, космополитичных, многоязычных советских интеллектуалов. Изменил ли он в 1930-е годы, когда писал эти тексты, своей иконоборческой позиции, на которой настаивал в предыдущем десятилетии как представитель транснационального авангарда? «Капитулировал» ли он под давлением Сталина, по поручению которого Андрей Жданов в 1941 году заказал режиссеру этот фильм?² Приспособился ли к общему сдвигу 1930-х годов, описанному многими исследователями, — отступлению от пролетарского интернационализма в сторону дореволюционной культуры и националистических тем?³

Невозможно отмахнуться от «Ивана Грозного» — фильма, который, по словам Юрия Цивьяна, «некоторые считают самым сложным из всех когда-либо созданных»⁴, — как от официально санкционированного пропагандистского опуса, пусть даже Эйзенштейн получил за него Сталинскую премию. Не следует также видеть в нем, как это часто делается, главный и недвусмысленный пример возвращения национальной темы. Как я утверждаю в главе 9 и в других местах этой книги, основным подтекстом фильма, богато проявляющимся на визуальном уровне, является культура европейского Ренессанса

¹ Иван Грозный. Киносценарий С.М. Эйзенштейна. С. 67.

² *Tsivian Y. Ivan the Terrible*. London: BFI, 2002. P. 66.

³ *Timasheff N. The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. New York: Dutton, 1946; *Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931—1956*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002, особенно p. 2.

⁴ *Tsivian Y. Ivan the Terrible*. P. 7.

с ее странствующими художниками — например, Гольбейном (которого сегодня назвали бы «транснациональным» художником), ее политическими образцовыми персонами, покровительствовавшими искусствам (Генрихом VIII, Елизаветой I, Екатериной Медичи), и ее великими мыслителями — такими, как Эразм и Макиавелли. Во время работы над этим фильмом Эйзенштейн писал статью о связях между Россией Ивана Грозного и европейским Ренессансом. В ней он заявлял о неизбежности насилия, с которым сопряжено стремление этих прославленных лидеров к эстетической и политической власти¹. Возможно, Эйзенштейн создал в своем фильме аллегорический образ национальной славы, поместив этот «грозный» период русской истории в панъевропейский контекст, включающий в себя Ренессанс как эпоху выдающихся культурных достижений. С этой точки зрения, хотя фильм патриотичен и окрашен умонастроением периода чисток, он может быть истолкован как трагедия выдающегося руководителя: заключив подобие Фаустовой сделки, Иван Грозный творит насилие, призванное способствовать национальному процветанию, но чрезмерность этого насилия приводит к тому, что часмая цель ускользает от него: вместо этого в третьей части фильма, из которой Эйзенштейну удалось снять лишь несколько фрагментов, царь видит вокруг себя только кровь и всеобщее разорение.

Следует с осторожностью строить догадки на счет того, что режиссер «на самом деле думал» или «намеревался» сказать своим многозначным фильмом. Даже согласившись с приведенной выше интерпретацией, можно возразить, что Эйзенштейн, этот ненасытный читатель текстов западной культуры, не был типичным советским интеллектуалом 1930-х годов. Но я рассматриваю его сценарий к «Ивану Грозному», первый вариант которого был завершен в апреле 1941 года, незадолго до начала войны и, стало быть, в кульминационный момент процессов, описываемых в этой книге, как итоговый пример, наиболее выпукло представляющий общий

¹ *Эйзенштейн С.* «Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XVI века [1942] // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 193—194.

феномен 1930-х годов, когда националистические и империалистические тенденции сосуществовали и зачастую пересекались с определенной формой космополитизма.

Эта книга описывает космополитические тенденции в Европе 1930-х годов, но с необычной точки зрения: из перспективы эволюции сталинской культуры, увиденной сквозь призму интеллектуальной жизни Москвы. Она рассматривает важный момент предыстории ключевых понятий современной теории литературы и культуры: «транснационализм», «космополитизм», «мировая литература». Современные дискуссии об этих понятиях в основном сфокусированы на текущем моменте, определяя его предшественников в таких фигурах, как Кант или представители французского Просвещения, но, как правило, упуская из виду, сколь важную роль «мировая литература» и Просвещение играли в европейской интеллектуальной и даже политической жизни 1930-х годов. Это особенно верно для такой необычной страны, как СССР, поддерживавшей «мировую литературу» как в интересах внутреннего потребления, так и в качестве символа антифашистского движения. Обсуждая космополитизм в данном контексте, следует, однако, понимать, что он частично совпадает с другим измом, зловещим образом исключенным из современных дискуссий о транснациональном и космополитическом, — с «интернационализмом», который в прошлом часто служил эвфемизмом для советской мировой идеологической гегемонии.

Правомерно ли рассматривать космополитизм как альтернативу интернационализму? И что такое национализм? Эти три изма не совсем изолированы друг от друга. Лайа Гринфелд в книге «Национализм: пять путей современности» подчеркивает, что «развитие национальных идентичностей <...> было процессом по сути своей интернациональным, источники которого <...> лежат за рамками отдельных наций», добавляя, что это было «одновременно местное развитие», порожденное «кризисом идентичности» и «неудовлетворенностью статус-кво»¹. Также Пхэн Чхэа в «Призрачной

¹ *Greenfeld L. Nationalism: Five Roads to Modernity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. P. 14.*

нации» доказывает, что такие дихотомии, как «националистический партикуляризм versus космополитический универсализм, а также культурный национализм», «придают национализму патологический характер», часто «противопоставляя его просвещенческому универсализму, от которого он якобы отпадает» и упуская из виду, «что национализм является одновременно универсализмом, поскольку он, подобно космополитизму, также базируется на общей нормативной концепции культуры. Многие немецкие философы национального Bildung¹ (Гердер, Шиллер, Гумбольдт, Фихте) были одновременно сторонниками космополитизма и видели в нации и ее культуре наиболее эффективную актуализацию универсальных этических идеалов»². Можно предположить, что в 1930-е годы национализм, интернационализм и даже космополитизм не были разделены, но в значительной мере переплетались друг с другом, образуя характерную для этого десятилетия смесь³. Советский космополитизм того времени имел весьма специфический характер и был неразрывно связан с советским интернационализмом и патриотизмом, но все же не сводился ни к тому, ни к другому. Сами космополиты, будучи одновременно интернационалистами и, разумеется, людьми далеко не аполитичными, в качестве космополитов руководствовались желанием взаимодействовать с другими культурами и интеллектуалами всего мира, особенно Европы, и расширять свои горизонты и горизонты своих соотечественников. Люди, которых я называю космополитами, сами не идентифицировали себя с этим понятием. В 1930-х годах оно редко использовалось в советской печати и не имело особо положительных коннотаций; в конце 1940-х этот термин

¹ Формирование, образование (нем.). — Прим. перев.

² Pheng Cheah. Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation. New York: Columbia University Press, 2003. P. 8, 2.

³ См., например, обсуждение темы взаимозависимости «национального», «универсального» и «космополитического» у Иммануила Валлерстайна: Wallerstein I. The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture? // King A. (ed.). Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. P. 90—103.

приобрел широкое хождение и резко негативный смысл благодаря официальной антизападной и антиеврейской кампании, но я не использую его в этом значении.

В этой книге я прослеживаю эволюцию советской культуры в самый «грозный» период ее истории, в 1930-е годы — десятилетие Большого террора. Но мой рассказ не вполне соответствует привычным представлениям о той эпохе. Современные западные историки советской культуры в основном исходят из базового нарратива о XX столетии, ключевую роль в котором, по выражению Кристин Росс, играет «непременная ссылка на двойную катастрофу ГУЛАГа и Холокоста», заслонившая все многообразие событий этого времени¹. В истории советской культуры «катастрофой», аналогичной ГУЛАГу, считается ликвидация в 1932 году независимых творческих объединений и введение социалистического реализма как «метода», обязательного для всех видов искусства, — своего рода культурный холокост, предвосхитивший человеческий холокост чисток. С этой точки зрения СССР предстает всего лишь как очередное «тоталитарное» государство. Я же надеюсь дать более сложную картину, даже показывая, что главные герои этой книги тем или иным способом оказывались вовлечены в процесс чисток и предельной централизации культуры.

Я собираюсь рассказать о культуре 1930-х годов, не останавливаясь на теме репрессий или титанической борьбы между политическим режимом и диссидентами. Я не ставлю эту тему под сомнение, но мне хотелось бы поместить ее в более широкий контекст и показать, как на протяжении всех этих лет страна развивалась в качестве самостоятельной «цивилизации», но при этом взаимодействуя с внешним миром — прежде всего с континентальной Европой, составлявшей в ту пору основную сферу интересов советских интеллектуалов, а также с Америкой. Эта более широкая перспектива позволит мне продемонстрировать сосуществование различных тенденций, различных

¹ *Ross K. On Jacques Rancière // Artforum. March 2007. P. 255; в качестве примера см.: Rosefelde S. Red Holocaust. London: Routledge, 2009.*

прочтений текстов и различных сил в мире сталинской культуры, равно как и сосуществование схожих тенденций в СССР и на Западе. Я попытаюсь интегрировать интернациональное измерение, обычно упускаемое из виду, в общее представление о сталинизме.

Моя перспектива определенным образом ограничена: я не собираюсь писать политическую и институциональную историю об интригах в высших эшелонах власти, или о массах с их вкусами и реакциями, которые в любом случае крайне сложно оценить, или о намерениях и действиях «Сталина». Как заметил Марк Мазовер, «что касается Гитлера и Сталина, их господство вполне очевидно. Однако мы уделяем слишком много внимания их индивидуальным порокам, находя в этом некое странное утешение». И далее: «Порицание диктатора, в некотором смысле образующее обратную сторону восхищения героем, является попыткой оградить цивилизацию от тоталитарного соблазна — равно как и от других форм политического насилия». В результате «данный феномен выносится за скобки современности, что обеспечивает чистоту цивилизации», тогда как в действительности «в Европе межвоенного периода либерализм уже был на исходе»¹. Как будет показано в этой книге, существуют параллели между процессами, происходившими в Советском Союзе (включая подъем националистического сентимента) и в других европейских странах, в частности во Франции с ее Народным фронтом, связанным с СССР временным альянсом.

Утверждать, что Сталин был источником советской культуры 1930-х годов, значит сверхперсонализировать силы, двигавшие ею, хотя имя «Сталин» может пониматься при этом как некий шифр. Сталин и культурный аппарат партии обладали, бесспорно, невероятным могуществом и в течение данного периода оказывали все более растущее влияние на культурное производство, прибегая к прямым заказам и директивам (как мы видели это на примере «Ивана Грозного»), а также к другим своим излюбленным методам, но они не были

¹ *Mazower M. Old Europe: The Struggle to Understand How Even a United Continent Is Far from a Place at the Centre of the World // Times Literary Supplement. 2 May 2008. P. 4—5.*

внесистемными фигурами, пребывающими за рамками культурного порядка, — скорее они выделяли и поддерживали некоторые из основных тенденций в мировоззрении той эпохи. Им действительно было трудно переварить слишком сложно организованный авангард предшествующего периода, и это задало сталинской культуре определенные границы.

Конфликт между идеями национализма и интернационализма был проблемой, разрешить которую оказалось не под силу ни советскому руководству, ни интеллектуалам. Традиционно утверждается, что Сталин отошел от интернационализма, сформулировав в 1924 году свою теорию «социализма в одной стране» — доктрину, согласно которой можно добиться победы социалистической революции в единственной стране, такой как Россия, без осуществления пролетарской революции в других государствах. Но как показывают его тексты 1920-х годов, например классическая книга «Проблемы ленинизма» (1926), мечта о международном коммунистическом братстве вовсе не была отброшена. Некоторые толкователи советской истории, в частности Михаил Агурский, склоняются к тому, что СССР с самого начала был государством националистическим. Агурский доказывает, что Ленин, к примеру, приветствовал убийство Розы Люксембург и Карла Либкнехта, потому что они были мощными противниками в борьбе за доминирование в мировом коммунистическом движении¹. И все же невозможно согласиться, что интернационализм был не более чем прикрытием в борьбе за власть. 1930-е годы были постиконоборческим периодом, но не периодом, когда интернационализм умер.

Не нужно долго искать доказательства того, что в советской культуре 1930-х годов имело место ослабление «пролетарского интернационализма» и усиление великорусского национализма, или «национал-большевизма». Но этим история не исчерпывается. Как утверждает Карл Шлёгель в книге «Террор и мечта: Москва

¹ *Agursky M. The Third Rome: National Bolshevism in the U.S.S.R. Boulder, Colo.: Westview Press, 1987. P. XIII.*

в 1937 году», эту эпоху нельзя свести к одному-единственному нарративу. В ней соседствовали несхожие тенденции и явления, допускающие разные точки зрения на один и тот же исторический момент, и все они должны приниматься во внимание¹. Настоящая книга ставит целью дополнить обычное представление, в рамках которого это десятилетие предстает как переход к великорусскому национализму, — представление, в достаточной мере подкрепленное документами и доводами, — указанием на параллельно существовавший, пусть и не столь очевидный интернационализм. Этот интернационализм, однако, уже не был по определению «пролетарским»: около 1932 года это понятие в значительной степени вышло из употребления. В сущности, понятие «пролетарского интернационализма» было упразднено не в порядке отступления от принципов интернационализма как такового, а во имя более масштабного нарратива. Это открыло путь культуре, которая была не только интернационалистской, но и на удивление космополитической.

Я предпочитаю рассматривать возрождение досоветской русской культуры в 1930-х годах как часть Великой Апроприации. Формируя свой образ, Москва апроприировала различные элементы как в пространстве (поглощая современные тенденции западной, главным образом европейской, а также американской культуры), так и во времени (обращаясь к русской и европейской культуре прошлого). Одним из самых буквальных выражений этой установки служат слова Бориса Иофана, главного советского архитектора 1930-х годов, автора помпезного Дворца советов в Москве, который после своей поездки в Нью-Йорк, Чикаго, Рим и Берлин написал в «Правде»: «Куда бы я ни ездил, что бы ни осматривал, ко всему я подходил с особой точки зрения: что из этого можно “завезти домой”, в Советский Союз»². Но западная культура не просто апроприировалась.

¹ Schlögel K. Terror und Traum. Moskau 1937. München: Karl Hanser Verlag, 2008. S. 30—31.

² Иофан Б. На улицах городов Европы и Америки (из записной книжки) // Правда. 1935. 13 марта.

Она перерабатывалась, приводилась в соответствие со спецификой марксизма-ленинизма и сталинизма¹.

Большая Апроприация может показаться гегемонистской программой, но она также способствовала более широкому взаимодействию с интеллектуальной жизнью за пределами страны. Было бы, конечно, натяжкой назвать окружение Сталина «космополитическим»: начать с того, что они не владели иностранными языками. Но интеллектуалы, которые были более непосредственно вовлечены в Апроприацию, явно тяготели к космополитизму.

В этой книге предпринимается попытка описать эволюцию советской культуры, не ограничивая перспективу интеллектуальным железным занавесом, то есть сугубо советским фокусом, характерным для большинства современных работ. Никакие государственные границы не могут быть «очевидными границами истории культуры»². Как любят в последнее время указывать исследователи, появление сравнительного литературоведения как интеллектуального проекта совпало с расцветом европейского национализма в начале XIX века³. В качестве отдельной дисциплины оно «берет начало в пересечении парадигм, одни из которых связаны с национальной идеей, тогда как другие имеют скорее транснациональный и космополитический, изгнаннический и кочевой характер. Хуго Мельцль де Ломниц во втором томе первого журнала сравнительного литературоведения, “*Zeitschrift für vergleichende Literatur*”, основанного им в 1877 году, приводит как девиз цитату из письма Шиллера 1789 года: “Было бы прискорбным и мелким идеалом писать лишь для одной нации: для философского духа такое ограничение совершенно непереносимо. Этот дух не мог бы ограничить себя столь переменчивой, случайной

¹ Здесь можно увидеть отличие от эпохи Петра Первого и других русских царей, также стремившихся к масштабной «апроприации» западной культуры.

² *Lugo-Ortiz A. Framing a Forum // Publications of the Modern Language Association. 2007. № 3 (May). P. 806.*

³ *Cooppan V. Worlds Within: National Narratives and Global Connections in Postcolonial Writing: Cultural Memory in the Present. Stanford: Stanford University Press, 2009. P. 11.*

и произвольной формой человеческого, неким фрагментом (а чем еще является великая нация?)»¹.

Многие исследователи также писали о ключевой роли литературы, в особенности поэзии, в формировании национальных идентичностей. Благодаря писателям — или, во всяком случае, благодаря тем, кто мобилизует литературу ради национальной идеи, — случайный «фрагмент» становится необходимой целостностью. Однако, как указывает Маргарет Коэн, в современную эпоху литературная география в значительной степени приобрела «наднациональный» характер, особенно «в случае главного жанра современной литературы, романа»². Вдобавок к этому Гёте — первый поборник идеи «мировой литературы» — стал одним из главных «национальных» поэтов и символов национальной немецкой идентичности, хотя в ту пору, когда он писал, такой нации еще не существовало. Этот пример подчеркивает, что проведение границы между «национальным» и «интернациональным» или «транснациональным» во многом зависит от избранной точки зрения и что эти два понятия не следует воспринимать как абсолютные противоположности.

Несмотря на авторитарные, гегемонистские и изоляционистские наклонности сталинского режима, формирование его культуры не было актом партеногенеза. Как признавали сами Маркс и Энгельс, культурная автаркия нежелательна. В «Манифесте Коммунистической партии» (1848) они отмечали: «На смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим

¹ Ferris D. Indiscipline // Saussy H. (ed.). Comparative Literature in an Age of Globalization. American Comparative Literature Association annual report for 2004. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. P. 83—84.

² Cohen M. Traveling Genres // New Literary History. 2003. № 34 (Summer). P. 482, 481.

достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными...

Заметим, как быстро Маркс и Энгельс переходят от «материального» к «духовному» производству — и это несмотря на иерархию базиса и надстройки, постулированную ими в «Немецкой идеологии» (1845). Советский Союз внешне был предан делу расширения производства, увеличения выпуска тракторов и выплавки чугуна, стремясь «догнать и перегнать» Запад в сфере экономики, которой, разумеется, уделялось много внимания и в которую инвестировались значительные средства. Но областью формирования советской идентичности стала именно культура. Характерно, что на протяжении большей части описываемого периода вопросами производства в Политбюро ведали Григорий Орджоникидзе и Лазарь Каганович, в то время как надзор за культурой осуществлялся лично Сталиным¹.

В 1930-е годы культура, особенно литература, стала советским секулярным заместителем религии и играла ключевую роль в притязаниях СССР на мировое влияние (см. главу 2). Идеология имела первостепенное значение в теории марксизма-ленинизма и часто ставилась выше материального прогресса, но этого было мало. Литература в сочетании с новой архитектурой предоставляла символы новой системы ценностей: эстетические формы воплощенной идеологии. Как мы увидим далее (в главе 3), эстетика обеспечивала необходимый интерфейс между политикой и нравами: с ее помощью осуществлялась систематизация ценностей и выработка ценностного и поведенческого кода.

Однако функция культуры в СССР 1930-х годов (и литературы в частности) не была чисто инструментальной. В этот период культура стала приобретать растущее значение и сама по себе, и в качестве символа национального величия, достигнув культового статуса в ходе культурного перелома. Этот перелом имел место

¹ Хлевнюк О. Политбюро. Механизмы политической власти в 1930-е годы. М.: РОССПЭН, 1996. С. 42, 112. Первоначально, в 1932 году, это входило в обязанности Вячеслава Молотова, председателя Совета народных комиссаров (с. 67).

около 1931—1932 годов — в момент, с которого начинается мое исследование.

У этого перелома было много причин. Был достигнут высокий уровень грамотности, население страны стало более образованным, и теперь советское общество могло сделать шаг навстречу культуре, общей для образованной элиты и для масс, культуре, которая переросла границы грубого плаката или идеологического скетча (хотя по-прежнему включала их в себя). Как указывают многие авторы, эпоха иконоборчества завершилась, пришло время активного вмешательства государства в общественную жизнь в интересах национального развития, и для достижения этой задачи государство обратилось к культуре. Индустриальная и военная мощь Советского Союза росла, но страна стремилась к мировому признанию и поэтому апроприировала культуру, наподобие того как американские «бароны-разбойники» в свое время становились покровителями образования и меценатами и основывали собственные культурные институции. Советские законодатели от культуры верили в свою миссию сильнее баронов-разбойников (хотя последних это тоже зачастую касается). Они поддерживали культуру ради мобилизации общественной поддержки, но и ради того, чтобы обеспечить своему обществу величие, свидетельствами которого служат великая архитектура и литература.

Вполне возможно, что Сталин, а также многие советские чиновники от культуры и интеллектуалы — наследники мессианской традиции — стремились построить высочайшую цивилизацию, сделать свою страну первой среди равных в культурном союзе стран того мира, который они воспринимали как свой, — континентальной Европы¹. Хотя со временем официальная платформа сместилась в сторону «национал-большевизма», существовала другая возможность, свидетельства которой столь отчетливы, что, по моему убеждению, нельзя рассуждать (как это обычно делается) о культуре 1930-х годов,

¹ Интервью Катерины Кларк с Майей Туровской (юношеские годы которой прошли в Москве 1930-х годов), проведенное в мае 2006 года.

не принимая ее во внимание: возможность панъевропейского космополитизма с Советским Союзом в роли его ведущего игрока и представителя. Пусть не все, но многие были глубоко захвачены идеей «мировой литературы» и не желали, чтобы советская культура определялась лишь национальной традицией. Основной опорой им служили классики марксизма. Напомню, что Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии» завершают процитированные выше рассуждения о «всесторонней зависимости наций друг от друга» утверждением: ...из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература», которая как бы подводит итог литературной эволюции. Не все придерживались того же мнения, но, например, Максим Горький, который сам долгое время добивался возвращения из эмиграции, укрепив таким образом советскую культуру своей международной репутацией, был одним из самых влиятельных его сторонников. В 1934 году он убедил организаторов первого съезда Союза советских писателей (формальным главой которого он являлся) пригласить большое количество участников из других стран. Жданов, представлявший на этом съезде партию, равно как и другие докладчики, говорил о необходимости освоения «сокровищницы мировой литературы»¹. Утверждалось, что цель советской литературы — «создавать искусство, которое воспитывало бы строителей социализма <...> и превращало их в подлинных наследников всей мировой культуры»². Горький сам по себе является большой темой, и ее обсуждение выходит за рамки настоящего исследования; необходимо лишь заметить, что умер он в 1936 году, а смещение в сторону великорусского национализма стало особенно заметным в 1937 году, хотя тут сыграли роль разнообразные факторы, не последнее место среди которых занимала угроза войны.

В своем стремлении возглавить «мировую культуру» советский истеблишмент был не уникален. В 1930-х годах культура стала тем

¹ Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 5.

² Приветствие И.В. Сталину // Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 19.

пространством, в котором разные европейские государства и политические системы развернули соперничество за лидерство на континенте. Представители СССР старались утвердить свое превосходство над нацистской Германией, а чуть позднее — над Испанией Франко и даже над Англией, доказывая, что они уделяют больше внимания культуре и чтят великие произведения искусства соперничающих стран выше, чем это делают сами эти страны. Утверждалось, к примеру, что Шекспир забыт в Англии, зато пользуется огромным почетом в советской России¹. Главным пунктом, на котором базировались притязания СССР на мировое лидерство, была аксиома об очевидном превосходстве системы марксизма-ленинизма. Но требовалось что-то сверх того, тем более что страна не могла претендовать на лидерство в технической и военной сфере. Тем решительнее она заявляла о себе как о «мировой» столице культуры и идеологии.

Поскольку большевики претендовали на лидерство в мировой системе и преследовали универсалистские цели, Москва потенциально оказывалась центром нового, транснационального имперского образования, своеобразного нового «Рима». В известном смысле она уже являлась таковым, будучи вариантом сухопутной империи, прототипом которой и служил Древний Рим². В качестве метрополии Москва распоряжалась гигантской территорией: пресса с гордостью

¹ *Келли К.* Как представляли английскую литературу советскому школьнику и массовому читателю 1930-х годов. Рукопись доклада, представленного на конференции «Письмо и власть» в Университете Констанца (20 июля 2007). См.: *Kelly C.* «Ein Kämpfer für das Recht auf Glück und Freiheit»: Shakespeare für den sowjetischen und das breite Lesepublikum der 1920er and 1920er Jahre // *Lipták T., Murashev J.* (Hg.). *Schrift und Macht. Zur sowjetischen Literatur der 1920er and 30er Jahre.* Böhlau Verlag, 2012.

² Я не буду вдаваться в этот часто обсуждаемый в последние годы вопрос, были Советский Союз разновидностью империи или, как предпочитают говорить некоторые, «имперского государства». См.: *Beissinger M.* The Persisting Ambiguity of Empire // *Post-Soviet Affairs.* 1995. № 11. P. 162. См. также: *Suny R.* Ambiguous Categories: States, Empires and Nations // *Post-Soviet Affairs.* 1995. № 11. P. 185—196; *Martin T.* Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923—1939. Ithaca: Cornell University Press, 2001. P. 22.

заявляла, что СССР охватывает «шестую часть мира», включающую множество регионов с многонациональным населением. Однако Ленин и Сталин первоначально сопротивлялись превращению советского государства в традиционную империю: в ленинской работе «Империализм, как высшая стадия капитализма» (впервые опубликованной в 1917 году) империализм изобличается как капиталистическое зло. Оба советских лидера стремились к тому, что Терри Мартин назвал «империей позитивной дискриминации», хотя Римская империя тоже допускала гетерогенность и местное самоуправление и тоже стремилась к ассимиляции неримских подданных¹. Однако имперские амбиции Советского Союза были еще масштабнее: он хотел стать империей не в качестве непосредственного властителя Европы или трансатлантического мира, а в том смысле, какой сегодня часто ассоциируется с ролью США, — государством, привычно именуемым «империей», но не столько в смысле территориальных завоеваний и прямого политического господства, сколько в силу тотального экономического, политического и культурного доминирования². В СССР также особая роль придавалась культурному доминированию. Культура означала власть.

Я намерена показать, однако, что функции культуры были много шире. Сознательно или бессознательно, но идеалом, стоявшим перед страной в 1930-х годах, был идеал эстетического государства, «града искусств» (Kunststadt)³. Эстетическое государство, как определяет его Йозеф Хитрый в своей одноименной книге, «означает общественно-политическое образование, которое придаст пусть не

¹ *Woolf G. Inventing Empire in Ancient Rome // Alcock S. et al. (eds.). Empires: Perspectives from Archeology and History. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 311. См. также: Ленин В. Первоначальный набросок тезисов по национальному и колониальному вопросам (для второго съезда Коммунистического Интернационала) // Ленин В. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1974. Т. 41. С. 161—169.*

² *Хардт М., Негри А. Империя. М.: Праксис, 2004.*

³ Близкой, хотя и не идентичной точки зрения придерживается Борис Гройс. См.: *Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин [1988] // Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003.*

исключительное, но первостепенное значение эстетическому измерению человеческого сознания и деятельности». Взаимодействие эстетики и политики способно «сформировать ценности, своего рода “эстетическую мораль”, с помощью которой такой народ поддерживает и подкрепляет свое социальное и культурное единство»¹.

Идея эстетического государства, примером которого служат Древние Афины и Флоренция эпохи Ренессанса, получила дальнейшее развитие в трудах немецких мыслителей середины XVIII — конца XIX века. Прежде всего она ассоциируется с именем Фридриха Шиллера и его «Письмами об эстетическом воспитании» 1794—1795 годов (а также Фихте, Шеллинга и других философов, доказывавших, что эстетическое образование принципиально важно для формирования достойных граждан)². По словам Шиллера, нация может обрести целостность, если построит эстетическое государство. А у Гегеля отдельные эстетические модели (египетская, классическая, готическая) очерчивают целые мировые системы и определяют пути самосовершенствования человека и общества.

Шиллер и Гегель оказали огромное влияние на русских мыслителей XIX — начала XX века, в частности на Виссариона Белинского, столь любимого западной левой и советской наукой. Благодаря наследию Белинского и его последователей с черного хода здания «марксизма-ленинизма» в него проникли немецкие романтики, чему немало поспособствовали Георг Лукач и члены его московского кружка, стимулировавшие перевод эстетических трудов Гегеля и Шиллера. Лукач написал пространное введение к переводному собранию эстетических сочинений Шиллера, которое содержит значительную выборку из «Эстетических писем»³.

Так что фашисты были не одиноки в своей «эстетизации политики», если использовать знаменитое выражение Бенямина из

¹ *Chytry J.* The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought. Berkeley: University of California Press, 1989. P. XI—XII.

² *Ibid.* P. XI—XII.

³ *Лукач Г.* Шиллер как эстетик // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л.: Academia, 1935. С. VII—XXXIII.

финальной части его «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Как доказывает Эрик Мишо в «Культуре искусства в нацистской Германии», в этом государстве «легитимация власти божественным правом сменилась легитимацией художественным гением»¹. Существовало, однако, различие между нацистским и советским пониманием культуры, которое выразилось в предпочтении разных искусств. Если парадигматическими нацистскими искусствами были, по словам Мишо, живопись, скульптура и архитектура, то сталинский режим 1930-х годов предпочитал литературу². Это предпочтение можно рассматривать как проявление давней традиции европейского социализма, который, как показал Режи Дебре в одной из недавних статей, идентифицировал себя с печатным словом вообще и литературой в частности³. В сталинские 1930-е годы эта характерная для социалистов модель была осложнена тем фактом, что авторитет текста стал главным средством легитимации. Итогом явился, как говорит Дебре, «тоталитарный захват Просвещения», но частью его было экстраординарное благоговение перед книгой, превратившейся в культовый объект светской религии.

В риторике национал-социализма, согласно Мишо, народ или государство «обретали форму благодаря художнику-фюреру» или, как выразился Геббельс в цитируемом Мишо романе «Михаэль», «государственным деятелем, который является одновременно художником. Люди для него не более чем камень для скульптора»⁴. В советской же иконографии политический лидер, Сталин, пишет нацию (см. главу 2). Различие это — не просто вопрос эстетических предпочтений. По словам Мишо, скульптура — особенно изображающая

¹ *Michaud E.* The Cult of Art in Nazi Germany. Stanford: Stanford University Press, 2004. P. 1—2.

² *Clark K., Schlögel K.* Mutual Perceptions and Projections: Images of Stalin's Russia in Nazi Germany; The Soviet Image of Nazi Germany // Fitzpatrick S., Geyer M. (eds.). Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 396—441.

³ *Debray R.* Socialism: A Life Cycle // New Left Review. 2007. July — August. P. 5—28.

⁴ *Ibid.* P. 5.

атлетическое мужское тело — может быть соотнесена с одержимостью нацистов идеей «высшей расы» и с их программой этнического очищения. Скульптор лепит тело из глины или, как подчеркивала нацистская риторика, обрабатывает бесформенный каменный блок, освобождая его от неэстетичного шлака, чтобы создать совершенное тело.

В нацистских текстах очищение расы (евгеника) отождествляется с созданием чистого искусства, с художественным творением. В Третьем рейхе «насилие художника стало добродетелью политика»¹. В каком-то смысле применение силы во имя эстетического идеала — опасность, с самого начала тяготеющая над любым «градом искусств». «Эстетическое государство» не свободно от насилия, поскольку в нем имплицитно заложена идея достижения единодушия относительно базовых принципов эстетики (хотя бы самых общих) и принуждения к их реализации. Шиллер тоже писал о необходимости очищения ради построения эстетического государства, а до него эту необходимость подчеркивал Платон в своем «Государстве».

В центре сталинской культуры стоял не образ тела (статуя) как символ народа или государства, а нарратив, прежде всего биографический. Однако и сталинский, и гитлеровский режимы, расходясь в своих канонических предпочтениях тех или иных видов искусства, в равной степени стремились к созданию такого произведения искусства, из которого было бы исключено все несущественное и случайное (см. обсуждение работ Лукача в 1-й и 3-й главах). Национальному творческому гению, ведомому эстетическими идеалами, предстояло воплотить необходимое и вечное. В этой ситуации некоторые направления авангарда, например сюрреализм, были заведомо обречены, так как отдавали предпочтение тому, что казалось произвольным и несущественным.

Советские граждане должны были жить в окружении прекрасного и знать о величайших достижениях «мировой культуры» — разумеется, по оценке представителей власти. Важное место здесь занимали

¹ Ibid.

архитектура и градостроительство, риторически связанные с национальным нарративом. В риторической и визуальной образности они играли роль опосредующего интерфейса между физическим индивидом (человеческим телом) и метафизическим пространством тела политического.

В национальном нарративе столица обычно представляется изоморфной государству, персонифицирующей его. Хотя семиотические системы городов в высшей степени многоязыки¹, в советской столице эту избыточность требовалось свести к одному набору семиотических референтов, единому нарративу, кодирующему архитектуру и городской дизайн. Первоначально, в 1918 году, советские лидеры были вынуждены сделать своей столицей Москву и перебраться туда из столицы царской России, Санкт-Петербурга (именовавшегося тогда Петроградом), которому угрожали контрреволюционные силы. Но в 1930-х годах статус Москвы как столицы превратился в официальной риторике из исторической случайности в необходимость. Начиная с 1933 года властями стимулировался культ Москвы, который приобрел ключевое значение для всей советской культуры. Между 1931 и 1941 годами (в образцовую эпоху «сталинизма») советское правительство не жалело денег и сил на переустройство города (пока эти проекты не пришлось отложить под угрозой немецкого вторжения). Реконструкция Москвы была призвана модернизировать столицу, но также стать гарантией и наглядным подтверждением превосходства СССР и его системы ценностей. Руководство страны стремилось создать эстетическую среду, построить передовую «новую Москву» как образец советской красоты.

Московская культура стала культурой советской в двух смыслах. Во-первых, поскольку здесь выходило абсолютное большинство изданий, распределялось больше всего заказов и были созданы наиболее комфортные условия проживания для интеллектуалов, Москва превратилась в город, где «творится» культура. В Москву устремился непрерывный поток интеллектуалов. Во-вторых, культура

¹ Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПб, 2010. С. 325.

распространялась центробежно: образцы, появившиеся в Москве (архитектурные стили, театральный репертуар и так далее), распространялись по всей стране. Ленинград — бывшая столица и соперник Москвы — сохранил конкурентоспособность в кино и балете, но даже там журналистика, критика, издательское дело ориентировались на московский канон.

Будучи средоточием национальной эстетики, советская столица рассматривалась как самая передовая часть страны. Поэтому история московской культуры репрезентирует сталинскую культуру в целом — и в силу высокой степени государственной централизации она определяет как отношения внутри советского культурного пространства, так и его внешние контакты. Согласно Нэнси Конди, метрополия образует «центр, посредством которого различные части периферии в основном и строят взаимоотношения друг с другом»¹, а в таком закрытом обществе, как СССР, метрополия — это еще и место, посредством которого страна строит свои взаимоотношения с внешним миром.

Как это ни парадоксально, но, становясь все более закрытым, Советский Союз одновременно все активнее взаимодействовал с общемировыми трендами. Каким образом происходила изоляция СССР, хорошо известно. Но примерно с 1932—1933 годов, когда внутренние горизонты советской культуры стали сужаться вследствие введения паспортов и ликвидации независимых культурных организаций, мы наблюдаем также сильные противодействующие тенденции. Хотя, по словам Терри Мартина, в 1932 году политика в отношении национальных меньшинств изменилась и стало подчеркиваться значение русского языка как государственного², в то же самое время советская культура стала более космополитической, более открытой к произведениям западной культуры. С началом этих преобразований внешние горизонты советской культуры расширились.

¹ *Condee N.* The Imperial Trace. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 13.

² *Martin T.* Affirmative Action Empire. P. 415.

Невозможно игнорировать огромное количество переводов, опубликованных в 1930-х годах. Печально известный период 1937—1938 годов оказался особенно богат на переводные издания ведущих европейских и американских писателей. Разумеется, учитывая продолжительное время, которое занимала работа переводчиков, начало этому потоку было положено около 1935 года, что соответствует пику сотрудничества с Народным фронтом. Но это уточнение не отменяет того факта, что западная литература занимала видное место в российском контексте периода чисток.

Как указывает Юрий Лотман в книге «Внутри мыслящих миров», а также другие исследователи, некоторые периоды величайшего расцвета европейской культуры сопровождались периодами интенсивного освоения других культур, часто путем переводов или изучения иностранных языков. Приводимый Лотманом пятиступенчатый цикл, в начале которого «культура-приемник» усваивает другие культуры посредством переводов, а в конце она же «переходит в позицию культуры-передатчика и сама становится источником потока текстов», выглядит, быть может, несколько схематично¹. Однако его идеи в данном случае весьма уместны, поскольку подчеркивают важность перевода для культурной эволюции и предполагают, что всплеск переводческой активности может привести не к закату национальной традиции и появлению вторичной культуры, а к расцвету «культуры-приемника» и ее трансформации в «культуру-передатчик». В Советском Союзе 1930-х годов многие разделяли этот идеал.

Одним из привлекающих в последнее время внимание исследователей примеров той исторической роли, которую выполняют переводы иноязычных текстов (роли предвестников культурного ренессанса), является решительный сдвиг в немецкой интеллектуальной жизни, связанный с журналом «Атенеум». Это издание стало центром волны переводов, выполненных такими авторами, как Фридрих Шлегель, Август Вильгельм Шлегель, Фридрих Шлейермахер, Фридрих Гёльдерлин и Гёте. Перевод может рассматриваться как

¹ Лотман Ю. Семиосфера. С. 272.

форма межкультурного посредничества, но, как указывает Антуан Берман, интеллектуалы, группировавшиеся вокруг «Атенеума», скорее видели в переводе инструмент апроприации, а также культурного формирования нации (*Bildung*) — путь, способный вывести эту нацию на уровень, необходимый ей, чтобы стать мировым лидером¹. Многие из ведущих авторов «Атенеума» усматривали в переводе вовсе не средство образования вторичной производной культуры, а, наоборот, «надежный вклад в немецкое национальное наследие». Переводчик был для них своего рода агентом «мировой литературы» (понятие, введенное Гёте), способным вывести Германию в культурные лидеры. Перевод дарил немцам сокровища мировой литературы и служил подобием рынка, на котором каждая нация представляет свои товары. Это побуждало других учить немецкий и позволило еще не существующей Германии совершить рывок и достичь культурной гегемонии².

На примере немецких прозелитов перевода мы видим тесное переплетение космополитических идеалов и национальных амбиций. По словам Хона Сосси, «чрезмерная склонность к иностранным заимствованиям означает неспособность признать особый характер и гений родного языка»³. Однако интеллектуалы, собравшиеся вокруг журнала «Атенеум», видели в переводе не иностранное заимствование, а «конститутивный момент германскости (*Deutschheit*)». Они были уверены, что их переводы обеспечат им доступ к «универсальному» и станут залогом мирового культурного господства, славы, которая, как заявил А.В. Шлегель, «уготована немцам», в то

¹ *Berman A.* The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany / Transl. S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press, 1992. P. 11.

² *Ibid.* P. 11—12; *Venuti L.* Local Contingencies: Translation and National Identities // Berman S., Wood M. (eds.). Nation, Language and the Ethics of Translation. Princeton: Princeton University Press, 2005. P. 189.

³ *Saussy H.* Great Walls of Discourse and Other Adventures in Cultural China. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, distributed by Harvard University Press, 2001. P. 78.

время как Новалис утверждал: «Только для нас переводы стали средством экспансии»¹.

Другим примером перевода как пути, ведущего к сохранению и укреплению национальной идентичности, служит инициированная государством кампания в Турции 1930-х годов. Кампания эта являлась результатом плана Ататюрка создать из постоттоманской Турции уважаемое светское государство и переместить ее в «принципиально иную культурную географию», которая, как комментирует Азаде Сейхан, «должна была перевести некое образцовое представление о западном образовании в свой собственный национальный дискурс». Здесь присутствуют два неявных момента, характерных также для СССР. Во-первых, формулировка «некое образцовое представление» предполагает отбор, основанный на оценке страной-приемником того, что именно подлежит переводу (в Турции такая оценка часто осуществлялась интеллектуалами, бежавшими сюда из нацистской Германии). Во-вторых, процесс адаптации и корректирования интегрирует переводные тексты в «национальный дискурс». В действительности, отмечает Сейхан, в Турции времен Ататюрка этот процесс вовсе не сводился к расширению и включению: одновременно с освоением западных текстов турецкий язык очищался от арабских и персидских лексических заимствований с целью восстановить «подлинную» национальную основу². Не следует удивляться и тому, что в СССР времен Сталина переводы содержали значительные текстовые корректировки — но эта тема нас в данном случае не касается.

Потенциально волна переводов мастеров европейской литературы в СССР 1930-х годов могла способствовать расцвету советской культуры и в конечном счете советскому доминированию, поскольку переводные тексты перерабатывались и инкорпорировались в национальное культурное достояние. Вспомним, например, что освоение

¹ *Berman A. Experience of the Foreign.* P. 11, 13, 12.

² *Seyhan A. German Academic Exiles in Istanbul: Translation as the Bildung of the Other // Berman A., Wood M. (eds.). Nation, Language and the Ethics of Translation.* P. 278, 279, 279. См. также: *Venuti L. Local Contingencies.* P. 180.

английских и французских авторов в России начала XIX века привело к появлению Пушкина и Лермонтова, великих национальных поэтов, ознаменовавших наступление «золотого века» русской литературы, а освоение западных (прежде всего французских) художников-модернистов в начале XX века (Сезанна, Пикассо и других) привело к возникновению русского авангарда, представители которого — к примеру, Казимир Малевич — могли претендовать на мировое первенство.

В 1930-е годы заказы на переводы обеспечили средства к существованию многим писателям, например Борису Пастернаку, который испытывал сложности с публикацией собственных произведений. Но их мотивы не были сугубо и исключительно прагматическими. «Посвятив себя сохранению “классики мировой литературы”, — пишет Брайан Баер, — мастера литературного перевода утверждали концепцию вневременных “универсальных ценностей” и “мировой культуры” в противовес официальной советской культуре с ее тенденциозным, политизированным и классовым характером»¹. Не споря в данном случае с Баером, я бы указала, однако, что в 1930-е годы большими тиражами было опубликовано, к примеру, несколько переводов «Гаргантюа и Пантагрюэля» — в том числе перевод на казахский и адаптированная краткая версия для детей, выполненная поэтом Николаем Заболоцким². В 1940 году роман Рабле стал темой диссертации Михаила Бахтина (см. главу 9), которая была, помимо прочего, гимном «мировой литературе». Это внимание к Рабле было обусловлено альянсом СССР с социалистической Францией. Другими словами, книга Рабле, вошедшая в советский шорт-лист шедевров «мировой литературы», одновременно представляла литературу официальную.

¹ *Baer B. Literary Translation and the Construction of the Soviet Intelligentsia // Massachusetts Review. 2006. № 4 (73). P. 539.*

² *Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Для детей обработал Н. Заболоцкий. Л.: Детгиз, 1935; Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с фр. В. Пяста. Л.: Госиздат, 1938, тираж 20 300 экз.; Новые издания на языках народов СССР // Литературное обозрение. 1937. № 15. С. 57.*

Я не утверждаю, что советское культурное доминирование было прежде всего результатом многочисленных переводов, опубликованных в 1930-е годы, но их роль, безусловно, осознавалась советским культурным истеблишментом. Степень влияния переводных текстов трудно установить. Сложно измерить, например, насколько широко эти материалы были в действительности освоены интеллектуальной элитой — хотя некоторые русские знакомые говорили мне, что их деды, которые вовсе не были интеллектуалами, оставили после себя обширные библиотеки переводной европейской литературы. Можно только гадать насчет того, что было бы, если бы не восторжествовали чистки и драконовская цензура. Может показаться, что влияние переводных текстов было минимальным, но есть свидетельства того, что оно было сильнее, чем представляется при поверхностном взгляде. Среди многочисленных авторов, предоставляющих такие свидетельства, мы находим и Осипа Мандельштама, включившего в свое последнее большое стихотворение («Стихи о неизвестном солдате», написанные в 1937 году, во время воронежской ссылки, перед тем как поэт был отправлен в лагерь, где и умер) отсылки к «Чайльд-Гарольду» Байрона, «Эстетике» Гегеля и «Улиссу» Джойса (все они вышли в переводах незадолго до этого)¹; и воинствующего «пролетарского» драматурга Александра Афиногенова, чьи дневниковые записи, сделанные после его исключения из партии в 1937 году, показывают, что в то время его самосознание определялось «Волшебной горой» Томаса Манна (1924) и «Жаном-Кристофом» Ромена Роллана (1904—1912) — романами на транснациональные темы, которые были переведены и активно рекламировались в Советском Союзе, — а кроме того, он использовал в качестве образцов множество других переводных авторов, включая Шекспира, Гёте и Генриха Гейне².

¹ Об «Улиссе» см.: Ronen O. On the Subject of «The Poem to the Unknown Soldier» // Ronen O. Word and Fate: Osip Mandelstam. Oxford: Bodley Head. P. 196; о «Чайльд-Гарольде» и Гегеле см.: Mackay J. Inscription and Modernity: From Wordsworth to Mandelstam. Bloomington: Indiana University Press, 2006. P. 216—217.

² См. также: Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. P. 314.

В целом литература соцреализма отличается крайне узким кругозором, но в этом десятилетии этот кругозор расширился. В 1938—1940 годах, самый националистический период культуры 1930-х годов, Вениамин Каверин опубликовал «Двух капитанов» (см. главу 8) — классическое произведение социалистического реализма, удостоенное Сталинской премии, которое было романом не о производстве, а о русских и советских полярных исследованиях. Его действие разворачивается в контексте великих географических экспедиций, основной сюжет основывается на таких авторах, как Вордсворт и Диккенс, а в тексте возникают постоянные отсылки к западной и русской классике. Но даже некоторые из прославленных советских романов об индустриальном производстве начали расширять свои горизонты¹.

Трудноопределимое влияние переводной литературы не является главной темой этой книги. Скорее она исследует пути взаимодействия с Западом, движение в сторону создания транснационального культурного пространства, где, как предполагалось, будут лидировать советские интеллектуалы, опирающиеся на новый культурный капитал, приобретенный благодаря переводам.

Разные варианты идеи относительно уготованного Москве статуса «третьего Рима» были популярны среди русских модернистов предреволюционного периода — философов-идеалистов и неоромантиков так называемого Серебряного века, многие из которых видели в ней посредника между инертным «Востоком», с одной стороны, и материализмом, рационализмом и либерализмом «Запада», с другой². Многие мыслители Центральной Европы вынашивали в это время аналогичные идеи в отношении своих стран: в случае Германии примером служит Сеттембрини из «Волшебной горы» Томаса Манна³.

¹ См., например: Илья Эренбург «День второй» (1933) и «Не переводя дыхания» (1935), Василий Гроссман «Степан Кольчугин» (1937—1940).

² *Poe M. Moscow, the Third Rome. P. 423; Kalb J. Russia's Rome. P. 18, 25—30.*

³ См. последний раздел («Храбро, по-солдатски») главы шестой: *Манн Т. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Курелла и В. Станевич // Манн Т. Собрание*

Советские идеологи часто использовали риторику «особого пути» (*Sonderweg*) — наследие Серебряного века, но адаптируя ее к стандартам марксизма-ленинизма. Сталин в «Вопросах ленинизма» выразил это так: «Расшатывая империализм, Октябрьская революция создала вместе с тем <...> тот мощный и открытый центр мирового революционного движения <...> вокруг которого оно может теперь сплачиваться, организуя единый революционный фронт пролетариев и угнетенных народов всех стран против империализма»¹. Для поддержки этого движения в 1919 году был основан Коминтерн (Коммунистический Интернационал).

В 1930-е годы мессианские замыслы большевиков в области культуры были подхвачены многими интеллектуалами, увлеченными мечтой о мировом лидерстве Москвы в культурной и духовной сфере. Эта мечта может рассматриваться как советская версия учения о Москве как «третьем Риме», любимого дореволюционными интеллектуалами. Но как именно мог толковаться этот прецедент?

Сталинская Москва как Рим?

Имперский Рим и Рим учения о «третьем Риме» не одно и то же, поскольку начало первому было положено в дохристианскую эру, во времена правления Октавиана Августа (27 год до н.э. — 14 год н.э.). Хотя Москва 1930-х годов должна была стать «третьим Римом» как центром мировой доктрины (пусть и постхристианской), во многих других отношениях она сравнима скорее с Римом классической эпохи, нежели с его реинкарнацией в качестве центра христианства. Впрочем, идентификация с Римской империей также принадлежит русской традиции. Хотя исторический Иван Грозный, в отличие от персонажа фильма Эйзенштейна, никогда не произносил фразу о «Москве — третьем Риме», он тем не менее возводил родословную своей власти

сочинений: В 10 т. / Под ред. Н. Вильмонта и Б. Сучкова. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. Т. 4.

¹ *Сталин И.* Вопросы ленинизма. 6-е изд. М.; Л.: ГИЗ, 1929. С. 200, 201, 203.

к Цезарю Августу, а после него то же самое делали другие русские цари, включая Петра I и Екатерину, также никогда не упоминавших о «третьем Риме»¹.

При Августе Рим превратился из относительно скромной столицы военной державы в центр великой культуры, влияние которой ощутимо по сей день. Август достиг этого в немалой степени благодаря апроприации предшествующей великой цивилизации, греческой, ставшей к тому времени культурным эталоном². Мы видим аналогичную динамику в СССР 1930-х годов, где в роли «Греции» выступила Западная Европа. Так, в архитектуре периода правления Августа была предпринята попытка «перестроить Рим в стиле, сопоставимом с древнейшими греческими городами Восточного Средиземноморья (только более пышном) <...> С этой целью был создан город с величественными видами и монументальными архитектурными комплексами, включающими портики, театры и огромные эллинистические площади»³. Похожие принципы можно наблюдать в СССР с его грандиозными градостроительными планами. Архитектура новой Москвы, подобно древнеримской, прославляла власть, но также создавала физическую среду, кодирующую ключевые ценности нового строя.

В стремлении возвеличить советскую столицу советские архитекторы напрямую апеллировали к Древнему Риму и предполагаемому наследнику его великой традиции, Ренессансу. В этом обращении Советский Союз вовсе не был уникален: три самых амбициозных европейских государства — сталинская Россия, гитлеровская Германия и муссолиниевская Италия — соперничали друг с другом за право облачиться в римскую тогу и искали свои образцы в «Риме».

¹ Rowland D. Moscow: The Third Rome or the New Israel. P. 597; Лотман Ю., Успенский Б. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. С. 203.

² Feeney D. Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts, and Beliefs. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 52—53.

³ Woolf G. Inventing Empire in Ancient Rome // Alcock S. et al. Empires. P. 317, также 315—316.

Независимо от того, преуспели ли эти лидеры в своем стремлении (большинство считает, что нет), они пытались утвердить новый «Рим» в том же смысле, в каком это сделал Август, превративший не самый примечательный город во всеобщий образец. Муссолини был особенно настойчив в желании воссоздать Рим Августа в своей столице. Он распорядился раскопать или восстановить некоторые из важных памятников Античности и снести хаотичную застройку, сложившуюся вокруг них, дабы эти сооружения предстали во всем их величии. В 1937 году, через год после того, как Муссолини объявил Италию империей, он отметил две тысячи лет со дня рождения Октавиана Августа в порядке эстетического обоснования своего режима¹. Стремление восстановить славу Рима в городской архитектуре не ограничивается так называемыми тоталитарными режимами. Аналогичные попытки предпринимались и раньше: самая известная была предпринята в середине XIX века, когда Наполеон III поручил барону Осману провести реконструкцию Парижа, чтобы воплотить Рим Августа на берегу Сены.

Однако в СССР 1930-х годов прямое обращение к римским образцам было актуально только для архитектуры: самым цитируемым авторитетом в этой сфере стал Витрувий, чьи труды были переведены и изданы. Для меня же важны другие, не столь буквальные параллели с Римом, выразившиеся в том, что Советский Союз строил свою имперскую культуру не в изоляции, но апроприруя великую западноевропейскую традицию. Отсюда значение, придаваемое в СССР «мировой литературе», вобравшей в себя великие литературные традиции разных народов и транслировавшей их в новый, марксистский канон, превозносимый как их итог. Кроме того, истории побед и свершений римских полководцев и государственных деятелей часто писались с оглядкой на греческие образцы и с привлечением греческих авторов: агиографические тексты создавались греческими интеллектуалами в тесном

¹ *Zanker P. The Power of Images in the Age of Augustus / Transl. A. Shapiro. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988. P. 9.*

взаимодействии с римскими политическими лидерами¹. Подобным образом и представители советской власти побуждали европейских интеллектуалов декларировать свою лояльность СССР и пытались рекрутировать западных писателей для написания панегирических текстов. Одним из многочисленных примеров служит Анри Барбюс: именно ему, а вовсе не русскому автору было предложено написать биографию Сталина, которая вышла большим тиражом (в награду автор занял место на трибуне Красной площади во время первомайского парада 1935 года)². А главным теоретиком, обосновавшим роль социалистического реализма в мировой литературе, стал Георг Лукач, венгерский еврей, тесно связанный с немецкой интеллектуальной жизнью. Он же написал вступительные статьи к нескольким переводным произведениям европейской литературы и философии³.

Приведенные случаи служат не просто примерами апроприации в смысле приобретения культурных этикеток и громких имен с целью украсить ими новое государство и его столичный центр. Основной причиной этой тяги к величию было стремление к культурному лидерству и созданию великой культуры как опоры всей системы и залога этого величия.

Литература находилась в самом центре того, что представляется мне сейсмическим сдвигом в сторону эпического режима (см. главу 9). Как и эпическая поэзия Древнего Рима, новый «эпос», воплощаемый чаще всего в форме романа, был теснейшим образом связан с властью⁴. В самих романах эта связь приняла абсолютно необходимый характер (в этом и состоит смысл одного из базовых

¹ *Woolf G. Inventing Empire in Ancient Rome. P. 317—318.*

² Только одно из изданий этой книги (*Барбюс А. Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир / Пер. с фр. под ред. А. Стецкого. М.: Роман-газета, 1936*) вышло тиражом триста тысяч экземпляров.

³ См., например: *Гейне Г. Полное собрание сочинений. Т. 1: Лирика. М.: Гослитиздат, 1938; Бальзак О. Утраченные иллюзии. М.; Л.: Academia, 1937; Гёте И. Страдания молодого Вертера / Пер. с нем. А. Эйрес. М.; Л.: Academia, 1937.*

⁴ *Moretti F. Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez / Transl. Q. Hoare. London: Verso, 1996. P. 49.*

принципов социалистического реализма — «партийности»). Прямые отсылки к древнегреческой и древнеримской классике в советской литературе этих лет редки, хотя было издано несколько переводов классических текстов, включая «Энеиду» (1933) и «Илиаду» с «Одиссеей» (1935)¹. Часто цитируемыми иконами «всемирной литературы» стали скорее европейские авторы Нового времени — Шекспир, Сервантес, Гёте, Мольер, Рабле. Однако несмотря на незначительное влияние римской классики на сталинскую литературу, между ними существуют параллели на уровне функционирования литературы в общественно-политическом контексте и использования определенных жанров и стратегий (включая государственную цензуру)². Центральный текст римской литературы, «Энеида» Вергилия, и серия эпических поэм, начало которой он положил, образуют близкую аналогию сталинскому соцреализму, пусть и не на уровне содержания (разве что в самом общем смысле). «Энеида» является по сути политической апроприацией гомеровского эпоса, использующей его эстетическую мощь для глорификации Рима и его легендарного прошлого. Вергилий переработал классические греческие мотивы и сюжеты (в частности, из «Илиады»), преобразовав их в рассказ, который начинается в древней Трое и завершается основанием Рима и правящей династии, ведущей к Августу и вечной империи. Словом, «Энеида» стала «почитаться как национальный римский эпос и идеологическая опора единоличной власти императора»³.

Общий сюжет «Энеиды» превратился в стандарт для последующих римских эпосов. В результате многочисленных перепевов основных мотивов, стилистических особенностей и сюжетных ходов

¹ Гомер. Илиада / Пер. Н. Гнедича. М.; Л.: Academia, 1935; Гомер. Илиада / Пер. Н. Минского. М.: ГИХЛ, 1935; Гомер. Одиссея / Пер. В. Жуковского. М.: ГИХЛ, 1935; Гомер. Одиссея / Пер. В. Жуковского. М.; Л.: Academia, 1935; Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. М.; Л.: Academia, 1933.

² Woolf G. Inventing Empire in Ancient Rome. P. 315.

³ Quint D. Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton. Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 7.

этого текста — своего рода изъявлений преданности со стороны новых авторов — сформировался единый генеральный сюжет и стандартный лексикон классического эпоса¹. Социалистический реализм базировался не на одном образцовом тексте, а на нескольких. Но на их основе точно так же возник общий сюжет, сочетающий элементы этих текстов и в каждом из своих воплощений повторяющий темы национального единства и руководящей роли лидеров. Кульминацией этого сюжета советского романа служит пусть не буквальное основание столицы, но функциональный суррогат этой темы, когда герой в некий решающий момент повествования совершает поездку в «новую Москву» — своего рода высшее, полумифическое пространство, «основанное» внесемейной династией Ленина — Сталина.

Другой параллелью является та роль, которую «Энеида» и ее литературные потомки сыграли в утверждении ценностей и поведенческих норм для римлян и всей мировой культуры. Николай Бухарин в своем выступлении на первом съезде Союза писателей в 1934 году прямо указал (что, как мы видели, не совсем типично) на огромное педагогическое воздействие великого эпоса, который формирует «людей согласно своим заповедям и канонам». «В Риме, — добавляет он, — зубрили и скандировали стихи Марона [Вергилия] — вовсе не потому, что это было пустой забавой. Соответственное общество и социальные его верхи идеологически, в идеализированном виде, воспроизводили себя, внедряли свои мысли, думы, концепции, чувства, характеры, стремления, идеалы, добродетели»².

Нет доказательств того, что и другие представители советского культурного истеблишмента видели в «Энеиде» и классическом эпосе образцы для социалистического реализма, хотя, как указывают некоторые исследователи, «история Энея, наряду с выдвинутой Вергилием моделью построения нации средствами литературы, имела огромное значение для русских поэтов-символистов рубежа веков»

¹ Ibid. P. 8, 13.

² Доклад Н.И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 483.

и периодически снова всплывала в произведениях советских писателей, в частности в «Докторе Живаго» Пастернака¹.

В России накануне революции Рим был не единственным популярным примером великой эпохи: такое же значение имели классическая Греция и Ренессанс. Эти три примера не обязательно были взаимоисключающими, и каждый допускал множество толкований, иногда противоречащих друг другу. Одни усматривали в Риме образец империи или государственной мощи², другие — республику с рациональной правовой системой или средоточие воинствующего, догматического католицизма³. Некоторые из этих идей также всплыли в 1930-х годах в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», над которым он работал в 1928—1940 годах и который многие считают лучшим романом советской эпохи, хотя впервые он был опубликован только в 1966—1967 годах, да и то в отредактированной версии. Концептуальный костяк этого романа образует триумvirат взаимосвязанных городов — Рима, Москвы и Иерусалима.

В 1930-е годы национальный эстетический идеал, подкрепляющий притязания на мировую культурную гегемонию, постепенно менялся. В разное время одни культурные тенденции брали верх над другими. Настоящая книга начинается 1930—1931 годами, кульминационным моментом «культурной революции», призванной осуществить «пролетаризацию» как советской культурной жизни, так и интернационального движения. Но около 1931—1932 годов в СССР иконоборческая фаза «классовой борьбы» стала клониться к закату — тенденция, получившая обоснование на XVII съезде ВКП(б), где было объявлено о «победе» социализма в стране. На VII съезде Коминтерна в 1935 году радикальная антибуржуазная установка также была отклонена ради укрепления антифашистского движения (хотя это решение вызвало разногласия). В этой книге

¹ *Kalb J. Russia's Rome. P. 10; Griffiths F.T., Rabinowitz S.J. «Doctor Zhivago» and the Tradition of National Epic // Comparative Literature. 1980. № 1 (32). P. 63—79.*

² *Топоров В. Италия в Петербурге // Италия в славянском мире. Советско-итальянский симпозиум. М.: 1990. С. 73.*

³ *Kalb J. Russia's Rome. P. 6, 9, 16—18, 26, 51; Chytrý J. Aesthetic State. P. XLVI.*

прослеживается эволюция советской культуры после завершения ее «пролетарской» фазы, эволюция, в которой Москва играла двоякую роль: будучи символом максимально централизованного государства, она одновременно выступала как центр международной интеллектуальной жизни. В культурной экосистеме СССР 1930-х годов, как справедливо утверждает Карл Шлёгел, соуществовали разные течения, но некоторые из них были более выраженными, чем другие. В настоящей книге доказывается, что в первой половине десятилетия советская культура и ее внешние контакты определялись стремлением апроприировать ценности Просвещения — стремлением, нашедшим предельное выражение в плане реконструкции Москвы как города «света», своего рода маяка, который поможет Европе выйти из мрака капитализма и фашизма. Вторая же половина 1930-х годов, начавшаяся примерно в конце 1935 года, включающая Большой террор с показательными судебными процессами и продлившаяся вплоть до вторжения нацистской Германии в июне 1941-го, в своих культурных ориентирах склонялась скорее в сторону неоромантизма — точка зрения, проводимая в последних четырех главах. В этот период эстетические акценты сместились от прекрасного к возвышенному — точнее, имперскому возвышенному (см. главу 8).

Однако возникает вопрос: в какой степени сталинская культура 1930-х годов эксплицитно соотносила себя с римскими образцами, а в какой приводимые здесь примеры являются лишь аналогиями? Может показаться, что сравнение с Древним Римом наделяет сталинский режим бóльшим величием, чем он заслуживает, либо втискивает сталинскую культуру в произвольное прокрустово ложе — пусть даже советские авторы сами время от времени прибегали к такому сравнению. Действительно, после того как фашистская Италия провозгласила себя «третьим Римом», и в особенности после национального торжества в честь Августа в 1937 году, Рим как образец для «новой Москвы» стал менее жизнеспособен и подвергался прямой критике¹. Были вычерчены альтернативные линии преемственности,

¹ См., например: Адвокат фашистского искусства [без указания имени автора] // Советское искусство. 1937. № 11.

часто бравшие начало в Древней Греции. Культурная платформа также апроприировала другие великие традиции прошлого, например французскую философию. Так что при всей эвристической ценности данной аналогии ее не следует преувеличивать.

Советские интеллектуалы хотели возглавить мир, но они также хотели — и должны были — учиться у него. Как показал Майкл Дэвид-Фокс, в 1930-х годах даже чиновники, которые возглавляли советские культурные организации, отвечавшие за распространение культурного влияния на зарубежные страны, отнюдь не были уверены в своем культурном превосходстве над Западной Европой¹. И они говорили друг другу с глазу на глаз, что в нацистской Германии есть хорошие писатели, хотя «Правда» утверждает обратное². Но и Рим тревожила мысль о том, выдерживает ли он сравнение с Грецией³. Кроме того, как и Советский Союз в его отношении к Западной Европе, Рим сопротивлялся освоению греческой культуры во всей ее полноте, в особенности потому, что обладал другой системой взглядов.

Исследователи отмечают, что многие империи представляли собой «сочетание универсалистской имперской традиции с монотеистической мировой религией». Среди примеров — Римская империя после принятия христианства, Византийская империя, Арабский халифат, Испанская и Португальская империи⁴. Майкл Дойл в «Империях» заключает, что «колонизация была по сути предприятием христианского мира», а религиозные аргументы широко использовались для оправдания имперских завоеваний⁵. Но каждая держава-колонизатор имела четкое представление о том, какой должна быть эта религия. По словам Стивена Хоу, «новые миры» завоевывались не просто во имя «христианства», но ради той

¹ The Fellow-Travellers Revisited: The «Cultured West» through Soviet Eyes // *Journal of Modern History*. 2003. № 2 (75). P. 300—335.

² РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 1076. Л. 16.

³ *Woolf G. Inventing Empire in Ancient Rome*. P. 322.

⁴ *Lieven D. Empire: The Russian Empire and Its Rivals*. New Haven: Yale University Press, 2002. P. 9—12 (цитата приведена на p. 10).

⁵ *Doyle M. Empires*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 106, 107, 110.

или иной специфической его версии (протестантизм, католицизм), «отказывавшей еретикам в праве на колонизацию и на обращение в истинную веру»¹. Чистота сродни религиозной с самого начала имела ключевое значение и для русской доктрины «третьего Рима», ведь послание Филофея имело антикатолическую направленность. Подобным же образом сталинисты 1930-х годов были одержимы поиском схизматиков как в рядах Коминтерна, так и среди членов ВКП(б), особенно тех, кого называли «троцкистами» (даже ведущий французский писатель-коммунист Анри Барбюс не был свободен от вето, наложенного на публикацию их трудов)².

Москва при Сталине не достигла статуса Рима и не превратилась в культурную Мекку для остальной Европы. Европейских интеллектуалов по-прежнему прельщала Париж. Но около 1935 года Советский Союз имел неплохие шансы стать лидером трансатлантического интеллектуального мира даже для парижских интеллектуалов — факт, часто игнорируемый историками. Так, Беккет списывался с Эйзенштейном и мечтал приехать в СССР из Парижа, как это сделали Андре Мальро и Андре Жид (в 1934 и 1936 годах). В 1935 году паломничество в СССР совершили ведущие представители европейского и американского театра (такие, как Брехт и Гордон Крейг), а Ли Страсберг пропагандировал систему Станиславского, ставшую ведущим методом актерской игры в США. Привлекательность советской столицы усиливали Великая депрессия и подъем фашизма на Западе, которые были настоящими подарками Советскому Союзу с его стремлением к идеологической и культурной гегемонии. Многие интеллектуалы как в СССР, так и на Западе видели в «Москве» единственную силу, всецело преданную борьбе с фашизмом (что, как выяснилось, было иллюзией), и единственное государство с полностью противоположной фашизму идеологией. «Москва», в свою очередь, жаждала взять на себя эту роль³. Однако

¹ *Howe S. Empire: A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2002. P. 84.*

² РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 113. Л. 1.

³ *Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. Избранные сюжеты 1919—1960 годов. М.: Эллис Лак, 2008. С. 273—475.*

значительная доля ее привлекательности была утрачена в результате чисток, показательных процессов и заключения в 1939 году пакта Молотова — Риббентропа.

В культуре периода Великой Апроприации происходили перемены, отличающие ее от культуры 1920-х годов. В своей предыдущей книге, посвященной постреволюционному Петербургу («Петербург: горнило культурной революции»), я определяю очищение пространства как главный мотив символической системы иконоборческих 1920-х годов, тогда как в следующем десятилетии ключевым мотивом стало усовершенствование пространства и иерархизация пространства и времени в некоем едином хронотопе. Москва в качестве столицы занимала вершину этой иерархии, выступая возможной продолжательницей великой традиции Афин, Рима и Флоренции. Провинции — окружающие столицу огромные профанные территории — считались отсталыми и в лучшем случае переживающими процесс догоняющего развития: «герои» должны были стремительно преодолевать несакральное пространство, обычно по воздуху (полет — навязчивая тема сталинистской риторики). Но одновременно полет был формой преодоления времени. В этой иерархии время объединялось с пространством. Подобно Риму, «новая Москва» изображалась как по сути пребывающая вне времени. Это был проект эстетический по определению: идеальное место, из которого устранено все случайное и эфемерное.

Будучи воплощением прекрасного, «новая Москва» являлась также утопическим пространством, на что намекает название этой книги. Филофей, как мы помним, утверждал, что «четвертому Риму не бывать», имея в виду апокалиптические последствия в случае отступления от истинной веры, от русской православной церкви. Называя Москву четвертым Римом, я предполагаю, что желание сделать из советской столицы столицу мира было нереализуемым. В реальности идеал Москвы как центра постхристианского мира ускользнул от тех, кто пытался его осуществить. Подобно всякой утопии, он так и не состоялся в жизни. Как показала Шейла Фицпатрик, существовали имитаторы, махинаторы и всевозможные лазейки, подрывавшие

совершенную форму государства (и тем самым делавшие это государство жизнеспособным)¹. А Шлэгель отмечает, что мнимый утопический план на деле часто означал импровизацию, маневрирование и реакцию на конкретные обстоятельства². Как и любая постановка, реализация этого плана всегда допускала возможность расхождения между текстом и его интерпретацией, текстом и его инсценировкой³.

Тем не менее Москва 1930-х годов обладала некоторыми чертами утопии. Одной из них было то, что интеллектуалы были возведены в ранг элиты, как того требовал Платон в «Государстве» с его идеей правящих философов. Благодаря возросшей роли культуры интеллектуалы приобрели более высокий статус — как в материальном отношении, так и в отношении политического влияния и престижа. Они стали «интеллектуалами на пути к классовой власти», как выразился Иван Селеньи в своей одноименной книге, посвященной интеллектуалам послевоенной Восточной Европы. Но интеллектуалы по-прежнему должны были согласовывать свои действия с действительными правителями, главами государства — Сталиным, Политбюро и Отделом партийной пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), направлявшим им свои директивы.

Интеллектуалы сталинского периода были экспертами и кодировщиками. От них требовалось разгадать сущность марксистско-ленинской идеологии и нынешнего курса партии и представить ее в целостной, пусть порой и аллегорической форме. Они поставляли стране ее идеализированные образы, которые часто являлись проекциями будущего; они — особенно проектировщики «новой Москвы» — разрабатывали модели для остальной страны. Они жили в «граде искусств» (Kunststadt). Политическая и повседневная реальность была куда более грязной.

¹ *Фицпатрик Ш.* Срывайте маски! Идентичность и самозванство в России XX века. М.: РОССПЭН, 2011. С. 301—342.

² *Schlögel K.* Terror und Traum. S. 29.

³ *Wolfson B.* Fear on Stage: Afinogenov, Stanislavsky and the Making of the Stalinist Theater // *Kiaer C., Naiman E.* (eds.). Everyday Life in Early Stalinist Russia: Taking the Revolution Inside. Bloomington: Indiana University Press, 2006. P. 92—118.

У интеллектуалов имелись собственные планы, частично совпадавшие с официальной повесткой дня, но не обязательно идентичные ей. Подходящим примером служит классическое направление в архитектуре, долгое время пользовавшееся мощной официальной поддержкой, но при этом внутренне неоднородное.

Хотя Советский Союз стремился создать национальную эстетику, велись острые дискуссии как в отношении характера, так и в отношении источников этой эстетики. Советские интеллектуалы были в этом не одиноки. Во Франции в тот же самый период шли споры относительно того, какую традицию считать истинно французской: готическую или классическую⁴. А в гитлеровской Германии нацисты никак не могли решить, родственно ли национал-социалистическое искусство древнегреческому, единственным наследником которого Гитлер называл немецкий народ⁵, или же оно скорее «римское», а может быть, имеет местное — как тогда говорили, «тевтонское» или «готическое» — происхождение⁶.

Предположению о полной унификации (*Gleichschaltung*) сталинской культуры противоречит, к примеру, тот факт, что идеи русского национализма были особенно характерны для печатного органа партии, «Правды», и куда менее — для изданий по вопросам культуры (или даже для газеты «Известия»), где регулярно публиковались материалы о европейских и американских достижениях. Во второй половине десятилетия, несмотря на инициированное сверху усиление националистических настроений, интеллектуалы прибегали к изоцирпной казуистике для маскировки своих западнических взглядов (см. главу 9).

Все это свидетельствует об известной независимости части интеллектуалов, но не обязательно — об их инакомыслии. Советские

⁴ *Golan R. Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars.* New Haven: Yale University Press, 1995.

⁵ *Michaud E. Cult of Art in Nazi Germany.* P. 13.

⁶ *Benton T. Speaking without Adjectives: Architecture in the Service of Totalitarianism // Ades D. (ed.). Art and Power: Europe under the Dictators, 1930—1945.* London: Thames and Hudson, 1995. P. 53.

интеллектуалы вовсе не занимали внесистемное положение, они были продуктом своей эпохи, в большей (пусть и в разной) степени вовлеченным в функционирование системы, чем это обычно признается. В конце концов, как заметил в свое время Якоб Буркхардт, в эпоху Ренессанса тоже сложилась «внутренняя взаимосвязь между опирающимся на силу правителем и филологом», ставшая одним из факторов культурного расцвета¹. То обстоятельство, что в СССР существовал единственный источник патронажа, привело к яростным дискуссиям в пространстве культуры, поскольку разные фракции и группировки соперничали за привилегированный доступ к этому источнику. Архивные материалы, ставшие доступными в последнее время и показывающие отношения интеллектуалов с советской властью, полны недовольства и жалоб тех, кто был обойден наградами и почестями, а порой и мстительной радости тех, чьи соперники подверглись репрессиям².

Со Сталиным многие интеллектуалы связывали надежду на великую культуру — культуру, соответствующую новому обществу. Это оказывало на них пьянящее воздействие. Хотя существовала «генеральная линия» партии, на всех уровнях культурной иерархии велись серьезные интеллектуальные дебаты и отстаивались разные точки зрения. Некоторые утверждали, что в настоящее время великую культуру может создать только авангард. Другие надеялись вписать советскую культуру в традицию, восходящую к великим культурам прошлого — европейской или исключительно русской. Не все из этих точек зрения нашли отражение в опубликованных текстах: ответ Бахтина Лукачу служит одним из важнейших примеров такого «незаметного» участия.

Многие советские интеллектуалы испытали влияние немецких мыслителей, в частности Шиллера, в представлении которого эстетика открывает человеку царство свободы. Но — опять же, подобно Шиллеру — они верили в вечную природу истинного искусства; эта

¹ Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Юрист, 1996. С. 141.

² Clark K., Dobrenko Y. (eds.). Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917—1953. New Haven: Yale University Press, 2007.

вера звучит в словах Булгакова из романа «Мастер и Маргарита»: «Рукописи не горят». Шиллер выступал против искусства политизированного или чрезмерно дидактического; судя по всему, немалое, пусть и не преобладающее число писателей сталинского времени думало то же самое.

Интеллектуалы находились в двусмысленном положении. Кем они были: носителями унифицированного имперского мировоззрения или кастой с собственными ценностями и интересами? Многие из них стремились так или иначе модифицировать социалистический реализм. Их, хотя они и были далеки от инакомыслия, не устраивали его эпическое качество и директивный характер. В этой книге рассматриваются движения за ослабление пут соцреализма, в том числе кампания в поддержку «лирики», проводившаяся в конце 1930-х годов (см. главу 9). Особое внимание уделяется здесь одной из тенденций, характерной для некоторой части интеллектуалов — тех, которые тяготели к более космополитической культуре, оставаясь при этом преданными советской власти, тех, кого я называю космополитическими патриотами¹.

Космополитические патриоты

Это определение может показаться парадоксом, практически оксюмором, но «космополитизм» — понятие крайне неопределенное. Реальные космополиты — это не «космические» люди без всяких корней и привязок, которые чувствуют себя дома в любом месте и в любой культурной среде. В действительности их концептуальный горизонт всегда имеет некоторые границы, всегда определяется неким выбором (мест, людей, текстов). В итоге мы имеем множество космополитизмов, множество версий космополитического мира, часто сосуществующих либо соперничающих друг с другом в одном месте

¹ Введя этот термин, я вскоре обнаружила, что его использует Кваме Энтони Аппиа в одноименной статье, см.: *Appiah K.A. Cosmopolitan Patriots // Pheng C., Robbins B. (eds.). Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.*

или даже в одном человеке. Каждый из них, отнюдь не лишенный «корней», может быть определен в терминах основных концептуальных ориентиров, путей взаимодействия, доминантных языков или систем ценностей.

Идентификация того или иного явления в советской культуре 1930-х годов как «космополитического» может показаться натяжкой. Но, как я надеюсь показать, вполне допустимо говорить о разных видах «космополитизма». Немалую часть интеллигенции манила перспектива транснационального культурного пространства, интеллектуального братства или международной конфедерации левых, которую я бы сравнила с идеей «республики литературы», выдвинутой Вольтером и другими мыслителями эпохи Просвещения (см. главу 8). Однако, в отличие от последней, подобная конфедерация не мыслилась как независимая от государств и их границ. В ранних своих версиях такая республика отождествлялась с латинской культурой или с Францией и Парижем — новая же конфедерация ассоциировалась с Москвой. Но самоочевидной ценностью для советских интеллектуалов, как и для их многочисленных коллег в других странах, была «Европа».

Идея некоей международной конфедерации витала в кругах европейских левых интеллектуалов и представителей художественного авангарда на протяжении всех 1920-х годов (вспомним Баухаус). Ситуация изменилась в начале 1930-х, когда авангард отчасти лишился прежней репутации. Эта перемена усугубилась после прихода нацистов к власти в 1933 году, когда многие жители Центральной Европы стали кочующими изгнанниками. В изгнании они находили свои пути и механизмы обмена идеями, имевшие трансгеографический характер и в этом смысле сравнимые с концепциями Черной Атлантики Пола Гилроя или Трансатлантики (*circum-Atlantic*) Джозефа Роуча¹. Подобные пространства, по словам Роуча, связаны с «циркуляцией людей, объектов и идей; следствием такой мобилизации оказываются новые

¹ *Roach J. Cities of the Dead: The Circum-Atlantic Performance. New York: Columbia University Press, 1996.*

территории культуры и воображения» — территории, выходящие за рамки национальных границ¹.

Культурный поворот 1930-х годов со Сталиным в роли символического покровителя этой «Трансатлантики» потенциально имел международный охват. Эйзенштейн и многие его московские коллеги видели себя частью панъевропейского интеллектуального пространства, которое включало обсуждаемые здесь фигуры — Георга Лукача, Джона Хартфильда, Бертольта Брехта, Вальтера Беньямина, Леона Фейхтвангера, Артура Кёстлера, Генриха и Томаса Маннов, Эрнеста Хемингуэя, Андре Жида, Луи Арагона и Андре Мальро. В случае Эйзенштейна «Транс-Европа» охватывала также Джеймса Джойса и современную психологическую теорию. Разумеется, многие из названных писателей и художников имели левые взгляды, но не были членами партии. Так что невозможно было полностью идентифицировать их с «Москвой».

Но как советские интеллектуалы могли взаимодействовать со своими западными собратьями в период, когда СССР стал закрытым обществом? Возможно, ответ следует искать в том, что, хотя утопии всегда представляют собой закрытые сообщества, так или иначе отрезанные от остальной реальности, существуют посредники, эмиссары этих сообществ, уполномоченные вести переговоры с вероотступническим миром, своего рода «стэнли» и «ливингстоны», совершающие экспедиции в джунгли капиталистической культуры². Утопии сосредоточены на просвещении собственных граждан, но в Советском Союзе с его стремлением стать «четвертым Римом» прозелитическая миссия была также важна.

Мое внимание будет сосредоточено на четырех таких посредниках: в целом книга не о них, но поскольку эти персонажи снова и снова возникают в моем рассказе, читатель сможет понять динамику эволюции советской культуры и ее европейский контекст. Этими

¹ *Lugo-Ortiz A. Framing a Forum // Publications of the Modern Language Association. 2007. № 3 (122). P. 806.*

² См.: *Эренбург И. В джунглях Европы // Известия. 1934. 19 апреля; Известия. 1934. 6 мая.*

посредниками являются Сергей Эйзенштейн (1898—1948) — режиссер и теоретик кино и театра, Илья Эренбург (1891—1967) — поэт, романист и журналист, Михаил Кольцов (псевдоним Моисея Ефимовича Фридлянда, 1898—1940) — видный теоретик, журналист и публицист¹ и Сергей Третьяков (1892—1937) — писатель, журналист, фотограф и кинематографист. Все четверо были культурными функционерами, контактировавшими с Западом, агентами советской власти, нацеленными на обращение своих западных коллег, но ни один из них не совпадает с образом, который может сложиться на основании этой характеристики. Все четверо были экстраординарными, авантюрного склада личностями — и Кольцов, единственный среди них член партии, в особенности. Они имели многочисленные контакты и личные связи с ведущими западными интеллектуалами, особенно во Франции и в Германии.

Карьерный путь этих посредников в целом соответствовал модели, которая стала обычной для энергичного нового поколения, занявшего ключевые позиции в советской культуре после большевистской революции. Они выиграли в результате оттеснения на второй план или эмиграции ряда ведущих интеллектуалов дореволюционного периода и воспользовались возможностями, открывшимися перед представителями этнических меньшинств — поляками, грузинами и в особенности евреями. Все четверо были выходцами с периферии (из Риги, Белостока, Киева) — ситуация, характерная для 1920-х годов, когда поколение, выдвинувшееся благодаря революции, стало перебираться из провинции в Москву. Трое из них получили высшее образование в столицах. Этой модели не соответствует самый старший из них, Эренбург, семья которого переехала из Киева в Москву, когда ему было пять лет: он ходил в московскую гимназию, хотя так

¹ Информацию о детстве и юности Фридлянда можно найти в: ЦГАИСП. Ф. 2. Оп. 9788. Д. 1—42 (Моисей Хаимович Фридлянд). Сообщается, что его отец, Хаим Моисеевич Фридлянд, был купцом второй гильдии и владел обувной лавкой в Киеве и кожаным магазином в Белостоке. Кольцов родился в Киеве, но затем семья переехала в Белосток, где он с 1906 по 1915 год посещал реальное училище (Л. 6, 16, 21). Я благодарна Джону Макею, который помог мне получить эти сведения.

и не получил полного среднего образования, потому что в 1908 году бежал в Париж, спасаясь от преследования за революционную агитацию. Там он стал малозаметным поэтом, однако после революции его карьера пошла резко в гору и он приобрел известность — теперь уже как прозаик. Но Эренбург, подобно Кольцову и Эйзенштейну, также имел еврейское происхождение (правда, мать Эйзенштейна была христианкой, а сам он — крещеным).

Все наши посредники владели немецким, который многие евреи выучивали еще в детстве в перспективе возможного поступления в университеты Германии или Австрии, потому что русские университеты были для них закрыты. Немецкий стал самым важным иностранным языком первых двух десятилетий советской власти (1917—1941). Это был язык Коминтерна, зарубежная штаб-квартира которого находилась в Берлине. На протяжении 1920-х годов немецкий сохранял свою важность, поскольку после Рапальского договора (1922) — первого соглашения, регулирующего отношения между Советской Россией и крупным иностранным государством (Германией), — у СССР самые тесные контакты установились именно с немецкими интеллектуалами. Затем, после захвата власти фашистами, немецкий приобрел принципиальное значение, так как антифашизм, делу которого служили все четверо наших посредников, стал официальным курсом советской власти. Рига являлась бывшим ганзейским портом, и выросшие там Эйзенштейн и Третьяков в детстве дома говорили по-немецки. Эйзенштейн даже свой личный дневник вел на немецком, а также написал на этом языке два важных текста — «Подражание как овладение» («*Nachahmung als Beherrschung*») и «Драматургия киноформы» («*Dramaturgie der Film Form*»)¹. Кроме того, в детстве у него были английская и французская гувернантки². В его архивных записях задействованы все четыре языка, с постоянными переходами с одного на другой. Что касается Третьякова, то, хотя его мать и была

¹ *Bulgakova O. Sergej Eisenstein — drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie.* Berlin: Potemkin Press, 1993. S. 103; *Bulgakova O. Eisenstein und Deutschland: Texte, Dokumente, Briefe.* Berlin: Akademie der Künste, 1998. S. 1.

² *Булгакова О. Биография Эйзенштейна / Пер. с англ. А. Скидана.* СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2010. С. 21.

балтийской немкой, немецкий не был для него родным. Кольцов владел немецким, французским и испанским, но не в совершенстве; английского же он не знал. Все четверо, таким образом, происходили из многоязычной среды, и широкий мир был им привычен (Белосток, кстати, был родиной Лазаря Заменгофа, изобретателя эсперанто).

Трое из наших героев работали в газетах. Кольцов, плодовитый автор, был популярным, очень востребованным журналистом и членом редколлегии «Правды», печатного органа партии¹. Эренбург, хотя и жил постоянно в Париже, в 1930-е годы регулярно публиковался в «Известиях» — второй по важности советской газете, пост редактора которой с 1934 года занимал его школьный друг Николай Бухарин. Третьяков, также много работавший как журналист, в конце 1920-х годов выдвинул теорию, связывавшую дальнейшее развитие культуры с ликвидацией беллетристики и развитием журналистики (см. главу 1). Эйзенштейн от случая к случаю писал статьи в газеты, но основной его работой было кино, служившее также главным средством советской агитации: большая часть фильмов Эйзенштейна представляет собой прямые госзаказы. Кольцов в начале своего пути тоже был одним из первопроходцев советской киноиндустрии: став в 1918 году режиссером документальных фильмов Кинокомитета Наркомпроса, он дал путевку в киножизнь Дзиге Вертову, своему старому школьному другу по Белостоку.

Космополитическая ориентация этой четверки вовсе не означала отсутствие всякой локализации, будучи, напротив, укорененной в советском патриотизме. Трое из них активно проповедовали культ Москвы с самого начала своей карьеры. Успех Кольцова в журналистике начался после того, как в 1921 году в «Правде» вышла его статья «Москва-матушка», в которой превозносилась новая столица. Она привлекла внимание сестры Ленина Марии Ильиничны Ульяновой, и Кольцов из внештатного корреспондента стал постоянным сотрудником редакции. Эйзенштейн планировал снять упомянутый

¹ *Васильковский Г.* Кольцов-публицист // Литературная газета. 1932. 11 июля (приводится список многочисленных публикаций Кольцова, включая более двухсот фельетонов); *Зозуля Е.* Кольцов-редактор // Литературная газета. 1933. 23 мая.

в начале этого введения фильм «Москва», посвященный советской столице и ее историческому пути¹. Что до Третьякова, то две его пьесы 1920-х годов, «Слышишь, Москва?» (1923) и «Рычи, Китай!» (1926), заканчиваются тем, что угнетенные народы обращаются к Москве в поисках избавления от гнета. Когда в 1937 году в Москву прибыл Фейхтвангер, Третьяков в своей приветственной речи 5 января 1937 года сказал: «И только тогда, когда нашей родиной станет весь мир, я с удовольствием пожму руку каждому космополиту и скажу: да, действительно, вот теперь ты по-настоящему гражданин земного шара»².

Эренбург, не столь откровенный почитатель Москвы, был самым космополитичным из всей четверки. Завсегдатай богемного кафе «Ротонда» в Париже, где он встречался с Пикассо и другими художниками и интеллектуалами, Эренбург был также связан с ведущим французским литературным журналом того времени, «Нувель ревю франсез». При этом писатель оставался советским патриотом, о чем свидетельствует тот факт, что, живя во Франции, он сохранил советский паспорт. Его произведения 1920-х годов соответствовали его образу жизни: в этот период Эренбург написал серию плутовских романов (наиболее известен первый из них, вышедший в 1922 году, — «Необычайные похождения Хулио Хуренито») и вел жизнь под стать своим книгам. Находясь в непрестанном движении, он пересезжал из одной европейской страны в другую, иногда по профессиональным или личным причинам, а иногда изгнанный властями одной из них как радикал. При этом он не только всюду пропагандировал советскую культуру, но также, подобно трем своим коллегам, знакомил советскую публику и интеллектуалов с новейшими течениями европейского искусства (прежде всего французского). В 1922 году он короткое время жил в Берлине, где вместе с Эль Лисицким издавал трехязычный журнал «Вещь/Gegenstand/Objet», в котором публиковались материалы о советском авангарде, а также многочисленные

¹ Clark K. Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow // Modern Language Review. 2006. № 101. P. 188—204.

² ОР ИМЛИ. Ф. 318. Оп. 1. Д. 27. Л. 19.

перепечатки из журнала-манифеста Ле Корбюзье «Новый дух» («L'Esprit nouveau»). В 1930-х годах Эренбург частично расстался со своей ролью повесы, выступил с критикой сюрреализма и даже начал писать производственные романы, хотя и с интернационалистским уклоном¹.

Среди наших героев самым авантюри́ым и непоседливым характером обладал Кольцов, который одновременно был в наибольшей степени интегрирован в советские властные структуры. Он вступил в партию в 1918 году, став единственным из всей четверки, кто состоял в этой организации. До этого, в 1915—1918 годах, он учился в Петрограде в Психоневрологическом институте (как и Дзига Вертов) — очаге интеллектуального радикализма, где обучалось много евреев (кроме того, это был один из немногих вузов, куда принимали женщин)². В марте 1921 года Кольцов приехал в Кронштадт в качестве корреспондента «Красной газеты» и начал издавать газету «Красный Кронштадт» в поддержку большевиков, подавивших произошедший там мятеж левых эсеров³. После этого Кольцов стал одним из ведущих авторов «Правды», где его многочисленные фельетоны, многие из которых атаквали западноевропейскую и русскую эмигрантскую прессу, неизменно печатались на первой полосе. Он был невероятно плодовит: в 1928 и 1933—1934 годах дважды выходило трехтомное собрание его статей, в 1935—1936-м — уже шеститомное. Из всех четырех наших героев Кольцов пользовался наименьшей известностью на Западе, хотя он и выведен под именем Каркова в романе Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940), описывающем события гражданской войны в Испании (см. главу 7).

¹ *Эренбург И.* Сюрреалисты (из цикла «На западном фронте») // Литературная газета. 1933. 17 июня.

² ЦГАИСП. Ф. 115. Оп. 2. Д. 9788. Л. 6—10, 13, 15, 20—23, 29, 39, 40. По окончании подготовительного отделения он перевелся на медицинский факультет, надеясь стать врачом, но в 1918 году выслал туда заявление об отчислении, находясь в это время в Киеве, где уже активно работал как политический журналист.

³ *Ефимов Б.* Судьба журналиста. М.: Изд-во «Правда», 1988 (Библиотека «Огонька», № 35). С. 4.

Позднее Кольцов был репрессирован, поэтому в постсталинский период его образ подвергся некоторой идеализации: в описаниях он часто предстает натурой бесшабашной и глубоко независимой. При этом забывают о его статьях, в которых он одобрял смертные приговоры «врагам народа». Все, кто пишет о Кольцове, отмечают, что он пребывал в постоянных разъездах, ухитряясь находиться «всюду одновременно»: ему постоянно не сиделось на месте и было тесно даже в его просторном кабинете в редакции «Правды»¹. Одним из первых среди советских писателей он совершил турне по Европе и посетил все европейские столицы, отчасти в качестве журналиста, а отчасти в качестве представителя Народного комиссариата иностранных дел; в частности, между 1924 и 1932 годами он десять раз побывал в Германии. Хотя это был крупный функционер, имевший, как утверждают, свободный доступ в кабинет Сталина, рассказы о нем напоминают экзотические авантюрные романы. Обладая немалой отвагой (некоторые из своих визитов в Германию он совершил нелегально), Кольцов обожал риск². Свою репутацию он подтвердил участием в нескольких дальних международных перелетах, захватывавших массовое воображение. Словно в ответ на один из своих фельетонов, «Хочу летать» (1929), он в сентябре 1930 года присоединился к команде, совершившей легендарный перелет на трех крошечных двухместных самолетах из Москвы в Анкару, затем в Тегеран и наконец через Гиндукуш в Кабул³.

Параллельно на протяжении 1920-х годов росла известность Кольцова как редактора. В 1923 году он основал популярный иллюстрированный журнал «Огонек», а также сатирический журнал

¹ Зозуля Е. Кольцов-редактор.

² Заславский Д.И. Первая скрипка. Из воспоминаний // РГАЛИ. Ф. 2846. Оп. 1. Д. 77. Л. 21, 23, 25, 26, 28; Рубашкин А. Михаил Кольцов. Критико-биографический очерк. Л.: Художественная литература, 1971; Скороходов Г. Михаил Кольцов. Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1959.

³ Ефимов Б. Судьба журналиста. С. 12. Отметим, что в своем кабульском очерке «Вместилище спокойствия» (Правда. 1930. 3 октября) он говорит об убитом прогрессивном эмире, что тот, подобно Петру Первому, стремился модернизировать свою страну, но, в отличие от последнего, не понимал эффективности плахи.

«Чудак» (постоянными авторами которого были Илья Ильф и Евгений Петров, Михаил Зощенко, Юрий Олеша и Валентин Катаев), позднее объединенный с «Крокодилом». В первые годы своего существования «Огонек» был весьма космополитическим изданием. В редакционной статье, отметившей его первую годовщину, заявлялось, что наряду с советской тематикой в журнале отображен «лихорадочный темп сложной и интересной жизни Запада»¹. На тот момент это было действительно так: заметное место в журнале занимали рассказы о технических достижениях Запада, его культурной жизни и его городах с небоскребами и неоновыми огнями, а среди авторов «Огонька» мы находим, к примеру, имя Осипа Мандельштама. После смерти Ленина в январе 1924 года журнал стал терять свою космополитическую направленность, с его страниц исчезли имена лучших писателей, но он все же оставался более космополитическим по сравнению с другими подобными изданиями, что, вероятно, отражало позицию самого Кольцова.

Влияние и авторитет Кольцова в советском литературном мире значительно выросли в 1931 году, когда он стал главой новой издательской империи под названием «Жургаз» («Журнально-газетное объединение»), которая контролировала многочисленные периодические издания, выход книг и книжных серий (некоторые из них, например серия «Жизнь замечательных людей», выпускались по инициативе Горького)². Показав себя выдающимся организатором, именно Кольцов инициировал издание ряда переводов.

Эйзенштейн тоже немало путешествовал, главным образом по Западной Европе в 1926 и 1929 годах, побывал также в США и Мексике. После возвращения в СССР в 1932 году из последней продолжительной поездки он больше за границу не выезжал. Но из всех четверых он был самым искушенным в своих интеллектуальных странствиях. Эн Несбет справедливо пишет, что «поразительное разнообразие материалов, хранящихся в огромном архиве Эйзенштейна,

¹ Первый год «Огонька» (без подписи) // Огонек. 1924. № 14. С. 3.

² Десять лет журнала «Огонек» // Известия. 1933. 23 апреля.

служит постоянным напоминанием о том, что его подход к искусству и мысли отличался невероятной, агрессивной жадностью»¹. Кульминационным моментом биографии Эйзенштейна стало его пребывание в свингующем Берлине Кристофера Ишервуда² (1929) и в Мехико (1931) — двух местах паломничества леваков-космополитов тех лет³. Но одновременно это была фигура парадоксальная: само разнообразие его интересов отчасти следовало маниакальному стремлению Эйзенштейна подчинить все и вся единой системе. Аналогичный парадокс (упомянутый ранее) состоял в том, что режиссер, вроде бы отличавшийся совершеннейшим космополитизмом, снял несколько фильмов, пронизанных откровенной ксенофобией, в особенности «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Третьяков родился в 1892 году в прибалтийском городе Кулдига в семье учителя и, подобно Эйзенштейну, детство провел в Риге. Он изучал право в Московском университете и был в числе первых студентов, но практикующим юристом не стал. Революция застала его во Владивостоке, где он входил в группу молодых поэтов-авангардистов, последователей Владимира Маяковского, носившую имя «Творчество». Когда Владивосток заняли интервенты, Третьяков бежал в Китай, а оттуда перебрался в Читу, где группа была восстановлена. В 1922 году он переехал в Москву, где стал преподавать в театре-студии Мейерхольда. Там он встретил Эйзенштейна, в ту пору студента, с которым реализовал ряд совместных проектов, сначала в театре, а затем в кино (Третьяков, например, работал над фильмом «Броненосец “Потемкин”»). В 1924—1925 годах Третьяков отправился в Китай преподавать русскую литературу в Пекинском университете. Позднее он намеревался вернуться туда с Эйзенштейном

¹ *Nesbet A. Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking. London: Tauris, 2003. P. 214.*

² Кристофер Ишервуд (1904—1986) — англо-американский писатель, в 1930—1933 годах живший в Берлине. Впечатления этих лет легли в основу романа «Прощай, Берлин» (1939), который более известен по бродвейскому мюзиклу «Кабаре» (1966) и его одноименной экранизации (1972). — *Прим. перев.*

³ *Neuberger J. Ivan the Terrible. London: Tauris, 2003. P. 7.*

и снять с ним несколько фильмов по своим сценариям, но эти планы не сбылись, и каждый занялся своими проектами.

Третьяков и Эйзенштейн были друзьями, но не следует думать, будто вся эта четверка составляла некое товарищество. Хотя Кольцов и Эренбург сотрудничали в 1930-х годах, от имени советского правительства организуя антифашистскую деятельность, между ними периодически возникали конфликты и разногласия (в которых верх одерживал обычно Кольцов, облеченный большими полномочиями)¹.

Я не буду вдаваться в вопрос о том, кто отправлял наших героев в Европу и как им удавалось получать визы в то время, когда путешествия были доступны лишь немногим. Ясно, однако, что эти люди, несмотря на все отличия между ними, были сотрудниками тех или иных советских организаций. Компартия и государство в целом имели свои планы в отношении интеллектуалов, стремясь к их кооптации: предполагалось, что они либо станут членами партии, либо, в более широком смысле, заявят о своей преданности и восхищении СССР и начнут участвовать в работе, спонсируемой теми или иными международными культурными органами советской власти. В число последних входили структуры, действовавшие под эгидой Коминтерна, — различные литературные и театральные организации, такие как МОРП (Международное объединение революционных писателей)² или МОРТ (Международное объединение революционных театров). Еще одной такой организацией был Межрабпом («Международная рабочая помощь»), учрежденный в 1921 году по инициативе члена Коминтерна Вилли Мюнценберга: первоначальной целью этого фонда была помощь голодающим³, но вскоре он стал финансировать

¹ Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 379.

² Деятельность МОРП координировалась тремя органами: Исполнительным комитетом Коминтерна (ИККИ), Отделом культуры и пропаганды ленинизма при ЦК ВКП(б) (Культпроп) и Организационным комитетом Союза писателей (РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 988. Л. 17).

³ Каменева О. Рабочая помощь России // Огонек. 1923. № 13 (24 июня). С. 10; Мюнценберг В. Международная рабочая помощь // Огонек. 1923. № 19 (5 августа). С. 4.

различные направления культурной деятельности, в частности кинокомпанию «Межрабпомфильм», в 1920—1930-х годах выпустившую некоторые из лучших советских фильмов. После 1935 года МОРП был ликвидирован и заменен Ассоциацией писателей в защиту культуры, базировавшейся в Париже. А в СССР дело международного литературного фронта продолжила Иностранная комиссия Союза писателей: ее председателем был Кольцов, а его заместителем — Третьяков.

Советское государство имело и собственный (помимо партийных) орган, ведавший международным культурным взаимодействием: Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), учрежденное в 1925 году. До 1937 года, когда его председатель Александр Аросев был репрессирован, ВОКС оставался главной организацией, занимавшейся советскими культурными контактами с Западом: книгообменом, проведением музыкальных и театральных гастролей, визитами ученых и специалистов, художественными выставками и так далее¹. При этом в ряде случаев (вроде ответов на запросы иностранных геологов относительно результатов исследований советских ученых) ВОКС играл относительно нейтральную роль, но прежде всего это был пропагандистский орган советской власти, работавший в тесном сотрудничестве с партийными структурами, Коминтерном, Народным комиссариатом иностранных дел и НКВД. Кроме того, под его эгидой действовали различные подразделения «Общества друзей новой России», учрежденные в разных городах Европы (первое из них открылось в Берлине в июне 1923 года)². Они были созданы с целью привлечь в свои ряды промышленников, квалифицированных специалистов и ученых (другая организация с таким же названием была рассчитана на рабочих): в числе членов-учредителей берлинского отделения были Эйнштейн, Томас Манн и еще несколько

¹ ВОКС в 1930—1940-е годы / Публикация А. Голубева и В. Невежина // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum-Феникс, 1993. С. 313—367. Другими учреждениями, которые организовывали такие поездки, были профсоюзы, «Интурист» (основанный в 1929 году) и Отдел агитации и пропаганды Коминтерна.

² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 52. Л. 12.

знаменитостей¹. В середине 1920-х годов ВОКС даже вел переговоры с Институтом социальных исследований (то есть Франкфуртской школой неомарксизма)². Все эти организации были взаимосвязаны. Так, «Общество друзей новой России» одновременно находилось в ведении Коминтерна и ВОКСа, а контролирующую функцию при этом выполнял еще и Народный комиссариат иностранных дел³.

Как явствует из приведенного здесь описания, общества эти были ориентированы в большей степени на буржуазию (или, во всяком случае, на образованные классы), чем на пролетариат. Представители контрольного органа, ВОКСа, периодически впадали в сомнения, задаваясь вопросом, в чем их миссия и не забывают ли они о массах — предполагаемых агентах грядущей коммунистической революции⁴.

Все мои герои сделали успешную карьеру в советской культуре и представляли интересы СССР на международной арене. Трудно сказать, каковы были при этом их собственные намерения или самооценки, но, насколько вообще можно судить о подобных вещах, в их представлении эти два аспекта деятельности дополняли друг друга. В этом и во многих других отношениях они не поддаются обычной генерализации. Им удавалось оставаться странниками в эпоху растущих ограничений. Будучи в 1920-е годы в той или иной степени связанными с авангардом, в следующем десятилетии они представляли страну, где авангардные эксперименты подавлялись, а предпочтение отдавалось более конвенциональным художественным формам. Все четверо были представителями транснационального космополитического круга и в то же время — агентами «Москвы». Таких, как они, в западной историографии часто называют «операторами» (*minders*)

¹ *Каит М.* Берлинское общество друзей новой России // *Огонек*. 1923. № 26 (23 сентября). С. 9.

² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 57. Ед. хр. 87. Л. 111.

³ *Мюнценберг В.* Международная рабочая помощь. С. 4; *Shtern L.* Western Intellectuals and the Soviet Union: From Red Square to the Left Bank. London: Routledge, 2007. P. 5—69.

⁴ См., например: ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 57. Л. 189; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 84. Л. 1.

и «манипуляторами»: так, скажем, они сопровождали известных западных интеллектуалов во время их визитов в СССР. Современные российские авторы называют Кольцова то «талантливейшим и наивнейшим чудаком Страны Советов», то «опытным и циничным пропагандистом» и «полномочным представителем Сталина»; западные исследователи часто видят в нем шпиона¹. Наверняка можно сказать, что это был один из самых влиятельных защитников сталинизма, выступавших в интересах единого антифашистского фронта. Очевидно и то, что и он, и трое других обсуждаемых нами героев сложнее, чем внушают нам ярлыки, которыми их обычно снабжают. Совсем не похожие на серых сталинских бюрократов, они принадлежали к числу самых колоритных фигур своего времени.

Были ли они исключениями из правила, действительного для интеллектуалов сталинской эпохи? Пользовались ли они лазейками (вроде предоставленной ограниченному меньшинству возможности путешествовать), которые были необходимы для поддержания системы? Многое из того, что они делали, можно описать как «манипуляции», но, возможно, сами они смотрели на это иначе. Хотя в качестве поклонников модернизма и даже авангарда они оказались проигравшей стороной в спорах о культурной политике, все четверо были глубоко преданы антифашистскому движению, мечтали о культурной гегемонии Москвы и продолжали отстаивать ее космополитическую версию.

Я не берусь судить, насколько адекватно эти посредники понимали свои административные роли, но можно отметить присущую им склонность к конструированию собственной идентичности — идентичности интеллектуалов, сделавших выбор в пользу советского проекта. Так, на фотографиях Третьякова 1920—1930-х годов мы видим человека с наголо обритой головой (как у его друга-авангардиста Маяковского) и угловатыми чертами костистого лица — само воплощение фанатичного революционного пыла. Культурные функционеры

¹ Фрадкин В. Дело Кольцова. М.: Вагриус, 2002. С. 344; Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 310, 327.

с глазу на глаз с изумлением говорили о том гостеприимстве, с каким он принимал западных интеллектуалов, несмотря на свои стесненные домашние условия: это был человек истинно верующий в свои идеалы¹. В случае Кольцова элемент самоконструирования имел еще более выраженный характер. Преследуя свои журналистские цели, он примерял разного рода роли и личины. Так, он проник в лагерь противника, чтобы написать книгу «Петлюровщина» (1922), совершил поездку в Венгрию по фальшивому паспорту, рассказав затем о тамошнем фашистском режиме в очерке «Что могло быть» (1927), и ухитрился получить доступ к политзаключенному-коммунисту в немецкой тюрьме Сонненберг, утаив для этого свою личность. Он также менял на время род занятий, чтобы затем написать о том, что делают другие: однажды, к примеру, он работал таксистом².

Вживание в роль, освоение маски были неизбежным жестом для интеллектуала, вступившего в союз с «пролетариатом». Трансформация была полной. Возможно, и контакты с западными коллегами стали для наших посредников способом погружения в элитарную культуру современного Запада (пусть даже левую или антифашистскую по своей ориентации) с целью поведать затем о ней своему народу? Или же они выступали эмиссарами и полномочными представителями «четвертого Рима»? В следующей главе мы увидим, как эти соперничающие идентичности проявили себя в контактах между Третьяковым, Брехтом, Беньямином и другими интеллектуалами в Берлине незадолго до нацистского переворота.

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 5.

² Ефимов Б. Судьба журналиста. С. 11.

ГЛАВА 1

АВТОР КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬ: КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В БЕРЛИНЕ И МОСКВЕ (1931—1932)

Вальтер Беньямин приехал в Москву 6 декабря 1926 года и находился в ней до 1 февраля 1927-го. Западные критики склонны уделять повышенное внимание этой поездке и смаковать сам факт ее совершения, будто речь идет о некоем героическом акте интеллектуального поиска. Однако, строго говоря, путешествие это носило ничуть не героический, а скорее частный характер: Беньямин отправился в Москву в тщетной попытке разрешить в свою пользу любовный треугольник, в который оказались вовлечены он сам, латышский театральный режиссер Ася Лацис и театральный критик Бернхард Райх — друг и соперник Беньямина. И все-таки эта поездка представляет собой маргинальный случай того, что вскоре станет явлением довольно распространенным: визит в СССР любознательного или лефтистски настроенного западного интеллектуала, профинансированный ВОКСом (согласно бумагам, Беньямин готовил научную работу о советском искусстве и театре)¹. Визит Беньямина может, таким образом, рассматриваться как небольшой эпизод проводимой советской властью пропагандистской

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 22. Л. 139, 140, 141. См. также: ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 129. Л. 104—108. Перед отправкой в Москву Беньямин заключил контракт на написание статьи о Гёте для «Большой советской энциклопедии». Черновик этой статьи был отвергнут Карлом Радеком [членом главной редакции «БСЭ». — *Прим. перев.* на основании того, что в ней слишком часто упоминается классовая борьба, однако отдельные выдержки из этого текста вошли в конечную версию статьи, подписанной сразу несколькими авторами (Михаил Рыклин в личной беседе, 30 октября 2009).

кампании, в рамках которой ВОКС пытался рекрутировать Беньямина для своих целей, предоставив ему бесплатное проживание и соответствующие полномочия, что на Западе обычно расценивается как «манипуляция» доверчивым интеллектуалом со стороны политического режима, решительно настроенного расширить свое влияние.

Однако московская поездка Беньямина потенциально являлась не просто неумелой попыткой вернуть Асю Лацис, благодаря которой он выступил невольной марионеткой «Москвы», но поиском новой идентичности. Это было, если угодно, путешествие из Берлина в «четвертый Рим». Если воспользоваться названием книги, которую он как раз писал и фрагменты из которой читал Асе Лацис во время своего пребывания в России, маршрут этой поездки был «улицей с односторонним движением». Интеллектуалам, посещавшим Советский Союз (в ту пору в основном на поезде), рекомендовалось декларировать свой восторг по поводу пересечения советской границы.

Но в дневнике Беньямина мы обнаруживаем довольно раздраженные записи относительно его впечатлений (не вошедшие в эссе «Москва», написанное на его основе). Неловкий и неприкаянный, он отнюдь не похож на великого фланера. Незнание русского языка не позволяет ему реализовать свое умение «читать» город, и большая часть того, что он может сообщить, почерпнуто из бесед с людьми, говорящими одновременно по-русски и по-немецки (прежде всего с Райхом). Когда он пытается ходить по улицам самостоятельно, то постоянно сворачивает не в ту сторону, пропускает трамваи — словом, совершает мелкие ошибки в «чтении», подрывающие ценность его наблюдений. Обескураженный, он снова и снова возвращается в надежные убежища гостиницы и спецстоловой — привилегированных мест, доступ в которые предоставил ему ВОКС, либо в компании переводчика отправляется в театр по билетам, выданным той же организацией.

Быть может, самые проницательные записи «Московского дневника» — те, в которых Беньямин рассуждает о функционировании власти в некапиталистическом обществе, где деньги не играют решающей роли. Он распознает существование целой «цивилизации»

заседаний и интриг, куда доступ ему заказан, поскольку, несмотря на его готовность вступить в компартию, он остается аутсайдером — этаким жителем колонии, попавшим в метрополию¹. Его маргинальное положение объясняется не только незнанием языка, но и отсутствием обязательств, и он терзается сомнениями относительно шагов, которые позволили бы ему преодолеть эту дистанцию. В итоге Беньямин покидает Москву, так и не разобравшись ни со своей личной жизнью, ни со своим политическим курсом.

К 1934 году, когда он написал «Автора как производителя», Беньямин как будто совершил такой шаг и решил вторую из этих проблем. Он заявляет о поворотном моменте в развитии культуры и призывает интеллектуалов вступить в новую эру, заключив союз с пролетариатом. Возможно, решительность этих заявлений отчасти объясняется назначением статьи, которая была отправлена в Париж, в Институт изучения фашизма (INFA), обычно рассматриваемый как одна из организаций коммунистического фронта². Но хотя «Автор как производитель» был написан уже после прихода нацистов к власти в 1933 году, основные идеи статьи восходят к 1931 году.

В одном часто упускаемом из виду месте своего более позднего эссе «Париж, столица XIX столетия» (1935) Беньямин заявляет: «Коммунистический манифест» означает конец их [фланеров] политического существования». «В обличье фланера, — пишет он в том же разделе, — на рынок выходит интеллигенция. Как ей кажется, чтобы посмотреть на него, а в действительности уже для того, чтобы найти покупателя»³. Но в «Авторе как производителе» Беньямин намечает совершенно иную программу для интеллектуалов, развивающую зафиксированное в его «Московском дневнике» наблюдение,

¹ Беньямин В. Московский дневник / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем, 2012. С. 117—118.

² Неясно, был ли этот доклад в результате прочитан. См.: Benjamin W. Selected Writings. Vol. 2, 1927—1934 / Transl. R. Livingstone et al. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. P. 781.

³ Беньямин В. Париж, столица XIX столетия / Пер. с нем. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 162.

согласно которому интеллектуальная жизнь в новой, посткапиталистической «цивилизации» принципиально трансформируется.

Многие из самых радикальных тезисов этой статьи типичны для советской культурной политики периода первой пятилетки. Пятилетний план, намеченный на 1928—1932 годы, должен был впервые окончательно централизовать советскую экономику и решительно ускорить темпы индустриализации и коллективизации. Эти сдвиги в экономической и политической организации страны сопровождались «культурной революцией», призванной привить населению истинно социалистический образ жизни и мышления. Рывок был столь решительным, что Сталин объявил 1929 год годом «великого перелома».

Культурная революция должна была стимулировать формирование в стране — а также, по ее образцу, в остальном мире — постбуржуазной культурной системы. Выступая под лозунгом «пролетаризации», активисты культурной революции настаивали на монополии «пролетарской» культуры и ее представителей, при том что само слово «пролетарский» было двусмысленным: одни использовали его по отношению к рабочему классу, другие — по отношению к партии как его авангарду. Этот новый акцент был усвоен зарубежными органами культуры, ориентированными на Москву.

Этот курс нашел поддержку на важной II Международной конференции революционных писателей, прошедшей в Харькове (ноябрь 1930), где литературная организация, отвечавшая за реализацию целей Коминтерна, получила новое имя: Международное объединение революционных писателей¹ (МОРП, нем. — IVRS, фр. — АЕАР)². Новый курс вскоре был подхвачен в Германии, что ознаменовала программная статья в «Левом повороте» (*Linkskurve*) — журнале Союза пролетарско-революционных писателей (*Bund*

¹ До этого (1925—1930) — Международное бюро революционной литературы (МБРА), предшественником которого было, в свою очередь, Международное бюро Пролеткульта (основано в 1920). — *Прим. перев.*

² *Лифшиц А. (ред.).* Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП) // Литературное наследство (№ 81). М.: Наука. С. 17.

proletarisch-revolutionärer Schriftsteller — BPRS), основанного в 1928 году¹.

Интеллектуалы были проблематичной категорией в этот момент активной «пролетаризации», когда культуре отводилась преимущественно инструментальная роль. Ее ценность измерялась лишь тем, насколько она способствует решению задач пролетариата и развитию промышленности. Тем, кто приходил в соприкосновение с производственными процессами, следовало поделиться своими знаниями с братьями-рабочими в надежде повысить уровень производительности. Интеллектуальная элита и высокая культура часто считались ненужными и излишними. Многие интеллектуалы пытались искупить первородный грех принадлежности к касте буржуазных специалистов, погружаясь в работу на фабрике, в колхозе или на стройке. Зачастую, как, например, в случае строительства Беломорско-Балтийского канала, где использовался принудительный труд, это погружение не было чисто добровольным. Самые воинственные из объединений «пролетарских» писателей, в частности РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), и другие органы культурного производства организовывали писателей в бригады и отправляли на предприятия, где их работа заключалась в выполнении различных служебных функций вроде тех, которые перечисляет Беньямин в «Авторе как производителе»: выпуск заводской газеты, заведование библиотекой, обучение рабочих писательскому мастерству или создание плакатов, скетчей и других агитационных форм. В ходе этой работы буржуазные авторы должны были трансформировать социалистическое производство и его участников, но одновременно трансформироваться сами благодаря тесному взаимодействию с трудящимися. Утопические ожидания пропитывали прозу жизни.

Беньямин в «Авторе как производителе», судя по всему, проникся духом культурной революции: «Граница между автором и публикой, — пишет он, — которую буржуазная пресса традиционным

¹ *Becher J. Unsere Wendung: Vom Kampf um Existenz der Proletarisch-Revolutionären Literatur zum Kampf um ihre Erneuerung // Linkskurve. 1931. № 10. S. 1—18.* Упоминание Харьковской конференции на с. 4.

образом сохраняет, <...> начинает исчезать», когда рабочий «получает доступ к авторству»¹. Здесь, как он сам признавал, Беньямин опирается на идеи Сергея Третьякова, с которыми познакомился, когда тот приезжал в Берлин в 1930—1931 годах.

Визит Третьякова вовсе не был единичным событием. Берлин, родной город Беньямина и европейская штаб-квартира Коминтерна, привлекал в это время пристальное внимание СССР с его стремлением к культурной гегемонии. Берлин, как точно заметил Карл Шлёгел, стал «восточным вокзалом Европы», главным перевалочным пунктом между Востоком и Западом, через который в обоих направлениях непрерывно курсировали интеллектуалы, специалисты и рабочие делегации². Здесь побывало и несколько ведущих кинематографистов (включая Эйзенштейна). Кроме того, в Берлине в итоге возник своеобразный сателлит советского общества, нечто вроде серии колониальных анклавов, институционально, идеологически и стилистически копирующих метрополию. Луи Альтюссер отметил принципиально важную роль «идеологических аппаратов государства» (школы, церкви, издательства) для установления и поддержания политической гегемонии. Красный Берлин был целым миром со своими школами, библиотеками и другими культурными институтами, включая ряд коммунистических газет и журналов, центральные редакции которых находились в Москве и которые служили каналами для распространения советских материалов³. Они воспроизводили

¹ Беньямин В. Автор как производитель // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГУ, 2012. С. 139.

² Schlögel K. Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und deutsche in ihrem Jahrhundert. Berlin: Siedler Verlag, 1998. (См. русский перевод этой работы: Шлёгел К. Берлин Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918—1945). М.: Новое литературное обозрение, 2004. — Прим. ред.)

³ Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation) [1970] // Althusser L. Lenin and Philosophy and Other Essays / Transl. B. Brewster. New York: Monthly Press, 1971. P. 127—186. Список этих изданий включает газеты «Красное знамя» («Rote Fahne»), «Утренний Берлин» («Berlin am Morgen»), «Вечерний Берлин» («Berlin am Abend») и журналы «Красная стройка» («Rote Aufbau»), «Новая Россия» («Das neue Russland»), «Левый

культурные практики советской России и часто выступали под теми же названиями, что и их советские аналоги.

Третьяков был направлен в Берлин ВОКСом и оставался здесь с сентября 1930 по апрель 1931 года, словно обратив вспять путешествие Беньямина 1926 года. Он прибыл в критический для советских планов момент: в период стремительно растущей безработицы, когда набирали силу нацисты, предлагавшие, подобно своим соперникам-коммунистам, лекарство от этой болезни: как раз в сентябре они получили огромное количество голосов на выборах в Рейхстаг. Третьяков рассказывал, как, проходя по бедному берлинскому кварталу, он видел каменные заборы, «на которых в немом соревновании перекрикивали друг друга “Рот фронт” и “Хайль Гитлер”»¹. Однако в этот период кризиса, когда левые, казалось бы, должны были объединиться, заклятым врагом и навязчивой идеей коммунистов стали вовсе не фашисты, а альтернативные левые группировки — такие, как троцкисты, и в особенности немецкие социал-демократы, наследники Второго Интернационала, не упускавшие возможности атаковать коммунистов в своей прессе (например, в газете «Вперед» [«Vorwärts»]), за что те платили им той же монетой.

Третьяков был направлен в Берлин в качестве советского эмиссара с целью укрепить одну из сторон этой пропагандистской войны — писателя, который обеспечит лояльность по отношению к Советскому Союзу. Его особым заданием было чтение лекций, пропагандирующих коллективизацию сельского хозяйства — новую инициативу советской власти, подвергнутую критике в газете «Вперед»². В этой связи он должен был проводить много времени в селах, знакомясь с сельским хозяйством Германии; литературная деятельность играла при этом второстепенную роль³. Третьяков выступал с одной и той

поворот» («Die Linkskurve») и «Рабочий-фотограф» («Der Arbeiterfotograf»). Многие из них выходили под патронажем «Международной рабочей помощи» (Межрабпом) и Вилли Мюнценберга.

¹ Третьяков С. Люди одного костра [1936] // Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. М.: Советский писатель, 1991. С. 376.

² РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 9930.

³ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 60. Л. 188; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 77. Л. 48.

же лекций, «Писатель и социалистическая деревня», в Берлине, еще нескольких крупных немецких городах, Вене и Дании¹.

Возможно, Третьяков был избран для этой цели, потому что знал немецкий, хотя и не в совершенстве (он говорил на прибалтийском диалекте), так что переводчика ему все же предоставили. Но кроме того, это был пламенный пропагандист советской власти, лично преданный делу коллективизации: в июле 1928 года он откликнулся на призыв «Писатели, на колхозы!» и отправился на сельхозкомбинат «Вызов», объединивший несколько коммун в Ставрополье². На протяжении двух лет, до марта 1930 года, Третьяков работал там во время продолжительных командировок: выпускал колхозную газету «Вызов» и время от времени принимал участие в деятельности правления. Помимо исполнения этих служебных функций, он занимался также творческой работой: делал фотографии комплекса, снимал фильм о нем и опубликовал одноименную книгу, в которой от первого лица рассказал о своем опыте, — она-то и легла в основу германской лекции³.

Таким образом, Третьяков пропагандировал и новую, советскую организацию сельского хозяйства, и новую концепцию писательского

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 81. Л. 44, 88, 90, 92, 94; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 83. Л. 11, 18, 26. *Tretjakoff S. Der Schriftsteller und das sotsialistische Dorf. Vortrag gehalten in Berlin 21 Januar 1931 in der Gesellschaft der Freunde des neuen Russland's // Neue Russland. 1931. № 2/3. S. 39—53*; фрагмент из этого доклада под названием «Die Herausforderung» («Вызов») был также напечатан в «Утреннем Берлине» за 23 января 1931 года; *Mierau F. Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität. Berlin: Akademie-Verlag, 1976. S. 21*. Английский перевод: *Tretjakov S. The Writer and the Socialist Village // October. 2006. № 118 (Fall). P. 63—70*.

² Среди вошедших в него коллективных хозяйств был упоминаемый в статье Беньямина «Красный маяк», к которому Третьяков был приписан в 1928 году. См.: *Третьяков С. Страна-перекресток. С. 560*.

³ Беньямин в «Авторе как производителе» ссылается на книгу Третьякова под названием «Господа полей» (*Tretjakow S. Die Feld-Herren / Transl. Rudolf Selke. Berlin: Malik Verlag, 1931*). Это переводное немецкое издание объединяет книгу Третьякова о комбинате «Вызов» (Колхозные очерки. М.: Федерация, 1930) и фрагменты из опубликованной позднее книги «Тысяча и один трудодень» (М.: Советская литература, 1934).

труда, усматривая связь между ними¹. Часто он сопровождал свои выступления демонстрацией визуального материала о коллективизации (в том числе собственных фотографий) и фильма о совхозе «Гигант», снятого Лидией Степановой в 1929 году. (Собственный фильм Третьякова, «Вызов», который он привез с собой с намерением показывать во время лекций, был по неизвестным причинам отклонен представителями СССР в Берлине как не подходящий для данной цели и спешно заменен «Гигантом»².) По возвращении он опубликовал в журнале «Смена» отчет о реакции публики на одну из этих лекций, которая была прочитана в Вене в феврале 1931 года и прошла в «наэлектризованной атмосфере». По словам автора, вечернее выступление, устроенное с целью познакомить слушателей с коллективизацией, переросло в оживленный митинг: собралось столько народа, что помещение не могло вместить всех желающих, и «невместившихся разогнали конные полицейские». Затем, когда во время демонстрации фильма на экране появился строй тракторов, аудитория буквально взревела. Несколько человек приблизились к подиуму, где находился лектор, и попросили его остановить кинопоказ, потому что одна женщина от волнения упала в обморок (хотя, по словам Третьякова, в помещении не было жарко): нужно было вынести ее наружу, а они не хотели пропустить ни единой минуты фильма³. Советский уполномоченный в Австрии, докладывая в ВОКС, говорил о полнейшем успехе Третьякова с его «уроками, преподнесенными Европе»⁴.

Многие из слушателей Третьякова, на собственном опыте переживавшие экономический кризис и подъем воинствующего

¹ О германской поездке Третьякова и статье Беньямина см. также: *Gough M. The Artist as Producer: Russian Constructivism as Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2005; *Papazian E.A. Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. De Kalb: Northern Illinois University Press, 2009 (глава 1).

² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 82. Л. 124; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 60. Л. 11, 15; см. также: *In der Hamburger Ortsgruppe // Neue Russland*. 1931. № 4/5 (Mai—Juni). S. 75.

³ *Третьяков С.* Слово, которое сломано // *Смена*. 1934. № 3. С. 18—19.

⁴ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 77. Л. 48.

национализма, были особенно склонны к головокружению от обещания кардинальных перемен. Однако это взаимодействие не было «улицей с односторонним движением», и Третьяков во время своей поездки не только наставлял, обращал и повергал в трепет. История этого визита и последовавшей серии культурных обменов и совместных проектов с участием московских и берлинских интеллектуалов, описанная в этой главе, является историей трансляции, адаптации и апроприации, историей идеализма и прозелитизма, так и не увенчавшегося полным успехом ни для одной из сторон. Это история проектов, которые влекли берлинцев в СССР, однако не были реализованы или доведены до конца. Но в то же время это история о сопряженности этих обменов с фундаментальными сдвигами, пережитыми советской культурой.

Одной из важнейших проблем, вставших в это время перед советскими лидерами и интеллектуалами, была выработка правильной позиции по отношению к Западу; позиции, которая на деле оказывалась двойственной, но в любом случае заинтересованной. Хотя в процессе культурной революции страна все дальше отходила от капитализма, она парадоксальным образом все сильнее зависела от капиталистического мира (с его индустрией, научно-техническими разработками и квалифицированными рабочими) — сильнее, чем когда бы то ни было еще, за исключением периода Второй мировой войны¹. Третьяков старался просветить Запад, но одновременно наслаждался возможностью погрузиться в его яркую и насыщенную культуру. Нет никаких свидетельств, что он, в соответствии с инструкцией, проводил большую часть своего времени в сельской местности. Вместо этого он жил в основном в Берлине, общаясь с ведущими представителями левой творческой интеллигенции — театральным режиссером Эрвином Пискатором, писателями Людвигом Ренном, Йоханнесом Бехером и Фридрихом Вольфом, кинорежиссером Хансом Рихтером. Но его ближайшими друзьями стали художники-авангардисты, связавшие

¹ *Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. P. 164—172.*

себя с коммунистическим движением: Брехт, фотограф Джон Хартфильд и композитор Ганс Эйслер¹ (те же имена приводит в качестве главных примеров Беньямин в «Авторе как производителе»).

Мы не знаем, был ли Беньямин в числе слушателей Третьякова во время его берлинского выступления, хотя Готтфрид Бенн, правый поэт, в одной из статей охарактеризовавший миссию Третьякова как «формирование пропагандистского фронта для нового русского империализма», отмечает, что на выступлении советского писателя присутствовал «весь литературный мир Берлина»². Исследователи в основном сходятся в том, что контекстом для написания «Автора как производителя» послужили беседы о Третьякове, которые Беньямин вел с Брехтом в Дании, но что беседы эти не касались напрямую тезисов, выдвинутых в этой статье. Представляется маловероятным, чтобы Беньямин не был знаком с идеями Третьякова раньше, во время его визита в Германию, ведь Третьяков тогда тесно общался с Брехтом. Существует газетная заметка Беньямина — его энергичный вклад в дискуссию по поводу лекции, которая была прочитана несколько ранее, в апреле 1930 года, Осипом Бриком, бывшим единомышленником Третьякова (оба разделяли программу «литературы факта»), о которой Беньямин также написал³.

В своей лекции Третьяков доказывал, что новая, пролетарская эпоха требует не только социального переворота, но также кардинального преобразования культурных форм, чего уже давно требовал авангард. Это преобразование может быть не столь решительным в плане формальных экспериментов, как это виделось авангардистам, но более радикальным в плане переосмысления роли интеллектуала. По крайней мере с 1928 года, когда он сменил Маяковского в должности

¹ В конце своего пребывания он также дискутировал с двумя парижанами — Луи Арагоном (свояком Осипа Брика), который, подобно Третьякову, был членом исполнительного комитета МОРПа, и Андре Мобланом.

² *Benn G. Die neue literarische Saison // Die Weltbühne. 1931. № 37 (15 September). S. 404.*

³ *Benjamin W. Über die neueste Literatur // Das neues Deutschland. 1930. № 1/2. S. 79; Benjamin W. Russische Debatte auf Deutsch // Die literarische Welt. 7 April 1930.*

выпускающего редактора авангардистского журнала «Новый Леф», Третьяков стремился к радикализации и политизации авангарда под знаменем новой программы — «литературы факта», сторонники которой называли себя фактовиками. Это новое движение, охватившее некоторую часть бывшего конструктивистского лагеря, отрицало конвенциональные формы искусства, литературы и кино. Фактовики осуждали художественный вымысел как буржуазную фальсификацию, призывая вместо этого к культуре, укорененной в действительности, культуре скорее публицистической и утилитарной по своим установкам. В феврале 1929 года они выпустили своего рода манифест — сборник статей «Литература факта», определяющий принципы нового движения, под редакцией Николая Чужака, давнего соратника Третьякова по Владивостоку и Чите, куда в числе прочих вошел ряд статей Брика и Третьякова, большая часть которых ранее публиковалась в «Новом Лефе». Книжки Третьякова этого периода, образцы литературы нового типа, — «Вызов», «Тысяча и один трудодень», «Дэн Ши-хуа» — были также напечатаны в немецких переводах с обложками, оформленными Джоном Хартфильдом¹.

В отличие, скажем, от немецкой «новой вещественности» (критикуемой Беньямином в «Авторе как производителе») программа «литературы факта» не определяется ориентацией на действительность как таковую. Литература факта мыслилась как прямой культурный аналог пятилетнего плана. Третьяков, говоря о «переломе», которого требует культурная революция, доказывал, что самая радикальная «революция» будет заключаться в изменении роли писателя. Настало время рационализации и планирования писательского ремесла, его приведения в соответствие с общей программой модернизации. Подобное обновление, утверждал он, освободит литературу

¹ *Tretjakow S. Die Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft / Transl. R. Selke. Berlin: Malik Verlag, 1931; Tretjakow S. Tausendundein Arbeitstag. Zürich: Ringverlag, 1935; Tretjakow S. Den Schi Chua. Ein junger Chinese erzählt sein Leben. Bio-Interview / Transl. A. Kurella. Berlin: Malik Verlag, 1932; Tretjakow S. 15 eisener Schritte: Ein Buch der Tatsachen aus der Sowjetunion. Berlin: Universum Bücherei für Alle, 1932.*

от устаревших жанров — таких, как роман или эдическая поэма; ее новой моделью станет газета, где авторы работают в коллективе. Этот новый тип организации повлечет также «деиндивидуализацию и депрофессионализацию» писателя: последнему предстоит преодолеть поверхностный снобизм «высокой культуры» и приблизиться к трудящимся, которые в конечном счете тоже станут «авторами»¹. Образование должно будет развить способность писать так же автоматически, как читать; в итоге особая писательская «каста» исчезнет: произойдет своего рода «смерть автора».

Для характеристики писателя нового типа Третьяков начал использовать термин «оперативный», который мы найдем и у Бенямина (в немецком варианте — *operierende*): то есть эффективный, активный, целеустремленный, всегда готовый откликнуться на призыв партии. В то же время это слово используется в контексте военных действий. Таким образом, «оперативный писатель» — это писатель, участвующий в некоей кампании, опытный тактик, который работает оперативно, незамедлительно решая поставленные задачи. Миссия писателя, пишет Бенямин, «не сообщать, а сражаться; не выступать в роли зрителя, а активно вступать в бой»². В этой связи он вспоминает программный термин Брехта — «изменение функции» (*Umfunktionierung*)³.

«Изменение функции», за которое ратовали Третьяков и Бенямин, не ограничивалось сферой эстетики. Предполагалось, что аналогичному изменению подвергнется функция интеллектуала, и это возымеет последствия для природы субъективности как таковой. Это с особой ясностью показывает прекрасный пример «изменения функции», который приводит Бенямин: пьеса «Высшая мера» («*Die Massnahme*», 1930), одна из серии так называемых дидактических

¹ Третьяков С. Продолжение следует // Чужак Н. (ред.). Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [1929]. М.: Захаров, 2000. С. 276—283.

² Бенямин В. Автор как производитель. С. 137.

³ Там же. С. 142.

пьес (Lehrstücke), написанных их общим другом Брехтом после его обращения в марксизм в 1928 году¹.

Высшая мера Брехта

В целом «Высшая мера» существенно отличается от искусства, порожденного культурной революцией: типичный образчик последнего обычно представляет собой сагу о заводских цехах или колхозных полях, наполненную статистическими данными и детальными описаниями производственного процесса. Тем не менее можно сказать, что эта пьеса доводит до предела идею «изменения функции». Кроме того, многое в ней словно предвосхищает культуру (в широком смысле этого слова) высокого сталинизма, то есть середины — конца 1930-х годов, и не только в том смысле, что «высшая мера» в названии означает казнь члена партии, действующего из самых благих побуждений (хотя именно на это чаще всего указывают критики). Нечего и говорить, что это сделало пьесу одним из самых спорных произведений Брехта, но, как мы увидим далее, понятие «высшей меры» имеет здесь более широкий смысл и охватывает как тематические, так и собственно эстетические аспекты. «Высшая мера» включает многие из проблем и практик, которые займут центральное положение в сталинизме, в особенности связанные с темами субъективности, идентичности, репрезентации и роли интеллектуала.

Считается, что «Высшая мера» написана отчасти под влиянием ленинской статьи «Детская болезнь “левизны” в коммунизме» (1920), опубликованной в двадцать пятом томе немецкого издания сочинений Ленина, который вышел в апреле 1930 года. Некоторые фразы из этой статьи буквально цитируются Брехтом без указания первоисточника, хотя она и не могла послужить первоначальным толчком для пьесы: Брехт начал работать над ней еще в январе того же года.

¹ Brecht B., Eisler H., Dudow S. Die Massnahme. Das Exemplar eines Kritikers von der Uraufführung am 13.12.1930. Berlin: Weidler Buchverlag, 1955. См. русский перевод в книге: Брехт Б. Эпические драмы / Пер. с нем. и вводный этюд С. Третьякова. М.; Л.: Гослитиздат, 1934.

«Детская болезнь» была залпом в проводимой Лениным кампании против различных фракций в коммунистических партиях России и Германии, позиции которых по тем или иным вопросам он находил еретическими. При этом Ленин резко заявил о необходимости партийной гегемонии, «железной дисциплины» и «беспощадной борьбы», противопоставив их человеческой жалости и сочувствию — двум качествам, которые он осуждал.

Однако действие «Высшей меры» разворачивается не в Германии и не в России, а в революционном Китае, который в то время был популярной темой среди немецких коммунистов. Когда в 1930 году в противовес нацистскому молодежному театру открылся театр коммунистической рабочей молодежи («Junge Volksbühne» — «Молодая народная сцена»), его первой постановкой стала драма Фридриха Вольфа «Тай Янг просыпается». Эта пьеса, изображающая «пробуждение» сознания у простой шелкомотальщицы, Тай Янг, после того как она переезжает из своей деревни в город и начинает работать на фабрике, стремилась «диалектически изобразить связь между китайской революцией и классовой борьбой в Германии»¹. Спектакль был поставлен режиссером-экспериментатором и леваком Пискатором, с декорациями Джона Хартфильда, который, по словам Третьякова, видевшего эту постановку, оформил ее в агитационной манере, густо заполнив зал плакатами и лозунгами. Кроме того, Пискатор использовал кадры из документального фильма о Шанхайской резне 1927 года (пока цензура это не запретила); по всей видимости, это был «Шанхайский документ» советского режиссера Якова Блюха (1928) — еще один пример советско-германского перекрестного опыления². Третьяков сам незадолго до этого напечатал документальную биографию китайского революционера, «Дэн Ши-хуа», а еще раньше написал пьесу о китайской революции, «Рычи, Китай!» (1926). Она была поставлена Мейерхольдом в 1926 году, и Беньямин

¹ Биха О. Революционный театр Германии // Интернациональная литература. 1932. № 7/8. С. 110.

² Die Zensurmaschine arbeitet. Filmzenen in «Tai Yang» verboten // Berlin am Morgen. 20 Januar 1931.

назвал этот спектакль одним из его главных достижений последнего времени¹. Мейерхольд привез эту постановку в Берлин в 1930 году, в год приезда Третьякова; полиция окружила театр, где ее показывали, что обеспечило пьесе скандальную славу². Всякий раз, когда в прессе анонсировалось выступление Третьякова в очередном немецком городе, его представляли как автора этой пьесы.

В «Высшей мере» Брехта, как и в «Тай Янг просыпается», речь идет не о преобразованиях Китая, а о европейцах в Китае. В первой сцене четверо «агитаторов» докладывают «Контрольному хору»³ партии о своей поездке в Маньчжурию, где им пришлось убить «юного товарища», присоединившегося к ним в приграничной зоне, чтобы помочь в проведении агитационной работы. Агитаторы просят Контрольный хор вынести приговор за принятую ими «высшую меру»: для этого они последовательно реконструируют события, которые привели к убийству, причем каждый по очереди выступает в роли «юного товарища».

Агитаторы рассказывают, как, пересекая границу, они надели маски, чтобы скрыть тот факт, что они не китайцы. Затем, дойдя в своем рассказе до прибытия в Мукден, они описывают три случая, когда «юный товарищ», по их мнению, провалил порученные ему задания, потому что действовал не как агент партийной воли, в соответствии с указаниями «основоположников» (марксизма-ленинизма), но скорее движимый жалостью и желанием вступить за обездоленных. Наконец между «юным товарищем» и агитаторами происходит жесткая конфронтация: он требует немедленного начала восстания, утверждая: «Безработные больше не могут ждать, — и я тоже не могу больше ждать: слишком много несчастных», — на что агитаторы возражают: «Но еще слишком мало бойцов», — а рабочие, хотя их сознательность растет, не знают, как много полков у правительства.

¹ *Benjamin W. The Political Groupings of Russian Writers [1927] // Benjamin W. Selected Writings. Vol. 2. P. 8.*

² *А.Ф. «Рычи, Китай!» в Европе, Америке и Азии // Интернациональная литература. 1932. № 4. С. 125.*

³ В переводе С. Третьякова и И. Бархаша — «Хор судей». — *Прим. перев.*

Действуя по приказу партии, агитаторы решают отложить вооруженное выступление до прибытия в город делегатов от сельских организаций. «Тогда я спрошу: допускают ли учителя коммунизма, чтоб изможденные покорно ждали?» — говорит в свою очередь «юный товарищ», а агитаторы отвечают, что «учение их охватывает страдания человеческие во всей их полноте». «Тогда ваши учителя — дрянь, и я рву их книги в клочья, ибо человек, живой человек, рычит, и страдания его рвут все плотины Учения», — восклицает «юный товарищ». Агитаторы убеждают его не делать этого, но «юный товарищ» игнорирует их призыв «молчи!», срывает маску и кричит всем, кто может его услышать: «Мы приехали вам помочь, / Мы — из Москвы!» Без маски юный агитатор выглядит открытым и простым. Кто-то выкрикивает в окно: «Здесь — чужие. Гони агитаторов!» Местные жители поднимают бунт, будучи при этом безоружными. Агитаторы, видя опасность, избивают «юного товарища», заставляя его замолчать, берут его на руки и спешно бегут из города. За ними гонятся преследователи, и им нужно принять срочные меры. Агитаторы заключают, что не могут перевести раненого товарища через границу: они должны остаться в городе и предотвратить преждевременное и заведомо обреченное восстание. В то же время, рассуждают они, нельзя, чтобы «юный товарищ» был найден властями — в противном случае их дело будет проиграно. И тогда агитаторы решают, что не останется ничего иного, как убить его, «хотя бы он и не был согласен», и уничтожить тело, хотя «страшно убить» (эта фраза выделена Брехтом). «Юный товарищ» согласен, отвечая (в версии 1931 года, которую видел Третьяков) лаконичным «Да» и добавляя, чтобы его бросили в известковую яму. Убив его и сбросив тело в яму, агитаторы возвращаются к своей работе. «Труд наш успехом увенчан. / Ширится ученье основоположников, / И аксиомы коммунизма...» — выносит свой вердикт хор и подводит итог словами: «Марш революции растет везде. / Развернули бойцы боевые шеренги. / Мы вас одобряем вполне. / И ваш доклад нам показывает, / Как много надо, чтобы мир переделать»¹.

¹ Брехт Б. Высшая мера / Пер. С. Третьякова и И. Бархаша // Брехт Б. Эпические драмы. С. 161—183.

Вывод ясен: в интересах общего дела оправданно пожертвовать интересами одного человека и даже его жизнью. Неудивительно, что такая развязка вызвала бурную реакцию. Некоторые из наиболее яростных нападок на пьесу мы находим в немецкой коммунистической периодике того времени: многих смутило столь неприкрытое изображение жестокости по отношению к верному члену партии¹. «За что его убили?» — этот вопрос вынесен в заголовок одной из статей. Ее автор считает Брехта мелкобуржуазным интеллектуалом, павшим жертвой «правооппортунистического уклона»: в ту пору это обвинение часто приводилось в качестве объяснения, почему Коммунистическая партия Германии потерпела поражение в революционных выступлениях 1923 года (некоторые авторы полагают, что в пьесе описывается поражение левых сил в Саксонии, где профсоюзы хотели объявить всеобщую забастовку, но коммунисты настояли на том, чтобы отложить ее ради переговоров с левым правительством и в надежде заручиться более широкой поддержкой, после — и, возможно, в результате — чего правые одержали верх)². По мнению западных комментаторов (в частности, Мартина Эсслина), «Высшая мера» опередила свое время, предсказав чистки и показательные процессы 1936—1939 годов, когда партийные лидеры (например, Николай Бухарин) признавали свою вину и соглашались с вынесенным им смертным приговором³. Пьеса Брехта с ее непреклонным требованием приоритета партии и ее Контрольного хора, название которого напоминает о Центральной контрольной комиссии ВКП(б), следившей за чистотой партийных рядов, является в этом плане более сталинистской, чем собственно сталинская литература, где писатели умело избегали упоминаний о жестокой реальности чисток. Если эта тема вообще ими поднималась,

¹ Третьяков в статье «Берт Брехт» (Литературная газета. 1932. 12 мая) говорит, что «Высшая мера» горячо обсуждается в прессе, и хотя в ней много ошибок, она все же хороша.

² См., например: Курелла А. «Высшая мера» Берта Брехта // Литература мировой революции. 1932. № 1. С. 70; [Без подписи] Рабочий конгресс в Коминтерне // Огонек. 1923. 11 ноября. С. 2.

³ *Esslin M. Brecht: A Choice of Evils. London: Methuen, 1980. P. 144.*

соответствующий персонаж просто исчезал со сцены после вмешательства НКВД или других органов советской власти. Ничего ужасного при этом не происходило. Советская литература кодировала то, о чем у Брехта говорится прямо: одним из непрменных качеств сталинского положительного героя была его «беспощадность» — эпитет, перекликающийся с терминологией «Детской болезни “левизны”» и в зашифрованной форме сообщающий, что в интересах партии и общего дела герой готов пойти на крайние меры.

По иронии судьбы участь брехтовского «юного товарища», застреленного и сброшенного в яму с известью, повторяет участь последнего русского царя и его семьи, расстрелянных в 1918 году, пусть Брехт и не отдавал себе в этом отчета. Пожалуй, еще более ироничным представляется тот факт, что премьера пьесы состоялась вскоре после суда над членами так называемой Промпартии, происходившего в Москве с 25 ноября по 8 декабря 1930 года. На нем многие из ведущих советских инженеров и хозяйственников были обвинены в саботаже и шпионаже и приговорены к смерти. Партия уделяла много внимания этому процессу и даже поручила снять со-рокаминутный фильм о нем¹. Кроме того, среди членов партии распространялись инструкции, призывавшие их извлечь урок из этого дела и не доверять буржуазным специалистам. Таким образом, суд над Промпартией явился симптомом эпохи воинствующей «пролетари-зации», но в то же время — своеобразной репетицией показательных процессов 1936—1938 годов, с той существенной разницей, что в 1930 году под суд попали крупные инженеры и администраторы, позднее же их место заняли представители партийной верхушки.

В Европе многие левые интеллектуалы были шокированы смерт-ными приговорами, вынесенными по делу о Промпартии. В Германии прошло несколько публичных митингов, появились осуждающие произошедшее статьи. Коммунистическая партия и Коминтерн работали без устали, пытаясь нейтрализовать волну протестов, и проводили разъяснительные публичные собрания (на некоторых

¹ «13 дней. Дело Промпартии», режиссер Яков Посельский (1930); ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 84. Л. 14.

из них демонстрировался фильм о суде), в то время как просоветская берлинская периодика посвящала целые номера своих изданий судебным решениям и их обоснованию¹. Кольцов — неизменный апологет советских чисток — участвовал в этой кампании².

Второй, помимо пропаганды коллективизации, миссией Третьякова в Германии как раз и было оппонирование критике процесса, развернувшейся в немецкой прессе. В промежуточном отчете ВОК-Са о его поездке сообщается, что большую часть декабря Третьяков был болен и успел сделать немного; кого-то эта информация может навести на мысль, что это была стратегическая «болезнь», которую писатель симулировал, дабы избежать публичного оправдания «крайних мер» партии. Но, какой бы ни была его конкретная реакция на дело Промпартии, не стоит думать, будто Третьяков и его собратья-авангардисты были противниками чисток. В конце своей книги «Вызов» Третьяков описывает заседание комбината, на котором судят его членов за поведение, подрывающее коллективные достижения. Когда некоторые из присутствующих отказываются высказываться, Третьяков выступает против снисходительности к гнилым классовым элементам и добивается их исключения из комбината.

Хотя многие представители советского авангарда разделяли доктрину «безжалостности», даже для них позиция «Высшей меры» была проблематичной, каковой она продолжает оставаться для поклонников Брехта на Западе³. Но суд агитаторов в этой пьесе — не то же самое, что суд периода Большой чистки, скажем, такой, как

¹ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 99. Л. 32; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 81. Л. 103; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 84. Л. 2. Публикации в немецкой периодике: *Was geht in der Sowjetunion vor? // Die rote Fahne*. 7 Dezember 1930 (об одном из таких собраний под председательством К.А. Виттфогеля); специальный выпуск газеты «*Neues Russland*» от 2 января 1931; *Spione und Saboteure vor dem Volksgericht in Moskau*. Berlin: Neue Deutsche Verlag, 1931.

² *Kolzow M. Geständnisse, Geständnisse und Poincaré // Neues Russland*. 1931. № 1. S. 32—33.

³ См., например, книгу Фредерика Джеймисона «Брехт и метод», где он доказывает, что в «Высшей мере» Брехт не одобряет буквальное самопожертвование молодого агитатора: *Jameson F. Brecht and Method*. London: Verso, 1998. P. 62—63.

знаменитый процесс над Бухариным или даже над Промпартией, ведь у Брехта обвиняемая сторона не делает заявлений с признанием своей вины. Мы слышим только формальное согласие «юного товарища» с вынесенным приговором («Да») и выражение солидарности с делом революции. Более того, текст показывает нам реакцию «юного товарища» лишь в пересказе агитаторов, в реконструкции, предпринятой ими в порядке самооправдания. «Юный товарищ» предстанет перед судом, но не представляет себя лично, не говорит от собственного лица. Агитаторы тоже предстают перед судом, но они, в свою очередь, не «признаются», а защищают свои действия.

Это далеко не поверхностное различие. Признание — нарратив, предполагающий субъективность и индивидуальность. Но их тут нет. У персонажей Брехта нет внутренней жизни — они вообще лишены каких бы то ни было индивидуальных признаков. Казалось бы, единственная индивидуализированная роль в этой пьесе — роль «юного товарища» — по очереди разыгрывается тремя другими товарищами, так что самолично он на сцене так и не появляется. Вдобавок четверо агитаторов не различаются между собой, и хотя в какой-то момент упоминаются их имена и названия городов, откуда они родом, их классовое происхождение не уточняется: вся их идентичность сводится к тому, что они как активисты выступают от лица партии. Даже в своей смерти «юный товарищ» деиндивидуализирован. Соглашаясь с нею, он демонстрирует свое совпадение с законами и задачами партии и принимает тотальное уничтожение своего «Я»: его сбрасывают в карьер, где известь разъедает его тело, полностью стирая внешние признаки индивидуальности.

Параллелью этому стиранию самости служат маски на лицах персонажей. Их надевание и снятие приходятся на решающие моменты драмы: группа надевает маски, когда пересекает границу, и прибегает к крайней мере, после того как «юный товарищ» срыгает свою, обнаруживая тем самым подлинные черты своего лица. Агитаторы сжигают его тело в извести, чтобы стереть их, то есть радикализуют функцию маски, которая эти черты упрощает. В начале текста, когда агитаторы и «юный товарищ» собираются надеть свои

маски, председатель парткома инструктирует их: «Тогда вы уже не те, кто вы есть: ты — не Карл Шмидт из Берлина, ты — не Анна Керская из Казани, а ты — не Петр Савич из Москвы; но все вы теперь — без имени, без роду, чистые листы, на которых революция пишет свою инструкцию»¹. В каком-то смысле то, что происходит в конце, — это не смерть, а всего лишь «редактура» несовершенного текста.

Маски занимали чрезвычайно важное место в сталинской культуре, не говоря уже о марксизме. В «Немецкой идеологии» (1845) Маркса срывание масок идеалистической иллюзии предстает как кульминация марксистской философии. Одним из главных лозунгов первой пятилетки было «срывание всех и всяческих масок»: на сей раз имелось в виду преимущественно разоблачение классовых врагов.

Маскировка и демаскировка, сокрытие и разоблачение служат не только центральными мотивами большевистского мировоззрения, но и материалом мелодрамы, которая, как отмечают исследователи, была неотъемлемой частью сталинских показательных процессов². Но в «Высшей мере» мы видим обратное: надевание маски есть акт положительный. В действительности в сталинской культуре значение маски было глубоко амбивалентным, а ее использование не ограничивалось рамками партийной риторики. Эту амбивалентность можно усмотреть, к примеру, в теории и практике театра Мейерхольда, для которого маска была ключевым элементом «театральности». С одной стороны, маска выполняет функцию упрощения и обобщения: она способствует более механическому исполнению и созданию более стандартизированных «характеров». С другой стороны, именно в силу разрыва между маской и лицом она может играть ключевую роль в оргиастических действиях — например, в карнавале.

Разумеется, нет ничего оргиастического в надевании маски в «Высшей мере». Ее назначение здесь — чисто функциональное. Члены группы надевают маски, когда пересекают китайскую границу,

¹ Брехт Б. Высшая мера. С. 164.

² См., например: *Cassiday J. The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen. De Kalb: Northern Illinois Press, 2000. P. 52, 189.*

чтобы скрыть свою этническую принадлежность и раствориться среди местного населения. Председатель приграничного парткома говорит им: «С этого часа <...> вы — неизвестные рабочие, бойцы, китайцы, рожденные от китайских матерей, желтокожие, во сне и в бреду говорящие по-китайски»¹. По-видимому, здесь разрешена дихотомия маски и лица: даже в таких состояниях, когда человек может забыться и нечаянно выдать себя («во сне и в бреду»), маска крепко сидит на своем месте.

С масками на лицах, эта небольшая группа расширяет диапазон своей и без того смешанной национальной идентичности (русско-немецкой), что намекает на возможность создания транснациональной партии, а следовательно, и транснациональной, а то и универсальной культурной системы, к которой уже давно стремились представители русского и немецкого левого авангарда. Агитаторы приобретают транснациональную идентичность при пересечении границы: возможно, граница эта — одновременно буквальная и метафорическая. Можно считать эту историю притчей о русских и немецких интеллектуалах, перемещающихся в «Китай», то есть в ситуацию, которая является потенциально революционной и при этом совершенно другой; они пересекают границу, покидают пределы знакомого мира и переживают внутренний «перелом».

«Высшая мера» служит примером феномена, упомянутого во «Введении»: национальное и интернациональное не разделены — они переплетаются друг с другом. Маскировка здесь означает принятие транснациональной идентичности, но также абсолютную лояльность по отношению к конкретной стране. В момент, когда агитаторы надевают маски, они не столько становятся китайцами, сколько присягают на верность советской модели. Подобным образом, когда Третьяков призывал: «Рычи, Китай!» (названием своей пьесы 1925 года), его Китай должен был рычать наподобие Москвы — приблизительно так ревела его венская публика в 1931 году. «Высшая мера» — это в некотором смысле пьеса о советской

¹ Брехт Б. Высшая мера. С. 164.

аккультурации — процессе, в который были вовлечены Третьяков, Брехт, Беньямин и их коллеги-авангардисты в период накануне нацистского переворота. «Московский дневник» Беньямина свидетельствует, что, отправляясь в Москву, он верил, что сможет принять роль коммуниста, члена партии и разделить на время набор ее конвенций — примерить на себя эту маску. Но, как подсказывает Брехт, маску нужно носить всегда. Стоит ее снять, и случится беда.

Критики-коммунисты тоже атаковали «Высшую меру», упрекая ее в неверном толковании марксистской теории и доказывая, что с точки зрения марксизма ключевую роль в развитии революционного движения играет не «учение у основоположников», а практика и тесное сотрудничество с рабочими¹. Молодой агитатор Брехта рвет труды «основоположников» и одновременно срывает маску, что намекает на их тождество. Маскируясь и устраняя тем самым свою индивидуальность, агитаторы соглашались с упрощенной картиной мира.

Открыто ставя вопрос о праве партии прибегнуть к крайним мерам по отношению к своему преданному и исполненному лучших побуждений члену, пьеса Брехта также, на неком метауровне, поднимает вопрос о высшей мере репрезентации. Маска здесь — одновременно тематическая и эстетическая стратегия. Для Брехта, утверждает Беньямин в «Авторе как производителе», эти две стороны (форма и содержание, эстетика и политика) неразделимы². Политика и эстетика переплетаются не только на уровне грубого «подавления» (искусства государством). В СССР вообще теория актерской игры была тесно связана с проблемой индивидуальности (см. главу 6).

Маска — это инструмент на службе нереалистического нарратива. Ведь с реалистической точки зрения агитаторы не могли сойти за китайцев лишь потому, что на них надеты китайские маски. Таким образом, в момент, когда они пересекают границу и прибегают к маскировке, драма оставляет позади царство реализма (выясняется

¹ Курелла А. «Высшая мера» Берта Брехта. С. 71.

² Беньямин В. Автор как производитель. С. 136.

вдруг, что агитаторы говорят по-китайски, словно у них открывается способность к глоссолалии) и переходит в мир стилизованного театра — традиции, к которой Брехт снова вернется после того, как посмотрит в Москве выступление Мэй Ланьфана (см. Главу 5).

В то же время использование масок в «Высшей мере» предвосхищает литературу социалистического реализма, где положительные герои тоже напоминают маски, лишенные внутренней субъективности. Самые положительные из них обычно носят маску достигнутой сознательности, хотя это состояние редко остается непрерывным и постоянным (в отличие от агитаторов Брехта). В отдельных сценах герой снимает маску, чтобы обнаружить свою человеческую сущность: он смеется, улыбается и выказывает симпатию к окружающим. Следовательно, «Высшая мера» представляет такую версию самости, которая предвосхищает и в то же время превосходит уровень деперсонализации в сталинской культуре.

Брехт считал «Высшую меру» своей первой попыткой истинно массовой, пролетарской культуры. В этом смысле она обозначила для него «перелом» — его персональную культурную революцию. Критиковавшие драму немецкие коммунисты все же находили в ней один положительный момент: это произведение, написанное для масс, демонстрировало сдвиг по отношению к предыдущим «дидактическим драмам» Брехта с их более элитарной ориентацией. Первоначально пьеса была создана для проходившего в Берлине фестиваля авангардной музыки, но была отвергнута оргкомитетом. Тогда Брехт решил использовать любительский оркестр и большой хор рабочих, составленный из трех хоровых коллективов Берлина.

По сути «Высшая мера» была не драмой, а ораторией. Ее замысел отвечал задаче «кардинального преобразования» культурных форм, но в качестве оратории это произведение, как ни парадоксально, обнаруживает генетическое родство со средневековыми мистериями и потому кажется далекой от современных, полужурналистских жанров, которые, по мнению Третьякова и Беньямина, должны были лечь в основание новой культуры. Брехта привлекало в этом жанре то, что он не требовал ни актерской игры, ни сценографии, ни костюмов,

ни иллюзионистских декораций. В любом случае Брехт отчасти модернизировал его, добавив в оркестр литавры, трубы, саксофон и пианино. Вместо того чтобы представить свою ораторию в каком-то сакральном пространстве, он поставил ее на специальном подиуме, похожем на боксерский ринг. Да и вообще это был некий гибрид, сочетавший элементы традиционного японского театра с европейским — средневековым и модернистским, культовым и светским.

Брехт видел в «Высшей мере» модель будущего театра. Его оратория, как выразился Беньямин в «Авторе как производителе», превращала «концерт в политический митинг»¹. Однако в дальнейшем Брехт запретил ее постановки на том основании, что она никого ничему не учит². Эти противоречивые утверждения соответствуют противоречивой природе «оратории». С одной стороны, как мы уже видели, маскировка персонажей может быть истолкована как усвоение единой системы взглядов в многоязычном обществе. Это может показаться неожиданным, учитывая, что марксист и материалист Брехт отвергал все, от чего веяло окаменелой догмой, и считал, что развитие новых форм практики неизбежно влечет за собой изменение условий существования. Маска марксизма-ленинизма, который сам по себе является упрощенной версией оригинального марксизма, заслоняет богатство и сложность жизни, ее потоки и вихри.

Однако взглянув на брехтовскую ораторию с другой точки зрения, мы обнаружим в ней не монологическое высказывание, а произведение с открытым финалом. На это указывает, например, то, что Брехт и Эйслер, автор музыки к «Высшей мере», считали, что участие в этом массовом театральном действе — процесс, который должен оказывать педагогическое воздействие на задействованных в нем рабочих³. Эйслер, ученик и последователь Шёнберга, в середине 1920-х годов по сути отказался от собственной творческой индивидуальности ради того, что он называл «публицистической песней»

¹ Беньямин В. Автор как производитель. С. 146.

² Ступель А. Гарс Эйслер. 1898—1962. М.: Музыка, 1970. С. 56.

³ Назарова В. Ганс — Эйслер — Бертольд Брехт. Творческое сотрудничество. Л.: Советский композитор, 1970. С. 26—37, 47—53.

(Tendenzgesang) — то есть ради массовой хоровой агитработы, которую он пропагандировал в своем журнале «Музыка борьбы» («Die Kampfmusik», 1931—1933). Он утверждал, что рабочие будут учиться музыке и актерскому мастерству в ходе работы над спектаклем, чтобы стать, так сказать, будущими «производителями»¹. Подобно тому как Брехт в своей знаменитой статье об «эпическом» театре ругает театр «кулинарный» — то есть убаюкивающие, потребительские формы, преобладавшие на немецкой сцене, — Эйслер призывает к активному отношению к музыке: члены нескольких рабочих хоров, заполнявшие сцену во время берлинских представлений, должны были пережить внутреннюю трансформацию в самом акте совместного пения². Он также, подобно Брехту, выступал против эмоциональной идентификации с музыкой, ратуя вместо этого за «интеллектуально-диалектический (педагогический) момент»³.

Брехт, в свою очередь, понимал свою ораторию, равно как и большую часть своих произведений, скорее как дискуссию, нежели как прямую агитацию. Осип Брик однажды якобы заметил, что пьесы Брехта чаще всего суть судебные процессы — драматические инсценировки аргументов и контраргументов. Приводя это наблюдение, Третьяков добавляет от себя, что Брехт-драматург — это «умелый и изворотливый казуист»⁴. Хотя в «Высшей мере» быстрая казнь «юного товарища» освещена высшим авторитетом партии, представленной Контрольным хором, противоположная позиция также обсуждается в ходе диалога. Третьяков в своих

¹ Друксин М. Ганс Эйслер и рабочее музыкальное движение в Германии. М.: Гос. изд-во «Музыкальное искусство», 1934. С. 52.

² Брехт Б. Современный театр — театр эпический / Пер. с нем. Н. Манушина // Брехт Б. О театре. Сб. статей. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 108—120; *Durus*. Arbeitergesang und Agitprop // Die rote Fahne. 2 Juni 1931.

³ Друксин М. Ганс Эйслер и рабочее музыкальное движение в Германии. С. 20.

⁴ Третьяков С. Люди одного костра. С. 335. В 1932 году, во время одного из своих визитов в Москву, Брехт говорил Третьякову о своем плане организовать в Берлине серию театральных представлений, которые воссоздадут самые интересные судебные процессы в истории человечества, — см.: Третьяков С. Берт Брехт // Брехт Б. Эпические драмы.

воспоминаниях о берлинской поездке говорит, что пьеса Вольфа «Тай Янг просыпается» была неинтересна, поскольку, несмотря на обильное использование плакатов, в ней было слишком много «словесности»: содержание диалогов в основном сводилось к изложению определенной философии. Нет ничего удивительного в этой оценке, учитывая то, что ранняя пьеса самого Третьякова «Хочу ребенка» (1927; Брехт перевел ее на немецкий и безуспешно пытался поставить на сцене) замышлялась им как своеобразная дискуссия, где действие периодически прерывается, чтобы актеры и публика могли обсудить поднятые вопросы. Это условие прописано и в тексте «Высшей меры». Характерно, что ее зонги буквально усеяны вопросительными знаками, а несколько сцен именуется «обсуждениями», хотя по разным причинам эта идея и не была реализована в берлинской постановке. Вдобавок Брехт считал эту работу незаконченной и полагался на рабочих — участников спектакля, которые критиковали пьесу после каждой репетиции, так что она находилась в процессе перманентного переписывания. Даже после премьеры оратории Брехт отказывался принимать ее текст за окончательный.

Задачей «эпического» театра, как подчеркивал Брехт в эссе «Современный театр — театр эпический» (1930), было заставить публику скорее анализировать события, нежели эмоционально сопереживать героям¹. Можно рассматривать маску как функциональный элемент этой программы, который устанавливает дистанцию между публикой и персонажами, обеспечивая возможность для стороннего взгляда и анализа ситуации. С этой точки зрения «Высшая мера» предстает как аллегория актерского исполнения и театральности, предвосхищающая более позднюю брехтовскую теорию «очуждения»². Еще один очуждающий эффект возникает в результате того, что каждый из агитаторов в ходе разбирательства поочередно исполняет несколько ролей, включая роль «юного товарища». Наконец, этой оратории,

¹ Брехт Б. Современный театр — театр эпический.

² Беньямин использует термин «очуждение» в своем эссе о фотографии, написанном до приезда Третьякова. Возможно, он услышал его от Брика.

несмотря на ее откровенно пропагандистский характер, чужд величавый тон. Музыка включает элементы джаза, а также, что типично для Эйслера, гротеска и пародии (в частности, на Баха)¹; приподнятые речи прерываются музыкальными вставками, передразнивающими религиозную и китчевую музыку.

Жанр этого произведения может показаться малоподходящим на роль основы пролетарской массовой культуры. Премьерная берлинская постановка «Высшей меры», потребовавшая немалых усилий, — в частности из-за того, что в ней был задействован сводный хор, — не могла демонстрироваться часто и была показана всего дважды. В сущности, потенциал ее использования в качестве образца для театра будущего был ограничен. Таким образом, притча о радикальном «изменении функции» стала событием чуть ли не единичным: этаким донкихотским порывом к новой эре.

Третьяков, который посмотрел «Высшую меру» в Берлине, был настолько поражен этим произведением, что отобрал его для постановки на советской сцене, надеясь восстановить ее дискуссионный характер. В тексте перевода, опубликованного им в 1932 году в журнале «Литература мировой революции», отмечены предназначенные для этого места². Он начал обсуждать возможность московской постановки еще до того, как покинул Берлин³, и хотя сначала не мог привезти с собой самого Брехта, Эйслер и Эрнст Буш (главный участник берлинской постановки) в июне 1931 года приехали в Москву и Ленинград с намерением осуществить этот план⁴. Предполагалось, что оратория будет исполнена в Коммунистической

¹ Друксин М. Ганс Эйслер и его группа // Советский музыкант. 1933. № 4. С. 61–63.

² Брехт Б. Высшая мера (инструктивная пьеса) / Пер. с нем. И. Бархали и С. Третьякова // Литература мировой революции. 1932. № 1. С. 38–45.

³ В период пребывания Третьякова в Берлине там состоялось два спектакля: первый, премьерный, был показан 13 и 14 декабря в Берлинской филармонии; второй, в немного отредактированной версии, — 18 января 1931 года в Большом театре; его-то, скорее всего, и видел Третьяков.

⁴ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 80. Л. 88–92, 96, 101–103; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 82. Л. 86–103; РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 165. Л. 46–47.

академии (а не в окружении трудящихся масс), но, кажется, все, что удалось здесь исполнить Эйслеру, это лекция, с которой он выступил в июле 1932 года¹.

Хотя эта постановка так и не была осуществлена, Третьяков по возвращении в СССР стал активным проводником и пропагандистом левой авангардной культуры, представленной творчеством его новых друзей. Выполнять эту задачу позволяло его положение видного журналиста и кинематографиста, а также официального представителя, финансируемого Коминтерном МОРПа. Кроме того, его авторитет в советской России возрос благодаря успеху в Берлине. Ясно, что усилия Третьякова были направлены на то, чтобы привлечь на советскую сторону ведущих левых интеллектуалов, но, возможно, он преследовал также собственные задачи. В 1930—1931 годах большинство представителей советского авангарда, включая Мейерхольда, Эйзенштейна и фотографа Александра Родченко, подверглись нападкам в советской прессе, особенно со стороны воинствующих апологетов пролетарской культуры, за то, что они якобы фетишизируют форму (то есть культивируют «формализм») в ущерб идеологии и классовой борьбе². Разыгрывая карту интернационализма в тот момент, когда внимание Коминтерна было сосредоточено на Берлине, Третьяков в каком-то смысле укреплял позиции советских авангардистов. Большинство представителей берлинского авангарда, с которыми он завязал знакомство в 1930—1931 годах, в течение последующих трех лет посетили Советский Союз с намерением реализовать здесь свои творческие проекты. Хотя в основном проекты эти не увенчались существенными результатами, Третьякову в 1932—1934 годах удалось опубликовать несколько пьес Брехта в собственном переводе (в том числе «Высшую меру»), а Брехт, в свою очередь, попытался

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 80. Л. 86—103; Третьяков приводит запись этой лекции в статье «Музыка красного Веддинга»: Советское искусство. 1932. 3 августа.

² В качестве примеров критики Родченко см., например: Пионеры из лагеря Третьего, решающего // Пролетарское фото. 1932. № 1. С. 12—13; Болтянский Г. На путях борьбы за творческий метод // Пролетарское фото. 1932. № 2. С. 1.

(впрочем, безуспешно) поставить пьесу Третьякова «Рычи, Китай!», немецкий перевод которой вышел в 1929 году¹.

Некоторых берлинских друзей Третьякова из числа участников авангардного движения особенно привлекала возможность показать грандиозные индустриальные и строительные проекты, отметившие успех первого пятилетнего плана. И не только их: фотографы и кинематографисты всего трансатлантического мира старались оказаться на переднем крае индустриализации и запечатлеть наступление новой машинной эры. Одной из них была Маргарет Бёрк-Уайт, первопроходец американской индустриальной фотографии, в 1930—1932 годах трижды посетившая СССР как корреспондент журнала «Fortune», чтобы поразить читателей своими снимками, воспроизведенными на страницах данного издания, а также в ее альбоме «Взгляд на Россию» («*Eyes on Russia*», 1931)². Ее снимки также печатались в советских журналах и оказали влияние на то, как новые индустриальные колоссы изображались в советской культуре³.

Но самым продуктивным для советского авангарда было взаимодействие с немцами. Одним из этапов этого взаимодействия стали поездка в Берлин в июле 1931 года советского режиссера-документалиста Дзиги Вертова и снятый им чуть позднее фильм «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1931). Работая над ним, Дзига Вертов экспериментировал с индустриальными шумами, которые он включил в звуковое сопровождение — новаторский шаг в плане взаимодействия звука и изображения. Фильм привлек внимание в Берлине, и когда в октябре 1931 года он был запрещен властями, это вызвало бурю негодования среди левых интеллектуалов, многие из которых, включая Брехта, Эйслера и Хартфильда, выступили с протестами.

В числе западных последователей Дзиги Вертова мы находим голландского кинодокументалиста Йориса Ивенса. Часто бывая в Берлине, он встречался там с Эйзенштейном, Дзигой Вертовым и Всеволодом

¹ *Брехт Б. Эпические драмы; Tretjakow S. Brülle China! Ein Spiel in 9 Bildern / Einzig autorisierte Übertragung von Leo Lania. Berlin: Ladyschnikow, 1929.*

² С фотоаппаратом по России // Советское искусство. 1932. 3 сентября.

³ Эрика Вулф в личной беседе (22 августа 2008).

Пудовкиным; эти встречи побудили его в 1930 и в 1932—1934 годах съездить в Москву, а также побывать на Магнитострое — строительстве Магнитогорского металлургического комбината, крупнейшего промышленного комплекса, который возводился на пустом месте среди открытых всем ветрам южноуральских степей и служил образцовым примером успехов советской индустриализации. Здесь он снял свой фильм «Комсомол. Песнь о героях» (1932), премьера которого состоялась в Москве 2 января 1933 года. В отличие от «Энтузиазма» индустриальные шумы в этом фильме гармонизованы; Эйслер и Третьяков совместно работали над его главной песней¹. В это время в Магнитогорск было направлено несколько советских писателей и фотографов. Кольцов присоединился к энтузиастам и выпустил специальный номер «Огонька», посвященный этой стройке.

Еще одним примером обычного для этого времени сотрудничества между берлинскими и московскими интеллектуалами служит привлечение советскими функционерами и сотрудниками Межрабпома советских и немецких режиссеров к работе над фильмами о революционном движении в Германии. Их съемка должна была проводиться в обеих странах, и несколько таких фильмов действительно вышло. Режиссером одного из них стал Ханс Рихтер — новый друг Третьякова, авангардный режиссер, который давно поддерживал связь с советскими интеллектуалами и в числе прочих протестовал против запрета «Энтузиазма». В 1931 году он приехал в Москву²; среди нескольких проектов, обсуждавшихся во время его пребывания там, был заказ от Межрабпома на создание фильма под названием «Металл» по сценарию Фридриха Вольфа о восстании немецких рабочих в 1930 году³. В том же году Пудовкин посетил Гамбург, чтобы выполнить другой заказ Межрабпома — на фильм «Дезертир»

¹ См. также: Начеку. Отрывок из оратории. Текст Эриха Вернгерта / Пер. С. Третьякова. Музыка Ганса Эйслера // Советское искусство. 1932. 27 июля.

² *Morus*. Der Zug nach Osten // Berlin am Morgen. 9 Juni 1931; Foster S.C. (ed.). Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998. P. 86—88, 114—116.

³ *Wolf F. Gruss am Moskau* // Berlin am Morgen. 10 Juni 1931.

(1933) о забастовке в гамбургских доках (этот город стал знаменит благодаря попытке революционного переворота, предпринятой в 1923 году)¹. Во второй части «Дезертира» — самого авангардного фильма Пудовкина, с выразительным звуковым сопровождением и операторской работой, — главного героя, Карла Ренна, отправляют в СССР для реабилитации, после того как он струсил и остался дома, вместо того чтобы поддержать других пикетчиков в их решающем столкновении с властями. Работая на советском заводе, Карл обретает надежду и возвращается в Германию политически сознательным.

Третьяков помог обеспечить немецким режиссерам многие из этих заказов, а в некоторых случаях и сам сотрудничал со своими новыми друзьями (как в фильме «Комсомол»)². Вместе со сценаристом Эрнстом Отвальдом, соавтором Брехта, Третьяков начал писать книгу «Режиссер», которая, судя по всему, не была окончена. Сам Брехт в мае 1932 года приехал на неделю в Москву (по приглашению «Жургаза» — издательского конгломерата под руководством Кольцова)³, где его сопровождал Третьяков, вскоре после этого заявивший о совместном проекте, который также не был реализован. Предполагалось, что это будет музыкальный спектакль, подготовленный в сотрудничестве с Брехтом и Эйслером и посвященный на сей раз не индустриальной теме, а опять же современным событиям в Китае. Темой должен был послужить Мукденский инцидент, произошедший 18 сентября 1931 года, когда японцы, воспользовавшись случайным предлогом, захватили сначала город Шэньян (Мукден) в Маньчжурии, а затем в течение трех месяцев и всю Маньчжурию, создав на ее территории марионеточное государство Маньчжоу-го. В Мукдене, как мы помним, происходит действие «Высшей меры»; кроме того, название этого города было на слуху в России: Мукден являлся узловым пунктом

¹ Судя по всему, это стало востребованной темой: Всеволод Вишневский написал пьесу «Германия» (1931) о восстании рабочих в ответ на призыв Соломона Лозовского, главы Профинтерна (*Вишневский В. Открытое письмо Вс. Мейерхольду / Советское искусство. 1932. № 6. С. 4.*)

² Третьяков С. Брехт — Эйслер // Правда. 1932. 13 мая.

³ «Кому принадлежит мир» // Литературная газета. 1932. 12 мая.

российской железнодорожной сети, потерянным в результате Русско-японской войны 1904—1905 годов, что стало колоссальным ударом по государственному престижу и непосредственным поводом для революции 1905 года. По словам Третьякова, в новой пьесе «будут использованы эпизоды колониальных военных ударов, маньчжурский инцидент <...> Наряду с этим мы думаем посмотреть, как пролетариат предотвратит подготовку войны и станет на защиту Советского Союза. Коллективная работа объясняется необходимостью поставить два варианта пьесы. Один — для советского театра, другой — для зарубежного»¹. Это признание наличия двух разных аудиторий снова появляется в заметках Третьякова о брехтовской сценической адаптации (также с музыкой Эйслера) романа Горького «Мать» (1907). «Брехтовская “Мать” не русская, — пишет он. — Его персонажи немцы, и притом немцы сегодняшнего дня. Все же русские имена и якобы русский быт — только маскарад, не мешающий немецкому зрителю расслышать нужные слова с сегодняшним днем»². Пьеса действительно касается проблем, актуальных для Германии 1932 года, когда состоялась ее премьера: она была настолько радикальной, что реакционеры усмотрели в ней призыв к революции, и представление было прервано вмешательством полиции³. Пьеса появилась в русском переводе в журнале «Интернациональная литература», который тогда редактировал Третьяков⁴.

Увлечь советских чиновников и широкую публику немецкой авангардной культурой было нелегко. Поэтому, устраивая визит в Москву Джона Хартфильда и выставку его фотомонтажей в декабре 1931 — январе 1932 года, Третьяков организовал кампанию в прессе, участники которой подчеркивали давнее членство художника в компартии

¹ Третьяков С. [в рубрике] «Писатели — Красной армии» // Литературная газета. 1932. 29 июля.

² Третьяков С. «Мать» Берта Брехта // Литературная газета. 1933. 29 января.

³ Ступель А. Ганс Эйслер. С. 56—57.

⁴ Брехт Б., Эйслер Г., Вейсборн. Мать // Интернациональная литература. 1933. № 2. С. 35—59; Третьяков С. Драматург и дидакт (о пьесе Б. Брехта «Мать») // Интернациональная литература. 1933. № 2. С. 116—118.

и «классово-пролетарскую направленность его творчества»¹. Фото-монтаж (в частности, работы Родченко, московского коллеги Хартфильда) находился в это время под огнем критики и квалифицировался как проявление «формализма». Но политическая повестка дня, побуждавшая быть внимательными к берлинским левым интеллектуалам, привела к тому, что отношение к Хартфильду было совсем другим, что наглядно показывают публикации в «Пролетарском фото» за 1932 год: восторженные статьи о немецком художнике сопровождаются серией резко критических выпадов в адрес Родченко и его группы «Октябрь»². Несмотря на эти жесты, применение техники монтажа особого энтузиазма не вызывало. Внимание было сосредоточено все же на массовой фотографии.

Третьяков во многих статьях конца 1920-х годов (периода борьбы за «литературу факта») предлагал фотожурналистику в качестве основы новой массовой культуры и замены живописи. Хотя большинство членов партии и представителей культурного истеблишмента не соглашались с идеей ликвидации живописи, они и сами продвигали фотографию как самое массовое и самое миметически непосредственное из искусств. Учитывая низкий уровень грамотности среди широких масс, стать рабкором мог не всякий, но практически любой трудящийся мог стать фотографом: каждому рабочему рекомендовалось выдать камеру, дабы он с ее помощью фиксировал свои трудовые будни. На фабриках были организованы фотокружки, где рабочие могли учиться фотоделу, обмениваться снимками, проводить выставки и так далее: производитель стал фотографом³.

¹ Третьяков С. Рапорт пролетарского художника, бойца братской компартии // Пролетарское фото. 1932. № 3. С. 16—18 (существуют также другие опубликованные варианты этой статьи); Костин В. Язык классовой ненависти // Пролетарское фото. 1932. № 2. С. 35—37; Третьяков С. Джон Хартфильд. М.: Изогиз, 1936.

² Критика опубликована в рубрике «На первом этапе творческой дискуссии. Группа “Октябрь” должна немедленно перестроиться» // Пролетарское фото. 1932. № 1. С. 10.

³ См., например: Семенов Е. О наших фото-репортерах // Советское фото. 1929. № 22; Опыт передовых продвинуть в массы // Советское фото. 1930. № 4. С. 99—102.

Фотография рассматривалась также как средство преодоления языкового барьера, встающего на пути массового, международного пролетарского движения¹. В годы первой пятилетки московский журнал «Советское фото»² и берлинский «Рабочий-фотограф» («Arbeiter Fotograf»; оба издания выходили с 1926 года) работали практически в тандеме — эта ситуация была закреплена в 1930 году, когда редактор «Рабочего-фотографа» Макс Пфайфер приехал в Москву и посетил редакцию «Советского фото», где вскоре появилась его статья со следующим заявлением: «Рабочим фотографам Германии с первых же шагов стало ясно, что их деятельность не должна ограничиваться национальными границами»³. Содействуя этой программе, Вилли Мюнценберг также учредил Международное бюро, а фотографическая команда «Огонька» отправилась в Америку, чтобы создать там его филиал⁴. В ноябре 1930 года рабочие-фотографы из США, Германии и Советского Союза встретились в Москве и основали Международное объединение рабочих-фотографов (МОРФ)⁵. Это объединение должно было укрепить уже существующую практику взаимодействия между рабочими-фотографами этих стран, в основном посредством спонсируемых компартиями периодических изданий (на деле бо́льшая часть этих обменов происходила между профессиональными фотографами, сотрудничавшими с прокоммунистическими фотожурналами)⁶.

С периодом культурной революции связан также подъем массовой иллюстрированной периодики, служившей главным орудием пропаганды. В Германии первое место в этом ряду занимала «Рабочая

¹ За большевистскую перестройку фотографии // Пролетарское фото. 1931. № 1. С. 1.

² С сентября 1931 по 1933 год журнал выходил под названием «Пролетарское фото». — *Прим. перев.*

³ Пфайфер М. «Арbeiter-Фотограф» — организатор международной пролетарской связи // Пролетарское фото. 1930. № 7. С. 198.

⁴ Дер Арbeiter фотограф // Советское фото. 1931. № 10. С. 254.

⁵ Евгений С. Перспективы международной пролетарской фотосвязи // Пролетарское фото. 1931. № 3. С. 3.

⁶ Эрика Вулф в личной беседе (3 апреля 2009).

иллюстрированная газета» («Arbeiter Illustrierte Zeitung», сокращенно «А-И-З»). Это издание, основанное Межрабпомом в 1921 году (хотя называться так оно стало с 1924-го), неуклонно расширяло круг своих читателей, став в итоге самой читаемой иллюстрированной газетой социалистической направленности в Германии. С 1930 года в ней публиковал свои политические фотомонтажи Хартфильд. В СССР первым таким журналом стал весьма популярный журнал «Огонек», основанный Кольцовым в 1923 году и имевший постоянную команду профессиональных фотожурналистов, которые начали играть заметную роль в новых периодических изданиях, появившихся в годы первой пятилетки, по мере того как управляемая Кольцовым издательская группа («Жургаз», основанный в 1931 году) стремительно расширялась. Особенно важное место среди них занимал «СССР на стройке», созданный для освещения успехов индустриализации. Это был журнал, ориентированный одновременно на внешнюю пропаганду — он выходил на нескольких языках помимо русского: английском, французском, испанском и немецком («UdSSR im Bau»), — и на внутреннее потребление, что характерно для данного периода. При этом русское издание существовало в двух версиях, одна из которых, более роскошная, предназначалась для советской элиты. Журналы, издаваемые для иностранцев, были оформлены по высшим стандартам: для «СССР на стройке» работали ведущие советские фотографы, включая Лисицкого и Родченко, а его дизайн включал привлекательные для широкого читателя элементы вроде вставок-раскладушек¹. Самый печально известный номер этого издания — 12-й за 1933 год (макет и фотографии Родченко) — прославляет строительство Беломорско-Балтийского канала, на котором работали заключенные.

Пропагандистская война за общественное мнение в странах Запада и особенно в Германии в значительной степени велась с помощью иллюстрированных журналов, созданных в противовес аналогичным

¹ *Wolf E.* USSR in Construction: A Modernist Propaganda Magazine for the Stalinist Regime (готовится к изданию); *Widdis E.* Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven: Yale University Press, 2003.

нацистским и буржуазным изданиям (наподобие «Fortune», для которого работала Бёрк-Уайт). Для того чтобы содействовать этой борьбе фотографическими средствами, в 1931 году был основан новый орган, «Союзфото», в чьи обязанности входило предоставлять фотоматериалы заинтересованным иностранцам. Третьяков по возвращении из Берлина был привлечён к этой работе, сфокусированной на Веймарской Германии: он готовил материалы для таких изданий, как «А-І-Z» и «СССР на стройке», и в качестве автора, и в качестве редактора¹.

Новое значение, придаваемое фотографии и иллюстрированной периодике в борьбе за советское доминирование, имело отзвуки за рамками пропагандистских установок. В СССР этого времени во всех видах искусства велись горячие споры о том, какой вид репрезентации в наибольшей степени подходит советской культуре. Важный сдвиг в официальной позиции по отношению к фотографии стал прямым следствием пропагандистских усилий советской власти в Германии.

Внешняя пропаганда становится моделью для внутреннего пользования

Важным эпизодом истории советской фотографии, связанным с именем Третьякова, явилась публикация в конце сентября 1931 года в «А-І-Z» (№ 38) фотоочерка «Двадцать четыре часа из жизни московской рабочей семьи». Речь шла о реально существующей семье по фамилии Филипповы. Известно, что эта серия была снята по просьбе австрийского «Общества друзей СССР», которое, вдохновленное визитом в Вену Третьякова, обратилось в «Союзфото», основанное незадолго до этого, за материалами, освещающими жизнь советских рабочих². В ответ в качестве одного из своих первых заданий «Союзфото» откомандировало к Филипповым бригаду в составе

¹ РГАСПИ. Ф. 538. Оп. 3. Д. 158. Л. 4, 10, 23, 144, 152, 158, 180, 190, 201, 232.

² Шайхет А., Альперт М. Как мы снимали Филипповых // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 46—47. В написании данного раздела и некоторых других мест этой

журналиста Льва Межеричера (отчасти сторонника и последователя Третьякова) и двух видных фотографов — Макса Альперта и Аркадия Шайхета (сотрудников «Огонька»)¹. Работы, созданные, согласно комментариям авторов, в соответствии с теми же принципами, которых придерживался Третьяков в своих колхозных фотографиях, были затем выставлены в Австрии «Обществом друзей СССР», а выборка из них напечатана в «А-И-З»².

Филипповы служили образцово-показательным примером той жизни, которую Советский Союз в состоянии обеспечить своим рабочим. Семья состояла из супружеской пары и пятерых детей — трех сыновей и двух дочерей; все они были рабочими, за исключением сына-школьника и его матери-домохозяйки, и все при этом после работы учились. Раньше Филипповы жили в полуразвалившемся деревянном доме, но за два года до съемки получили квартиру в новом жилищном комплексе, включающем шестнадцать многоквартирных домов, клуб, ясли, детский сад, общественную прачечную и универмаг³.

Фотосерия, напечатанная в «А-И-З», состоит из пятидесяти двух снимков, включая фотографию на первой странице обложки. Она открывается четырьмя панорамными видами с изображением московской улицы, где живет семья, вслед за которыми для контраста показан их старый дом. Остальные фотографии изображают жизнь Филипповых на протяжении одного дня: серия начинается с совместного утреннего чаепития, затем переключается на работу и домашние дела каждого из членов семьи и завершается активным отдыхом в парке Горького по окончании рабочего дня⁴.

главы я многим обязана Эрике Вульф, великодушно поделившейся со мной своими архивными находками.

¹ *Филиппов Н.* Фотопропаганда — на высшую ступень // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 12.

² *Шайхет А., Альперт М.* Как мы снимали Филипповых. С. 46—47 (о следовании принципам Третьякова — С. 46).

³ 24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie // А-И-З. 1931. № 38. S. 749—767.

⁴ *Жеребцов Б.* Как смонтирована серия «Семья Филипповых» // Пролетарское фото. 1932. № 8. С. 8—10.

Посвященный Филипповым выпуск «А-І-Z» пользовался огромным успехом, так что вскоре был распродан и отпечатан вторым тиражом. На читателей произвел сильное впечатление контраст между Западом с его массовой безработицей и жизнью советской семьи, в которой каждый совершеннолетний, за исключением матери, имеет работу. Филипповы были завалены письмами европейских и американских рабочих, задававших им вопросы относительно условий жизни советских трудящихся. Популярность этого выпуска побудила «А-І-Z» опубликовать в № 48 за 1931 год аналогичную фотосерию, на сей раз о берлинской семье рабочего-бетонщика по фамилии Фурнес, который отправил экземпляр журнала Филипповым. В следующем году была организована встреча двух старших сыновей обеих семей в Московском Доме печати, приуроченная к Первомайскому празднику. Фотографии этого события широко публиковались в СССР и Германии¹.

Немецкие социал-демократы были заметно встревожены успехом соперников-коммунистов: в своей газете «*Illustrierte Republikanische Zeitung*», а также в нескольких отдельных листках они объявили филипповскую фотосерию фальшивкой и предупредили, что доверять ей не следует². 15 октября 1931 года в Москву прибыла делегация рабочих — членов социал-демократической партии с намерением разоблачить подлог. Они потребовали, чтобы им показали Филипповых, и на следующий день провели инспекцию в их квартире и на фабрике, после чего якобы подтвердили, что все, о чем говорится в статье, правда³.

Таким образом, «филипповский выпуск» «А-І-Z» оказался для СССР неожиданной пропагандистской удачей. 24 октября «Правда» опубликовала большую неподписанную статью, в которой

¹ Две семьи — два мира. Филиппов и Фурнес // Пролетарское фото. 1932. № 6. С. 35.

² Das «Arbeiterparadies» in Sowjetrußland! Ein plumpe Schwindel-Manöver der A-I-Z // *Illustrierte Republikanische Zeitung*. 10 Oktober 1931.

³ «A-I-Z» sagt die Wahrheit! Deutsche Sozial Demokraten besuchen Filipows // A-I-Z. 1931. № 45. S. 903.

описывались фотосерия и ее успех, звучало злорадство по поводу промаха социал-демократов и со вкусом цитировались выдержки из многочисленных писем Филипповым с вопросами о подлинности снимков. Вывод гласил, что данная серия указывает «верный путь» советской фотографии, задача которой — «рассказать и показать всему миру конкретные победы социализма»¹. Теоретики советской фотографии капитализировали это авторитетное одобрение, увидев в нем намек на то, что «филипповская серия», как настаивал Межеричер, должна стать стартовой точкой для освоения нового базового метода, основанного на серийном развертывании сюжета, сопровождаемого текстовыми комментариями². Авторитетное суждение по этому вопросу высказал Третьяков в статье «От фотосерии к длительному фотонаблюдению», опубликованной в «Пролетарском фото» (№ 4 за 1931 год), где он также выступает с критикой основных фотографических жанров того времени — единичного снимка и фотопортрета³. А в своей лекции «Писатель и социалистическая деревня» Третьяков настаивал, что фотографии следует «избавиться от старой идеалистической сказки про то, что лицо есть зеркало души» — избавиться от статичного портрета⁴.

Так была сформулирована новая программа развития советской фотографии — программа, источником которой стала советская публикация в немецком журнале.

«Филипповская серия» была создана в июле 1931 года, на пороге важных сдвигов в советской политике, серьезно затронувших культуру (эти сдвиги будут темой следующей главы). В 1931 году

¹ 24 часа из жизни московской рабочей семьи. «Рабочая иллюстрированная газета» // Правда. 1931. 24 октября. Перепечатка статьи: Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 3—6.

² Межеричер А. За оперативную большевистскую фотосерию. Овладейте серийной съемкой — политическая задача фотографии // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 13—19.

³ Третьяков С. От фотосерии к длительному фотонаблюдению. В порядке обсуждения // Пролетарское фото. № 4. С. 20, 45 (на С. 21—44 напечатаны фотографии из «филипповской серии»).

⁴ Tretiakov S. The Writer and the Socialist Village. P. 68.

утопический подъем первой пятилетки достиг своей высшей точки и начал спадать. Об этом спаде было заявлено на самом высоком уровне. В своей речи, произнесенной в июле 1931 года на собрании советских хозяйственников, Сталин предложил высокодифференцированную систему заработной платы, которая дискриминировала неквалифицированных рабочих и обозначила изменение отношения к старой профессиональной интеллигенции — переход от «политики разгрома» к «политике привлечения и заботы о ней»¹. Помимо прочего, стали раздаваться авторитетные голоса, сетовавшие на то, что бесконечная озабоченность технологиями, статистикой и непосредственными практическими нуждами отеснила на задний план нечто более принципиальное — идеологию.

Все это означало не просто конец индустриального фетишизма и смещение внимания на вопросы идеологии. Пропасть между «производителями» и «авторами», преодолеть которую пыталась культурная революция, стала теперь еще глубже. Забота о профессионализме предполагала также требование повысить качество; во все сферы культуры стала возвращаться иерархичность, включая иерархию человеческую: «Покажите стране ее героев» — так звучал новый лозунг, обращенный к работникам культуры. При этом под героями все чаще понимались не ударники производства (вроде тех же Филипповых), а партийные лидеры и военачальники. А поскольку в моду снова вошел профессионализм, рабочие-фотографы, напротив, стали немодными.

Однако московско-берлинские дебаты из моды не вышли. О том, как фундаментальные культурные сдвиги находили отражение в данной области, свидетельствует одно из самых авторитетных заявлений этого года — открытое письмо Сталина, опубликованное в журнале «Пролетарская революция» в декабре 1931 года². Поводом для его

¹ *Сталин И.* Новая обстановка — новые задачи хозяйственного строительства. Речь на совещании хозяйственников 23 июня 1931 года // *Сталин И.* Сочинения. М.: Гос. издательство политической литературы, 1951. Т. 13. С. 55—59.

² См.: *Сталин И.* Историческая идеология в СССР в 1920—1950-е годы: переписка с историками, статьи и заметки по истории, стенограммы выступлений.

появления послужила опубликованная ранее в том же издании статья историка Анатолия Слуцкого, утверждавшего, что Ленин перед Первой мировой войной недооценивал опасности центризма в социал-демократических партиях Германии и других стран. Сталин в своем письме выразил негодование по поводу того, что кто-то позволяет себе «превращать в предмет дискуссии вопрос о большевизме Ленина». Он был также крайне раздражен утверждением Слуцкого, что «не найдено еще достаточного количества официальных документов, свидетельствующих о решительной и непримиримой борьбе Ленина (большевиков) против центризма». Даже если бы были найдены документы помимо уже известных, пишет Сталин, «значит ли это, что наличия только лишь бумажных документов достаточно для того, чтобы демонстрировать действительную революционность и действительную непримиримость большевиков по отношению к центризму? Кто же, кроме безнадежных бюрократов, может полагаться на одни лишь бумажные документы? Кто же, кроме архивных крыс, не понимает, что партии и лидеров надо проверять по их делам прежде всего, а не только по их декларациям?»¹

В этой «сигнальной» публикации Сталина слышатся явственные отголоски культа фактографии. Вскоре его «письмо» приобрело статус предписания; оно до бесконечности обсуждалось и цитировалось в журналах и газетах 1932 года, когда были распущены литературные объединения и провозглашен переход к социалистическому реализму (в Германии этот курс проводил руководитель Среднеевропейского секретариата Коминтерна Георгий Димитров). Письмо в редакцию «Пролетарской революции» было сталинским манифестом. В нем он по сути утверждал, что Ленина нельзя считать лишь российским историческим деятелем — это фигура всемирно-исторического значения. Соответственно, «Ленина» как функцию необходимо

Сборник документов и материалов. Часть 1: 1920—1930-е годы / Сост. М. Зеленов. СПб.: Наука, 2006. С. 113—182.

¹ *Сталин И.* О некоторых вопросах истории большевизма. Письмо в редакцию журнала «Пролетарская революция» // Сталин И. Сочинения. Т. 13. С. 84, 85, 95, 96.

отделять от конкретного, фактического индивидуума с тем же именем. Существует истина более высокого порядка, которую не в силах передать голые «факты». В действительности представление об «истине» всегда оказывалось проблематичным при попытках примирить фактографию с воинствующим большевизмом, даже для Третьякова. Отстаивая всецело фактографическое искусство, он предупреждал, что факты бывают неравноценными и что фотографам и писателям следует быть осторожными в изображении фактов, наносящих ущерб советскому проекту¹. Но теперь акцент на фактах был вообще дискредитирован. Общая схема стала превалировать над историческими деталями, а личность партийного лидера — над реальными обстоятельствами его биографии.

Кроме того, сталинская статья неявным образом легитимировала атаку на авангард, предпринятую Георгом Лукачем, как раз направленным в это время в Германию для пропагандистской работы. В свой первый московский период (1929—1931) Лукач работал в Институте Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б) (ИМЭЛ), изучая наследие Маркса, в частности его «Экономическо-философские рукописи» 1844 года. В июле 1931 года, после увольнения директора ИМЭЛ Давида Рязанова, он был перераспределен в Берлин решением Коминтерна. Там Лукач стал активным членом Союза пролетарско-революционных писателей (BPRS), где его задачей было противодействие ультралевым тенденциям. Отчасти он добивался этого преподаванием в партийной рабочей академии, а отчасти — участием в печатном органе BPRS, журнале «Левый поворот» («Linkskurve», 1929—1932)². Его статья «Репортаж или образотворчество?», опубликованная в июле 1932 года, содержала полемику с левым писателем Эрнстом Отвальдом и его недавним романом «Ведают бо, что творят» («Denn sie wissen was sie tun»)³. В этом романе описывались случаи действующего

¹ Третьяков С. Продолжение следует. С. 283.

² Sziklai L. After the Proletarian Revolution: Georg Lukacs's Marxist Development, 1930—1945. Budapest: Akademia Kiado, 1992. P. 158—159, 163.

³ У меня нет возможности останавливаться здесь на более ранней критике Лукачем Вилли Бределя, будущего редактора журнала «Слово» («Das Wort», см.

права, в том числе противоречивая природа веймарской юстиции. и Лукач подверг фактографический метод Оттвальда последовательной критике. При этом он вовсе не отрицает значимость реалистических деталей как таковых. Напротив, он подчеркивает, что они принципиально важны для литературы: без них произведение приобретает механистический и абстрактный характер¹.

Мишенью Лукача был не только роман Оттвальда, но и главным образом целый ряд левых авангардных авторов разных стран, прежде всего Брехт (единомышленник Оттвальда), Третьяков и Эптон Синклер. Третьяков был особенно горячим сторонником Оттвальда и его метода и как редактор «Интернациональной литературы» предоставил место и для статьи Лукача, и для ответа Оттвальда, равно как и для его романа². Мы наблюдаем здесь первый раунд противостояния между Лукачем (заодно с его сторонниками) и международным левым авангардом, которое достигнет пика в 1936—1938 годах в дискуссии об экспрессионизме (см. главу 6), хотя в данном случае книга Оттвальда получила хорошие отзывы в советской печати до появления этой статьи³. Даже на встрече 25 декабря 1932 года авторитетные советские писатели сочли критику Лукача слишком резкой, однако к этому времени его позиция возобладала⁴.

главу 2), и его романа «Фабрика машин H & K» 1931 года (*Lukács G. Willi Bredels Romane // Die Linkskurve. № 11. S. 23—27*). До выхода статьи Лукача этот роман высоко оценивался советской прессой и получил более сдержанную оценку после ее появления (см., например: *Коган П. Пролетарская литература в Германии // Иностранная книга. 1931. № 3—4. С. 81—82; Германская пролетарская критика о романах Вилли Бределя // Литература мировой революции. 1932. № 2. С. 107—110; в последней статье также критикуется статья Лукача*).

¹ *Lukács G. Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt // Linkskurve. 1932. № 7 (Juli). S. 27; № 8 (August). S. 28.*

² *Лукач Г. Репортаж или образотворчество? Критические заметки по поводу романа Оттвальда // Интернациональная литература. 1933. № 1. С. 91—104; Оттвальд Э. Роман факта // Там же. С. 105—109.*

³ См., например: *Сандомирский Г. Рецензия на роман: Denn sie wissen was sie tun (ein deutscher Justiz-Roman) // Иностранная книга. 1932. № 2. С. 62—63.*

⁴ См. дискуссию в Иностранной комиссии Союза писателей: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 50. Л. 2, 6, 9 (выступление Третьякова), 10.

Критикуя Оттвальда за «фетишизацию» фактов, Лукач имплицитно опирался на авторитет недавнего «письма» Сталина. Истинно великий писатель, утверждал он, оперирует не мелкими фактами, а образами, выявляет общее в том частном материале, который использует. Более того — и тут Лукач меняет свою позицию времен «Истории и классового сознания» (1923), — частная деталь или факт должны быть подчинены доминирующему целому того или иного текста, его определяющему аспекту¹. Общая посылка Лукача, согласно которой сюжет управляет всем, а факт должен ему подчиняться, может быть истолкована как перевод всеобъемлющей директивы Сталина в специфически литературный контекст (хотя ее можно связать и с гораздо более ранней теорией Аристотеля).

Это преобладание общего над частным и случайным — характера или роли субъекта над историческими деталями или индивидуальной психологией — было определяющей чертой сталинской культуры. Однако встает вопрос: кто определяет, что относится к категории частного и случайного и потому должно подчиняться доминирующему целому? И это вопрос не только художественной стратегии, но и властных полномочий. Например, сводить воедино чужой материал (как в том случае, когда группа писателей, включавшая в числе прочих Виктора Шкловского, составила книгу «биографий» заключенных, «перевоспитанных» на строительстве Беломорканала²) является функцией «автора» или своего рода «компилятора»?

Быть может, не случайно центральным мотивом фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) является монтажный стол — приспособление, с помощью которого отдельные кадры выстраиваются в последовательный ряд. При этом движение моталки на монтажном столе повторяет движение индустриальных механизмов, показанных в фильме, — приводных ремней и разного рода катушек, которые вращаются вокруг центрального стержня, согласующего вращение отдельных частей устройства. Можно истолковать этот

¹ Лукач Г. Репортаж или образотворчество?

² Гаузнер Г. Коллективная работа писателей «Беломорстроя» // История заводов. 1934. № 3—4. С. 111—113.

мотив как символ организации государства: искусство, производство и власть действуют в полном согласии друг с другом. Однако, в отличие от этих промышленных механизмов, моталка, будучи запущенной, не движется дальше сама собой. Ее движение постоянно регулирует монтажер (в «Человеке с киноаппаратом» это жена Дзиги Вертова, Елизавета Свилова). В фильме Вертова фигуру монтажера дополняет оператор, который прибегает к всевозможным трюкам, чтобы получить нужные кадры, причем многие из этих трюков пародируют клише из популярных американских боевиков эпохи немого кино: например, оператор лежит с камерой на рельсах перед приближающимся трамваем. Но в 1931 году машина в качестве главной метафоры государства теряет популярность. В роли символического эквивалента приводной оси государства ее сменяет столица.

Москва — Берлин: повесть о двух городах

«Филипповская серия» и ее аналог, посвященный Фурнесам, изображали рабочие семьи, живущие не в важных индустриальных центрах СССР и Германии, а в столицах этих стран. Контраст между ними подчеркивается в названии книги, которая была выпущена Партиздатом и содержала письма, полученные Филипповыми и Фурнесами: «Две семьи — два мира». Выбор родного города для двух образцовых семей был знаком происходившего в этот период сдвига. Советскую Россию представляла Москва: в 1930-е годы она все чаще будет выступать в этой роли.

Притязание Москвы (и, соответственно, СССР) на мировое лидерство отчасти основывалось на утверждении, что она разрешила проблемы современного города — города промышленной эры (безработица, организация досуга, сексуальные отношения и так далее). Фильм Брехта «Куле Вампе. Кому принадлежит мир» (1932), сценарий к которому драматург написал вместе с Оттвальдом и действие которого происходит как в самом Берлине, так и в Куле Вампе — палаточном лагере для безработных на берлинской окраине, — показывает, как неудачи и опасности современного

капиталистического города могут быть преодолены каждым, кто присоединится к культработе советского образца¹. Брехт привез этот фильм во время своего визита в Москву в 1932 году: его московская премьера прошла даже раньше берлинской (в Германии фильм был запрещен²). Разумеется, это случилось в результате случайного стечения обстоятельств, в котором, однако, была своя логика, ведь сюжет «Куле Вампе» приводит его главных героев в «Москву», хотя они при этом не покидают Берлина. Если в «Высшей мере» пересечение китайской границы означает для агитаторов и «юного товарища» стирание их индивидуальности, в «Куле Вампе» мы видим обратное: рабочие достигают самореализации и решают свои личные проблемы, включившись в коммунистическую агитационную работу. Этот путь, как и в фотосериях о Филипповых и Фурнесах, представлен на примере одной семьи.

В начале фильма показана беспросветная жизнь в капиталистическом городе, которую усугубляет свирепствующая там безработица. В первых сценах мы следуем за группой безработных, которые колесят на велосипедах по Берлину от одной фабрики к другой в безуспешных попытках найти работу. Затем фильм переключается на одного из них, до этого ничем не выделявшегося из общей массы: это происходит, когда этот персонаж, так и не устроившись на работу, возвращается домой, где ему приходится выносить упреки отца, после чего он совершает самоубийство. Дальше фильм показывает борьбу за выживание остальных членов семьи, в особенности сестры и отца погибшего — таких же безработных. Ситуация становится невыносимой, когда сестра беременеет, а ее любовник отказывается на ней жениться (что вводит тему нелегальных аборт, которая в ту пору обсуждалась коммунистической партией, особенно активно — Фридрихом Вольфом, врачом-активистом и автором пьесы «Тай Янг просыпается»). Но затем и он теряет работу. Облака рассеиваются, когда воссоединившаяся пара включается

¹ ЮЗ. «Куле Вампе» // Литературная газета. 1932. 23 мая.

² Преследование революционного искусства в Германии // Иностранная книга. 1932. № 6. С. 82—83; ЮЗ. «Куле Вампе».

в коммунистическую культработу: изготавливает агитационные плакаты, смотрит скетчи и участвует в спортивных состязаниях. В финале, где довольные спортсмены возвращаются на поезде в Берлин после соревнований, они вступают в спор с буржуа, которые едут в том же вагоне. Эта сцена может показаться вариацией на тему, широко представленную в советских производственных романах того времени: тему спора между представителями двух систем, который завершается либо самоубийством, либо обращением в новую веру прежнего сторонника Запада¹. Но контекст «Куле Вампе» шире, он выходит за рамки конкретной фабрики или стройки и охватывает весь мир: так, например, герои дискутируют об уничтожении кофе в Бразилии ради повышения цены на него — практике, выгодной жадным капиталистам, но не простым людям, производителям и потребителям этого кофе.

Кажется также, что «Куле Вампе» следует советской формуле победы над мраком капиталистического города эпохи депрессии — победы, достижимой в коммунистическом коллективе. Однако в финале фильма с его открытой дискуссией мы видим отступление от советской модели и предлагаемых ею средств. В «Высшей мере» Брехт и Эйслер также отступили от нее, подорвав монологический характер пьесы пародийным музыкальным сопровождением и настаивая на том, что текст неокончателен и подлежит постоянному обсуждению и пересмотру. «Маска» приходится не совсем в пору: Брехт вспоминал, что когда в 1932 году он приехал с «Куле Вампе» в Москву, где Третьяков познакомил его с советскими достижениями, ему было трудно разделить восторг друга. Подобным же образом Рихтер и Пискатор приехали в Россию с готовностью внести свой вклад в социалистическое строительство силами кино и театра (по словам Пискатора, он намеревался снять в СССР звуковой фильм на четырех языках). И хотя «Восстание рыбаков» («Aufstand der Fischer von Santa Barbara») Пискатора, снятое между 1932 и 1934 годами, стало

¹ См.: Валентин Катаев «Время, вперед!» (1932); Мариэтта Шагинян «Гидро-центральный» (1929).

одним из немногих советско-германских кинопроектов, доведенных до конца, фильм был безнадежно испорчен руководством и получился скучным и малоинтересным. В итоге оба бежали, бросив все, в страхе перед НКВД¹. Рихтер и Пискатор оказались между двух огней: большевистским экспериментом, с которым не могли себя полностью идентифицировать, и подъемом нацизма в своей собственной стране. Не в состоянии совершить решительный шаг навстречу первому, они, как и Беньямин, лишились всякого гражданства.

Однако левых интеллектуалов, хотя они и стремились исправить и улучшить современный город, часто привлекало его мрачное очарование². Как раз в это время Эренбург выпустил «Мой Париж» (1933) — книгу, проиллюстрированную его собственными снятыми на лейку фотографиями и оформленную Эль Лисицким. Книга представлялась как разоблачение французской столицы: она сторонилась туристических мест и престижных районов и вместо этого демонстрировала трущобы и задворки. Однако в ней размывается грань между разоблачением пороков капиталистического города, вуайеризмом и романтическим культом богемности. Снова и снова в этом рассказе о депрессивном Париже возникают мотивы общественной уборной, проститутки и сексуальных нравов его жителей. Эренбург рассказывает, как исподтишка снимал любовников, пользуясь боковым видеоискателем лейки³.

«Мой Париж» получил прохладный прием у советских критиков, что неудивительно для страны, где, как писал Беньямин в своем «Московском дневнике», «пренебрежение любовью и сексуальной жизнью входит в коммунистическое кредо»⁴. Вскоре после публи-

¹ Barck S., Jarmatz K. (eds.). Exil in der UdSSR: Kunst und Literatur im antifaschisten Exil 1933—1945. Leipzig: Reclam, 1989. Vol. 1/1. S. 433—435; Das russische Hollywood // Rote Fahne. 5 Juli 1931; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 80. Л. 84, 85.

² См., например, «Фунты лиха в Париже и Лондоне» (1933) Джорджа Оруэлла и «Краткую историю фотографии» (1931) Вальтера Беньямина.

³ О «Моем Париже». Из высказываний Ильи Эренбурга // Советское фото. 1934. № 4—5. С. 34; Эренбург И. Мой Париж. М.: Изогиз, 1933. С. 8—9.

⁴ Беньямин В. Московский дневник. С. 88.

кации в журнале «Прожектор» фрагмента из «Моего Парижа» пуританин Третьяков опубликовал в том же издании фотоочерк о Гамбурге: в нем он ругал капиталистических туристов как гуляк, привлеченных запретными удовольствиями, которые предлагают уличные проститутки на Репербан¹².

Но в данный период внимание в Советском Союзе было сосредоточено на другой версии города: на современных тщательно спланированных сооружениях, украшающих новые индустриальные города-гиганты. Несколько ведущих архитекторов немецкого авангарда совершили паломничества, чтобы своими глазами увидеть достижения советского урбанизма и зачастую предложить свои услуги (экономический кризис тормозил развитие новой архитектуры на Западе). Эрнст Май, дизайнер «нового Франкфурта» — знаменитого эксперимента по городскому планированию, — собрал в 1930 году интернациональную бригаду архитекторов, которая приехала в СССР и оставалась здесь до 1933 года. Сначала члены «бригады» посещали индустриальные центры — такие, как Магнитогорск, — после чего Май объявил, что задачи, которые решает советская архитектура, не имеют аналогов в истории: «новые здания меняют человека», а «женщина перестает быть служанкой своего мужа»³. Затем в порыве энтузиазма они спроектировали двадцать советских промышленных городов, включая и сам Магнитогорск. За «бригадой Мая» вскоре последовала «Бригада Баухауса» во главе с его бывшим директором Ханнесом Майером и Бруно ТAUTOM, который раскритиковал план

¹ Улица в Гамбурге, в районе Санкт-Паули, где расположен квартал красных фонарей. — *Прим. перев.*

² *Эренбург И.* Бельвиль // *Прожектор.* 1932. № 5. С. 15; *Третьяков С.* Гамбург // *Прожектор.* 1932. № 6. С. 22—24.

³ Рабочие, политические деятели и архитекторы о планировке Москвы // *Строительство Москвы.* 1930. № 6. С. 28—31; *Sozialistischer Städtebau in der UdSSR. Vortrag von Stadtbaurat Ernst May // Die rote Fahne.* 7 Juni 1931; *May E.* Das sozialische Bauen in Sowjetrussland // *Welt am Abend.* 6 Juni 1931; *Bruno Taut baut in Moskau // Neues Russland.* 1932. № 1/2 (Februar). S. 30; *Meyer H.* Der Architekt im Klassenkampf // *Der rote Aufbau.* 1932. № 13. S. 614—619.

реконструкции Москвы и в 1932 году спроектировал большое здание городской администрации¹.

Самым же знаменитым архитектором, посетившим Москву, был Ле Корбюзье (псевдоним Шарля-Эдуара Жаннере-Гри), гуру «интернационального стиля» — так впоследствии стали именовать движение, к которому принадлежали и перечисленные выше немецкие архитекторы. Ле Корбюзье, как и большинство конструктивистов, был в восторге от современной машинерии, которая, по словам Бёрк-Уайт, «проектируется не ради красоты. В ней есть симметрия и мощь, поскольку она лишена украшений <...> Ни одной бесполезной линии. Каждая кривая машины, каждая черта рабочего исполнены простоты и красоты самой жизни»². Архитектура самого Ле Корбюзье полностью соответствует этому описанию: только вытянутые прорезы окон на голых и строгих стенах нарушают в остальном не тронутые поверхности этих «машин для жилья» (формулировка Ле Корбюзье из его статьи «К архитектуре» 1923 года)³.

«Эстетика инженера»⁴, за которую ратовал Ле Корбюзье, была хорошо известна в России. Свои идеи архитектор изложил в серии статей в издаваемом им журнале «Новый дух» («L'Esprit nouveau», 1920—1925) и в других текстах, многие из которых были переведены на русский. Ле Корбюзье лично побывал в Москве в конце 1920-х годов, а между 1930-м и 1933-м создал архитектурные проекты для советской столицы, предлагая сделать из нее полную

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 86. Д. 6. Л. 63, 99; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 85. Д. 58; *Тяут Б.* План и жизнь. О генеральной планировке большой Москвы // Советское искусство. 1932. 27 августа; *Gross Moskau wird gebaut. Unterredung von Bruno Taut* // Berlin am Morgen. 12 Februar 1932.

² *Bourke-White M.* Eyes on Russia. New York: Simon and Schuster, 1931. P. 22; Магнитогорск. Фотоэтиюд американского фотографа // Прожектор. 1932. № 18 (обложка). Кроме того, в журнале «СССР на стройке» (1932. № 10) напечатана фотография Сталина, сделанная американцем Джеймсом Эббе.

³ *Ле Корбюзье.* К архитектуре / Пер. с фр. В. Зайцева // Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1977. С. 10.

⁴ Там же. С. 9.

противоположность той крестьянской Москве, о которой писал Беньямин в своем дневнике. Предполагалось, что вся Москва будет снесена, а на ее месте, как птица Феникс, возникнет новый город с высотными зданиями, организованными в сетку, прорезаемую диагоналями широких магистралей¹. В Москве машинной эры не будет ни одной «бесполезной линии» и никаких «украшений». Чтобы создать *tabula rasa*, необходимую, как настаивал Ле Корбюзье, для воплощения «витальной» новой столицы, требовалось принять чрезвычайные меры. Подобно тому, как черты «юного товарища» в пьесе Брехта стираются в известковом карьере во имя коммунистической революции, так и «лицо» Москвы должно было быть стерто, дабы очистить город. Трущобы и закоулки подлежали уничтожению. Проект Ле Корбюзье искоренял все единичное и случайное. Однако архитектор оговаривал, что Кремль, храм Василия Блаженного, мавзолей Ленина и некоторые церкви могут быть сохранены в качестве уступки российской специфике². Эта уступка, сохраняющая право на существование за московскими достопримечательностями, забавным образом предвосхищает культурный переворот 1930-х годов, когда Кремль занял особое место в советской культуре.

Еще недавно, в «Человеке с киноаппаратом» Дзиги Вертова (1929), достаточно было комбинированной версии советского города³. Теперь же Москва — один из ряда городов, использованных в этой комбинации, — уже не подлежала монтажному сочленению с чем-то еще, поскольку ей была отведена ключевая роль в национальном нарративе. В 1931 году, вскоре после возвращения Третьякова из

¹ Беньямин В. Московский дневник. С. 77, 109—110; Cohen J.-L. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928—1936* / Transl. K. Hylton. Princeton: Princeton University Press, 1992.

² *Le Corbusier. The City of Tomorrow and Its Planning* / Transl. F. Etchells. London: Architectural Press, 1971. P. 287; *Ле Корбюзье. Планировка города* / Пер. С. Горного. М.: Огиз-Изогиз, 1933.

³ Съёмки этого фильма проходили в нескольких городах (главным образом в Одессе, а также в Москве, Киеве и Харькове). — *Прим. перев.*

Берлина, было объявлено о генеральной реконструкции Москвы. Как мы увидим в следующей главе, «новой» столице предстояло стать не деревней Бенямина и не «машиной для жилья» Ле Корбюзье, а центром эстетизированного государства.

ГЛАВА 2

МОСКВА, ГОРОД ПИСЬМА

Названия улиц часто случайны, банальны или даже нелепы, но в названиях центральных улиц можно прочесть, что отцы города пытаются утвердить в качестве его идентичности. В Советском Союзе, пронизанном культурными кодами, дело обстояло именно так. При Сталине центром Москвы для простых граждан стало пересечение главной улицы, переименованной в улицу Горького, с другой крупной артерией города, которая должна была объединить несколько улиц (от Лубянской до Боровицкой площади) и получить имя аллеи Ильича. Само расположение этих улиц возвестило союз литературы и идеологии, искусства и политики. Несколько соседних улиц и площадей также были переименованы в честь писателей, составив свиту этого союза. По ходу следования улицы Горького к ней примыкали улицы Белинского, Огарева и Станкевича, параллельно с двух сторон шли улицы Герцена и Пушкинская, а две большие площади на ее пути получили имена Маяковского и Пушкина (еще одна площадь была переименована в Советскую еще в 1918 году). Эта конфигурация сложилась не в едином порыве переименования. Сначала, во время Гражданской войны (около 1920 года или даже ранее), некоторые центральные улицы получили новые имена в честь радикальных публицистов XIX века — например, Герцена и Белинского¹. Но уже в 1930-х, когда власти стали менять названия в районе центральной Тверской улицы, они обратились к фигурам писателей (поэтов и прозаиков), а не публицистов: две площади, вместе с Советской пересекающие Тверскую улицу, стали называться Пушкинской и Маяковской

¹ Путеводитель по новой Москве [со всеми ее достопримечательностями древними и современными]. М., 1923. С. 37—39.

(в 1931 и 1935 годах соответственно), а сама Тверская в 1933 году получила имя Горького (прежнее название было возвращено ей уже после перестройки)¹.

Мое прочтение этой конфигурации улиц может показаться банальным. Все мы хорошо знаем, что в сталинский период литература была тесно связана с политикой. Однако я предлагаю видеть здесь именно союз, а не подчинение (хотя союз, как известно, не всегда предполагает равенство). На протяжении 1930-х годов тесные симбиотические отношения между литературой и политикой составляли основу официальной культуры.

О непосредственной близости литературы и политики в 1930-е годы свидетельствует возведение в этот период многочисленных памятников литературным деятелям и ряд других мемориальных событий². Так, самыми крупными общественными празднованиями 1937 года стали две годовщины: столетие со дня смерти Пушкина и двадцатилетие Октябрьской революции. Взаимосвязь между ними обнаруживается в том факте, что городские власти, подыскивая подходящий способ отметить годовщину революции, решили к ноябрю снести стоявший на Пушкинской площади Страстной монастырь. После недавнего переименования площади монастырь должен был исчезнуть без следа. Также было решено передвинуть памятник Пушкину ближе к центру площади³.

Эти не самые значительные события 1937 года проливают свет на связь не только между литературой и политикой, но также между литературой и архитектурой, которые принадлежали к числу самых привилегированных профессий того времени. В каждой из этих сфер в 1930-е годы имелся определенный доминирующий проект. По сути,

¹ Название «Пушкинская площадь» было утверждено в приказе Моссовета от 28 июля 1931 года, то есть спустя месяц после оглашения плана реконструкции Москвы. Площадь Маяковского получила свое название после того, как Сталин в 1935 году объявил его «лучшим и талантливейшим поэтом советской эпохи».

² Скульптурные памятники // Строительство Москвы. 1937. № 12. С. 32.

³ *Родин А.Ф.* Пушкинская площадь // Строительство Москвы. 1937. № 2. С. 13—14.

эти два проекта существовали в тандеме, крепко связанные большим национальным нарративом.

В литературе таким проектом стало формирование социалистического реализма как традиции, выстроенной вокруг биографического повествования. В апреле 1932 года был учрежден Союз писателей, и в мае того же года термин «социалистический реализм» стал именем новой советской литературы. Годом ранее произошло знаменательное возвращение в Россию Горького, возглавившего Союз писателей и выступившего в роли крестного отца соцреализма (говорят, что это понятие было придумано во время собрания у него на квартире, а одну из двух канонических речей о соцреализме Горький произнес в 1934 году на Первом всесоюзном съезде советских писателей)¹. Переименование центральной улицы Москвы в его честь утвердило генеральное положение соцреализма в советской политической культуре.

В архитектуре аналогичным проектом явилось создание нового «социалистического города», главным воплощением которого должна была стать реконструированная столица. В июне 1931 года на пленуме ЦК ВКП(б) была принята резолюция, оговаривающая основные принципы нового проекта перестройки Москвы. Работа вскоре началась, однако комплексный план «новой Москвы» был закончен только в 1935 году: 10 июля было обнародовано совместное постановление ЦК ВКП(б) и Совета народных комиссаров (Совнаркома) «О генеральном плане реконструкции города Москвы». Постановление в значительной степени повторяло те же руководящие принципы и подтверждало те же основные проекты, что и резолюция 1931 года, однако включало больше деталей, вроде сроков завершения конкретных проектов. Союз архитекторов СССР был учрежден в 1932 году, вслед за Союзом писателей, но его первый съезд состоялся только в 1937-м. А до этого планы реконструкции Москвы служили лучшим практическим пособием по социалистическому реализму в архитектуре. Было объявлено также

¹ См.: *Гронский И.* Из прошлого. Воспоминания. М.: Известия, 1991. С. 136—141.

и о предполагаемой реконструкции других крупных городов СССР, самым значительным из которых был Генеральный план развития Ленинграда, утвержденный в 1935 году. Но, конечно же, львиная доля финансирования причиталась столице.

Таким образом, улица Горького получила свое название в особый исторический момент (1933), когда политические руководители и руководители от литературы не только находились в процессе разработки художественного метода соцреализма — тех принципов, которые с большой помпой будут озвучены на Первом съезде Союза писателей в следующем году, — но и в рамках плана по переустройству Москвы собирались выпрямить и расширить саму эту улицу и возвести на ней грандиозные здания. Другим образцовым проектом «новой Москвы» было метро, центром радиальной сети которого должно было стать пересечение улицы Горького и проспекта Дворца Советов. Улица Горького сама являлась западной осью «новой Москвы», доходившей почти до Кремля. В центре города она, согласно планам, должна была пересекаться с аллеей Ильича, новой магистралью, идущей с севера на юг. Другими словами, идеологически архитектура (или городское планирование) и литература сходились в одном месте. В сущности, планировалось создать новый центр города: им должен был стать Дворец Советов — огромное здание на аллее Ильича, в котором предполагалось разместить Верховный совет и различные бюрократические органы, а в его парадном зале проводить торжественные церемонии и агитмассовые мероприятия.

Пока Дворец Советов проектировался как центр столицы, а искусства загонялись в отдельные для каждого вида творческие союзы, Москва постепенно обретала статус *primus inter pares*¹ среди советских городов. И культура, и география подвергались централизации в соответствии с централизованным характером государства. Роль партии в делах культуры значительно усилилась, особенно роль Политбюро, выборного органа, включающего высших руководителей страны, которые занимали верхние ступени властной пирамиды

¹ Первый среди равных (лат.). — Прим. перев.

рядом с самим Сталиным. Органы ЦК также участвовали в управлении культурой: Секретариат, Оргбюро и аппарат различных отделов партии — например, Отдела культуры и пропаганды (Культурпроп). Однако наибольшая власть в культурной сфере принадлежала именно Политбюро¹.

Поразительно, что лидеры крупнейшего по площади государства, которое на протяжении большей части этого периода переживало форсированную модернизацию и наращивание военного потенциала, а также затяжную социо-политико-экономическую революцию, уделяли так много внимания вопросам культуры. В 1930-е годы культура неизменно находилась в центре пристального внимания советского руководства и лично Сталина. Когда Политбюро разделило надзор за различными ветвями управления, глава государства, и без того перегруженный делами, закрепил за собой область культуры. Мало того что обычный аппарат управления культурой исправно функционировал даже в самые напряженные моменты внутривластной борьбы, террора или войны — решения по вопросам культуры, причем не самым важным, принимались на самом высоком уровне.

Почему же культуре уделялось столько внимания? Можно предположить, что дело не просто в деспотическом подавлении творческого инакомыслия или навязывании вкусов руководства всей национальной культуре (хотя и то и другое имело место). Речь идет о более масштабном явлении. Культура занимала столь важное место в политической иерархии, поскольку играла ключевую роль в трансляции нового мировоззрения. Советское государство претендовало на освобождение от религии, и культуре пришлось взять на себя многие ее функции, как показывает снос монастыря ради создания Пушкинской площади, над которой господствует стоящий в центре памятник поэту.

Ключевая роль в исполнении сакральных функций культуры отводилась литературе. Пьер Бурдьё и другие социологи уже писали

¹ Хлевнюк О. Механизмы политической власти в 30-е годы. М.: РОССПЭН, 1996. С. 65—68.

литературе как форме «культурного капитала». В посткапиталистическом советском мире 1930-х годов этот капитал ценился как легитимирующий актив, что само по себе было основанием для ритуальных заклинаний, примером чего служат сталинские перечни великих писателей и великих книг.

В 1930-е годы литература обрела особый статус, потому что являлась самой убедительной и совершенной формой письменного слова. Согласно древнему убеждению, письмо стоит ближе к истине, чем речь. И хотя Платон (а также многие философы после него) предпочитал письму устную речь, считая ее более непосредственным и оттого более правдивым способом выражения, именно письмо сделано множеством черт платоновской идеи. В отличие от речи, оно обладает постоянством во времени, претендуя на неизменность, своего рода автономию от материального мира, которая уподобляется вечности и представляется независимой от исторических превращений и метаморфоз. Сосредоточенность на буквах также связана с постоянством, рационализацией и объединением. Письмо — это способ управлять речью. За этим убеждением стоит мысль о том, что письмо выявляет скрытый порядок речи. И в сталинской России письмо стало занятием высшего рода: оно было призвано открыть истину того порядка, который заложен в опыте большевизма, его скрытое основание.

Особое, почетное место в советской политической иерархии отводилось Горькому, который после учреждения в 1932 году Союза писателей был назначен его первым секретарем — иначе говоря, номинальным главой советской литературы. Когда в 1936 году Горький умер, представитель Политбюро Молотов объявил на траурной церемонии, что «после Ленина смерть Горького — самая тяжелая утрата для нашей страны и для человечества»¹. Учитывая, что к тому моменту большевики похоронили и некоторых других своих лидеров, в том числе Сергея Кирова, это свидетельствует о высочайшем статусе Горького, превосходящем статус членов Политбюро и следующем

¹ Речь В.М. Молотова // Правда. 1936. 21 июня.

прямо за Лениным и Сталиным. Ведь они, как и Горький, были писателями, другие же — всего лишь исполнителями.

Поскольку литература стала первой среди равных в области искусств, это повлекло за собой кампанию по «литературизации». В области кинопроизводства, например, было объявлено, что сценарии отныне будут писать не сами режиссеры или второстепенные писатели, а ведущие литераторы в связке с крупными режиссерами¹. В результате такие известные московские писатели 1920-х годов, как Исаак Бабель и Юрий Олеся, в 1930-е годы занимались в основном тем, что писали киносценарии. Эйзенштейну для работы над его главными проектами этого десятилетия назначали бывшего лидера РАППа Александра Фадеева (для фильма «Москва во времени»), Бабеля («Бежин луг») и Петра Павленко («Александр Невский»)².

Даже такой жанр, как фотожурналистика, теперь обсуждался в перспективе его неперемennого сближения с литературой. Критики утверждали, что «каталожный характер» фотографии должен быть отменен: газеты не должны просто печатать снимки с коротким комментарием. Журналы, подобные «СССР на стройке», которые раньше использовали лишь лаконичные подписи, теперь зачастую сопровождали фотографии развернутым рассказом. Более того, снятая на протяжении одного дня фотосерия — жанр, поддержанный Третьяковым в статье «От фотосерии — к длительному фотонаблюдению» (1931; см. главу 1), — была модифицирована так, чтобы отображать свой объект на протяжении длительного времени, показывая процесс трансформации человека³. Критики, в свою очередь, подыскивали этому жанру литературный эквивалент: фотосерия, настаивали они, должна представлять собой внутренне целостный рассказ, в ней должен быть сюжет, который поможет установить причины, связи и продемонстрировать диалектику в действии, когда «каждый снимок должен

¹ Опыт литературы — в кино // Литературная газета. 1933. 17 июня.

² Однако сценарий для трилогии «Иван Грозный» Эйзенштейн написал самостоятельно.

³ Фридлянд С. Заметки о творческой практике // Пролетарское фото. 1933. № 3. С. 26.

быть пригнан, как строка в стихотворении»¹. Вдобавок вследствие этого нового курса писатели были поставлены над фотографиями, некоторые из них назначались руководителями съемочных бригад. Аналогичные перемены затронули и литературу, где жанр короткого журналистского репортажа, который еще недавно пропагандировали Третьяков и другие «фактовики», был вытеснен романом при активной поддержке самого Третьякова².

Культ литературы исповедовали не одни большевики. Если уж на то пошло, диссиденты испытывали по отношению к ней еще более мессианские настроения. Поражает почти религиозное благоговенье перед литературой, с которым мы сталкиваемся на страницах первого тома автобиографического романа Евгении Гинзбург «Крутой маршрут» (1967), где она описывает свой арест в 1937 году, на пике Большого террора, и отправку в лагерь. Гинзбург и ее сокамерники, как христиане в катакомбах, выживают, несмотря на душераздирающие испытания, вспоминая строки Пушкина и записывая их на всем, на чем только возможно (клочках бумаги, стенах). Однажды, в особенно гнетущий момент, она подумывает о самоубийстве, но потом приходит в себя при мысли о том, что «завтра <...> ко мне придут Толстой и Блок, Стендаль и Бальзак [из тюремной библиотеки]. А я думала о смерти, глупая!»³

Архитектура, хоть и не обладала подобной аурой, также играла одну из ключевых ролей в политической культуре сталинизма. Проект реконструкции Москвы был, разумеется, продиктован соображениями практической пользы от перестройки и модернизации столицы, но первостепенное значение все же имела символическая функция этой «трансформации». В 1931 году, еще до того, как было

¹ Жеребцов Б. Монтаж фотосерии. О серии «Семья Филипповых» // Пролетарское фото. 1932. № 9. С. 6; Межеричер Л. За оперативную большевистскую фотосерию. Овладеть серийной съемкой — политическая задача фотографии // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 19.

² Rapazian E.A. Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture. De Kalb: Northern Illinois University Press, 2009. P. 19, 63—65.

³ Гинзбург Е. Крутой маршрут. New York: POSSEV—USA, 1985. С. 204.

объявлено о планах реконструкции города, архитектура стала основным источником метафор, которые использовались в официальных речах и передовицах «Правды» для обозначения достигнутой ступени развития на пути к коммунизму. В этих текстах недавние исторические события описывались по следующей схеме: сначала, во время революции 1917 года, новая власть снесла все старое; затем, в 1920-е годы и особенно в период индустриализации и коллективизации первой пятилетки, государство заложило «фундамент» нового общества; теперь же настало время возводить социалистическое «здание»¹. Официальная риторика опиралась здесь на использование архитектурной метафоры в «Немецкой идеологии» (1845—1846) Маркса и Энгельса, где понятия «базиса» и «надстройки» используются для характеристики соотношения между разными общественными силами. Этот новый акцент на «строительстве» свидетельствовал также, что страна вышла из иконоборческой фазы культурной революции.

Активно используя этот марксистский троп, лидеры партии заявляли, что настало время перестроить Москву, сделав ее моделью, побуждающей пролетариев и коммунистов всего мира следовать ей. Переделанная столица должна была сверкать великолепием, отбрасывая лучи своей славы на воздвигнувший ее режим и образуя ядро его символической системы, будучи примером нового (сталинского) социополитического и культурного порядка. Характерно, что начиная с 1933 года накануне революционных праздников 1 мая и 7 ноября в витринах на улице Горького выставляли проекты «новой Москвы», и жители по очереди подходили, чтобы с почтением осмотреть их². А когда в 1934 году новый дом влиятельного архитектора Ивана Жолтовского, созданный по образцу палладианского паллацо, был объявлен примером для новой архитектуры, толпы людей, марширующих

¹ Например: К.Е. Ворошилов на IX съезде ВЛКСМ // Правда. 1931. 22 января. С. 2.

² См., например: Первомайская выставка архитектуры и планировки в Москве // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 76.

к Красной площади в честь революционной годовщины, задерживались на своем пути, чтобы приветствовать его¹.

Тесное переплетение архитектуры, литературы и власти стояло в центре сталинской культуры. Из этих двух искусств лидером была литература, неразрывно связанная, однако, с архитектурой. Учитывая это переплетение, парадигмой для реконструкции Москвы, очень подходящей, хотя и неожиданной, может выступить теория Анхеля Рамы, изложенная им в книге «Город письма», посвященной городам американского континента, основанным испанскими и португальскими колонизаторами в XVI и XVII столетиях. Создавая их, колонизаторы перенесли модель ренессансного идеального города на американскую почву без учета местной специфики, так что в результате эта модель, как ни удивительно, воплотилась на другом берегу Атлантики в более совершенном виде, чем где-либо в самой Европе.

Говоря о сталинской Москве, особенно уместно указать на ту решающую роль, которую, по словам Рамы, в организации нового американского города играла связь между письменной культурой, государственной властью и городским планированием. Под «культурой письма» Рама подразумевает культуру *летрадос*² — представителей образованного класса, которые занимались не только литературой, но и проектированием, подготовкой указов, меморандумов, отчетов, нотариальной работой и официальной корреспонденцией, связывающей империю воедино. Согласно Раме, *летрадос*, чтобы установить порядок на территории огромный империи, создавали городские сети в качестве ее политических и идеологических центров и в целях нормирования сопровождали свои геометрически упорядоченные планы городов детальными письменными инструкциями. Письмо консолидировало политический порядок, выражая его через культуру,

¹ Гольц Г. Уроки майской архитектурной выставки // Архитектура СССР. 1934. № 6. С. 8—10.

² Ученые (*letrados — исп.*) — городская культурная и политическая элита в средневековой Испании, представители которой занимались литературой, политикой, юриспруденцией и т.д. — *Прим. перев.*

и даже антисистемные интеллектуальные движения, возникшие позднее в Латинской Америке, формулировали свои позиции в рамках укоренившейся системы «культуры письма»¹.

Конечно же, аналогия с латиноамериканскими колониальными городами не абсолютна. «Новая Москва» не задумывалась как чисто ренессансный город; и хотя стили и модели эпохи Ренессанса служили для нее главными источниками вдохновения, архитектура советской столицы была довольно эклектичной, о чем далее еще пойдет речь. К тому же «новая Москва» возводилась не с нуля на далеких колониальных форпостах или на «девственной» периферии, а в городе, который веками рос на месте средневекового поселения, основанного в 1147 году. Даже самые амбициозные проекты 1930-х годов предполагали лишь частичную перестройку столиц.

Однако предложенная мною параллель с американскими колониями уместна в том отношении, что обращает внимание на элемент внутренней колонизации: советский режим насаждал собственную «цивилизацию» стране, которую рассматривал как царство невежества. Обновление Москвы стало знаменем этого процесса. Тот факт, что режим тем самым вытеснял богатейшее культурное наследие, породил противоречивое отношение к реконструкции древней столицы. В случае перестройки Москвы стремление утвердить легитимность режима играло более существенную роль, чем в том случае, когда испанские колонизаторы проектировали свои города в Латинской Америке.

В период, когда советская власть стремилась легитимировать и кодифицировать свой режим, письменные тексты обрели огромное значение. Учитывая особый статус культуры в 1930-е годы, художественная литература была далеко не единственной формой письменного слова. Десятилетие началось с волны публикаций Маркса и Энгельса, многие из текстов которых были изданы впервые, переведенные квалифицированными переводчиками и снабженные

¹ *Rama A. The Lettered City / Transl. and ed. J.C. Chasten. Durham: Duke University Press, 1996.*

комментариями исследователей из Института Маркса — Энгельса — Ленина («Немецкая идеология» вышла в 1932 году одной из первых). «Правда» уделяла особое внимание этим публикациям и регулярно информировала о новых книгах в рубрике «ИМЭЛ» (аббревиатура института)¹. Пик этой волны пришелся на 1933 год — пятидесятилетие смерти Маркса (тогда же улица Горького получила свое новое название). К началу 1930-х годов Советский Союз по сути апроприировал Маркса (еще в 1920-е годы потратив огромную сумму в валюте на приобретение фотокопий его оригинальных рукописей): Москва теперь претендовала на роль центра исследования наследия марксизма. Таким образом, хотя эти публикации отчасти были результатом подлинно научной работы ИМЭЛ, основанного как раз с этой целью, наряду с этим они должны были обеспечить орудие, созданное из канонических текстов и предназначенное для борьбы с оппонентами внутри коммунистического движения — как внутри государства (троцкистами), так и за границей (немецкими социал-демократами и Вторым Интернационалом). Во время партийных чисток 1933 и особенно 1936 года, в отличие от той, которая имела место в 1929-м, плохое знание марксистских текстов часто оказывалось основанием для исключения из партии².

Письменные тексты находились под пристальным вниманием органов Политбюро и ЦК, осуществлявших контроль над деятельностью в области культуры — таких, как Оргбюро и Культпроп. В первые годы их деятельности (с 1932-го по 1934-й) все силы были направлены на литературу. После съезда Союза писателей (1934), официально утвердившего соцреализм, Сталин и Политбюро стали

¹ О работе ИМЭЛ по выявлению публикаций литературного наследия К. Маркса. Речь тов. Адорацкого на собрании ЦК, ЦКК, ВКП(б), ЦИК и СНК СССР, Исполкома Коминтерна и МК ВКП(б), посвященном 50-летию со дня смерти К. Маркса // Известия. 1933. 16 марта.

² О чистке партии. Постановление ЦК и ЦКК ВКП(б) от 28 апреля 1933 г. / О чистке партии. М.: Партийное издательство, 1933. С. 4; Ярославский Е. Чего партия требует от коммуниста. Издание второе, исправленное. М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1936. С. 13—18.

все чаще выступать в роли арбитров, следя за содержанием произведений других искусств — пьес, опер, фильмов и картин, не забывая о книгах. В большинстве случаев предметом контроля оказывался сценарий или сюжет этих произведений — иначе говоря, текст¹.

Вообще письменное слово, в отличие от устного и особенно просторечного, было предметом исключительного благоговения. Среди множества видов письма, играющих важную символическую роль, выделялись газетные новости, прежде всего в «Правде», где публиковались выступления Сталина и другие авторитетные тексты. В партийном постановлении 1938 года о новом учебнике — «Кратком курсе истории ВКП(б)» — членам партии рекомендовалось больше полагаться не на устные формы распространения идеологии (они характеризовались как «дополнительные»), а на печатные². Бенедикт Андерсон и другие авторы писали о ключевой роли газеты в воспитании чувства национальной принадлежности и в продвижении совершенно нового, секулярного модуса восприятия времени. В СССР эту задачу взяла на себя «Правда», циркулировавшая по всей стране в едином, унифицированном виде³. Недаром на всех портретах Сталина (1928, 1931, 1937 годов) кисти Исаака Бродского — фактически придворного живописца 1920—1930-х годов — непременно присутствовал экземпляр «Правды» на письменном столе, расположенном перед гигантским торсом и головой вождя⁴,

¹ Ряд примеров приведен в книге: *Артизов А., Наумов О. (ред.). Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.*

² О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)». Постановление ЦК ВКП(б) // Литературная газета. 1938. № 64 (20 ноября).

³ *Андерсон Б. Воображаемые сообщества / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. С. 47—48.*

⁴ «Портрет И.В. Сталина» (1928) и «Иосиф Виссарионович Сталин» (1931) В «Портрете И.В. Сталина» 1937 года были добавлены и другие печатные издания («Известия», «Прожектор», «СССР на стройке» и другие плохо различимые названия). В портрете «И.В. Сталин» (1932) газета изображена в его руке

заполнявшими почти весь холст, а политические плакаты часто включали вырезки из четко опознаваемых статей газеты.

Сталин и сам отчасти ассоциировался с текстами. Его визуальная иконография почти исключала изображение устных выступлений, возможно потому, что слово Сталина было настолько сакральным, что в глазах народа не могло быть низведено до простой устной формы, где всегда существовала опасность появления просторечий и лишних подробностей (будучи грузином, Сталин по-русски говорил с акцентом). Десятилетие было отмечено публикацией нескольких важных текстов, авторство которых приписывалось Сталину. Среди них его письмо в «Пролетарскую революцию» (1931), которое обсуждалось в предыдущей главе, несколько постановлений о том, как писать историю, и вышеупомянутый «Краткий курс», увидевший свет в 1938 году и служивший вплоть до смерти Сталина в 1953-м своего рода «Маленькой красной книжечкой»¹ Советского Союза². Также ему приписывалось и авторство термина «социалистический реализм» (следовательно, он выступал и автором его общей теории — независимо от того, как все обстояло в действительности), и когда в декабре 1936 года с большой помпой была обнародована новая конституция, ее «автором» (точнее, «творцом») опять же был назван Сталин. Это был своего рода новоявленный Моисей, вручающий народу скрижали завета. Подобно Моисею, он редко говорил, предпочитая письменную речь. Однако, в отличие от Моисея, «закон» не был передан ему Богом. Скорее Сталин обладал уникальной способностью проникать в суть вещей — потому-то он и значился «автором» многих ключевых текстов 1930-х годов; и не

(репродукция в журнале «Искусство». 1933. № 1—2. С. 74). См. также портрет 1939 года А.М. Герасимова, где Сталин одет в военную форму, но держит руку на книгах и бумагах.

¹ Под этим названием на Западе известен «Сборник выдержек из произведений Председателя Мао Цзэдуна» (1966), карманное издание которого вышло тиражом более миллиарда экземпляров. — *Прим. перев.*

² История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. М.: Изд-во ЦК ВКП(б) «Правда», 1938.

столь важно, писал ли он их на самом деле или нет — он был главным «автором» всего, что считалось авторитетным. Будучи важнее чтения, письмо занимало, соответственно, более высокую позицию в иерархии ценностей.

Библейская история Моисея демонстрирует иерархическую космологию. Моисей получает закон (от Бога) на горе (Синай), затем спускается с нее и передает закон людям. Авторитет Сталина имел более секулярное происхождение. В советской агиографии его кремлевский кабинет функционировал как сакральное пространство, где он получал доступ к высшим формам знания. По официальной версии (часто не совпадающей с реальностью), писал он только в Кремле, уединившись за его стенами. Это обособление, обеспечивающее статус кабинета как онтологически другого, автономного пространства, неподвластного жизненному потоку, само по себе является показателем того, насколько Сталин был далек от традиции демократического лидерства¹. Этой имплицитной космологии места соответствовала иерархия времени: в кино и живописи Сталина изображали почти как памятник — либо неподвижным, либо передвигающимся тяжелой поступью наподобие статуи командора из «Дон Жуана», что неявным образом контрастировало с быстрыми движениями окружающих — контраст, который репрезентировал оппозицию между бытием и становлением.

На официальных портретах Сталина, созданных в этот период, а также на многочисленных политических плакатах с его изображением всегда присутствует письмо в той или иной его форме: например, полка с книгами или, в идеале, сам процесс письма. Напротив, Ленин как олицетворение революционно-демократической фазы обычно изображался стремительно шагающим или выступающим с речью. Даже когда Сталин представлен на трибуне, то есть в профанном пространстве за пределами Кремля, мы редко видим его говорящим — чаще он передает текст кому-то, кто зачитывает его

¹ Ямпольский М. Риторика репрезентации политических лидеров в советской культуре // Элементар. 1993. № 1. С. 103.

(как на известной картине Григория Шегаля «Вождь, учитель, друг» 1937 года); в другом варианте граждане сочиняют адресованный ему текст. Такой текст устанавливал связь между лидером и простым человеком, принадлежащим другому временному режиму¹. Временная и пространственная иерархия в равной степени определялись другой, базовой иерархией — иерархией эпистемологической.

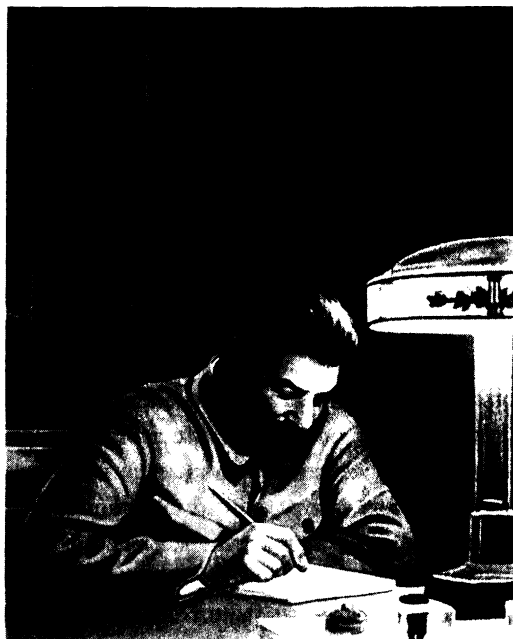
Иерархическая космология 1930-х годов обычно рассматривается как вертикальная, однако она имела и горизонтальное измерение (хотя в действительности различие между ними — кажущееся). Эта горизонтальная иерархия была организована как серия концентрических кругов, по принципу матрешки: внешний круг был страной в целом (ее периферией), потом шла Москва, а внутри нее располагался Кремль. В самом же центре находился кремлевский кабинет Сталина. Эта структура очень напоминает описание Бенедиктом Андерсоном «королевства», в котором «все организуется вокруг высшего центра». «Его легитимность, — пишет Андерсон, — исходит от божества, а не от населяющих его людей, которые в конечном счете являются подданными, а не гражданами»².

Иконография Сталина связана с текстом, а не с речью, потому что он выступает источником слова, автором авторов³. Выступай он на трибуне, с пламенной речью, обращенной к аудитории, это был бы демократический лидер, чья власть и легитимность происходят от народа. Но Сталин не был источником всех слов. Он был источником сакрального слова — не эфемерного и не просторечного. В большевистской литературе 1920-х годов (особенно в «пролетарском романе») встречаются места, где неграмотная речь рабочего

¹ Как, например, на картине Григория Шегаля «Вождь, учитель, друг (И.В. Сталин в президиуме на II съезде колхозников-ударников в феврале 1935 года)» (1937). На изображениях обычных людей письмо или книги обычно не присутствуют, если только они не показаны рядом со Сталиным или в тот момент, когда пишут ему.

² Андерсон Б. Воображаемые сообщества. С. 43.

³ Ямпольский пишет, что «в сталинской эмблематике мышление заменяет слово» (Ямпольский М. Риторика репрезентации политических лидеров в советской культуре. С. 103).



О каждом из нас заботится Сталин в Кремле

Виктор Говорков. О каждом из нас заботится Сталин в Кремле. 1940.
Российская государственная библиотека

оказывается более правдивой, нежели искусственная, книжная речь человека образованного, но в следующем десятилетии, с его культом письменного слова, эта тенденция почти исчезает.

В иконографии Сталина взамен трибуны мы находим просторное помещение, где вместе или по отдельности присутствуют стол, карта, текст (письменный или печатный) и Кремль. Типичным примером служит плакат Виктора Говоркова «О каждом из нас заботится Сталин в Кремле» (1940)¹.

¹ *Bonnell V.E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley: University of California Press, 1997. Fig. 4.17, p. 187.*

На этом простом и строгом плакате Сталин что-то пишет за своим рабочим столом в Кремле. Рядом с ним настольная лампа, отсылающая и к «лампе Ильича», девизу проводившейся в 1920-х годах кампании за электрификацию страны, где лампа выступала одновременно символом и средством просвещения и агитации, и к «зеленой лампе» — общепринятому символу интеллигенции. Изображенная сцена соединяет политику и литературу как виды письма. В окне видна Спасская башня, увенчанная красной звездой, которая сияет в советской ночи. Перед нами клише, представляющее Сталина настолько погруженным в заботы о стране, что он продолжает писать далеко за полночь: популярный образ «света в окне» (Кремля). Плакат дает возможность заглянуть в это окно, показывает, как Сталин заботится о «нас», пока «мы» спим, как он один несет бремя «наших забот», как он «пишет государство».

Место Кремля как центра Москвы должен был занять Дворец Советов, который, однако, поднялся не сильно выше фундамента. Невозможность завершить проект объяснялась его неосуществимостью с инженерной точки зрения, а также началом Второй мировой войны, но смог бы он действительно заменить Кремль в пространственной иерархии страны — это остается вопросом.

Изображения Сталина обычно не включают Кремль целиком — лишь одну башню, которая становится его тотемным знаком или символическим двойником. Это особенно очевидно в одной из канонических картин 1930-х годов с изображением вождя, «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938) Александра Герасимова. Эта работа может претендовать на роль образцового примера соцреализма: с тех пор как она одной из первых получила Сталинскую премию (в 1941 году), редкое присутственное место не украшала ее копия¹. Здесь изоморфная фигуре Сталина кремлевская башня расположена по диагонали от него.

Кремлевская башня потенциально имеет несколько значений. На плакате Говоркова она представляется часовым, и в ней есть что-то

¹ Голомисток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 206—207.



Александр Герасимов. И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле. 1938.
Государственная Третьяковская галерея,

почти мистическое. Эта одинокая башня явно символизирует единство по принципу *pars pro toto*¹. В своей роли часового она сопротивляется множественности, будто стараясь избежать судьбы другой знаменитой башни — Вавилонской, которая в библейской притче символизирует погружение человечества в языковой и культурный хаос². Письмо расценивалось как важнейшее средство предотвращения этого регресса — вероятно, поэтому на плакате Говоркова башня стоит на страже, пока Сталин пишет. В этой иконографии кремлевская башня может рассматриваться как Вавилонская башня, достигшая-таки своей цели, то есть достигшая бога. Более того, если бы Дворец Советов был построен, венчающая его гигантская статуя

¹ Часть вместо целого (*лат.*). — *Прим. перев.*

² *Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен* / Пер. с фр. В. Лапицкого. СПб.: Machina, 2012.

Ленина оказалась бы выше облаков, бросив вызов библейскому Вавилону. Еще одно традиционное преимущество башни — эпистемологическое: башня высится над плоской равниной повседневности, превосходит ее, с нее можно видеть все вокруг, намного дальше, чем с поверхности земли. И наоборот, для тех, кто находится вдалеке, она может служить ориентиром, поскольку видна с большого расстояния. Сталин в иконографии 1930-х годов ассоциировался с башней во всех этих смыслах. Он был стражем и гарантом священного порядка; он видел «дальше», чем кто-либо, причем во всех направлениях; он отвечал за ориентацию в пространстве и решал, где будет располагаться та или иная вещь в материальном мире, — недаром его постоянно именовали «зодчим».

Плакат Говоркова — благодатный материал для моей мысли, ведь он указывает на тесную связь между письмом, вооруженными силами (Сталин одет в военную форму) и тайной полицией. Кремлевская башня в образе часового символизирует необходимость этого характерного для периода чисток качества — «бдительности», гарантирующей чистоту партии и ее доктрины. В 1930-е годы письмо и чистки были связаны друг с другом, выступая главными атрибутами политической жизни. Некоторые выдающиеся писатели, включая Бабея, дружили с высокопоставленными чинами НКВД.

Центральное положение текстуальности демонстрируют показательные процессы. Несмотря на понятную роль, которую устная речь играла в их исполнении¹, они не только записывались, но и были основаны на огромном количестве хранившихся за закрытыми дверями письменных документов, к которым обвиняемый не имел доступа, но на тома и параграфы которых ссылался генеральный прокурор Андрей Вышинский. На процессе Бухарина ключевым моментом в его прениях с Вышинским стал вопрос, кому принадлежит право интерпретировать текст, и этот спор Бухарин как «враг народа», по

¹ *Мурашев Ю.* Преступление письма и голос наказания: о медиальной репрезентации показательных процессов 1930-х годов // Гюнтер Х., Добренко Е. (ред.). Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 729—739.

утверждению Вышинского, проиграл. Но что он делал в тюрьме, пока длился процесс? Писал философский трактат, дневник и роман!¹

Западная историография, как правило, делает упор на произвол репрессий и несущественность, чтобы не сказать фантастичность выдвинутых обвинений, однако стоит напомнить, что в большинстве случаев жертве предлагался письменный текст допроса, подтверждающий вердикт. «Сознающийся» должен был подписать документ, а в некоторых случаях — каждое предложение в нем!² В биографиях жертв чисток, написанных западными авторами, когда рассказ доходит до того момента, когда, отбыв срок по первому приговору, заключенный (как это часто происходило) тут же получал второй, обычно коротко сообщается: ему или ей «добавили еще» восемь или десять лет, что наводит на мысль о быстром приговоре безо всякого разбирательства. Однако когда в период гласности родственники жертв получили доступ к архивам, оказалось, что даже в случаях, когда приговоры выносились в самых отдаленных лагерях, велась обширная письменная документация допросов, разбирательства и так далее, объем которой порой достигал пятисот страниц и которая служила основанием для вердикта. Дела со смертным приговором еще более поразительны. Когда в июне 1939 года был арестован Мейерхольд, Л. Берия (нарком внутренних дел) подписал приказ синими чернилами, что означало смертный приговор, но вместо того чтобы сразу же привести его в исполнение, работники НКВД семь месяцев подвергали арестованного пыткам (некоторые из них Мейерхольд сам описал в петиции В. Молотову), чтобы получить документированные признания, прежде чем он был расстрелян 2 февраля 1940 года³.

¹ *Бордюгова Г. (ред).* Узник Лубянки. Тюремные записи Николая Бухарина: сб. документов. М.: АИРО—XXI, 2008.

² О связи литературы, чисток и признаний см.: *Labusen T.* How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1997; *Shentalinsky V.* Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime / Transl. J. Crowfoot. New York: Free Press, 1996. P. 24, 111.

³ *Braun E.* Vsevolod Meyerhold: The Final Act // Eaton K.B. (ed.). Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater and Film Arts in the 1930s. Evanston: Northwestern University Press, 2002. P. 152—159.

Зачем было так затягивать казнь — иногда, в случае ключевых фигур, на год или два? Надо полагать, затем, что режиму нужна была не только казнь, но и подкрепляющий ее письменный нарратив.

В 1930-е годы сложилась целая иерархия, определявшая, кто имеет доступ к письменным документам, а кто нет, а также право влиять на их содержание: на низших ступенях этой иерархии находились простые секретари, далее шли все более высокие уровни авторства, редактуры, а также цензуры, которая в этой системе была разновидностью авторства¹. Разумеется, профессиональные литераторы занимали один из верхних уровней, что отчасти объясняет их привилегированный статус. Существовала также и иерархия в отношении чтения: постановление партии 1938 года о «Кратком курсе истории ВКП(б)» регламентировало, что Маркса и Энгельса следует читать только представителям высшего эшелона партии, тогда как рядовые ее члены могут ограничиться «Кратким курсом»². Сталин в своем письме в «Пролетарскую революцию» отверг архивные источники о Ленине как «просто бумажные документы» отчасти в силу того, что им недоставало авторитетного «автора».

Символическая география страны была привязана к иерархии в письменной культуре — и это одна из причин, почему в качестве аналогии я предлагаю «город письма» Рамы, хотя Москва 1930-х годов вовсе не имела буквального сходства с колониальными городами Латинской Америки. В этой географии «новая Москва» занимала место, гомологичное месту Сталина (или власти в целом) по отношению к населению страны и, если брать шире, ко всему миру («Риму»). Москва сама должна была стать образцовым текстом и пространством, где генерировались бы все авторитетные тексты.

¹ Как установила, исследуя архивы, Шейла Фицпатрик (беседа 4 мая 2011), исправления литературных текстов Сталиным далеко не всегда носили идеологический характер, часто они касались грамматики или фактических ошибок, связанных с деятельностью партии, что характерно для его педантичной натуры. См., например, исправления, внесенные в сценарий фильма Михаила Чиаурели «Клятва» 23 мая 1940 года (РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 167).

² О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)».

«Новая Москва»

После проведения в июне 1931 года пленума ЦК ВКП(б), где была принята резолюция об основных принципах нового проекта реконструкции Москвы, этот проект стал первостепенной задачей советской власти. Вскоре началась его реализация. В 1932 году рабочие уже прокладывали тоннель метро (первый участок открыли в мае 1935-го) и трудились над возведением крупных жилых домов и важных общественных зданий. В ходе реконструкции были выпрямлены и расширены улицы, многие постройки снесены, чтобы обеспечить более свободное движение, увеличить городские площади и улучшить общую панораму города. Много сил было отдано модернизации водных путей, созданию гранитных набережных, мостов и строительству канала Москва — Волга.

Одной из целей проекта являлась модернизация столицы. Процесс обновления происходил в это время и в других крупных городах Европы¹. В эпоху автомобилей, наступившую после Первой мировой войны, жителям Европы требовалось привести свои города в соответствие с возросшим транспортным потоком, что также входило и в задачи Москвы. Вообще многие пункты плана «новой Москвы» совпадали с общими принципами реорганизации европейских городов этого времени: зонирование, расширение улиц, создание зеленых зон, внимание к загрязнению окружающей среды, свету, воздуху, очистка речных систем и приоритет жилищного строительства². Кроме того, были снесены многие старые стены города, что в Европе обычно расценивалось как свидетельство модернизации. Можно да-

¹ По страницам иностранных журналов // Архитектура СССР. 1934. № 3. С. 73—74; Планировка нового Антверпена // Архитектура за рубежом. 1934. № 1. С. 2—6; *Гольденберг П.* Проект расширения Амстердама (Голландия) // Архитектура за рубежом. 1937. № 1. С. 33—38; *Эйнгорн А.* Проект планировки большого Парижа (14 мая 1932) // Архитектура за рубежом. 1936. № 6. С. 8—14.

² Вперед к новым победам! Выдержки из доклада тов. Кагановича Л.М. о работе московского областного и городского комитетов ВКП(б) на московской партконференции // Строительство Москвы. 1932. № 1. С. 2—5.

же заметить, что проект «социалистической столицы» представлял собой современную версию османовского преобразования Парижа 1858—1870 годов (дополненную такими элементами, как Садовое кольцо и метрополитен) — хотя в ту пору этот «буржуазный» прецедент горячо отвергался¹.

Реконструкция Москвы была затеяна не столько ради самой модернизации, эффективности или общественного здоровья, сколько для того, чтобы реализовать новую концепцию столицы как шаблона для советского культурного порядка. «Новый» город должен был стать одновременно передатчиком и эмблемой перемен, что ознаменовало заметный сдвиг в его функции в стране. Несмотря на то что Москва стала столицей большевистского государства еще в 1918 году, в 1920-е годы не существовало никакого культа Москвы (разве что в культуре авангарда). И хотя во время первой пятилетки и культурной революции страна стала более централизованной в экономическом отношении, в литературе, кино и архитектурной практике предпочтение явно отдавалось окраине, а не «центру»².

Култ Москвы возник около 1933 года. В тот год в прессе зазвучали сожаления, что так мало книг, альбомов или фильмов посвящено современной Москве. В июле «Литературной газетой» была запущена кампания, призывающая работников культуры пройти «творческую перестройку» — переключиться с производственных сюжетов на тему трансформации «старой Москвы» в «новую», что по существу конкретизировало требования радикальных перемен, которые выдвигались в речах и в прессе. Были напечатаны реплики крупных советских и западных писателей, в частности Теодора Драйзера, превозносивших Москву как мировой центр³. Некоторые

¹ Социалистическая Москва // Архитектура СССР. 1935. № 10—11. С. 2.

² Clark K. *Peterburg. Crucible of Cultural Revolution*. Harvard University Press, 1995. Ch. 11.

³ Динамов С. Москва — боевая тема творческой перестройки // Литературная газета. 1933. 11 июля; Эйзенштейн С. Москва во времени // Там же; Драйзер Т. Другой мир // Там же (последние две статьи — в рубрике «Пролетарская Москва ждет своего художника»).

из самых ярких творческих людей того времени — такие, как Эйзенштейн и Андрей Платонов — отозвались на этот призыв, хотя и с неоднозначным результатом; их «московские» проекты — фильм «Москва» (также известный как «Москва во времени»¹) и роман «Счастливая Москва» — так и не были закончены.

Как в официальной риторике, так и в ряде романов, картин и фильмов 1930-х годов преобразование Москвы служило источником ключевых метафор, легитимирующих и разъясняющих сталинскую политическую программу: строительство новой столицы означало трансформацию общества, конкретный практический пример того, как может выглядеть жизнь при социализме. Отдельные здания «новой Москвы» много раз упоминались в речах и статьях в качестве конкретных моделей для архитектурной практики. Это напоминало стандартный опыт советской литературы, когда отдельный роман или положительный герой выделялся как пример для других писателей.

Если учесть, сколько сил было вложено в «новую Москву», ясно, что ее архитектурному облику уделялось немалое внимание. В 1930-е годы власти отвергли модернистскую архитектуру как не соответствующую великой эпохе преобразований и рекомендовали обратиться к архитектурным школам, способствующим формированию более величественного стиля. В предыдущем десятилетии ведущую роль в советской архитектурной практике играли представители русского авангарда (конструктивисты), поддерживавшие связи со своими коллегами в Европе и Америке. Однако к 1931 году, когда было объявлено о планах по реконструкции Москвы, эти архитекторы уже в значительной степени утратили свое влияние.

Если говорить о стилистике, то в первой половине 1930-х годов проектировщикам новых московских зданий в целом рекомендовалось напрямую обращаться к Древней Греции и Риму, а также к Ренессансу как следующей за ними высшей точке развития великой традиции, продолжением которой должна была стать «новая» Москва.

¹ *Clark K. Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow // Modern Language Review. 2006. № 101. P. 188—204.*

Главная формула московской архитектуры, которая возникла еще до постановления ЦК 1932 года о создании Союза писателей (она была сформулирована в постановлении Совета строительства Дворца Советов от 28 февраля 1932 года) и впоследствии воспроизводилась в разных вариантах, гласила, что поиски советских архитекторов «должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники»¹. Эта директива направляла архитектурную практику до тех пор, пока несколько позднее не возникла более национально ориентированная культура². Но до этого момента русская национальная традиция в архитектуре, равно как и готика, оставались без внимания, а то и открыто отвергались³. В рамках общей «классической» ориентации отдельные архитекторы и представители власти выделяли разные исторические моменты: некоторые, особенно вначале, делали акцент на Греции (для чего находили соответствующие цитаты у Маркса), другие на Риме или на эпохе Великой французской революции.

Предполагалось, что «новая Москва» переработает и усовершенствует достижения великих предшественников, что в свою очередь придаст величие государству и его гражданам. Но на практике архитектура соцреализма была довольно эклектична в своем выборе исторических образцов. Велась по сути борьба за стили, в которой архитекторы занимали по большей части примерно те же позиции, каких они придерживались в 1920-е годы, а представители старшего поколения — и в дореволюционный период. Это проявилось на собрании Союза архитекторов 1933 года, фактически одобришем

¹ Архитектор держит политический экзамен // Строительство Москвы. 1932. № 3. С. 23. См. также: Творческие задачи советской архитектуры и проблема архитектурного наследия // Архитектура СССР. 1933. № 2. С. 3—25.

² О генеральном плане реконструкции гор. Москвы. Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) // Строительство Москвы. 1935. № 7—8. С. 1.

³ См., например: *Фомин И.* [в разделе «Творческая дискуссия Союза советских архитекторов и проблема архитектурного наследия»] // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 15.

стилистический сдвиг от модернизма к «академизму»; самое поразительное, что Моисей Гинзбург, пытаясь отстоять агонизирующий конструктивизм, в своей речи утверждал, что именно это направление уловило дух Ренессанса¹.

«Римские» образцы особенно активно продвигались не столько партийными и советскими лидерами, сколько архитекторами и критиками из числа тех, кто недавно приобрел влияние (прежде всего Иваном Жолтовским, Алексеем Щусевым, Иваном Фоминим и Владимиром Шуко). Они не только проводили аналогию между новой Москвой и Древним Римом, но также ссылались на те римские памятники, которые имели наибольшее политическое значение, приводя их в качестве образцов для новой московской архитектуры: так, Красная площадь (в связи с ее предполагаемым переустройством) и гигантский Дворец Советов именовались «социалистическим форумом» или «римским форумом»². Борис Иофан, автор победившего проекта Дворца, рассказывал, что во время работы над ним отправился в Рим, где «взял от классиков (без рабского копирования примеров и деталей) положительные черты, связанные с нашей великой эпохой»³. Римский Колизей, Парфенон, осевые магистрали и общий план города также часто идентифицировались с конкретными московскими проектами⁴.

Архитектурные журналы 1930-х годов среди исторических прецедентов особо выделяли эпоху Ренессанса, в частности творчество

¹ Гинзбург М. [в разделе «Творческая дискуссия Союза советских архитекторов и проблема архитектурного наследства»] // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 13—14.

² Площадь Дворца Советов и архитектура комсомольской площади // Архитектура СССР. 1934. № 2. С. 12, 18, 19; Алабян К. [в разделе «Творческая дискуссия Союза советских архитекторов и проблема архитектурного наследства»] // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 24.

³ Иофан Б. Как я работал над планом Дворца Советов // Архитектура СССР. 1933. № 5. С. 31.

⁴ Иофан Б.М., Шуко В.А. Площадь дворца Советов // Архитектура СССР. 1934. № 2. С. 12; Бунин А., Кружлов М. Архитектурная композиция площади // Архитектура СССР. 1934. № 2. С. 18—19; Архин Д. Вичентца // Архитектура СССР. 1936. № 6. С. 55.

Филиппо Брунеллески (1337—1446) и Андреа Палладио (1518—1580). Иван Жолтовский, самый пылкий проповедник Ренессанса, был главной фигурой в архитектуре и гуру нового поколения¹. Его «палладианское паллацо» (будущее американское посольство, а позже административное здание «Интуриста») стало первой осуществленной моделью архитектуры будущего. Возведению этого дома недалеко от улицы Горького придавалось такое значение, что для производства недостающих деталей для него было решено построить специальный завод. Впоследствии многие жилые и общественные здания «новой Москвы» украшались лоджиями и прочими ренессансными элементами.

Но когда архитекторы и критики отстаивали ренессансные ориентиры для новой Москвы, они всячески подчеркивали, что своим величием эта архитектура в немалой степени обязана тому, что ее создатели продолжали римские традиции; Брунеллески, прежде чем переехать во Флоренцию и создать там свои шедевры, изучал римскую классику², а Палладио опирался в своей практике и теории на знаменитый трактат Витрувия «Десять книг об архитектуре» (созданный до 27 года н.э.). Современные советские архитекторы, сумевшие снискать расположение власти, посылались в Италию изучать работы этих мастеров, а в прессе подчеркивалось, что в основе проекта Бориса Иофана лежит классическая традиция и творчество Витрувия в частности³.

Эти тексты и постройки также заняли центральное место в учебной программе советской архитектурной школы, кодифицировавшей новый канон. В октябре 1933 года ЦК принял постановление об основании новой Академии архитектуры и учредил при ней издательство, единственной целью которого был выпуск новых

¹ *Латур А. (ред.).* Рождение метрополии. Москва 1930—1950. Воспоминания и образы. М.: Искусство — XXI век, 2002. С. 131.

² *Гольц Г., Кожин С.* Брунеллески // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 66.

³ *Иофан Б.М.* Как я работал над проектом Дворца Советов // Архитектура СССР. 1933. № 5. С. 31; *Архин Д.* Баженов // Архитектура СССР. 1937. № 2. С. 3.

учебников и монографий об архитектурной практике и истории¹. Результатом стала публикация ряда архитектурных трактатов Античности и Возрождения в русских переводах; два из них — «Десять книг об архитектуре» Витрувия и «Четыре книги об архитектуре» Палладио — приобрели особое значение и неизменно приводились как руководства для создателей новой архитектуры. Страстный палладианец Жолтовский перевел монументальный трактат своего кумира самостоятельно, написав во введении: «так как я всегда был того мнения, что в строительном искусстве, равно как и в других делах, древние римляне далеко превосходили всех, кто был после них, я избрал себе учителем и руководителем Витрувия»².

Мы видим, что переводы западных источников играли существенную роль в становлении архитектуры «социалистического реализма». Более того, выбор самих текстов, которые должны были направлять новую архитектуру, осуществлялся интеллигенцией, пусть даже определенной ее частью³. Помимо классической традиции, еще одним источником, хоть и непризнанным, была современная архитектура Манхэттена. В 1934 году был основан целый журнал, освещающий последние тенденции западной архитектуры, — «Архитектура за рубежом». Об этой теме писали и такие ведущие журналы, как «Архитектура СССР» и «Строительство Москвы». В это же время

¹ Подготовка архитектурных кадров // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 1—3; Задачи научно-издательской работы // Архитектура СССР. 1933. № 6. С. 1—3; Первая сессия кабинета теории и истории архитектуры // Архитектура СССР. 1934. № 1—2. С. 7.

² Жолтовский И.В. Вступительное слово к читателям // Палладио А. Четыре книги об архитектуре. Т. 1 / Пер. И. Жолтовского. М.: Академия архитектуры, 1936. Другие трактаты, изданные Всесоюзной академией архитектуры: *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. Петровского. М.: Академия архитектуры, 1936; *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. В. Зубова. М.: Академия архитектуры, 1935. См. также: Новые книги. Теория архитектуры // Архитектура СССР. 1937. № 2. С. 78; В издательстве Академии архитектуры // Академия архитектуры. 1934. № 1—2. С. 128. См. также список изданий в: *Mitrovic' B.* Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism. Florence: Olschki, 2009. P. 233—263.

³ Латур А. Рождение метрополии. С. 30, 75.

увидели свет и некоторые работы об искусстве Ренессанса: новый перевод текстов об искусстве Леонардо да Винчи (1935) и перевод «Искусства Италии и Германии эпохи Ренессанса» Генриха Вёльфлина (1934).

Почему власти выбрали именно Античность и Ренессанс в качестве образцов для «социалистического города»? В Европе и в Америке классическая традиция, как правило, используется в архитектуре зданий общественного назначения, особенно когда режимы стремятся к самовозвеличиванию, к чему стремился и сталинский режим. В последнем случае выбор был обусловлен реакцией на все разновидности модернизма, какие существовали в то время.

Как же тогда новая Москва могла считаться моделью для «социалистического города» или рассматриваться как образец передовой архитектуры? Как могли то или иное здание или город служить воплощением марксизма-ленинизма, если подобные им почти наверняка существовали в капиталистических и даже докапиталистических странах? Это тем более проблематично, если учесть, что генеральный план Москвы предусматривал достаточно неиндустриальный пейзаж: в центре предполагалось запретить любые промышленные предприятия и существенно сократить жилую застройку⁴.

Риторика реконструкции Москвы предупредила подобные обвинения несколькими способами. Прежде всего заявлялось, что советская Россия, в отличие от капиталистического Запада с его волчьими законами, действительно заботится о человеке. Излюбленным приемом было сравнение рабочих районов в капиталистических городах — трущоб, подробно описанных Энгельсом в «Положении рабочего класса в Англии» или «К жилищному вопросу», — с условиями жизни в новой Москве⁵. Сталин поддержал эту линию, когда в своей речи на XVII съезде партии в 1934 году (так называемом

⁴ Практические мероприятия по улучшению и развитию московского городского хозяйства. Постановление Московского областного и городского советов ВКП(б) // Правда. 1931. 25 июня. С. 3.

⁵ См., например: Социалистическая Москва // Архитектура СССР. 1935. № 10—11. С. 2.

«Съезде победителей»), цитируя Энгельса, объявил трущобы клеймом больших городов буржуазных государств, охарактеризовав их как «грудю темных, сырых <...> полуразрушенных помещений», где вынужден ютиться, «копошась в грязи», рабочий класс. В советской России, напротив, с приходом революции подобные лачуги «исчезли» и были заменены «светлыми рабочими кварталами»¹.

Как показывает этот пример, перестройка Москвы изображалась по образцу манихейского сценария: как мгновенное преображение темноты в свет, грязи в чистоту. В 1931 и 1935 годах, а также позднее, когда сталинские чиновники провозглашали новое национальное самосознание, сформулированное в терминах нового города — модели Москвы, они делали это, отделяя ее от Москвы старой, которая обычно описывалась (например, в альбоме 1938 года «Москва конструируется») как город «грязный, кривой, темных улиц, тупиков и сорока сороков церквей»². Материальные атрибуты старого города превратились в негативно заряженные качества, наполненные идеологическим смыслом. Улицы «грязные» и «темные», но «новая Москва» принесет туда свет. Они представляют собой «тупики», но новый режим даст людям большие оживленные улицы.

Выпрямление московских улиц, соотнесение их с общим планом (якобы «впервые») были актом политического значения, означавшим «выпрямление», плановое «упорядочивание» государства в целом. «Беспорядочная», «плохо спланированная», «нелогичная» и неудобная структура старой Москвы должна была уступить место сознательно упорядоченному новому городу. Такое «выпрямление» предполагало не только модернизацию — реконструкция города, как будет показано в следующей главе, вписывалась в основную модель построения коммунизма.

В действительности идея модернизации столицы была не так уж и нова. Инициативы в этом направлении (включая строительство

¹ Сталин И. Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) // Сталин И. Сочинения. М.: Гос. издательство политической литературы, 1951. Т. 13. С. 334—335.

² Степанова В. Москва конструируется. М., 1938. С. 1.

метро) периодически возникали еще до прихода к власти большевиков, а в 1920-е годы было предложено несколько общих планов, схожих с планом 1931 года. Главное отличие заключалось в особом внимании и риторике, сопровождающей новый план, и, собственно, в факте его реализации.

Реконструкция Москвы должна была стать моделью для постбуржуазных «социалистических городов». Предполагалось, что новая Москва превзойдет конкурирующие с ней мировые столицы, поскольку — и этот аргумент был решающим — станет четко спланированным городом, не похожим на стихийно выросшие города капиталистического мира, охваченные страхом перед фондовой биржей. Постановление о Генеральном плане реконструкции 1935 года вменяло «узкие и кривые улицы» Москвы «характеру варварского российского капитализма»¹. В официальных текстах о Генеральном плане основной причиной «стихийного» характера старой московской застройки назывались экономические институты капиталистического рынка (в частности, биржа). В постановлении о реконструкции Москвы утверждалось (а последующая литература подхватила и растиражировала *ad nauseam*² это утверждение), что в эпоху капитализма конкурирующие организации самостоятельно возводили свои строения, и никакой муниципальный орган или ведомство, занимающиеся развитием города, были не в силах реализовать единый план. Распространенный до революции эпитет «ситцевая Москва», означавший город небольших (в основном текстильных) фабрик и торговых лавок, теперь приобрел значение пренебрежительной характеристики старой Москвы, которой после модернизации предстояло вступить в эпоху крупной тяжелой промышленности.

В период преобразования столицы многие здания, связанные с капиталистической экономикой, вроде биржи или банков, были снесены или приспособлены для других надобностей. В официальных

¹ О генеральном плане реконструкции гор. Москвы. Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) // Строительство Москвы. 1935. № 7—8. С. 1.

² До тошноты (*лат.*). — *Прим. перев.*

отчетах также подчеркивалось, что планировщики избавляют город от хаоса «мелких строений», под которыми понимались не столько действительно небольшие здания, сколько разнообразные объекты капиталистического и в особенности мелкобуржуазного мира — киоски, прилавки, небольшие магазинчики и предприятия¹. Все это подлежало уничтожению заодно со многими старыми церквями и другими историческими сооружениями (башнями, стенами, городскими воротами), которые в глазах официальных лиц символизировали мракобесие и скудоумие и зачастую, словно в подтверждение этого, препятствовали движению или портили ансамбль улицы или площади. Вместо них возникли широкие, прямые улицы, каменные здания и огромные площади. В свою очередь, представители организаций, занимающихся сохранением «старой Москвы», преследовались².

Перестроенная Москва должна была стать эмблемой воинствующего пострелигиозного строя. Одним из основных направлений деятельности, последовавшей за призывом к «новой Москве», стал снос многих из «сорока сороков» церквей. Начиная с пресловутого взрыва крупнейшего в Москве храма Христа Спасителя (1931), на месте которого предполагалось построить Дворец Советов, 1930-е годы ознаменовались сносом многих московских церквей.

Главное отличие реконструкции Москвы от большинства аналогичных проектов в других европейских городах заключалось в том, что партия контролировала этот процесс, причем на самом верху. За проект официально отвечали не сами архитекторы, а Лазарь Каганович, первый секретарь Московского комитета партии, фактически второй после Сталина человек в партии, верховный жрец его культа личности и его правая рука в Политбюро. Сталин и сам иногда выносил важнейшие решения относительно преобразования Москвы, особенно по вопросам водных путей. Планировка города и непосредственное проектирование его новых зданий

¹ *Леонов А.* Падение Зарядья // Москва (сборник). М.: Рабочая Москва, 1935.

² *Colton T.J.* Moscow: Governing the Socialist Metropolis. Cambridge: Harvard University Press, 1995. P. 111—115, 229—230, 233.

были централизованы. В 1932 году ответственных за планировку из Московского комитета партии и Моссовета объединили в единый орган — Архитектурно-планировочный комитет (Архплан) во главе с Кагановичем. Тогда же был сформирован единый план, по которому решение о строительстве любых зданий в Москве мог выносить только Моссовет¹. Архплан отвечал за разработку Генерального плана (Генплана), регулирующего любое строительство². Затем в 1933 году было централизовано и проектирование: архитекторов объединили в огромные «мастерские», каждую из которых возглавлял именитый мастер, где они сотнями трудились над строениями и общими планами отдельных московских комплексов (главных улиц, площадей и общественных зданий)³.

С конца 1920-х годов архитектуру и городскую планировку обсуждали с точки зрения их потенциального педагогического воздействия, но представление о том, как они должны выполнять эту функцию, претерпело последовательные метаморфозы. На протяжении 1920-х годов и периода культурной революции целью городского проектирования было создание жилого, рабочего и культурного пространства, которое воспитает в горожанах пролетарское, коллективистское сознание и рациональный склад ума. Особое внимание уделялось жилищному строительству, в частности индивидуальным квартирам, которые разрабатывались с учетом

¹ План был обнародован до постановления о создании единого Союза писателей. См.: Архитектурно-планировочный комитет Моссовета // Строительство Москвы. 1932. № 2. С. 27; Архитектурно-планировочное управление Моссовета // Строительство Москвы. 1932. № 3. С. 44; Не строить без разрешения Моссовета // Строительство Москвы. 1932. № 4. С. 32. До этого, в 1931 году, был сформирован временный Архитектурный комитет, куда входили некоторые ведущие архитекторы, включая авангардистов (Создан Архитектурный комитет Москвы // Строительство Москвы. 1931. № 7. С. 24).

² Генеральная схема реконструкции Москвы // Архитектура СССР. 1933. № 5. С. 55.

³ См.: Организация архитектурной и планировочной работы; Организация проектирования зданий, планировки города и отвода земельных участков в Москве // Архитектура СССР. 1933. № 5. С. 2—3, 60.

максимизации эффективности внутреннего передвижения. Теперь многие виды домашней деятельности горожан (такие, как питание и чтение) были вынесены за пределы их квартир, в общественные места.

В 1930-е годы планировщики «новой Москвы» также стремились создать пространство, формирующее «нового советского человека» с помощью эффективной организации передвижения. Но теперь в центре внимания находилось движение транспорта и пешеходов, а не перемещение людей в своих квартирах. Параллельно акценты сместились в сторону общественной архитектуры — точнее, общественной архитектуры иного рода. Если в период культурной революции выделялись средства на строительство жилья для рабочих, фабрик и различных клубов, то теперь основные заказы касались публичных зданий в центре Москвы (как культурных, так и административных), зданий для новой элиты (жилых комплексов, театров, гостиниц) и транспортных сетей (дорог, метро, водного транспорта).

Разумеется, Москва перестраивалась ради улучшения условий жизни, но в рамках этой задачи визуальное преимущество, которое граждане должны были извлечь из реконструкции, было важнее материального. Архитекторы стремились создать невероятное, грандиозное пространство, способное вдохновлять граждан, говоря им о величии их страны и побуждая самих становиться «великими» людьми. В каком-то смысле советский гражданин 1930-х должен был стать фланером XX столетия (что несколько неожиданно) — человеком, смыслом существования которого было бродить по улицам и преисполняться внушаемыми ими визуальными впечатлениями (хотя, в отличие от описанного Беньямином образцового парижского фланера середины XIX века, ему нужно было еще и работать).

Однако в качестве модели строительства нового общества архитектура имела свои пределы. Архитектура новой Москвы могла сделать город, равно как и живущих в нем граждан, более рациональными и величественным. Но в конце концов она оставалась всего лишь статичной организацией материальной среды. Литература должна

была конкретизировать абстракции и наделить плотью постановления партии в определенной повествовательной форме, призванной обеспечить единство и узаконить статус-кво. Как и все великие религиозные системы, она выстраивалась вокруг биографического нарратива.

Большевистский режим нуждался в новом нарративе идентичности взамен монархического. Власти должны были рационализировать революцию и переход от одного мира к другому. Любому государству требуется производить своих субъектов, но специфика СССР состояла в необходимости создать радикально новых субъектов. Советская власть должна была, что называется, загрузить в машину новое программное обеспечение. Она неизменно стремилась к идеальной репрезентации государства средствами литературы, кино и изобразительного искусства. Но в данный период ее представители с удвоенной силой взялись за утверждение стандарта биографического нарратива в литературе, что отчасти объясняет, почему именно литература стала моделью для всех прочих искусств. Фиктивная литературная биография была синекдохой национальной биографии, движения человека и государства во времени; «новая Москва» была синекдохой государства в ином смысле: она маркировала историческое развитие материального мира.

Таким образом, начало 1930-х годов стало моментом, когда литература, архитектура и идеология сошлись вместе в одном «городе», когда несопоставимые биографии, несоизмеримые личности объединились в одном нарративе. Улица Горького должна была соединиться с аллеей Ильича в центре Москвы, будто славя союз литературы и политики, выдвинувший этот город письма на роль модели нового общества. Рядовые граждане объединялись в масштабные проекты, чтобы вписаться в новое общество посредством написания «собственных» (шаблонных) биографий, в то время как поблизости скрытый от взоров Сталин — истинный автор всего происходящего — работал в своем кабинете. Это была тотальная система («цивилизация»), опиравшаяся на культ письма. Конечно, имели место исключения и разные степени приближения к идеалу.

Но модель, пусть ее воплощения оказывались далекими от совершенства, была ясна.

Архитектура, литература (культура письма) и политика переплелись в новом городе — городе, который был написан и подлежал прочтению. Написание города, написание государства и написание собственного «Я» должны были сложиться в единую систему, о чем пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 3

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЭСТЕТИКИ

В 1930-е годы, когда Москва перестраивалась, существовало характерное журналистское клише: «вся Москва в лесах». Город словно стал куколкой, ожидающей полного перерождения. И перерождение произошло (по крайней мере, так утверждалось). Был издан ряд роскошных фотоальбомов, над которыми работали такие художники, как Александр Родченко и Варвара Степанова — бывшие участники конструктивистского движения. В этих альбомах на соседних страницах сопоставлялись снимки одного и того же места до и после реконструкции, прославляя преобразование города¹. А в фильме Александра Медведкина «Новая Москва» (1938) герой создает «живую модель Москвы», где посредством кинематографической съемки демонстрируется движение от «отсталой» Москвы к Москве «новой» (как и в альбомах, эти последние кадры в основном изображают макеты будущих зданий).

Бабочка-Москва, появления которой ожидали, должна была быть прекрасна: ей предстояло стать новой бесспорной ценностью. В своей речи на юбилейном пленуме ЦК ВЛКСМ в 1933 году, содержащей завуалированную критику конструктивизма, Каганович выразил эту мысль следующим образом: «Некоторые считают, что упрощенное и грубое оформление — это стиль пролетарской архитектуры. Нет, уж извините, пролетариат хочет не только иметь дома, не только удобно в них жить, но также иметь дома красивые, и он добьется того, чтобы его города, его архитектура были более красивыми, чем

¹ Москва реконструируется. Альбом диаграмм, топосхем и фотографий по реконструкции Москвы / Текст В. Шкловского, оформление А. Родченко и В. Степановой. М., 1937.

в других городах Европы и Америки»¹. Архитектура авангарда, провозгласившая себя «новой архитектурой», подвергалась критике как «формалистическая», «сухая» и «бездушная» за ее «эстетизацию технологии» и культ машины, которые якобы вытеснили искусство как таковое².

Поворот к «красоте» повлек за собой возвращение к конвенциональным вкусовым нормам, но акцент на прекрасном был также сопряжен с преодолением дискурсивных границ. Он означал эстетизацию политики или, точнее (учитывая, что политическая жизнь явно была далекой от идеала и даже кровавой), метаполитики — модели, которая служила основой и оправданием реальных политических практик.

В этот исторический момент расширения и консолидации власти прекрасное было востребовано как никогда. И это не единичный феномен. Как отмечает Джеймс Скотт в книге «Seeing Like a State», в ряде случаев, когда сильная власть бралась за осуществление городского планирования, «эстетические соображения нередко одерживали верх над сложившейся социальной структурой и повседневной городской жизнью». Среди примеров, им приводимых, упоминаются и Леон Баттиста Альберти, и Палладио, оба оказавшие существенное влияние на проекты для «новой Москвы»³. Но это может напомнить и часто цитируемое заявление Беньямина из заключительной части «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: «Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни». Утверждая, что «коммунизм отвечает на это политизацией искусства», Беньямин дает понять, что политизация культуры представляет собой

¹ Каганович Л. Речь на юбилейном пленуме ЦК ВЛКСМ 29 октября 1933 г. Цит. по: Перчик Л. Город социализма и его архитектура // Архитектура СССР. 1934. № 1. С. 3.

² См., например, основной доклад Д. Аркина в Союзе архитекторов: Творческая дискуссия советских архитекторов и проблема архитектурного наследия // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 6.

³ Скотт Д. Благими намерениями государства. Почему и как провалились проекты улучшения условий человеческой жизни / Пер. с англ. Э. Гусинского, Ю. Турчаниновой. М.: Университетская книга, 2005. С. 100—101.

необходимую ответную меру¹. Однако, по моему убеждению, сталинский «коммунизм» 1930-х годов также пришел к «эстетизации политической жизни» — и не только на том очевидном уровне, который Зигфрид Кракауэр называл «орнаментом масс» (вроде парадов на Красной площади). Политика была эстетизирована и на более глубоком уровне.

В начале 1930-х годов имело место возвращение прежних эстетических ценностей². Это случилось примерно в 1931 году, тогда же, когда архитектура стала главным источником метафор для описания общества и было объявлено о предстоящей реконструкции Москвы. Эти процессы могут рассматриваться как части общего сдвига в политической культуре, который пришелся на этот год, отмеченный отказом от руководящих ценностей первой пятилетки и культурной революции (см. главу 1). Взамен радикального демократизма тех времен с их подчеркиванием роли пролетариата на передний план стало выдвигаться более широкое понятие «социализм», а общество — приобретать более иерархичную структуру. В культуре произошел аналогичный сдвиг от продвижения пролетарской культуры к установке на социалистический реализм и к требованию «качества», способствовавшему возвращению эстетических критериев.

Теоретики-марксисты 1920-х годов вообще не пользовались словом «эстетика» — не считая комментариев к текстам Георгия Плеханова, которые к этому времени были в значительной степени дискредитированы. Их немногочисленные теоретические труды касались в основном отдельных видов искусства³, в то время как представители

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 151, 152.

² Создать архитектуру, достойную великой эпохи социализма [редакционная статья] // Архитектурная газета. 1934. № 1. С. 1.

³ Валериан Переверзев, Александр Воронский, Владимир Фриче, Юрий Либединский, Лев Троцкий и другие авторы, представлявшие доминирующие теоретические позиции 1920-х годов, предпочитали использовать такие термины, как, скажем, «литературоведение» (так называется сборник статей Переверзева, опубликованный в 1928 году). См., например: *Либединский Ю.* Художественная платформа РАППа // На литературном посту. 1928. № 1. С. 1—19 (главная теоретическая

авангарда и их коллеги-формалисты отвергали всякое упоминание о «прекрасном» как бессодержательный и ненаучный фетиш. Однако с 1931 года наблюдается более согласованное стремление выработать всестороннюю марксистскую эстетическую теорию, охватывающую не только литературу, не говоря уже об исключительно пролетарской или авангардной литературе, но также общие принципы, управляющие всеми видами искусства — пусть даже основное внимание при этом было сосредоточено на литературе. Маркс, Энгельс да, собственно, и Ленин не систематизировали свои эстетические взгляды¹. Поэтому нужно было свести воедино их разрозненные эстетические суждения. Новая серия научных изданий «Литературное наследство», которая начала выходить в 1931 году, предлагала вниманию читателей ранее не публиковавшиеся письма Маркса и Энгельса по вопросам литературы, сопровождаемые научными статьями и комментариями².

Интерес к эстетике не ограничивался классиками марксизма. Выпущенная в 1937 году антология «Античные мыслители об искусстве» включала диалоги Платона о прекрасном и фрагменты «Поэтики» Аристотеля³. Эйзенштейн в это время также обратился к эстетике, прежде всего в книге «Метод», над которой он работал с 1932 по 1948 год и которая обнаруживает влияние «Эстетики» Гегеля, «Философии символических форм» Эрнста Кассирера и «Улисса» Джойса⁴.

работа, обосновывающая принципы этой организации); *Воронский А.* Искусство видеть мир [1928] // Воронский А. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 538—561.

¹ *Demetz P.* Marx, Engels and the Poets: The Origins of Marxist Literary Criticism. Transl. J.L. Sammons. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

² Том 1 (1931) содержит переписку Энгельса с Паулем Эрнстом, том 2 (1932) — Энгельса с Маргарет Харкнесс, том 3 (1932) — Маркса и Энгельса с Фердинандом Лассалем по поводу его пьесы «Франц фон Зиккинген» (наиболее полной версии, опубликованной к этому моменту), тома 7—8 (1933) — письма Энгельса Минне Каутской о ее романе «Старые и новые».

³ *Асмус В. (ред.)*. Античные мыслители об искусстве. М.: Изогиз, 1937.

⁴ *Булгакова О.* Теория как утопический проект // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. С. 39—79.

Кроме того, ведущие литературоведы-марксисты из окружения Лукача инициировали новую всеобъемлющую книжную серию «Классики эстетической мысли», которая выпускалась Институтом литературы и искусства при Коммунистической академии: в серии вышли труды Шиллера, Лессинга и других авторов с предисловиями членов этого кружка¹. Сам Лукач в пространном введении к сборнику эстетических статей Шиллера утверждал, что Шиллер — немецкий мыслитель, с которого, по словам Лукача, начался «объективный идеализм», — «считает эстетику важнейшим средством для разрешения общественных проблем его времени». Оценка Шиллера не «должна ограничиваться дешевой критикой», поскольку — и тут Лукач прибегает к некоторой казуистике, — как сказал Энгельс о Гегеле, «гораздо важнее под неправильной формой и искусственным построением прощупать правильное и гениальное»². Хотя Маркс и Энгельс боролись с идеалистической эстетикой Канта, Энгельс называл Канта, Фихте и Гегеля «мыслителями, от которых немецкие социалисты с гордостью ведут свое происхождение»³.

Как явствует из замечания Кагановича, утверждавшего, что пролетариат хочет жить в домах не только удобных, но и красивых, эти годы стали свидетелями реакции против преимущественно прагматического, утилитарного и материалистичного подхода к культуре, характерного для эпохи культурной революции. «Красота» взяла верх над «удобством». Культура стала ценностью — и не только в силу своего инструментального потенциала, но также сама по себе. Интеллектуалы, рабочие, а также представители партийного и советского руководства стремились повисить свой культурный

¹ Классики эстетической мысли // Литературная газета. 1933. № 38 (17 августа). Опубликованные книги включают следующие работы: *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Под ред. М. Лифшица. Л.: 1933; *Винкельман И.* История искусства древности. Л., 1933; *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике / Пер. с нем. А. Горнфельда, вступ. ст. Г. Лукача. М.; Л.: Academia, 1935.

² *Лукач Г.* Шиллер как эстетик // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. XXX, LXXXII.

³ Там же. С. LXXXII.

уровень¹. Характерно, что Сталин взял на себя управление культурой в Политбюро и позиционировал себя как человека высококультурного, а другие члены руководства стали завсегдатаями московских театров — Большого, Художественного и Малого.

«Интернациональному стилю», рассматриваемому как враг «прекрасного», был поставлен заслон — к вящей радости некоторых советских архитекторов, уже давно отдававших предпочтение классическим или «академическим» школам, которые в 1920-е годы считались устаревшими. Теперь же власть отвергла западные архитектурные течения в общем и теорию Ле Корбюзье в частности. В советских статьях и речах первой половины 1930-х годов Ле Корбюзье, именуемый «самым крупным одаренным идеологом и практиком новейшей западной архитектуры»², стал своего рода титулованным антагонистом советской архитектуры. Критики атаковали его работы как образцовое проявление тенденции, которой поддались советские конструктивисты, хотя стоит заметить, что некоторые из представителей советского авангарда сами двигались в направлении ренессансных моделей (взять хотя бы «Автопортрет» Малевича 1933 года, навеянный картинами Гольбейна, или татлинского «Летатлина» 1932 года, вдохновленного Леонардо).

Отрицание «интернационального стиля» и возвращение к более традиционной архитектуре не следует списывать на грубое вмешательство партии в культуру. Эта схема не ограничивалась рамками СССР. В архитектурном сообществе Франции этого времени также наблюдалась широкая реакция против Ле Корбюзье: критики называли его проекты «антипатриотическими», поскольку их автор пренебрегал классической традицией национальной архитектуры³. Специфическая особенность этого сдвига в СССР по сравнению

¹ См. также описанное Йохеном Хеллбеком изменение взглядов членов партии и рабочих: *Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. P. 241—247, 254, 258—261.

² *Аркин Д.* Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследия // *Архитектура СССР*. 1933. № 3—4. С. 6.

³ *Крестовый поход Л. Корбюзье* // *Архитектура СССР*. 1934. № 3. С. 70.

с другими странами состояла в жестком централизованном контроле, все более сужавшем диапазон конкурирующих течений¹.

Для советской прессы Ле Корбюзье с его идеей, согласно которой форма должна подчиняться функции, и с его «железобетонной догмой» олицетворял все зло современной «западной» архитектуры: его фасады представляли собой гладкие, немодулированные поверхности без всякого декора, если не считать свайных кустов цокольного этажа и продолговатых оконных проемов. Другим жупелом были здания того типа, какие проектировал Эрнст Май и архитекторы Баухауса, работавшие в советской России в начале 1930-х годов, а также их коллеги-конструктивисты². Почти все критики этого времени поносили такие строения, именуя их «домами-ящиками», «домами-коробками» или «казармами». Новое жилищное строительство, которое велось в СССР в предыдущие годы под влиянием этих школ, квалифицировалось как слепое подражание западной, капиталистической архитектуре, нацеленной на удовлетворение вкусов «буржуазного» или «мелкобуржуазного» потребителя и потому глубоко чуждой потребностям социалистического общества³. Хотя эта критика может показаться антикосмополитической, напомню, что существовали разные космополитизмы: возобладавшие в это время стили также имели западное происхождение.

Величайшим пороком «казарм» являлись, однако, совершенно голые поверхности их фасадов. Было далеко не очевидно, как

¹ Первоначально некоторые конструктивисты, в частности братья Веснины и Моисей Гинзбург, продолжали пользоваться известностью и принимать участие в архитектурных дебатах. Однако антиформалистическая кампания 1936 года окончательно подорвала их влияние.

² Борис Бархин вспоминает, что к тому моменту, когда в 1932 году архитектор Баухауса Ханнес Майер приехал в Москву и провел семестр в Московском архитектурном институте (МАРХИ) с намерением познакомить студентов с опытом функционализма, атмосфера в этом институте изменилась кардинально и Майер почти не пользовался каким-либо вниманием. См.: *Латур А.* Рождение метрополии. Москва 1930—1950. Воспоминания и образы. М.: Искусство — XXI век, 2002. С. 57.

³ *Болохин П.* Планировка жилых кварталов соцгорода // *Архитектура СССР.* 1933. № 5. С. 4.

архитектуре следует отреагировать на поставленное в 1932 году перед всей советской культурой требование перейти на позиции социалистического реализма и воплощать «социалистическое», «марксистско-ленинское» или «партийное» содержание. Однако в итоге именно орнаментация зданий стала одним из основных способов удовлетворить этому требованию. Власти старались поддерживать архитектуру более «красивую», и понятие «декоративности» стало важной характеристикой архитектурного сооружения. Требование декоративности эксплицитно противопоставлялось крайностям «интернационального стиля» и в особенности пуристской кампании Ле Корбюзье против нефункциональных элементов зданий — кампании настолько фанатичной, что под запрет попали даже карнизы. В конце апреля 1932 года — иначе говоря, сразу после постановления о создании Союза писателей, принятого 23 апреля, — Президиум Московского совета созвал большой съезд московских архитекторов и планировщиков, на котором было решено сформировать «единое общество советских архитекторов»¹. Главное обращение, озаглавленное «Архитектуре — решающую роль», было произнесено инженером Черкасским, и хотя термин «социалистический реализм» появился только в следующем месяце, речь Черкасского, в которой акцент ставился на декорировании фасадов зданий, предлагала основные рамки для того типа архитектуры, который чуть позднее стал именоваться «соцреалистическим». В своей предсказуемой критике модернистской архитектуры как архитектуры «казарм» Черкасский подчеркивал, что ее порок — в отказе от орнамента и даже от «балконов и штукатурки». В своем рвении прикрыть эту наготу он предлагал «в кратчайшее время максимально оформить все переходящее строительство с 1931 г., дабы до известной степени скрыть безобразные внешние решения строительства прошлого года». Отныне, наставлял Черкасский, надлежит «широко применять оштукатурку всех фасадов с включением цветных штукатурок»,

¹ Наши города, улицы, здания должны быть красивы // Строительство Москвы. 1932. № 5. С. 6.

«ввести в практику для украшения главных фасадов применение скульптурных украшений, барельефов с новой социалистической тематикой, характеризующей эпоху строительства социализма»; он также выступал в защиту фресок и мозаик¹.

Эта новая линия, придающая особую важность декору и оформлению фасадов, была подтверждена в следующем году на важном собрании новообразованного Союза архитекторов (9—11 июля 1933), где обсуждалась эта программа². Давид Аркин в своем ключевом докладе, дойдя до ставшей теперь общим местом критики «коробок» конструктивистской архитектуры, назвал ее главным пороком отсутствие «лица»³. Безликость же означает «отказ от искусства», настаивал Аркин и доказывал, что официальные требования, чтобы новые здания были «простыми и дешевыми», были неверно поняты⁴.

Этот общий сдвиг нашел отражение в наборе лозунгов, которые мы обнаруживаем в речах Черкасского и Аркина и которые в последующие годы будут на все лады повторяться в бесчисленном количестве других речей и статей об архитектуре: «декоративность», «выразительность», «лицо» (иногда «единое архитектурно-художественное лицо») или «облик», «фасад», «воздействие»⁵. «Воздействие» входило также в число ключевых понятий конструктивистов, но их аскетичные проекты считались теперь политически опасными.

В период расцвета конструктивизма идеалом был союз архитектора и инженера. Соцреализм в архитектуре часто определялся как результат совместной работы архитектора, художника и скульптора⁶. Для этого были созданы новые мастерские и другие институциональные

¹ Черкасский И. Архитектуре — решающую роль // Строительство Москвы. 1932. № 5. С. 2—8.

² Хроника // Архитектура СССР. 1933. № 2. С. 38.

³ [Аркин Д.] Творческая дискуссия Союза советских архитекторов и проблема архитектурного наследства. С. 5.

⁴ Там же.

⁵ См., например: Чернышев С. Архитектурное лицо новой Москвы // Архитектура СССР. 1935. № 10—11. С. 11.

⁶ Дворец Советов // Строительство Москвы. 1937. № 19—20. С. 14.

органы¹, эксплицитная цель которых состояла в том, чтобы «дать в монументальных простых образах сильное выражение идейного содержания эпохи»². Можно усмотреть в этих директивах призыв вернуться к искусству и архитектуре такого рода, который характерен для эпох с низкой грамотностью, когда фрески, мозаики, барельефы и статуи (или, к примеру, витражи в окнах и воротах средневековых соборов) использовались для того, чтобы донести содержание библейского рассказа до необразованных масс. Оформление сталинских зданий ориентировалось на классические образцы. Далекое не всегда оно основывалось на «социалистической тематике». Зачастую это были растительные мотивы (цветы, листья, лозы), волюты и другие декоративные элементы, а также многочисленные колонны и лоджии, придающие фасадам сталинских домов ренессансный облик³.

Кроме того, в статьях, посвященных архитектуре, равно как и в самом оформлении зданий, проводилось различие между внешним и внутренним видом. Внешние фасады, рассчитанные на зрелищный эффект, должны были быть тщательно проработаны, богато украшены и оформлены в более или менее классическом стиле. Дабы сделать их видимыми круглые сутки, Черкасский в своей речи требовал освещать центральные фасады новых зданий по ночам (многие поддерживали это требование)⁴. Другое дело интерьеры. Хотя железобетон, столь любимый Ле Корбюзье, был категорически изгнан с фасадов как чересчур «унылый», он одновременно рекомендовался для несущей конструкции зданий⁵. А щедрое использование колонн на фасадах Дворца Советов и венчающая его колоссальная статуя Ленина скрывали тот факт, что в его фундаменте, стенах, в его покоем на пещеру

¹ В Академии архитектуры // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 75.

² О некоторых вопросах советской архитектуры. Стенограмма выступления тов. Ангарова на общемосковском совещании архитекторов 27 февраля 1936 г. / Архитектура СССР. 1936. № 4. С. 9.

³ Черкасский И. Архитектуре — решающую роль. С. 4.

⁴ Там же.

⁵ Фомин И. Против фетишизации материала // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 28—29.

центральной зале с куполообразным перекрытием использованы новейшие американские технологии, а статую поддерживает стальная конструкция внутри зала¹.

Не следует думать, будто эта дихотомия присуща исключительно сталинской монументальной архитектуре, — это была общая тенденция эпохи, представленная также в Европе и Америке. Аркин, один из ведущих архитектурных критиков СССР, в статье, описывающей его впечатления от архитектуры США после посещения этой страны, подчеркивал противоречие в дизайне американских небоскребов между их экстерьерами, решенными в стиле «готических соборов», и их в высшей степени «практическим и деловым» назначением. Эти экстерьеры, заключает он, напоминают «какую-то случайную маску»². Тем не менее американская архитектура была важным источником «декоративности». Когда американские небоскребы обсуждались в советской печати (что случалось довольно часто), статьи порой сопровождались фотографиями их орнаментированных фасадов³ либо описывали украшавшие их интерьеры тематические фрески (в частности, злополучную роспись Диего Риверы в нью-йоркском Рокфеллер-центре^{4,5}). Критики с досадой отмечали, что американские

¹ Николаев В. Конструкция Дворца Советов на стальном каркасе // Архитектура СССР. 1937. № 2. С. 67.

² Аркин Д. Заметки об американской архитектуре // Архитектура СССР. 1934. № 1. С. 48.

³ См., например: Аркин Д. Заметки об американской архитектуре. С. 42—51; Урбан А. Внутренняя архитектура общественных зданий на западе // Архитектура за рубежом. 1935. № 3. С. 1—8.

⁴ Фреска мексиканского художника Диего Риверы «Человек на распутье, смотрящий с надеждой и высокими помыслами на выбор лучшего будущего» (1933), заказанная семьей Рокфеллер для вестибюля здания Американской радиовещательной корпорации в нью-йоркском Рокфеллер-центре, была уничтожена по распоряжению заказчика в 1934 году, после отказа художника внести в нее изменения (а именно убрать портрет Ленина, заменив его «портретом какого-нибудь другого человека»). Причиной конфликта стала кампания в прессе. — *Прим. перев.*

⁵ См., например: Рокфеллер-центр // Архитектура СССР. 1935. № 2; По страницам иностранных журналов // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 63.

архитекторы уделяют больше внимания отделке, чем их советские коллеги, и широко используют «монументальное искусство»¹.

Апроприация этих архитектурных идей не сводилась к простой имитации. Орнаменты, или «маски», которыми сталинские архитекторы покрывали фасады своих зданий, не были индивидуальными или «произвольными», как, по словам Аркина, дело обстояло в Америке, а составляли целостную систему. Даже мельчайшие детали декора не могли считаться случайными и политически нейтральными. Новые здания обладали одновременно эстетической и «дискурсивной» функцией². Как выражались в ту пору, «стены должны говорить» Они являлись частью общей семиотической системы.

Основными критериями архитектуры «социалистического реализма» стали ее «простота» и «понятность». Под «простотой» при этом понималась предельная красноречивость и способность оказывать максимальное воздействие на своих обитателей. Таким образом, экстерьер здания стал текстом. В обществе, одержимом кодифицированными репрезентациями, внешняя сторона или фасад здания — его красноречивое лицо, обращенное к внешнему миру, — приобрели решающее значение. Вот почему авторитетные представители этого общества не желали видеть ничего не говорящие «лица», характерные для архитектуры «интернационального стиля».

Многие из новых зданий имели при этом сугубо практическое назначение. Следовательно, в архитектуре социалистического реализма здание функционировало одновременно и как утилитарное пространство (конторское помещение или жилой дом с современными удобствами), и как определяющее реакцию зрителя риторическое

¹ Западно-европейская архитектура. Впечатления от поездки (из сообщений Д.Е. Аркина на 3-й сессии Всесоюзной Академии архитектуры 22 декабря 1935 г.) / Архитектура за рубежом. 1936. № 2. С. 43; Д.А. Две международные выставки (Чикаго — Милан) // Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 57.

² Jay M. Scopic Regimes of Modernity // Lash S., Friedman J. (eds.). *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 1993. P. 182.

³ Художник Бела Уитц [в рубрике «К вопросу о монументальном искусстве»] // Искусство. 1934. № 4. С. 11.

устройство. Мы наблюдаем здесь инверсию общей модели внутреннего/внешнего. Если традиционно внутреннее пространство имеет сакральный статус, а внешнее служит его оболочкой (как в храме), то в новой советской архитектуре внутреннее пространство обычно выполняло практические функции, тогда как внешнее должно было внушать чувство благоговения (хотя если говорить о пространствах, связанных с тайной полицией, или о кабинете Сталина, то тут ситуация обратная). Возможным следствием новой значимости фасада было отрицание всякой интерьерности. В архитектурной прессе «интимность» стала негативным понятием, часто противопоставляемым «гражданственности»¹.

Поворот к эстетике играл центральную роль на новом этапе культурной эволюции. По мере того как представители творческой интеллигенции создавали работы в разных родах искусства на основе общих моделей, формировалась единая эстетическая система, преодолевающая межродовые дискурсивные границы. Социалистический реализм был не просто искусством о героических строителях гидроэлектростанций или о мудрости партийных постановлений. Эстетическая и политическая ценности были тесно взаимосвязаны. Специалисты двух лидирующих видов искусства — литературы и архитектуры — начали использовать один и тот же критический словарь, один и тот же дискурсивный репертуар. В архитектуре этот репертуар очерчивал границы «прекрасного»; в литературе — служил характеристикой «героя» как воплощения антропологического идеала.

Авторитетные представители архитектуры, стремясь определить черты социалистического реализма в данной области, обычно апеллировали к классическим образцам: прежде всего к искусству Ренессанса, а также к более далеким прецедентам — к Древней Греции и особенно Риму как культурам, воплотившим самую суть прекрасного. Иван Фомин, ведущий архитектор 1930-х годов, в своем выступлении

¹ См., например: *Грaбapь И.* Актуальные задачи советской скульптуры // Искусство. 1933. № 1—2. С. 156; Академик А.В. Щусев [в рубрике «К вопросу о монументальном искусстве»] // Искусство. 1934. № 4. С. 19.

на важной дискуссии 1933 года о стилях, соответствующих принципам соцреализма, настаивал, что архитектура должна иметь свой, а именно классический, «язык», поскольку, аргументировал Фомин (в европоцентрическом духе), этот язык понятен всем людям всех культурных эпох человечества. «Необходимо, — настаивал он, — чтобы этот язык был прост, лаконичен и дисциплинирован. Надо уметь малыми средствами властно и убедительно сказать многое»¹.

Здания должны говорить многое «властно и убедительно». Они должны читаться как тексты. Когда в 1930-е годы видные советские архитекторы провозгласили общепризнанные принципы классической архитектуры ключевыми для архитектуры «социалистического реализма», они не имели в виду лишь освоение некоторого набора стилистических особенностей. Когда они превозносили такие предполагаемые черты ценимых ими архитектурных стилей, как «простота», «спокойный» экстерьер и «целостность», эти качества сами по себе были маркерами некоей идеологической и эпистемологической установки. Аналогичные качества задавались и для литературы.

Режиму требовались не просто «красивые» здания — обычные оболочки — и даже не образцовые города — структуры из улиц и коммунальных удобств. Ему требовался нарратив, привносящий в них порядок, ясность и прежде всего значение. Хотя в 1930-е годы все виды искусства, в частности литература и архитектура, были взаимосвязаны, литература занимала среди них главенствующее положение, поскольку в ней часть соотносится с целым не абстрактно, как в архитектуре, а посредством человеческого нарратива. Пусть хронологически основание Союза писателей и учреждение социалистического реализма имели место почти через год после запуска проекта реконструкции Москвы, литература в сталинской системе предшествовала архитектуре. Характерно, что в Архплан были введены два видных писателя, Александр Фадеев и Алексей Толстой,

¹ [Фомин И.] Творческая дискуссия Союза советских архитекторов и проблема архитектурного наследия. С. 16.

в то время как в руководящих органах Союза писателей не было ни одного архитектора¹.

Литература социалистического реализма стала краеугольным камнем системы сталинской культуры. Его краткая формула была дана в каноническом документе — основном докладе делегата ЦК ВКП(б) А. Жданова на первом съезде Союза советских писателей (1934): «В сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами»². Литературе следовало изображать жизнь во всей ее неприкрашенности, со всеми будничными, практическими подробностями и в то же время идеализировать ее. Скрепляющей субстанцией служила образцовая биография. «Грандиозные перспективы» подразумевают способ, которым соцреалистический роман сшивает биографический нарратив с общей теорией марксизма-ленинизма³.

Образцовая биография определяла соцреализм и составляла ядро сталинской культуры. Предполагалось, что граждане страны должны преобразиться и быть вписанными в большой исторический нарратив. Этого можно было достичь ведением дневника или писанием мемуаров — либо созданием истории того или иного рабочего места, как в одном из инициированных Горьким проектов⁴. Такой тип письма служил коллективизации индивидуальной памяти.

Биографический большой нарратив имплицитно наполнял архитектуру, что было результатом конвергенции всех искусств во главе с литературой. Роман со временем обрел собственную систему символических форм и более четкую артикуляцию, что позволяло

¹ Архитектурно-планировочный комитет Моссовета // Строительство Москвы. 1932. № 2. С. 27.

² Речь секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Жданова // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Огиз, 1934. С. 5.

³ *Clark K.* Советский роман: история как ритуал / Пер. с англ. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002 (особенно вступительная «Роль социалистического реализма в советской культуре»).

⁴ *Clark K.* «The History of the Factories» as a Factory of History // *Hellbeck J., Heller K. (eds.). Autobiographical Practices in Russia — Autobiographische Praktiken in Russland.* Göttingen: V & R Unipress, 2004. S. 251—278.

ему облекать в аллегорическую форму большой нарратив марксизма-ленинизма. Подобно тому как фасаду здания не следовало быть «случайной маской», случайность подлежала исключению из композиции романа. Особое значение, придаваемое фасаду в директивах, адресованных архитекторам, имеет свой аналог в соцреалистическом романе, где выражение лиц главных героев подверглось стандартизации и кодификации настолько, что лицо превратилось в своего рода вербальную икону — икону, написанную словами, а не красками¹.

В 1930-е годы путь, по которому общество идет к коммунизму, стал определяться (в большей части романов и фильмов, в журналистских статьях и партийной риторике) не в терминах разрешения классовых противоречий, а в терминах разрешения противоречия между «сознательностью» и «стихийностью». Эти понятия играли важную роль в ленинском переосмыслении марксизма, начиная с его программной статьи «Что делать?» 1902 года (они встречаются и в текстах самого Маркса, но там их роль не столь существенна). Понятие «стихийности» относится к действиям, отдельным людям или коллективам, которые не дисциплинированы и не подчиняются принципам марксизма-ленинизма и партийному руководству. Согласно базовой модели истории, общество в целом и отдельные его члены переходят от стадии, на которой все их поступки носят преимущественно «стихийный» характер, к стадиям, на которых их «сознательность» неуклонно повышается, вплоть до финальной точки — стадии коммунизма, когда все поступки будут определяться «сознательностью», причем она не будет вступать в противоречие с более совершенной формой «стихийности», достигнутой к этому времени обществом и человеком.

Планы реконструкции Москвы были окрашены большим нарративом об историческом прогрессе. Задача этого проекта, в трактовке авторитетных источников, состояла не только в улучшении жилищных условий граждан, но и в повышении уровня их сознательности.

¹ Clark K. *Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero*. Lahusen T., Dobrenko E. (eds.). *Socialist Realism without Shores*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1997. 27—50.

Постановление «О генеральном плане реконструкции Москвы» (1935) начинается словом «стихийность» в качестве характеристики старого города. В этом документе, как и в постановлении 1931 года и множестве официальных речей и текстов, относящихся к данному проекту, строительство «новой Москвы» взамен «старой» прямо описывается как преодоление «стихийности» — то есть случайной, произвольной, хаотичной, нелогичной и неэффективной планировки¹ — ради сознательно организованного нового города.

Как я писала в своих предыдущих работах, диалектика «стихийности» и «сознательности» определяет базовый сюжет соцреалистического романа². По мере его развития сформировался набор клише, который использовался всеми романистами и связывал отдельные произведения, независимо от их содержания, с этим базовым сюжетом. Для описания положительного героя и его наставника в ход шли такие эпитеты, как «простой», «строгий», «суровый», «выдержанный», «светлый» и «спокойный». Такой персонаж представляет собой как бы последовательную серию фотокадров, каждый из которых фиксирует точку, достигнутую героем на его пути к абсолютной сознательности. Подобный портрет уже не описывает физическую наружность персонажа, то есть имеет не дескриптивный, как в традиционном реалистическом романе, а дискурсивный характер.

В сущности, те же эпитеты, которые использовались в сталинских романах для определения положительного героя как олицетворения «сознательности», применялись и по отношению к новой московской архитектуре. Подчеркнутое внимание к «лицу» здания или положительного героя вело к стиранию различия между образцовым человеком и образцовым зданием. Герой превратился в сплошную поверхность, подобие текста. Индивидуальность и субъективность по ту сторону этой поверхности были устранены — так же как «интимность» из архитектуры. И здания, и литературные персонажи стали «масками».

¹ Москва реконструируется. С. 1.

² *Кларк К.* Советский роман (особенно вступительная глава «Роль социалистического реализма в советской культуре»).

Единый репертуар символических атрибутов, используемых в архитектурном дискурсе, художественной литературе и политической риторике, составил ядро общей эстетики. Конечно, новые здания не были такими уж «спокойными» (нацистские здания гораздо «спокойнее», в том смысле, что их оформление часто предельно аскетично). Более того, перегруженный фасад типичного сталинского здания 1930-х годов менее спокоен, чем его отвергнутые конструктивистские предшественники, авторы которых табуировали декор. Однако в текстах в отношении этих зданий использовались такие эпитеты, как «спокойный» и «стройный», приписывавшие им идеологически нагруженные качества. Таким образом, определенный письменный нарратив предшествовал визуальной репрезентации или физическому воплощению в архитектурной форме. «Спокойствие» как характеристика положительного героя означало «сознательность». В итоге, когда о персонаже или здании говорили «спокойный», эта атрибуция указывала на то, что они преодолели границы обычного времени и достигли вневременного состояния¹. Пространственные атрибуты приобрели преимущественно временное значение.

Для литературы по архитектуре эти эпитеты были не новы². Они широко использовались в текстах о неоклассицизме и неявным образом присутствуют в классической характеристике этого стиля у Иоганна Иоахима Винкельмана (чьи работы были также переведены и изданы в рассматриваемый период): «благородная простота и спокойное величие» («eine edle Einfalt und eine stille Grösse»)³. На протяжении двух предреволюционных десятилетий эти прилагательные

¹ Так К. Алабян и В. Сибирцев в статье «Проект улицы Дмитровка в Москве» утверждали, что перестроенная улица будет «единым цельным архитектурным ансамблем», не «хаотичным», как раньше, а «спокойным» и «простым» (Архитектура СССР. 1933. № 3—4. С. 39).

² В «Советском романе» (глава 3) я также устанавливаю связь между этими эпитетами и литературными конвенциями русской агиографии (с. 58—59).

³ Мои рассуждения о неоклассицизме в целом основываются на работе: *Honor H. Neo-classicism*. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1977. P. 20, 40, 113, 123.

прочно ассоциировались с архитектурой Санкт-Петербурга. Новая риторика задействовала бытовавшую до революции стандартную оппозицию, на которой были сфокусированы нарративы о русской национальной идентичности: центральное место в них занимало противопоставление Москвы как города узких, кривых улочек и луковичных глав церквей и сменившего ее в роли столицы Петербурга как города широких и прямых проспектов — самого «умышленно-го» города на свете, как выразился Достоевский. Однако теперь это противопоставление было преобразовано во «внутримосковскую» оппозицию «старого» и «нового» города, тем самым приобретая временной характер.

Вероятно, не было случайностью то, что «новая Москва» стала во многих отношениях перемещенным в пространстве «старым Петербургом» — городом величественных фасадов, больших площадей, гранитных набережных, статуй и грандиозных перспектив. Архитектурные учреждения и особенно огромные мастерские, чертившие планы новых, монументальных зданий, улиц, набережных и площадей Москвы, выдвинули на первый план нескольких архитекторов старой петербургской школы 1910-х годов (в частности, Ивана Фомина и Владимира Щуко)¹. Эти архитекторы избрали источниками для подражания произведения таких мастеров XIX века, как Карло Росси и Василий Баженов, а также ведущих московских архитекторов предреволюционных лет, адептов классической и ренессансной архитектуры (таких, как Жолтовский и Алексей Щусев, спроектировавший еще одно образцовое здание, гостиницу «Москва»)². Немецкие архитекторы-авангардисты Ханнес Майер и Бруно Таут, которые приехали в Москву в надежде строить новый мир и даже называли себя «советскими архитекторами» (как Майер), были завалены заказами с миллионными бюджетами, но им так и не дали возможности реализовать

¹ См.: *Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution, 1921—1931. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995 (Ch. 2 «Imperial Petersburg, 1913»).*

² См., например: *Архитектурное наследие // Архитектура СССР. 1935. № 7. С. 45—52; Росси и николаевская Россия // Архитектура СССР. 1935. № 12. С. 55—56.*

свои проекты. В итоге они не сильно задержались в СССР (Таут уехал незадолго до прихода к власти в Германии нацистов)¹.

Авангард оказался не у дел, поскольку Москва должна была принять ту форму столичного города, которая существовала в воображении многих русских людей и моделью для которой служил Петербург. Но, как подчеркивают многие исследователи, «Петербург» никогда не был просто образцом современного города: он также имел значение символического места, воплощения идеологической системы. Обычно авторы, якобы описывавшие особенности петербургской архитектуры, наряду с описаниями предлагали также в высшей степени кодифицированные символы, используя их ради собственных целей².

В начале XX века русские архитекторы стали пропагандировать эти самые «особенности» петербургской архитектуры как некий «имперский стиль», способный служить совершенно разным политическим режимам — прежде всего либерально-демократическому, но в каких-то случаях и монархическому. Спустя десятилетие, когда те же принципы и репертуар кодов заново возродились в проекте сталинской «новой Москвы», они были откорректированы в соответствии с новым идеологическим нарративом. В этом смысле апроприация стилей позднеимперского периода вовсе не предполагала простого возвращения к культуре царской России.

Великая апроприация означала великую переработку значений. В итоге в художественных практиках сложилось разделение труда между разными видами искусства, связанными стандартизированной системой клише. Если в архитектуре эта система установила своего рода «бытие в трансцендентности», то в литературе она функционировала как маркер очередной ступени на пути прогресса. Функция литературного героя заключалась в том, чтобы установить связь между статичным идеалом (бытием) и прогрессом (становлением) — пространством и временем. Архитектурный дискурс

¹ Ганнес Мейер [в рубрике «Творческая трибуна. Как я работаю»] // Архитектура СССР. 1933. № 6. С. 34; (Таут) ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 519. Л. 13.

² См. главу 2 в книге: *Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution.*

оперировал некоторыми клише, каких мы не найдем в литературе (такими, как «гармония» и «ансамбль»), которые усиливали статичную идеальность архитектуры, но в то же время позволяли ее продуктам выступать в качестве эмблем единого социального порядка. В случае архитектуры идеальный образ, подлежащий воплощению в «новой Москве», в значительной степени восходил к Риму. Однако «Рим» (или, в более широком смысле, «классика») в представлении советского архитектурного истеблишмента 1930-х годов означал не столько конкретный город или конкретные постройки, возведенные в этом городе в классическую эпоху (пусть они, в той или иной степени, служили важными ориентирами для архитектурной практики), сколько набор эстетических принципов, составляющих его основу. Когда архитекторы новоявленного «социалистического реализма» стремились воскресить Рим и классическое прошлое, ради чего изучали римские памятники, они в качестве своего отправного пункта брали Витрувия, ибо жаждали разгадать сущность классического порядка, выявить репертуар форм, образующих связную систему, иногда именуемую «грамматикой» здания¹.

То была идеологически окрашенная «грамматика», возлагающая на «Москву» — где новая архитектура, как предполагалось, трансформировала город — статус онтологического образца. В сталинских романах и некоторых фильмах путешествие героев в Москву обозначает трансформацию общества из сельского в современное, городское и индустриальное, что в свою очередь символизирует переход этого общества от стихийности к сознательности, от «примитивного» состояния к культуре и цивилизации.

Москва, город Просвещения

В соответствии с советской риторикой «новая», посткапиталистическая Москва должна была стать городом света. Стало быть, модель ее трансформации так или иначе восходила к Просвещению — еще

¹ Фомин И. Принципы творческой работы архитектурной мастерской № 3 // Академия архитектуры. 1934. № 1—2. С. 83—84, 92.

одной эпохе, искавшей опору в классических образцах. Марксистско-ленинская историческая модель, в основе которой лежала идея движения к сознательности, в каком-то смысле являлась результатом большевистского истолкования Просвещения. Она предлагала свою версию рассказа о триумфе культуры над природой. Кант в своей статье «Предположительное начало человеческой истории» (1786) описывает общий прогресс человечества как переход от докультурного, чисто животного состояния к рациональному контролю. А во вступительной части эссе «Ответ на вопрос: что такое Просвещение» (1784) он, раскрывая смысл этого понятия, использует образ достижения зрелости: избавляясь от оков суеверия, субъект может претендовать на звание взрослого, ответственного человека и создавать вокруг себя среду, которая воплощает это достигнутое им состояние зрелости и одновременно поддерживает его. Напомним, что Энгельс в «Положении рабочего класса в Англии», где он подвергает гневной критике трущобы английских промышленных городов, попутно советует рабочим знакомиться с классическими текстами Просвещения ради повышения сознательности.

Может показаться, что сталинская Россия апроприировала определенную версию просвещенческого мировоззрения — ту, что была вписана в исторические модели марксизма-ленинизма. Это была, разумеется, очень узкая разновидность просвещения, ограниченная в своих параметрах рамками марксистско-ленинского учения. Ясно, что Каганович придавал этому понятию крайне упрощенное значение, но это не мешает нам выйти за рамки модели «орнамента масс» и проанализировать сталинскую культурную систему как просвещенческий проект в более широком смысле.

Что именно это значит? Любые попытки делать обобщения по поводу Просвещения приводят к признанию его противоречивой природы, как печально заметил Питер Гей в своей классической работе по этой теме. Однако вслед за этим он все же предлагает обобщенную характеристику данного интеллектуального течения, и я намерен последовать его примеру, в значительной степени опираясь на эту

характеристику¹. Просвещение можно коротко определить как движение, которое, не обязательно отрицая религию, отстаивало более секулярную версию прогресса и спасения. Это вело к предпочтению науки и разума, а также к оптимистической оценке сил и возможностей человека — при условии что он освободится от «суеверий», «глупости» и «невежества».

Те, кто стремился построить «новую Москву», питали радостную веру в универсальную применимость своих «научных» принципов, в том числе своих представлений о человеческой природе. Большинство мыслителей Просвещения также придавали своим идеям универсальную значимость: само слово «philosophe» во французском языке означало некий интернациональный тип.

Характерной особенностью философии Просвещения в большинстве ее проявлений была централизующая эстетика, отдававшая предпочтение строгим линиям и видимому порядку. Как отмечает Джеймс Скотт, у многих мыслителей «избирательное сродство между сильным государством и стереотипно спроектированным городом очевидно», но «яснее всех это отношение выразил Декарт», который, говоря о городах, которые «плохо распланированы», с улицами «искривленными и меняющими свою длину», добавляет: «Можно подумать, что это скорее дело случая, чем разумной воли людей»². Тексты Декарта, высоко ценившиеся Марксом, активно пропагандировались в советской культуре середины 1930-х годов, что не удивительно, учитывая пропитывающую их веру в священный статус литературы: в антропологической иерархии, выстроенной Декартом в «Рассуждении о методе» (1637), «gens de lettres»³ занимают привилегированное положение.

Подходящую модель для описания близости между философией Просвещения и той ключевой ролью, которую в политической культуре сталинской эпохи приобрела реконструкция Москвы, мы находим в книге Терри Иглтона «Идеология эстетического». Иглтон

¹ *Gay P. Enlightenment: An Interpretation. New York: Vintage, 1968. Vol. 1. P. X—XI.*

² *Скотт Д. Благими намерениями государства. С. 100.*

³ Писатели, литераторы (фр.) — Прим. перев.

обращает внимание на ощутимый рост интереса к эстетике в эпоху Просвещения — прежде всего в трудах Канта, а также у ряда других философов, преимущественно немцев, от Баумгартена с его «Эстетикой» (1750) до Шиллера и Гегеля. Их идеи Иглтон рассматривает во вступительной главе своей книги, признавая при этом, что истоки исследуемых им эстетических мотивов «можно проследить до эпохи Ренессанса, а то и классической древности»¹. В советской России Кант как «идеалист» считался заклятым врагом «материалистической точки зрения», однако в каком-то смысле (пусть это никогда прямо не признавалось) первая половина 1930-х годов прошла под знаком Канта и близких ему мыслителей.

В своей книге Иглтон говорит не только о категории прекрасного и вообще не об эстетическом как таковом, используя это понятие в более широком смысле, охватывающем также этическое и политическое измерения. Он утверждает, что привлекательность эстетической проблематики для философов эпохи Просвещения объясняется тем, что эстетическое в большей степени, чем этическое (понятие более абстрактное), обеспечивало модель для соотнесения частного с общим (или универсальным), для интеграции «эгоизма вкуса» (Кант) в систему высшего порядка:

Посреди вопиющей неразберихи нашей материальной жизни, в ее бесформенном потоке есть некоторые вещи, выделяющиеся своеобразным совершенством, наводящим на мысль о разуме: их-то и называют прекрасными <...> Поскольку мы приходим к согласию с тем, что эти вещи прекрасны, не путем доказательства или анализа, а лишь путем созерцания и рассматривания, в нашей тварной жизни рождается некий спонтанный консенсус, а вместе с ним — обещание, что такая жизнь, при ее очевидной произвольности и неясности, в каком-то смысле может функционировать совсем как рациональный закон².

¹ *Eagleton T. The Ideology of the Aesthetic. Oxford: Blackwell, 1990. P. 3.*

² *Ibid. P. 17.*

Советские теоретики 1930-х годов по существу верили в то же самое. В их представлении «эстетическое» или «прекрасное» не было самоценным или «автономным», оно было интегрировано в идеологическую систему в качестве ее узловой точки. Помимо этого, прекрасное представлялось также «гармоничным», объединяя субъективное с объективным в конкретной реальности.

Иглтон далее доказывает, что философы конца XVIII — начала XIX века, хотя очевидный фокус их интересов был эстетическим, прямо или косвенно поднимали следующий вопрос: «как решить старую проблему, которая состоит в том, что если человек или целое общество руководствуются чистым разумом и совершенно абстрактными принципами», то фактическая реальность, частные вещи, «чувственный» опыт¹ и сама история «ускользают сквозь ячейки концептуально-дискурсивной сети, оставляя нас с пустыми руками»²? Кант, по утверждению Иглтона, полагал, что «основной связующей силой буржуазного общественного порядка, в отличие от принудительного аппарата абсолютизма, будут благорасположенность, добрые намерения, чувства и привязанности. А это все равно что сказать, что власть при таком порядке эстетизируется». «Власть, — продолжает Иглтон, — вписана теперь в детали субъективного опыта, и раскол между абстрактным долгом и приятной склонностью, соответственно, устраняется <...> Новый субъект, обретающий свободу в необходимости, своим образцом имеет эстетический объект»³.

Однако в своем советском варианте «просвещение» было не только идеалом, но и санкцией, настоящим мандатом, используемым для оправдания крайних мер. Как и само Просвещение, сталинистский взгляд на мир отличался явными манихейскими чертами. В конце концов, свет всегда предполагает существование тьмы, которую ему предстоит развеять. В этом духе могут быть истолкованы и печально известные чистки 1930-х годов. Но и Просвещение, пусть далеко не столь «грозное», все же не было невинным в этом плане. Так,

¹ Ibid. P. 14.

² Ibid. P. 17.

³ Ibid. P. 20.

Фрэнсис Бэкон в качестве генерального атторнея Англии¹ лично руководил допросами с применением физических пыток (например, в деле Эдмунда Пичема²).

Однако у этого манихейства есть и не столь мрачная сторона. Многие мыслители Просвещения полагали, что противоядием от «невежества» служит точное, научное знание, полученное благодаря применению рациональных методов. Некоторые из этих мыслителей (Дидро, Линней) испытывали страсть к классификации и к организации институций, рассчитанных на сбор, упорядочение и распространение культуры и знания (таких, как энциклопедии, музеи и библиотеки), страсть, в СССР дошедшую до того, что Режи Дебре квалифицирует как «академизм, музееманию и общий нафталиновый душок, пропитывающий советское общество»³.

Важное отличие между идеологией сталинских 1930-х годов с их стремлением построить «новую Москву» и идеологией Просвещения состоит в том, что Просвещение делало акцент на индивидуальном суждении, место которого в сталинскую эпоху занял «научный социализм», отличавшийся более «коллективным» и доктринерским характером. То, что философы и другие представители культуры Просвещения часто ценили превыше всего, а именно «критическое мышление» и развитие в себе утонченной чувственности, кажется прямой противоположностью того типа ментальности, который нашел выражение в «новой Москве». Кант в своей концепции Просвещения подчеркивает, что отдельному человеку следует выйти из-под руководства своих «опекунов» и научиться свободно пользоваться своим разумом. Сталинская политическая культура, отрицавшая «отважный скептицизм», столь ценный Просвещением, предстает как антагонист ключевых просвещенческих ценностей.

¹ В Англии — главный советник Короны по правовым вопросам; по существу — главный прокурор. — *Прим. перев.*

² Пуританский священник, автор памфлета против короля Якова I. — *Прим. перев.*

³ *Debray R. Socialism: A Life Cycle // New Left Review. 2005. № 46 (July — August). P. 15.*

Однако в сталинистском дискурсе 1930-х годов «Просвещение» прочно ассоциировалось с ценностями политического истребления, символом которых служила Москва как пространство воплощенного идеала. Соответственно, в соцреалистических романах этого десятилетия (и еще более откровенно в некоторых фильмах) движение героя к политической сознательности коррелирует с его движением в пространстве, что составляет необходимую часть ритуала самообретения. Ближе к концу романа герой совершает поездку в Москву из провинциальной глубинки, где он живет.

Москва выступает здесь идеальным городом, средоточием достигнутого социализма, герой же — эмиссаром, связывающим Москву с несовершенным пространством провинции. Его визит в столицу намекает, что СССР идет по пути, цель которого — коммунизм. Следовательно, только герой и его наставники — то есть те, кто достиг высокого уровня сознательности, — могут осуществить пространственное перемещение, чтобы увидеть Москву или Сталина. Москва ослепляет героя (часто она изображается как сияющая белизной), который, однако, не может в ней остаться. Он должен вернуться в свой провинциальный мир, на периферию. Подобно своим согражданам, он все еще пребывает в состоянии становления, хотя и представляет их в идеализированной форме. Ему не суждено достичь уровня самой «Москвы». Время и пространство переплетаются в хронотопе прогресса. Москва остается закрытым, утопическим пространством: как и в классических утопиях, только избранные посредники и эмиссары способны проникнуть сквозь ее прочные границы.

Четвертый Рим как утопия

Сама эта обособленность и внутренняя сегментация сталинской политической культуры придавали Москве характер не столько центра нового просвещения, сколько утопического пространства. Знаменательно, что латиноамериканские «города письма» XVI—XVII веков возникли вскоре после того, как было написано

несколько классических утопий: «Утопия» Томаса Мора (1515), «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы (1602—1623) и «Новая Атлантида» Фрэнсиса Бэкона (1627). Эрих Ауэрбах проводит прямую связь между появлением этих текстов и исследованиями Нового Света¹. А Джулио Карло Арган в своей работе о Ренессансе отмечает также, что «архитектурные трактаты XV—XVI веков полны идеальных городов, то есть городов, спланированных *ex novo*², в соответствии с абсолютно рациональной и геометрической планировкой. Идеальный город был по существу художественным и политическим изобретением того времени, поскольку основывался на идее, что совершенная архитектурная и урбанистическая форма города соответствует совершенству его политической и социальной организации»³.

Возможность построения совершенного города, совершенной артикуляции пространства привлекала многих советских планировщиков. Они стремились согласовать «красоту» и «гармонию» социальной организации с «красотой» и совершенством общей планировки и отдельных зданий. Но утопическая перспектива с самого начала маячила на горизонте советской культуры. В первые постреволюционные годы советские издательства выпустили многие из классических утопий. Нарком просвещения Луначарский был особенно увлечен Кампанеллой и написал пьесу о нем, поставленную в 1920-е годы. «Город Солнца» переиздавался, наряду с другими утопическими текстами⁴, в 1934—1935 годах, в период, когда стены новых зданий, совсем как у Кампанеллы, расписывались фресками для наставления граждан. Однако параллели между «новой Москвой» и классической утопией гораздо шире этих относительно поверхностных деталей.

¹ *Auerbach E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature / Transl. W.R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003. P. 268—270.*

² С начала, с нуля (*лат.*). — *Прим. перев.*

³ *Argan G. The Renaissance City / Transl. S.E. Bassnett. New York: Braziller, 1970. P. 13—17.*

⁴ А именно «Утопией» Мора и «Путешествием в Икарию» (1840) Этьена Кабе.

Ричард Стайтс в книге «Революционные грезы» предлагает впечатляющий обзор всевозможных утопических экспериментов 1920-х годов и сокрушается по поводу того, что в СССР 1930-х годов с ними было покончено. Однако в определенных отношениях 1930-е были более утопическим десятилетием, чем 1920-е, особенно если говорить о Москве. Но нужно провести разграничение между «утопическим» и «утопией». «Утопическое» может быть связано с конкретной утопией, но относится также к идеалистическим, оторванным от жизни и, в числе прочего, коммуналистским проектам, которые необязательно предполагают собственно утопию, то есть определенное изолированное пространство — обычно город-государство или отдельное здание, как в случае фаланстера. Хотя некоторые утопии (например, «Страна лентяев») отличаются свободой и гедонизмом, классическая утопия основана на ограничении и принуждении и пронизана пуританским духом. Почти все они располагаются либо на отдаленных островах, либо по крайней мере в таком месте, которое отрезано от внешнего мира и лишено контактов с его обитателями (чтобы попасть туда, нужно преодолеть океан или пустыню).

Большинство утопических текстов отличается маниакальной сосредоточенностью на границах — как физических, так и метафорических (то есть пределах дозволенного). В классических утопиях город или ряд городов предстают как герметичное государственное образование, в котором огромное внимание уделяется надзору и защитным стенам, призванным обеспечить чистоту утопии. У Кампанеллы ключевую роль играют многочисленные фортификационные сооружения, образующие концентрические круги. А в «Утопии» Мора, хотя она и описывает отдельные города, каждый из них окружен высокими и толстыми стенами, укрепленными рядом башен и крепостей. Хотя его Утопия изначально не являлась островом, мудрый основатель совершенного государства в своем предвидении организовал масштабные земляные работы, после чего морские воды наполнили гигантскую котловину, отрезав Утопию от материка.

Надзор и фортификация столь же важны внутри утопии. У Мора граждане не могут посещать другой город или выходить за пределы своего без внутреннего паспорта и разрешения властей; повторное нарушение запрета карается обращением в рабство. В большинстве утопий важным способом поддержания порядка служат разного рода исключения, которым может подвергнуться их житель (от лишения места в общей столовой до изгнания из утопического государства). Вряд ли надо напоминать, что развитая система исключений (из партии или комсомола, высылка из города, заключение в трудовой лагерь или физическое уничтожение) была принципиальной особенностью СССР 1930-х годов.

Утопии — это не только несбыточно идеальные, сверхорганизованные города-государства, но также места, где привилегированное положение занимают интеллект и искусство. Профессионалы от искусства приобрели привилегированный статус примерно в то же время, когда были написаны классические утопии. Схожее разделение осуществлялось в советском обществе по мере того, как оно отходило от культурной революции, когда привилегированным классом был «пролетариат», в то время как от интеллектуалов требовалось подчинять свою деятельность интересам и потребностям рабочих. Теперь же предпочтение отдавалось именно интеллектуалам, которые де-факто (неофициально) получили привилегированный статус по сравнению с массами. Симптоматично, что в «новой Москве» как «городе света» имела место реорганизация пространства. Фабрики требовалось перенести на периферию, а учреждения культуры сделать более заметными¹. Разумеется, фабрики были источником загрязнения, поэтому их перенос может рассматриваться в контексте развития городского планирования и модернизации, но слово «грязный» стало негативным атрибутом широкого значения: понятия «грязь», «паразиты», «болезнь» и им подобные служили расхожим обозначением «классовых врагов» в дискурсе чисток,

¹ Выдержки из доклада тов. Кагановича Л.М. о работе Московского областного и городского комитетов ВКП(б) на московской партконференции // Строительство Москвы. 1932. № 1. С. 4.

а также (дополненные словом «негигиеничный») — маркерами невежества и примитивности.

В литературе и прессе 1920-х годов «буржуазных специалистов» именовали «белоручками», людьми, которые боятся испачкаться в фабричной копоти и смазке, в строительной грязи и бетоне. Пролетариат же, напротив, изображался классом людей полнокровных, способных погрузиться в самое нутро производства или вплотную приблизиться к жару доменной печи. В 1930-е годы отношение к этому кардинально изменилось. В искусстве и особенно в кино белый стал цветом вещей, ассоциирующихся с положительными персонажами, — цветом их одежды, мебели и архитектурной среды, как бы подчеркивающим «культурный» характер их существования.

При всем своем коммунализме большинство литературных утопий организованы в соответствии с определенной антропологической иерархией, подразделяя своих граждан на четкие категории, и интеллектуалы обычно являются одной из самых привилегированных. Так, в «Новой Атлантиде» Бэкона граждане пользуются всеми техническими чудесами, которые стали возможны благодаря тридцати шести «отцам», составляющим ядро научной академии (он же — монашеская колония, известная как Дом Соломона).

Как и в платоновской утопии, в сталинской Москве 1930-х годов самыми привилегированными сословиями были «царствующие философы» (писатели и законодатели) и «стражи» (военные и сотрудники НКВД). Соответственно, между этими двумя группами существовала более тесная связь, чем признают те, кто склонен идеализировать интеллигенцию, хотя иерархическое отношение между интеллектуальной и политической элитой было при этом иным, чем у Платона: в целом «стражи» обладали большей властью, чем «философы» (хотя сам Сталин совмещал обе эти функции). После основания Союза писателей в апреле 1932 года писатели стали одной из самых привилегированных категорий советских граждан. Была введена новая система выплаты гонораров (сильно выросших) — система высокодифференцированная и в значительной степени основанная на идеологических критериях. Союз писателей баловал

своих членов дачами, новым жильем, прекрасным рестораном, расположенным в его здании, и оплачиваемыми отпусками на лучших курортах.

В литературных утопиях, по словам Нортропа Фрая, интеллектуалы занимают привилегированное положение в силу того, что утопия представляет собой общественный порядок, основной смысл существования которого состоит в образовании его субъектов¹. В «Утопии» Мора дело доходит до того, что ранним утром гражданам читаются лекции, после чего они, получив должные наставления, приступают к работе. Образовательные системы в этих ранних утопиях отличаются большим разнообразием, но в целом имеют гуманистический характер — в том специфическом значении, в котором акцент ставится на изучении текстов классической эпохи. Интеллектуальная элита утопии часто опирается на философские, архитектурные и моральные трактаты древних греков и библейские тексты (требуется некоторая казуистика, чтобы объяснить, как жителям утопий, часто расположенных в отдаленных местах, удалось достать и прочесть эти тексты, — например, сослаться на случайное кораблекрушение или визит путешественника, который обучил их или оставил им свою библиотеку).

В сталинской Москве летрадос были привилегированной категорией белых воротничков, более широкой, чем писатели и архитекторы. В том же номере «Строительства Москвы», где опубликована резолюция ЦК об образовании Союза писателей, появилась также резолюция Совнаркома и ЦК, предписывающая немедленно начать строительство ста двух новых жилых домов для «специалистов и ученых», завершить которое планировалось через два года². В реальности бóльшая их часть была распределена между различными бюрократическими органами (к которым принадлежал и Союз писателей).

¹ *Frye N. Varieties of Literary Utopias // Manuel F.E. (ed.). Utopias and Utopian Thought. Boston: Houghton Mifflin, 1966. P. 25—49.*

² *Дома для специалистов // Строительство Москвы. 1932. № 4. С. 32.*

Можно спросить: была ли «новая Москва» эстетической утопией или городом чиновничьего аппарата? Воплощали ли писатели давнюю мечту о литературократии или же оказались в ситуации, где они тоже были всего лишь госслужащими, пусть и привилегированными, писцами, которые копировали тексты и не имели права отклоняться от них, не считая внесения некоторых украшений, — своего рода раширенной версией скромного петербургского чиновника Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели» (1841), гордившегося своим почерком?

Москва как «город письма» была одновременно и чиновничьим городом, где все до мельчайших деталей контролировалось канцелярщиной, и пространством мечты, красоты и фантастического нарратива. Но «новая Москва» приобрела черты утопии лишь в той небольшой степени, в какой были реализованы грандиозные планы по ее реконструкции. В каком-то смысле больше всего это удалось в метро, которое действительно стало идеальным городом — при том, что никто в нем не жил¹. На одной из иллюстраций в роскошном альбоме Родченко и Степановой «Москва реконструируется» (1937) фотографии Сталина и Кагановича помещены поверх плана города, образующего радиально-концентрическую структуру — форму московского метрополитена². Чтобы попасть в метро, советским гражданам требовалось спуститься под землю, в своего рода потусторонний мир, но с обращенной к небу символикой: станции с их богатой отделкой (мрамор, канделябры) внушали им мысль о высшем порядке бытия.

Все это великолепие не было самодостаточным: в духе Кампанеллы, фрески, мозаики и скульптуры несли назидательную функцию. Немецкий архитектор-модернист Бруно Таут, исполненный энтузиазма относительно нового советского строительства после визита в СССР в начале 1930-х годов (см. главу 1), с отвращением говорил о вульгарной роскоши метрополитена, когда снова посетил Москву

¹ Этим наблюдением я обязана Ирине Паперно.

² Иллюстрация воспроизведена в: *Widdis E. Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 167.

в ноябре 1936 года. «Что за страсть к помпезности», — восклицал он и добавлял, что станции метро похожи на «дворянские поместья» или римские бани с их избыточной и роскошной мраморной отделкой. «Подумать только, как много квартир для рабочих можно было бы построить на деньги, потраченные на все это богатство», — сокрушался Таут¹. Но московские планировщики, разумеется, руководствовались другими представлениями о том, что нужно рабочим.

Интеллектуалы как идеологи

Какова же была роль интеллектуалов в этой несостоявшейся утопии? Подходящую модель предлагает Иглтон в «Идеологии эстетического», говоря о двусмысленности и противоречивости позиции ведущих представителей немецкого «буржуазного просвещения». В частности, Канта он называет «смелым просветителем и покорным подданным короля Пруссии»².

Хотя, быть может, Иглтон несколько преувеличивает ту степень, в какой Кант был «покорным подданным» прусского монарха, положение теоретиков и практиков советского искусства начала 1930-х годов отличалось той же противоречивостью. До 1930-х годов почти не велось речи о марксистской интеллигенции как некоей особой группе. Теперь же, как утверждали участники «Съезда победителей» (XVII съезда партии, прошедшего в 1934 году), большая часть советских интеллектуалов работала в соответствии с марксистскими принципами. В какой-то мере эта интеллигенция была порождена политическим давлением и потрясениями 1920-х годов. В какой-то мере она лишь приспособилась к новой системе патронажа. Однако дело в том, что многие представители этой «марксистской» интеллигенции верили в относительную автономию своих трудов, будучи при этом «покорными подданными» и апологетами сталинизма.

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 519. Л. 1—15. Тауту заказали проект гостиницы «Интурист» и направили в Германию для закупки материалов для нее, но затем заказ был отменен (Л. 13), что, возможно, и стало причиной его раздражения.

² *Eagleton T. Ideology of the Aesthetic. P. 15.*

В сталинской культуре люди письма, летрадос, были в сущности переводчиками. Некоторые, например те, кто писал об архитектуре, должны были вкладывать идеологический смысл в совершенно банальные архитектурные стили, тогда как другие, например писатели-соцреалисты, — были уполномочены переводить сакральные, бессмертные писания (Ленина и Сталина) на профанный (более частный и сопряженный со становлением) язык беллетристики. В определенном отношении их роль сопоставима с ролью литераторов в средневековой католической Европе, охарактеризованной Бенедиктом Андерсоном следующим образом: «Адепты, стратегическая страта в той космологической иерархии, в вершине которой располагалось божественное»; «двуязычная интеллигенция, выполняющая роль посредника между разговорным языком и латынью, служила также посредником между землей и небом. (Ужас отлучения является отражением этой космологии)»¹.

В то же время многие сталинские интеллектуалы обладали собственным видением ситуации. Они были покорными слугами, воплощавшими сталинские планы («инженерами человеческих душ»), но при этом также осознавали себя в качестве *Aufklärer*, просветителей. Многие считали, что они в конечном счете более просвещены, чем их предшественники в царской России: благодаря Марксу они были вооружены «научным социализмом». Часто их главной миссией было заново сделать советскую Россию частью великой культуры (в которую верил Маркс). Как сказал Каганович в своей речи на юбилейном пленуме ЦК ВЛКСМ (1933), которая уже цитировалась выше, «он [пролетариат] добьется того, чтобы его города, его архитектура были более красивыми, чем в других городах Европы и Америки»². «Он» означает в данном случае пролетариат, однако интеллектуалов особенно увлекала подобная перспектива. Отстаивая

¹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. С. 39.

² Каганович Л. Речь на юбилейном пленуме ЦК ВЛКСМ 29 октября 1933 г. Цит. по: Перчик Л. Город социализма и его архитектура // Архитектура СССР. 1934. № 1. С. 3.

идею советского культурного первенства и утверждая СССР в роли преемника Великой Традиции, они боролись против примитивизма и ограниченности «пролетарской культуры», на деле предельно русскоцентричной, равно как и против модернизма, в котором они усматривали потакание собственным слабостям.

В борьбе за возвращение «культуры» в советскую Россию инициатива часто исходила от видных интеллектуалов. Как мы уже видели в предыдущей главе, Жолтовский — ведущий архитектор начала 1930-х годов — перевел Палладио на русский язык по собственной инициативе¹, но теория Палладио стала очень влиятельной и «палладианская вилла» Жолтовского изначально функционировала как официальная модель (соцреалистической!) архитектуры. Таким образом, Жолтовский установил определенную форму «прекрасного» в своей сфере деятельности — форму, которая в то же время перекликалась с требованиями Кагановича или Сталина.

В случае писательской интеллигенции и ведущих представителей «марксистско-ленинской эстетики» существовало явное стремление к большей независимости. Характерно, что многие из них добивались — а некоторые и добились — физической обособленности, которая облегчала эту задачу. Писательница Мариэтта Шагинян предлагала построить за пределами Москвы литературный городок, где разместились бы писатели и работающие с ними издательства. Предложение так и не было реализовано, хотя было построено Переделкино, дачный поселок писателей под Москвой — идиллический приют для избранных. Там они жили почти как дворяне в своих небольших поместьях. И Сталин, и Горький были против создания отдельного писательского поселка, что не помешало его построить². Как часто жаловались советскому руководству сотрудники органов госбезопасности, писатели демонстрировали

¹ *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре: В 2 т. / Пер. И. Жолтовского. М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры СССР, 1938. Т. 1.

² *Clark K., Dobrenko E. (eds.). Soviet Culture and Power: A History in Documents. 1917—1953.* New Haven: Yale University Press, 2007.

чрезмерную независимость, встречаясь на этих дачах и предаваясь там своим литературным фантазиям¹. А в 1936 году было объявлено о возведении огромного нового здания для Института мировой литературы (ИМЛИ) (еще одно свидетельство статуса литературы) — одной из вершин престижного архитектурного треугольника, наряду с Дворцом Советов и Комиссариатом тяжелой промышленности².

В этот период, по мере того как сталинская культурная политика уходила от сугубо прагматических и исключительно «материалистических» установок, восстанавливают свои позиции гуманитарные науки. В 1920-х годах, в рамках непрерывной реорганизации университетов, гуманитарные программы были либо отменены, либо приобрели социологическую, политическую и экономическую ориентацию. Теперь же культура не столько подчинялась марксизму, сколько вступила в союз с ним: гуманитарные дисциплины возродились и даже обрели особый статус. Характерно, что в 1934 году Коммунистическая академия была ликвидирована, войдя в состав Академии наук.

Образцовой организацией данного периода служит Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ). Основанный в переломном 1931 году, когда ИФЛИ отделился от Московского университета, он объединил дисциплины, которым предстояло сыграть решающую роль в «написании города» (в их число входила и история искусства — как одно из отделений исторического факультета). Институт пользовался значительной степенью автономии: с 1934 года он располагался на окраине столицы, в Сокольниках, что обеспечивало ему определенную независимость.

В то время это был очень модный институт; поступить в него было трудно, и учились в нем в основном представители элиты³. При этом он был последовательно марксистским, в отличие от

¹ Letter from A.M. Gorky to I.V. Stalin (28 February 1933); Letter from I.V. Stalin to A.M. Gorky [не ранее 1 марта 1933] // Ibid. P. 184.

² Мерцанов М. Институт мировой литературы им. Горького при ЦИК СССР // Архитектура СССР. 1936. № 12. С. 22—23.

³ Hellbeck J. Revolution on My Mind. P. 260—261.

аналогичных полуавтономных институций 1920-х годов с серьезными научными программами — таких, как Государственная академия художественных наук (ГАХН) в Москве или Государственный институт истории искусств (ГИИИ) в Ленинграде, где также изучались литература, философия и история искусства, но в основном вне системы марксизма (оба института были «вычищены» в период культурной революции: ГАХН был закрыт, а ГИИИ подвергся большевизации)¹.

Штудирование трудов классиков марксизма (особенно «Капитала») сочеталось в ИФЛИ с глубоким изучением культуры, особенно литературы и философии эпохи Античности, Ренессанса и Нового времени, а также русской национальной традиции (среди выпускников института мы находим и Александра Солженицына, который учился там заочно, и Владимира Семичастного — будущего главы КГБ). Профессора в своих лекциях подчеркивали «самоопределяющую природу человеческих сил и способностей, которая в работах Карла Маркса и других авторов становится антропологическим основанием революционной оппозиции буржуазной утилитарности»². Другими словами, «утилитарность» как ценность отвергалась во имя более гуманистического понимания марксизма (что вообще характерно для марксистов, опирающихся на авторитет «Экономическо-философских рукописей»). И поскольку лекторы выступали против чистой «утилитарности», они ставили в пример Ренессанс, описывая его как эпоху «красоты» и «гуманизма» — ценностей, многочисленные похвалы которым они могли найти у раннего Маркса. Их студенты чутко реагировали на это: на лекциях о Ренессансе аудитории были всегда полными³.

¹ Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. P. 149—150, 188, 236, 27+.

² Gousseff C. (dir.). Moscou 1918—1941: De «l'homme nouveau» au bonheur totalitaire. Paris: Editions Autrement, 1993. P. 9.

³ Лифшиц первоначально занимался историей искусства, но затем переключился на теорию литературы. В его случае увлечение Ренессансом было столь сильным, что он дал своей дочери итальянское, «ренессансное» имя Виттория (Виттория Михайловна Герман в личной беседе, 29 июля 1997).

Несколько видных литературоведов, работавших в ИФЛИ, в частности Лукач и его коллега и соратник Михаил Лифшиц¹, являлись также ведущими авторами одного из главных журналов 1930-х годов, посвященных литературной теории и критике, «Литературный критик» (основан в 1933 году). Главный редактор этого издания, Елена Усиевич, была дочерью Феликса Крона и в свое время ехала вместе с отцом на поезде, который в апреле 1917 года доставил Ленина из Цюриха обратно в Россию, — факт, обеспечивший журналу определенную защиту. Теоретические позиции, которых придерживалась эта группа в 1930-е годы, обычно именуют «сталинистскими», и само основание журнала объясняют этим обстоятельством. «Литературный критик» играл активную роль в кампании против «вульгарной социологии», также поддержанной сверху (под «вульгарной социологией» понимался анализ литературных произведений исключительно с точки зрения отражения в них материальных отношений и классовой борьбы). Свое понимание «марксистской эстетики» Лукач и Лифшиц сформулировали еще в 1920-е годы (Лифшиц в 1927-м, Лукач около 1923-го), когда их пути расходились с доминирующими тенденциями советской культуры (пролетарской культурой и конструктивизмом), и в значительной степени сохраняли верность своим взглядам уже после того, как они подверглись критике в конце 1930-х годов (см. главу 9), вплоть до своей смерти в постсталинскую эпоху (Лукач умер в 1971-м, Лифшиц — в 1983 году). Иначе говоря, временами их позиции совпадали с «генеральной линией», но временами расходились. Как бы там ни было, периодом расцвета для кружка Лифшица были именно 1930-е годы, которые он в своих воспоминаниях описывает как время бодрящей полемики (возможно, бодрящей главным образом для самого Лифшица, ведь на протяжении большей части этого десятилетия власть была на его стороне)².

¹ См. переписку между ними: *Лифшиц М., Лукач Д.* Переписка, 1931—1970. М.: Grundrisse, 2011.

² *Лифшиц М.* Человек тридцатых годов // Лифшиц М. В мире эстетики. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 255—258.

Теоретической работе, нашедшей отражение на страницах журнала, предшествовала вышеупомянутая публикация ранее не известных писем Маркса и Энгельса по вопросам литературы. И издание этих текстов в 1931—1933 годах, и появление затем фундаментальных работ по «марксистско-ленинской эстетике» в основном были результатом усилий небольшой группы исследователей, тесно связанной с «Литературным критиком» и ИФЛИ: Лукача, Лифшица, а также Михаила Эрнста Фишера, Франца Шиллера и их давнего покровителя, бывшего комиссара культуры и просвещения Анатолия Луначарского (умершего в 1933 году)¹.

Лукач вернулся в Москву из Берлина в марте 1933 года и устроился сначала в Институт литературы при Академии наук, а затем в Институт философии, где работал до 1938 года. Это был период самого активного обсуждения теории социалистического реализма, и Лукач стал авторитетной фигурой в этих дебатах. Хотя он и не был официальным представителем этой теории, его публикации середины 1930-х годов предлагали самую убедительную, логичную и аргументированную формулировку принципиально динамических основ соцреалистического «метода». В них он отстаивал идею тотальности, доступ к которой обеспечивает именно эстетика, — но эстетика не как академическая «наука о прекрасном», а скорее как некое целостное философско-историческое мировоззрение.

В центре внимания текстов Лукача этого периода стоит проблематичная оппозиция частного и общего, которую, по утверждению Терри Иглтона, разрешает эстетика. Среди ряда статей Лукача, напечатанных в «Литературном критике», ключевым в этом плане является

¹ См., например: *Лифшиц М. К вопросу о развитии взглядов Маркса об искусстве*. М.: ГИХЛ, 1933; *Лифшиц М. Вопросы искусства и философии*. М.: Гослитиздат, 1935; *Лифшиц М. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*. М.; Л.: Искусство, 1937; *Лифшиц М. Ленин о культуре и искусстве*. М., 1938; *Фишер Э. Энгельс как литературный критик*. М.: ГИХЛ, 1933; *Луначарский А. Ленин и литературоведение*. [Без указания места публикации], 1934; *Маркс и Энгельс о литературе / Сб. статей с комментариями Ф. Шиллера и Г. Лукача*. М.: Жургаз, 1933 (Литературное наследство); *О тенденциозности и реализме (об одном письме Энгельса)* // *Искусство*. 1932. № 59 (27 декабря); *Шиллер Ф. Фридрих Энгельс и роман Минны Каутской* // Там же.

эссе «Рассказ или описание?» (1936)¹. В этом тексте, который во многих отношениях переформулирует точку зрения, представленную в некоторых более ранних работах Лукача, в частности в его берлинской статье 1932 года «Репортаж или портрет» (см. главу 1), он по видимости описывает то, что происходило в европейском романе XIX века, а на деле предписывает, чем должен быть социалистический роман века XX. Лукач противопоставляет «рассказ» и «описание» как две стратегии репрезентации, давая им соответствующую оценку (рассказу — положительную, описанию — отрицательную) и используя в качестве примеров этих двух подходов разные способы описания скачек Львом Толстым (в «Анне Карениной») и Эмилем Золя (в «Нана»). Основное внимание Лукача сосредоточено на использовании деталей в этих двух эпизодах: он утверждает, что если у Золя специфические особенности конных скачек имеют статус ценного материала, то Толстой в «Анне Карениной», хотя и вводит в рассказ многочисленные подробности, однако подчиняет их общей линии сюжета. Лукач предпочитает использовать в своем тексте не слово «деталь», а слово «случайность» (*Zufällige* в немецкой версии статьи). Другими словами, он осуждает описание фактов и частностей самих по себе и выступает за главенствующую роль общего нарратива («фабулы», или «рассказа») в композиции литературного произведения, настаивая на том, чтобы все детали имели дискурсивную функцию². В изображении героев романа акцент должен ставиться не на деталях, относящихся к их внутреннему, психическому миру, а на деталях, связанных с рассказом о действии и практике.

По Лукачу, проблема чрезмерного внимания к детали (из-за которой он, безусловно, и именует ее «случайностью») состоит как раз в том, что она случайна и требует доведения до сущностного уровня «необходимости» (*Notwendigkeit*). А необходимость для него как для марксиста по существу означает марксистско-ленинское

¹ Лукач Г. Рассказ или описание? / Перев. с немецкой рукописи Н. Фолькенау // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44—67; немецкая версия: *Lukach G. Erzählen oder beschreiben?* // *Internationale Literatur*. 1936. № 11/12. S. 100—123.

² Лукач Г. Рассказ или описание? С. 65.

понимание истории. «Случайная черта, — пишет он, — случайное сходство, случайная встреча должны стать непосредственным выражением важных социальных соотношений»¹.

Возможно, Лукач осуждает Золя не только за то, что тот использует «случайные», несистематизированные детали (что далеко не очевидно: в конце концов, каковы признаки наличия или отсутствия системы?), но и за вполне конкретную деталь: лицо куртизанки, обезображенное оспой к концу романа. В официальном изложении принципов социалистического реализма, представленном на первом съезде Союза писателей в 1934 году, был наложен запрет на всякий «физиологизм» (читай: секс и низшие телесные отправления)². Однако литература и публичная культура 1930-х годов порой обнаруживают признаки настоящей одержимости телесностью. Внимание к низшим телесным функциям можно найти, например, в опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», законченной в 1933 году и впервые исполненной в 1934-м. Другим хорошим примером служит роман Андрея Платонова, иронически озаглавленный «Счастливая Москва» (1933—1936). Оставшийся неоконченным и увидевший свет спустя много лет после смерти Сталина, этот роман был начат в ответ на призыв власти создавать больше произведений искусства, посвященных столице. В нем представлены такие эмблематические атрибуты «советской цивилизации» 1930-х годов, как комсомольцы — строители метрополитена и парашютисты. Но кроме того, в нем с навязчивой пристальностью описываются низшие телесные функции и невидимые системы, ответственные за транспортировку отходов человеческой жизнедеятельности — как внутри тела (кишечник, толстая кишка, анус), так и за его пределами, в пространстве города (канализационные трубы)³.

¹ Лукач Г. Рассказ или описание? С. 48.

² Несколько сексуальных сцен появляется в романе Парфенова «Бруски», посвященном коллективизации, за что он был раскритикован Горьким.

³ Этот роман имеет отчасти металитературный характер и содержит скрытую полемику относительно литературы. Можно сравнить подход Платонова с диссертацией Бахтина о Рабле (законченной в 1940 году), особенно с главой о кануне Дня св. Варфоломея.

Отчасти проблематичность темы телесных отправлений для советской культуры 1930-х годов обусловлена вопросом, который в формулировке Иглтона звучит так: «Как может разум, самая нематериальная из человеческих способностей, охватить вульгарно чувственное?»¹ Вдобавок к этому, поскольку тело тесно связано с «политикой тела», оно стало особенно восприимчивым субъектом этого десятилетия «чисток». В своем стремлении эстетизировать тело сталинская культурная политика в значительной степени дематериализовала его. Однако более глубокая причина того, почему сталинская культура принижала и умаляла тело, заключалась в том, что любые напоминания о гниении и разложении, о телесном распаде и деформации ставили под сомнение притязания на вечность. В русской культуре существовала давняя традиция отрицания телесности и деторождения (часто именуемых «патологическими» или «извращенными»)². Телесные функции и их последствия (смерть, физиологические выделения, сексуальные отношения, приводящие к рождению или разрыву связи) ставят под сомнение любую утопию, ведь они подрывают совершенный и вневременной порядок. Когда просматриваешь «Правду» и другие московские газеты 1930-х годов, особенно более развлекательную «Вечернюю Москву», поражает регулярное появление статей, где сообщается об изобретении некоего чудодейственного эликсира, ментального или химического (хочется сказать «алхимического»), способного бороться со смертью, обратить время вспять и продлить либо восстановить молодость, — задача, над которой работал институт с примечательным названием Институт второй жизни³.

В текстах 1930-х годов обыденное время часто преодолевается в моменты откровения, выпадающие из хронологического порядка.

¹ *Eagleton T. Ideology of the Aesthetic.* P. 15.

² *Matich O. Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin-de-Siècle.* Madison: University of Wisconsin Press, 2005.

³ *Береговой Л. Институт второй жизни // Правда. 1937. № 4; Конференция по переливанию крови // Вечерняя Москва. 1 июня 1935; Никогда не поздно помолодеть // Вечерняя Москва. 29 июня 1935; Эта тенденция оставила свой след и в литературе; см., например: Зоценко М. Возвращенная молодость. [б. м.], 1933.*

Советские романы изымают своих героев из прозаической, негероической жизни с помощью нарративных скачков или тщательно ритуализированных сцен. Лукач предложил теоретическую модель и для этой тенденции. В «Рассказе или описании?» он доказывает, что романы должны содержать кульминационные точки — такие моменты повествования, в которых осуществляется резкий переход от старого к новому. Таким образом, детали, описывающие окружающий мир или персонажей, должны быть увязаны с рассказом о практике и поступках, обретя свое место в «эпическом» мире действия и движения¹.

Появление на свет бабочки — «новой Москвы» — из куколки строительных лесов должно было носить характер резкого перехода. В фильме Александра Медведкина «Новая Москва» (1938) художник старой живописной школы пытается изображать городские сцены, но всякий раз здания приходят в движение и меняются прямо у него на глазах. Пространство города (Москвы) превращается в театр прогресса, где мы становимся свидетелями того, как хаос отступает в мгновение ока.

¹ Лукач Г. Рассказ или описание? С. 55.

ГЛАВА 4

МОДУС ПУТЕШЕСТВИЯ И ГОРИЗОНТ ИДЕНТИЧНОСТИ

Двадцать девятого июня 1933 года в ответ на указание режиссерам использовать профессиональных писателей для создания сценариев Эйзенштейн опубликовал в «Литературной газете» статью «Разборчивая невеста». После прамбулы статья открывается невероятной (для пуританского СССР 1930-х годов) остротой: «Могу ли я заставить ее ужинать со своим любовником в постели после любви?» Эйзенштейн цитирует вопрос, который Золя, собирая материал для романа «Нана», задал своему информанту Анри Сэару о жизни куртизанок. Золя интересовало, возможна ли ситуация, в которой куртизанка и ее любовник вместе ужинают в постели, после чего вступают в пререкания из-за крошек на простынях, — сцена, необходимая ему, чтобы ввести в сюжет большую ссору между ними. Сэар объяснил, что для куртизанок высшего класса парижского полусвета времен Второй империи это невыносимо. Далее в статье Эйзенштейна мы видим «близорукого», «растерянного» Золя в вечернем костюме и пенсне, делающего свои записи в будуаре известной куртизанки. Полураздетая, она возлежит на диване, поставив ногу на колено Золя, пока он с записной книжечкой в руках строчит под ее диктовку тщательное описание способов нанесения ее рабочего макияжа¹.

Подобная сцена может показаться крайне неожиданной для статьи сталинской эпохи, но Золя был одним из любимых авторов Эйзенштейна, который высоко ценил чувственность, характерную для письма француза. Безусловно, Золя был политически приемлемым писателем (хотя Эйзенштейн с грустью отмечал, что Энгельс, как

¹ *Jouvenel B. de. Vie de Zola. Paris: Libraire Valois, 1931. P. 161, 163.*

назло, хвалил Бальзака, о Золя же отзывался с меньшей теплотой)¹, и в 1930 году режиссер даже планировал снять фильм о нем и деле Дрейфуса², — но того Золя, с каким сталкивается читатель этой статьи, нельзя назвать политически корректным.

Укол, который должна была нанести читателю сталинской эпохи вступительная острота о куртизанках и сексе, — это также импульс к расширению горизонтов. Откровенная сексуальность не должна заслонять от нас тот факт, что Эйзенштейн делает сценой литературного письма не сталелитейный завод или доильную для совхозных коров (которая фигурирует в его последнем законченном фильме «Старое и новое» 1929 года)³, а парижский будуар. Перед нами предельный случай общего сдвига 1930-х годов — движения к более широкому, более универсальному кругозору. В данном случае предметом обсуждения становятся Золя, Флобер, Бальзак и в одном месте Драйзер (среди несостоявшихся фильмов Эйзенштейна 1930-х годов была его «Американская трагедия»). Упоминаются также и Пушкин, и Мусоргский, но в целом режиссер обращается именно к культуре Западной Европы (хотя и не современной).

Эйзенштейн опубликовал эту статью в 1933 году, в разгар дебатов относительно сущности «социалистического реализма», обязательного «метода» советской литературы, о котором было заявлено всего год назад (а именно в мае 1932 года, когда Эйзенштейн только вернулся из Мексики). Еще до его провозглашения, 23 апреля 1932 года вышло постановление ЦК о ликвидации всех независимых литературных организаций и создании вместо них единого Союза писателей. Эти два события в западной историографии традиционно

¹ «Об образах» (лекция, прочитанная в Государственном институте кинематографии). См.: *Taylor R. (ed.). The Eisenstein Collection. London: Seagull, 2006. P. 28.* Джей Лейда датирует эту лекцию 1933 годом, и хотя Ричард Тейлор относит ее к более позднему времени, она, скорее всего, состоялась именно в 1933 году.

² Эйзенштейн даже заключил контракт с «Парамаунт» на съемки фильма: *Клейман Н. Неосуществленные замыслы Эйзенштейна // Искусство кино. 1992. № 4. С. 12—13.*

³ Фильм известен под своим официальным названием «Генеральная линия».

связываются с регламентацией, гомогенизацией и жестким контролем со стороны партии. Мораль статьи Эйзенштейна заключается в том, что хорошему писателю надо знать жизнь, иметь «опыт» — при этом, однако, имеется в виду вовсе не тот опыт, который писатель может получить у заводского станка и о котором говорилось еще совсем недавно, в годы первой пятилетки (1928—1931). Но Эйзенштейн также говорит о некоторой форме «реализма», о чем свидетельствует записная книжка в руках Золя.

И все же, несмотря ни на что, куртизанка не может быть «невестой». Она принадлежит полусвету, где «полу» означает, что эта сфера в значительной степени существует вне официальной морали и правовых норм. И крайне «физиологической» реальности полусвета нет места в социалистическом реализме. Однако можно прочесть статью Эйзенштейна и сквозь призму другого полусвета, не только не запрещенного, но, наоборот, признанного социальными нормами вследствие апрельского постановления 1933 года, — полусвета западной культуры. Большинство представителей советской культуры, как и парижане XIX века, вообще не знали, как обращаться с этим полусветом. Он приводил их в смятение, как будуар куртизанки бедного близорукого Золя, но в то же время привлекал.

Эйзенштейн существовал в культурном и экзистенциальном пространстве, которое на протяжении 1920-х годов в СССР неуклонно сужалось, — пространстве европейской культуры (не совпадавшей с пролетарской и европейской коммунистической культурой). В 1930—1931 годах, когда проводилась масштабная кампания против «формализма» (включая самого Эйзенштейна), этот термин фактически означал течения модернистской культуры¹. Теперь же горизонт допустимого и признанного внезапно расширился и одновременно сжался. Большинство кинопроектов Эйзенштейна 1930-х годов (особенно те, которые были доведены до стадии реализации) посвящены русским темам, но в его лекциях

¹ Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. P. 175—176.

в Государственном институте кинематографии (ВГИК), как и в статье «Разборчивая невеста», активно обсуждаются именно европейские литература и искусство¹.

Можно считать, что, ликвидировав независимые писательские организации, государство согнало советских писателей в общий «загон» — единый союз под надзором партии, но во многих отношениях эта мера означала либерализацию. У писателей появились новые возможности просто благодаря резкому улучшению их материального положения (увеличению авторских гонораров, инфраструктурных возможностей и так далее), что превратило писателей в своеобразный новый класс. Но культурные горизонты также расширились. Апрельский декрет распустил РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей) — могущественную организацию, которая исповедовала не только воинственно «пролетарские» (коммунистические), но и узко русскоцентричные идеи.

Прекращение деятельности РАППа большинство писателей восприняли как избавление от гнета. Изменения сразу же сказались на «Литературной газете», где последние годы правила бал именно эта организация. Редакция была полностью заменена (теперь там появился Кольцов), и количество материалов о западных писателях и интеллектуалах стало быстро расти — за что отвечали постоянные рубрики, например «Литературный Нью-Йорк»², или статьи о современной английской культуре недавно вернувшегося из Лондона после двенадцати лет эмиграции князя Дмитрия Святополка-Мирского³. Периодически даже печатались восторженные статьи о представителях западного авангарда, таких как Джойс⁴, Дос Пас-

¹ *Владимирова М.* Всемирная литература и режиссерские уроки С.М. Эйзенштейна: учебное пособие [для вузов]. М.: Московский государственный институт культуры, 1990.

² *Карман У.* Литературный Нью-Йорк // Литературная газета. 1932. 11 ноября. Эта статья была посвящена Клубам имени Джона Рида.

³ См., например: *Мирский Д.* Интеллигенция и литература Англии // Литературная газета. 1932. 29 октября. В статье рассматривается творчество Г.Д. Уэллса.

⁴ *Поль Э.* Встреча с Джойсом // Литературная газета. 1932. 29 сентября («Личность исключительная <...> вынужден был давать уроки иностранных языков, чтобы

сос¹, Пикассо² и французские сюрреалисты³. В 1935 году «Правда» в передовице «О стиле советского искусства» называла Бальзака, Гёте, Шекспира и Толстого в качестве образцов⁴. А в 1932 году Кольцов основал и возглавил новый журнал «За рубежом».

Советский человек, таким образом, не только встречал «трактор», но и знакомился с западной культурой⁵.

Предыдущий пик публикаций западных материалов пришелся на период между 1922 и 1924 годами. Журналы вроде «Современный запад» знакомили читателей с происходящими там последними культурными событиями, а основанное Горьким издательство «Всемирная литература» стало средоточием амбициозных переводческих проектов. Учитывая, что на тот момент доля безграмотного населения составляла четыре пятых, подобные инициативы были явно рассчитаны на интеллектуалов и профессиональных работников культуры. Но к 1930-м годам большая часть советских граждан уже умела читать и делала это с жадностью. Чтобы расширить кругозор читательской аудитории, были предприняты масштабные начинания по публикации европейских авторов. В марте 1931 года, после

зарабатывать себе на жизнь <...> свободно владеет итальянским, французским, немецким, гелльским, саксонским, греческим, испанским, португальским, норвежским языками, классической латынью и современным дублинским жаргоном <...> Те, кому нравятся книги Джойса, нередко сравнивают его с Рабле»).

¹ *Синкер Э.* О Джоне Дос Пассосе // Литературная газета. 1932. 5 августа. Статья напечатана как передовица.

² *Таиров А.* Искусство на Западе. Сокращенная стенограмма доклада на собрании писателей в редакции «Литературной газеты» // Литературная газета. 1932. 17 октября. Есть раздел о Пикассо с репродукцией одной его картины.

³ Воззвание сюрреалистов // Литературная газета. 1932. 5 августа. Московская художественная выставка 1933 года включала работы Джорджа Гросса, Пабло Пикассо, Фернана Леже (РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 128. Л. 47).

⁴ *Динамов С.* О стиле советского искусства // Правда. 1935. 29 апреля.

⁵ Имеется в виду советский анекдот: «И в американском фильме, и в советском все начинается со встречи. <...> В американском юноша встречается девушку, и они идут в кино <...> А в советском фильме юноша встречается в лесопосадке трактор, а потом идет на прием к парторгу». — Цит. по: *Мельниченко М.* Советский анекдот (указатель сюжетов). М.: Новое литературное обозрение, 2015. — *Прим. перев.*

международной конференции пролетарской литературы, прошедшей за год до этого в Харькове, было учреждено новое издательство, специализирующееся на переводах, «Издательское товарищество иностранных рабочих СССР» («Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR», сокращенно VEGAAR). Изначально оно работало с материалами «Архива Маркса и Энгельса» и (поскольку харьковская конференция проводилась под эгидой РАППа) пролетарской литературой, но в связи со сменой климата стало публиковать все больше западной непролетарской литературы. Журнал «Иностранная книга», где печатались рецензии на произведения западной литературы и их советские переводы, был учрежден в 1932 году как побочный продукт конференции, но быстро приобрел самостоятельность и расширил свою деятельность и направленность¹.

Ключевую роль в этих событиях сыграл Горький (отнюдь не поклонник авангарда, но бывалый культуртрегер), который вернулся в СССР в 1931 году и вновь встал у руля советской литературы. Мирский и Кольцов были его протеже. Но эти космополитические веяния затронули не только литературу — их можно обнаружить во всех областях советского искусства, в связи с расширением круга его культурных ориентиров. Художественные журналы включили в число «реалистов» таких западноевропейских живописцев, как Курбе, Рембрандт, Ренуар, Сезанн, Давид и даже Леонардо², а театральные — Мольера и Шекспира.

Одной из очевидных задач этого сдвига было повышение символического статуса СССР и его легитимация в глазах всего мира (утверждение Москвы в роли центра «мировой культуры»). Для этого руководители от литературы искали и публиковали клятвы верности Москве со стороны западных интеллектуалов, что они делали и ранее, но теперь же с удвоенной силой. Советский Союз всегда охотно приглашал видных иностранных интеллектуалов, но начало и середина 1930-х годов стали пиком этой тенденции. Почетные

¹ См.: Barck S., Jarmatz K. (eds.). Exil in der USSR: Kunst und Literatur im antifaschisten Exil 1933—1945. Leipzig: Reclam, 1989. Vol. 1. S. 271—302.

² См.: Художники у т. А.С. Бубнова. Второй день совещания // Советское искусство. 1932. 9 марта.

гости не только приезжали на революционные праздники, как раньше, но и задерживались в стране.

Основное общественное внимание было направлено на гостей из Франции (их и печатали больше всего). Особенно важной фигурой среди приглашенных был Мальро, приехавший в сопровождении Эренбурга на Съезд советских писателей в 1934 году. Эйзенштейн собирался экранизировать его роман «Условия человеческого существования» (1933), переведенный Эренбургом¹. Мальро написал для него сценарий, над которым затем немного поработал Брик, но проект закрыли — проблемой стала его китайская тема². В 1935 году в СССР был приглашен Ромен Роллан, в связи с чем также стали печататься переводы его произведений: к ноябрю 1937 года в СССР совокупный тираж его текстов достиг 1,3 миллиона экземпляров³.

Наибольшего внимания со стороны литературных функционеров удостоился Андре Жид, важная птица французской литературы, более важная, чем Мальро или Роллан, которых к тому моменту уже удалось привлечь на свою сторону, а также Барбюс, самый надежный союзник. Брачные игры между СССР и Жидом стали прелюдией к визиту этой «разборчивой невесты». Жид угождал поклоннику экстравагантными публичными заявлениями и дневниковыми записями о Советском Союзе как стране будущего и о своем скором визите в нее, а советская пресса с гордостью все это публиковала⁴.

¹ Отрывки из этого романа уже публиковались в русском переводе в 1933 году: *Мальро А. Условия человеческого существования* [отрывок из романа] / Пер. Н. Габиневского // *Интернациональная литература*. 1933. № 4. С. 38—43.

² Театр им. Мейерхольда // *Советский театр*. 1935. № 1; Интервью с Наумом Клейманом, директором Государственного центрального музея кино и Эйзенштейн-центра, июль 1999.

³ *David-Fox M. The «Heroic Life» of a Friend of Stalin's: Romain Rolland and Soviet Culture* // *Slavica* 2. 2005. № 1. P. 20; *Stern L. Western Intellectuals in the Soviet Union, 1920—1940: From Red Square to the Left Bank*. London: Routledge, 2007.

⁴ Например, письмо в МОРП от 21 января 1933 года: *Жид А. Мы идем, устремив взоры на Вас* // *Литературная газета*. 1933. 5 февраля; *Жид А. Страницы из дневника* // *Литературная газета*. 1932. 5 октября.

Значение Жида объяснялось его ролью ведущего интеллектуала Парижа, столицы мировой культуры. Но его приезд был связан с риском, поскольку, как заметил глава ВОКСа Михаил Аплетин, предупреждая об опасности грядущего визита французского писателя, «он не так прост, как Роллан»¹. Париж являлся столицей мира не потому, что французская литература и искусство считались лучшими. Он был Меккой для недовольных и изгнанных интеллектуалов со всего мира, здесь они стремились опубликовать свои произведения или найти признание, влекущее за собой переход «национального писателя» в статус интернационального или космополитического автора с «мировым» именем и продажами. Того же статуса добивался и Советский Союз, в результате чего пролетариат утратил свое былое значение знаменосца советской культуры.

Паскаль Казанова в «Мировой республике литературы» утверждает, что значение Парижа как мирового литературного центра объясняется не его экономическим или политическим могуществом, которыми он не всегда мог похвастать, но его «символическим капиталом» — революцией². В 1930-е годы интеллектуалы «революционной» Москвы стремились к чему-то подобному — стать ядром транснациональной группы единомышленников. Они ориентировались и на более ранние концепции подобных транснациональных космополитичных сообществ, особенно имеющих место у мыслителей Просвещения, например Канта³. Другой версией панъевропейского образования, не основанного на геополитике, а, напротив, определяющего себя как альтернативу ей, была «литературная республика», которую активно поддерживал Вольтер, но происхождение которой восходит к эпохе Ренессанса⁴. Как утверждает Роберт Дарнтон в ста-

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 5. Л. 18.

² Казанова П. Мировая республика литературы / Пер. М. Кожевникова, М. Летарова-Гистер. М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003. С. 29—30.

³ См. введение и статью Аллена У. Вуда в: Cheah P., Robbins B. (eds.). *Cosmopolitanism: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

⁴ Также важный пример «Новости литературной республики» (*Nouvelles de la Republique des lettres*; 1684—1687) Пьера Бейля.

тье «Европейской менталитет» (2002), эту республику «определяет различие между ведущими войну национальными владыками и транснациональной группой образованной элиты». Эта республика «выработала панъевропейский способ существования, известный теперь как космополитизм», который «отделяет людей достоинства от немых масс, чей интеллектуальный горизонт не выходит за рамки территории, обозримой с башен их церквей: поэтому местничество (*l'esprit de clocher*¹) и квасной патриотизм (*campanilismo*²) означают низость (*l'infame*)³. Космополитический взгляд на мир стал охватывать всю Европу, а порой и все человечество»⁴.

Похожие взгляды выразил Кольцов в статье «Советский патриотизм» (1925), где противопоставил его «патриотизму своей колокольни»⁵. К середине 1930-х годов такой взгляд получил широкое распространение, в то время как «провинциальность» практически стала ругательством. Бухарин в своем обращении к первому съезду советских писателей разделил «провинциальность» и «широту умственных горизонтов», «жестокую некультурную провинцию» и «мировые масштабы»⁶.

На языке «литературной республики» «местничество» означает не только узкую ограниченность локальными интересами, но и ограниченность самой церкви. Республиканский космополитизм был укоренен в секулярных идеалах Просвещения: «он поощрял критическое использование разума» и «побуждал к крестовым походам против низости (*l'infame*), то есть против нетерпимости

¹ Букв. «дух [своей] колокольни» (*фр.*). — *Прим. перев.*

² От слова «*campanile*» — колокольня (*ит.*). — *Прим. перев.*

³ Намек на знаменитую фразу Вольтера «*écrasons l'infâme*» (*фр.* «раздавим гадину»), направленную против религиозных предрассудков и нетерпимости. — *Прим. перев.*

⁴ *Darnton R.* A Euro State of Mind // *New York Review of Books*. 28 February 2002. P. 30.

⁵ *Кольцов М.* Советский патриотизм // *Правда*. 1925. 5 августа.

⁶ Доклад Н.И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 493, 498.

и несправедливости вообще и злоупотреблений католической церкви в частности»¹.

В 1930-е годы антиклерикальная позиция СССР привлекала многих западных интеллектуалов, несмотря на другое понимание «низости» (*l'infame*). Некоторые из тех, кто поддерживал Москву, неверно понимали своего *vis-a-vis*. Например, Жид вместе с некоторыми другими интеллектуалами видел в Москве такое место, где, по его (ошибочному) мнению, более секулярное советское общество могло бы принять их космополитичное гей-сообщество, враждебное «низости» католицизма и буржуазного общества. В 1932 году он присоединился к французской секции МОРПа (АЕАР) и запланировал визит в СССР, взяв с собой в качестве приданого рукопись своего довоенного сатирического антиклерикального романа «Подвалы Ватикана»². И хотя Жид был разочарован, узнав, что в 1934 году в СССР ввели уголовную ответственность за мужеложство, что умерило его энтузиазм, советская Россия по-прежнему привлекала его как бастион антиклерикализма. Он даже говорил Эренбургу, что твердо намерен обсудить со Сталиным вопрос о предоставлении прав гомосексуалистам³.

Интеллектуалы, подвергавшиеся в своих странах другим формам дискриминации, также испытывали симпатию к Советскому Союзу. Лэнгстон Хьюз, чернокожий гей, приезжал в июне 1932 года с группой афроамериканцев во главе с Луизой Томсон. Известный русскому читателю по переводам, Хьюз приехал, чтобы сняться в фильме Межрабпома о расизме в Америке, который был предназначен для США, но должен был сниматься, что весьма показательно для этого космополитичного времени, немцем Карлом Юнгхансом⁴.

¹ *Darnton R.* Op. cit. P. 30.

² *The Journals of André Gide / Transl. J. O'Brian.* New York: Knopf, 1949. Vol. P. 180; *Эренбург И.* Дела и дни (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб.: Б-ка Рос. Акад. наук, 2001. С. 37; *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Книга 3 и 4. М.: Советский писатель, 1963. С. 462.

³ *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. С. 30.

⁴ *Бек Б.* Черные и белые. К приезду негритянских групп кинороботников // Советское искусство. 1932. № 30.

Когда выяснилось, что кинопроект («Черные и белые») не состоится, несколько членов команды, включая самого Хьюза, выразили желание посетить Среднюю Азию — ближайший советский аналог американского Юга с его цветным населением¹. Следующим был Фридрих Вольф, врач и драматург, приехавший в СССР в надежде, что сможет найти здесь поддержку в борьбе за легализацию аборт (но и аборты были объявлены вне закона в 1936 году, как раз когда он и его семья получили советское гражданство).

Очевидно, что явной параллели с литературной республикой, описанной у Дарнтона, провести не получится. Главным отличием является то, что писатели и интеллектуалы в СССР зависели от власти, управляющей государством и ведущей войны. В действительности это движение вовсе не походило на республику, так как подчинялось МОРПУ². Расположенный в Москве, наряду с родственными организациями в других областях культуры, такими как МОРТ, занимавшийся театром, МОРП был потенциальным ядром этого международного братства, но никогда не финансировал его в необходимом его лидерам-энтузиастам объеме³. Кроме того, интеллектуалы, принадлежавшие к этому транснациональному кругу, не могли противопоставлять себя «немытым массам»: предполагалось, что последние составляют их опору и даже превосходят их в плане своей социальной ценности. Наконец, несмотря на то что горизонты советской интеллектуальной жизни заметно расширились, многие интеллектуалы упорно придерживались ограниченного кругозора «Правды», которая, хоть и публиковала все больше материалов о западной культуре, передовицу и главные статьи чаще всего посвящала посевам зерновых или выплавке чугуна.

¹ Бек Б. Искусство негров // Советское искусство. 1932. № 35 (3 августа); Хьюз Л. Москва и я // Интернациональная литература. 1933. № 5. С. 78—82; См. также: Baldwin A.K. Beyond the Color Line and the Iron Curtain: Reading Encounters between Black and Red, 1922—1963. Durham: Duke University Press, 2003 (2-я глава).

² Из истории международного объединения революционных писателей (МОРП) // Литературное наследство. М.: Наука, 1962. Т. 81. С. 17.

³ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 988. Л. 17.

Эта двойная ориентация (космополитизм/локальная повестка) прослеживается в биографиях всех четырех выделенных мною писателей. Эренбург в это время выпустил две книги, «Мой Париж» и «Испания»: обе написаны с позиции европейского космополита и с использованием рискованного материал. Но вскоре — то ли из-за экономического кризиса, то ли из-за подъема фашизма — он вернулся к более ортодоксальной советской манере письма. Летом 1932 года он провел полтора месяца в СССР и создал оду советской индустриализации «День второй» (1934)¹, название которой — аллюзия на библейский второй день творения; а потом еще один производственный роман — «Не переводя дыхание» (1935). Оба романа активно популяризировались государством (их издали большими тиражами, проводили дискуссии для их обсуждения) и были сосредоточены на противопоставлении Советского Союза и буржуазного Запада, хотя рабочие Эренбурга прекрасно разбирались в западной литературе, что выглядело довольно неправдоподобно.

Таким образом, заводская тема все еще была актуальна, хотя и раскрывалась уже не так прямолинейно. Никуда не исчезли и короткие журналистские заметки, пережившие свой расцвет во времена «автора как производителя». Журналисты-писатели путешествовали по всей стране, публикуя очерки и фельетоны в «Правде» и других московских изданиях. Ведущими участниками этой работы были Кольцов и Третьяков. В некоторых заметках речь шла о промышленных достижениях, но в большинстве — о бюрократических злоупотреблениях и неэффективности, как правило? с указанием конкретных имен. В эти же годы, как мы увидим, Кольцов постоянно ездил в Берлин, завязывая знакомства с левыми немецкими интеллектуалами.

Аналогичную направленность имела деятельность Третьякова, по крайней мере после его последней поездки в Берлин: он писал заметки о достижениях советской экономики (о чем говорилось в главе 1), одновременно продвигая своих немецких друзей и контролируя

¹ Опустошенность буржуазной литературы. Беседа с И. Эренбургом // Литературная газета. 1932. 29 августа.

различные советские журналистские опусы, которые появлялись в Германии, но под контролем МОРПа или других органов Коминтерна. Карьера Третьякова, как и Кольцова, вошедшего в редакцию «Литературной газеты» в 1932 году, после того как оттуда вычистили рапповцев, пошла вверх именно при МОРПе. До апрельского постановления, упразднившего РАПП, его руководитель Леопольд Авербах принимал участие в руководстве МОРПом¹. Но 5 августа 1932 года «Литературная газета» объявила о «перестройке» этой организации с целью приблизить ее к писателям-попутчикам²: секретариат был обновлен, и Третьяков вошел в его состав³. Позже в том же месяце Третьяков в качестве представителя МОРПа был направлен в организационный комитет Союза писателей и в ВОКС, что лишний раз показывает тесную связь между разными органами, занимавшимися вопросами международной культуры⁴.

Третьякову также было поручено подготовить речь о трансформации МОРПа для его секретариата. В ней он заявил — еще до захвата нацистами власти в 1933 году, — что главная задача этой организации — противостоять фашизму единым фронтом. Кроме того, он советовал помимо сугубо организационных контактов с западными писателями и «работниками культуры» налаживать также личные контакты с ними (отзвук его собственного общения с Брехтом и компанией во время его берлинского визита) — и это в то время, когда советская и немецкая компартии все еще были поглощены давними баталиями со Вторым Интернационалом и социал-демократами⁵. В конце 1932 года секретариат Союза писателей учредил комиссию

¹ РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 6. Л. 17.

² МОРП на новом этапе // Литературная газета. 1932. 23 августа; Путь Международного объединения революционных писателей // Литературная газета. 1932. 29 декабря. Решение о перестройке было принято секретариатом 15 июля (РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 1. Д. 96. Л. 60).

³ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 1. Д. 96. Л. 62; РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 1. Д. 96; РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 1. Д. 96. Л. 60—95; Перестройка международного литературного фронта и новый состав секретариата МОРП // Литературная газета. 1932. 5 августа.

⁴ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 1. Д. 96.

⁵ МОРП на новом этапе.

во главе с Третьяковым, которая должна была поддерживать связь с МОРПом и комиссиями в разных странах, способствуя увеличению количества переводов советских авторов на другие языки и переводов иностранных авторов на русский, а также формированию связей с зарубежными писателями¹. Кольцов и Третьяков приняли заметное участие в прошедшей 20 августа совместной встрече советских и немецких писателей под эгидой немецкой комиссии МОРПа, где звучали призывы к международному сотрудничеству в борьбе против фашизма, к «смычке» между немецкими и советскими писателями (среди присутствующих были Эйслер и Карл Виттфогель, выступившие с главными речами)².

Новый горизонт идентичности?

1930-е годы в СССР отмечены великим парадоксом. В это десятилетие страна пыталась найти себе место внутри великой культурной традиции Европы, одновременно опуская железный занавес решительнее, чем когда-либо прежде, и все более погружаясь в состояние культурной автаркии. Советский Союз становился относительно закрытым обществом — закрытым в том смысле, что теперь только элита могла пересекать его границу, равно как и в том, что граждане этой страны были привязаны к месту своего проживания. В 1932—1933 годах была введена система внутренних паспортов: отныне, чтобы жить в том или ином месте, требовалась прописка. Тогда же стало расти внимание к обеспечению безопасности границ государства. Строились санатории, организовывались групповые экскурсии по стране (походы, альпинизм) — но единственно доступным видом «путешествия» для большинства граждан являлась подписка на журнал или приобретение книги³.

¹ Дневник секретаря МОРП // Интернациональная литература. 1933. № 1. С. 158.

² Работа МОРП // Литература мировой революции. 1933. № 1. С. 158.

³ *Koenker D. The Proletarian Tourist in the 1930s: Between Mass Excursion and Mass Escape // Koenker D., Gorsuch A.E. (eds.). Turizm: The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism. Ithaca: Cornell University Press, 2006.*

Словно в порядке компенсации за ограничение мобильности и жестко прочерченные границы советская культура обогатилась темой драматических и экзотических путешествий. Среди читателей были популярны истории об опасных путешествиях на Крайний Север, особенно о героическом спасении челюскинцев (1934): вся страна, затаив дыхание, следила за операцией по спасению команды парохода «Челюскин», отправившегося в Арктику с научными целями и застрявшего во льдах (Кольцов и Третьяков написали тексты для роскошной книги об этих событиях)¹.

Как ни странно, мода на путешествия и приключения распространилась в это время по всей Европе. Пол Фасселл в своем исследовании литературы о путешествиях показывает обратную зависимость между все более оседлым и привязанным к одному месту образом жизни современного человека и модой на экзотические путешествия. «Иллюзия свободы, — пишет он, — приобретает особую значимость в 1920—1930-е годы, когда подкравшийся призрак современной тюрьмы — паспорта, очереди, организованные экскурсии, номера социального страхования, таможенные правила и валютный контроль — начинает неуклонно сдавливать жизненное пространство»².

Если в СССР 1930-х годов реально могли путешествовать только единицы, в литературной республике, согласно Дарнтону, «самые цивилизованные люди воспринимали себя европейцами и совершенно не заботились о границах и паспортах». Они «совершали большие путешествия», «и их гостеприимно принимали другие люди их круга», «разделявшие тот же этический кодекс»³. Избранная группа советских культурных эмиссаров и их европейские коллеги, разделявшие те же ценности, могут рассматриваться, пусть и со значительными оговорками, как своего рода функциональный

¹ Гроза И. Р., Дубенский П. С. (ред.). Славным завоевателям Арктики. М.: ОРГИЗ—СОЦЭКГИЗ, 1934.

² Fussell P. Travel and the British Literary Imagination of the Twenties and Thirties // Kowalewski M. (ed.). Temperamental Journeys: Essays on the modern literature of travel. Athens: University of Georgia Press, 1992. P. 81.

³ Darnton R. A Euro State of Mind. P. 30.

эквивалент дарнтоновских республиканцев: они считали себя более развитыми и в каком-то смысле более аристократичными, чем большинство их сограждан. Кольцов, представитель советской элиты, был лидером среди них.

В 1930-е годы Кольцову, похоже, предоставлялась значительная личная свобода. В 1932 году, во время поездки в Германию, он влюбился в свою переводчицу, журналистку Марию Грехсёнер. Только его особым положением можно объяснить, как за несколько дней он сумел получить для нее визу, чтобы в сентябре она приехала с ним в Москву в качестве любовницы (он был женат), а также устроить ее работать в московскую «Немецкую центральную газету» («*Deutsche Zentral-Zeitung*»), что позволяло ей сопровождать его в командировках на правах выездного корреспондента. Она, в свою очередь, взяла псевдоним Мария Остен, предпочтя восточный (московский) вариант мироустройства¹.

Кольцов и Мария Остен стали чем-то вроде королевской четы в мире советской интеллектуальной жизни: она — обаятельная элегантная блондинка, он — могущественный издательский барон, глава «Жургаза» (конгломерата с четвертью миллиона работников) и один из самых востребованных журналистов². К моменту их встречи Кольцов опубликовал в «Правде» двенадцать сотен фельетонов, часть которых вошла в двадцать четыре сборника его журналистских текстов. Готовилось к печати второе многотомное собрание его сочинений, а также немецкое издание избранных произведений³. В 1932 году признанием его положения стала квартира, полученная им в новом престижном жилом комплексе почти напротив Кремля, известном как «дом на набережной». После 1933 года Кольцов и Мария разъезжали по всей Европе; из каждой поездки она привозила чемоданы самых модных парижских нарядов.

¹ Osten (нем.) — Восток. — *Прим. перев.*

² Huss-Michel A. Die moskauer Zeitschriften «Internationale Literatur» und «Das Wort» während der Exil-Volksfront (1936—1939). Eine vergleichende Analyse. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987. S. 17.

³ Перечислены в: Книги Кольцова // Литературная газета. 1932. 11 июля.

История этой пары поднимает вопрос об идентичности. Был ли Кольцов представителем советского нового класса, извлекающего выгоду из своей преданности режиму (выражающейся, например, в его статьях, поддерживающих суровые приговоры чисток)¹? Был ли он «перелетной птицей» (*Wandervogel*) или тайным агентом? Или он представлял собой исключение из новой стандартной модели советского интеллектуала; и не были ли подобные случаи своего рода лазейками, позволявшими существовать «тоталитарному» государству? Я полагаю, что, несмотря на ограничение мобильности, СССР не был равномерно «тоталитарным». Как показывает Шейла Фицпатрик в своей книге «Срывайте маски!», идентичность пребывала в состоянии постоянного определения даже на самом примитивном уровне автобиографии; существовали многочисленные самозванцы и разнообразные аферисты, особенно в провинции, которые еще сильнее подрывали фиксированную идентичность и фиксированное местонахождение. А в случае ультрамобильного Кольцова вопрос идентичности приобретает еще более сложный и неоднозначный характер.

В Москве 1930-х годов признаком принадлежности к элите — и одновременно исключением из советских строгих моральных социальных правил — было наличие любовницы; этот факт не обратил на себя внимание исследователей, но наверняка заинтересовал бы Золя. Особенно высоко ценимыми символами статуса были любовницы или жены-иностранки — и это несмотря на то, что официальная политическая культура строилась на мифе о «великой семье» (сталинском государстве), которой подчинялись и частные семьи². Мария Остен, однако, хотела иметь детей. В конце 1934 года, во время путешествия в Саар вместе с Кольцовым, она взяла под опеку Губерта Лосте, местного десятилетнего мальчика из рабочей семьи. Позже, в 1937 году, она усыновила сироту, испанского мальчика, спасенного из дымившихся руин и потому прозванного Чемино, хотя

¹ Например, его разоблачение «контрреволюционной группы Рютина — Павлова»; *Цейтлин М.* С точным адресом. Новая книга фельетонов М. Кольцова // Литературная газета. 1932. 17 октября.

² См.: *Кларк К.* Советский роман: История как ритуал (глава 3).

затем она изменила его имя на Хосе, или Юзик на русский манер, в честь Сталина. Таким образом, Мария была не только любовницей представителя советской элиты, но и матерью альтернативного, транснационального и небιологического семейства, являющегося своего рода синекдохой той «великой семьи» транснациональных лѣфтистов, которая существовала в тандеме и частично совпадала с «великой семьей» советского государства.

В 1935 году Мария в качестве специального выпуска кольцовского журнала «Огонек» опубликовала рассказ «Губерт в стране чудес», повествующий о жизни Губерта с того момента, когда Кольцов и Мария навестили его семью в Сааре. Повествование велось от лица «самого мальчика», которого восхищали такие встретившиеся на его пути советские «чудеса», как реконструированная Москва и ее метро, экспедиция «Челюскина», полеты в стратосферу, пионерский лагерь и карикатурист «Правды» Борис Ефимов, приходящийся братом Кольцову. Завершалась книга вопросом, адресованным юным читателям, для ответа на который был приложен конверт: следует ли Губерту возвращаться домой к своей семье в Саар или же остаться в «стране чудес»?¹ По сути это был риторический вопрос относительно миропорядка, который следует выбрать Губерту. Он был вдвойне риторическим, учитывая, что нацисты, к огромному сожалению советских властей, одержали победу на прошедшем в Сааре в ноябре — декабре 1934 года плебисците и территория была возвращена Германии. СССР вложил в этот плебисцит значительные средства; Йорис Ивенс даже снял о нем фильм для российского зрителя². Но поскольку Губерту предстояло ассимилироваться в социокультурный контекст Советского Союза, его история становилась чем-то вроде притчи, предвосхищающей тот день, когда весь мир будет поглощен советской системой.

Самый эффектный жест Кольцова этих лет был осуществлен в сентябре 1932 года, когда в рамках подготовки к празднованию

¹ *Остен М.* Губерт в стране чудес. Дела и дни немецкого пионера / Предисл. Г. Димитрова, автор. пер. с нем. И. Горкиной. М.: Огонек, 1935.

² *Ивенс Й., Реглер Г.* Сценарий «Саарский плебисцит и Советский союз» (1934). Фильм утерян.

сорокалетия творческой деятельности Горького он запустил кампанию по сбору средств на «эскадру» самолетов. Самолеты должны были летать во все концы страны с писателями, экспертами и официальными лицами на борту и, спускаясь с небес, просвещать местных жителей, бороться с их «провинциализмом», как называл это Третьяков, и расширять горизонты их идентичности¹. С этой целью Кольцов убедил тридцать девять журналов своей империи «Жургаз» и другие институции культуры, в частности театры, собрать деньги (практически десятину), чтобы профинансировать эскадрилью².

Планировалось, что самолеты эскадрильи будут разного размера. Самые маленькие должны были быть способны сесть даже на колхозном поле в отдаленном районе, отрезанном от дорог, — как бы преодолевая *esprit de clocher*³. А самый большой, «Максим Горький» (одно из «чудес», увиденных Губертом), был на тот момент крупнейшим и технически наиболее передовым советским самолетом, таким «голиафом», «воплощавшим превосходство СССР над врагами-капиталистами»⁴. Предполагалось, что он будет участвовать в массовой агитации, для чего на его борту размещались салон для пресс-конференций, редакция газеты, типография, фото- и кинолаборатории, радиостанция с широким диапазоном и ультрасовременное устройство для световой проекции лозунгов на облака⁵. Наверняка проект был санкционирован сверху, но Кольцов вел себя так, будто речь шла о его личной инициативе, — еще один пример того, что

¹ РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 6. Л. 17.

² Максим Горький // Литературная газета. 1932. 23 сентября; Строим гигант-самолет «Максим Горький» // Советское искусство. 1932. 21 сентября; Кригер Е. Эскадрилья большевистских трибун // Известия. 1933. 8 мая.

³ Макрушенко П. В гости на самолете // Правда. 1935. 18 марта; Kerber L.L. Stalin's Aviation Gulag: A Memoir of Andrei Tupolev and the Purge Era. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996. P. 99.

⁴ Palmer S.W. Dictatorship of the Air: Aviation Culture and the Fate of Modern Russia. New York: Cambridge University Press, 2006. P. 212.

⁵ Самолет-агитатор «Максим Горький» // Литературная газета. 1932. 23 сентября.

«тоталитарная» модель управления существовала и в то же время не была всеохватной.

В качестве прототипов эскадрильи приводились агитационные поезда Гражданской войны (на одном из них работал Эйзенштейн), активно участвовавшие в советской пропаганде¹. Более свежим примером служил «кинопоезд» режиссера Александра Медведкина, который с марта 1932 года три месяца ездил по стране, возя с собой мобильную киностудию, проводя съемки на местах, разоблачая бюрократизм и недостатки на производстве². Кольцов со своей эскадрилей превзошел Медведкина, модернизировав его инициативу с соответствием с веком авиатехники (хотя первый агитполет был совершен еще в 1925 году, с участием Виктора Шкловского); и его особое положение вновь способствовало тому, что советская пресса уделила этому проекту гораздо больше внимания, чем поезду Медведкина³.

Эскадрилья начала свою работу в составе гражданской авиации 17 марта 1933 года, еще до начала строительства самолета «Максим Горький». Первыми полетами руководил сам Кольцов. «Максим Горький» был построен в апреле 1934 года, а 1 мая 1935 года совершил полет над Красной площадью (с Барбюсом на борту), сопровождающийся речью теоретика-визионера и фантаста Константина Циолковского. Однако во время последующего полета над столицей, 18 мая 1935 года, «Максим Горький» разбился в результате столкновения с небольшим самолетом, осуществлявшим документальную съемку (что вызвало сильный гнев Сталина)⁴. Символическая ценность подобных машин была такова, что, несмотря на неудачу,

¹ Имя Горького. Эскадрилья самолетов // Советское искусство. 1932. 9 октября.

² *Кут А.* Фильм — боевой доклад. Кинопоезд выдержал экзамен // Советское искусство. 1932. 27 июля. См. также: *Widdis E.* Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 43—45.

³ Согласно Скотту Палмеру, эти полеты способствовали ускорению доставки зерна в голодающие сельские районы, см.: *Palmer S.W.* Dictatorship of the Air. P. 216.

⁴ *Kerber L.L.* Stalin's Aviation Gulag. P. 98, 104.

проект был доведен до конца: буквально в «считанные дни» были собраны деньги на строительство целой эскадрильи «самолетов-гигантов», главными среди которых стали «Владимир Ленин», «Иосиф Сталин» и «Максим Горький»¹. Катастрофа несколько умерила пыл энтузиастов, хотя эскадрилья еще какое-то время совершала полеты, пусть и не так активно. В любом случае внимание Кольцова к этому времени уже было поглощено событиями на международной арене.

Надо заметить, что международная ситуация занимала Кольцова еще во время работы над проектом агитэскадрильи. Идею последней он позаимствовал из предвыборной кампании Гитлера 1932 года, успех которой многие приписывали самолету «Люфтганза Юнкер», на котором Гитлер облетел с выступлениями всю страну². Иначе говоря, как и в случае Третьякова, оба направления деятельности Кольцова — внутри страны и за ее пределами, — не будучи обособленными друг от друга, выступали как две части единого национального проекта.

Однако в карьерах Кольцова, Третьякова и Эйзенштейна уже начали происходить радикальные изменения, вызванные драматическими событиями на международной сцене, которые оказывали давление на «закрытую» систему советской культуры и все больше открывали страну западным влияниям.

Захват власти нацистами

Статья Эйзенштейна «Разборчивая невеста», опубликованной в июне 1933 года, предшествовало не только апрельское постановление 1932 года о создании Союза писателей, но и другое судьбоносное событие — приход нацистов к власти в январе 1933-го, оказавший

¹ *Palmer S.W.* Dictatorship of the Air. P. 219.

² РГАЛИ. Ф. 2263. Оп. 1. Д. 100. Л. 3—26. Рассуждения Кольцова о нацистской Германии: Л. 18; *Fritsche P.* A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 186.

гораздо более сильное воздействие на советскую культуру 1930-х годов, чем принято думать.

После того как нацисты пришли к власти, Кольцов и Третьяков почти прекратили поездки по стране и публикацию фельетонов о бюрократизировавшихся должностных лицах и новых экономических проектах и, предоставив эти задачи помощникам, сами стали основными игроками международного антифашистского движения. Вскоре к ним присоединился и Эренбург, недавний новообращенный певец индустриализации.

Стать ключевой советской фигурой антифашистского движения Кольцова побудил поджог Рейхстага. Пожар произошел 27 февраля 1933 года, сразу после прихода нацистов к власти; воспользовавшись случаем, они обвинили в этом коммунистов и с удвоенной силой взялись за разгром левого движения. По обвинению в поджоге было арестовано четверо коммунистов (вместе с фон Люббе), главным из которых был лидер Коминтерна в Берлине болгарин Георгий Димитров.

Советский Союз принимал активное участие в процессе. Кольцова оторвали от российских тем, освещаемых в «Правде», и назначили главным корреспондентом по этому делу. Немцы запретили ему въезд в Лейпциг, где проходил суд, поэтому он освещал события сначала из Праги (недолго), а потом из Парижа (вместе с Марией Остен). «Правда» придавала особое значение его репортажам, обычно размещая их на первой полосе. Его миссия в Париже превосходила обычные обязанности журналиста: фактически Кольцов стал главным представителем СССР в развернувшейся там антифашистской кампании, ставшей особенно активной в связи с процессом. Обвиняемый появился в суде только в конце сентября. К тому моменту многие интеллектуалы из разных стран самостоятельно изучили дело, выпустив «Коричневую книгу о поджоге Рейхстага и гитлеровском терроре» (в Париже и Лондоне), обнажавшую слабую позицию официального обвинения, и провели в Лондоне контрпроцесс. «Коричневая книга» вышла за день до лейпцигского

суда, подорвав доверие к нему¹. Димитров был признан невиновным и через несколько месяцев (26 февраля 1934 года), получив советское гражданство, бежал в СССР.

В советской прессе последовало много экстравагантных замечаний о значении победы в этом суде, которая часто именовалась поворотной точкой для нацистов, «фиаско», за которым, дескать, последует потеря ими власти². Конечно, это стало большой удачей для советской пропаганды. Снятый Густавом фон Вангенхаймом при участии Ивенса фильм «Борцы» («Kämpfer», 1935) об антифашистском сопротивлении в Германии, где в числе прочего была показана защита Димитрова, с большим успехом прошел во всем мире, включая Нью-Йорк³.

Участие Кольцова в этом деле (он был вовлечен в подготовку второй «Коричневой книги») способствовало его и без того блестящей карьере. Когда Димитров прибыл в СССР в 1934 году, в аэропорту его встречал именно Кольцов. Димитров после своего возвращения стал членом президиума исполкома Коминтерна, а затем на VII съезде партии был назначен его секретарем, что также положительно сказалось на положении Кольцова. Через пару лет ареной его деятельности станет уже не СССР, а Европа.

Лейпцигский процесс был не единственным инцидентом в соперничестве нацистской Германии и Советского Союза. Однако в основном это соревнование развернулось на подвижном поле искусства. В 1930-е годы и Германия, и СССР претендовали на статус культуры высшего порядка, оправдывающий их претензии на мировое господство. Москва все активнее позиционировала себя как город «мировой

¹ Специальный выпуск журнала Кольцова «За рубежом» (№ 15, 15 августа 1934) содержит материал о «Коричневой книге»; *Кольцов М.* Помощь жертвам германского фашизма // Правда. 1933. 3 ноября; РГАСПИ. Ф. 538. Оп. 3. Д. 154; *Конд.* Показания свидетелей на лондонском процессе // Правда. 1934. 17 сентября; *Pike D.* German Writers in Soviet Exile. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982. P. 95—96.

² *Браун Р.* Рот Фронт, товарищ Тельман! // Правда. 1935. 3 марта.

³ Erfolg des Dimitrov Films in New York // Deutsche Zentral-Zeitung. 1936. 3 Oktober.

культуры»¹, тогда как в нацистской Германии, по заверениям советских комментаторов, эта культура деградировала². Несмотря на все свои технологические и военные достижения, утверждали они, нацистский режим ведет страну к «средневековому варварству и террору»³. Нацисты пренебрегли передовой наукой об обществе (читай: «марксизмом-ленинизмом») и, как выразился Бухарин, не читали «книгу истории», поэтому тянут Германию обратно в темные века⁴.

В советской и антифашистской риторике «культура» или «гуманизм», где последний ассоциировался прежде всего с текстуальной культурой, составляли одну сторону всеобъемлющей оппозиции, лежащей в основе противостояния между нацистской Германией и — тут могли быть варианты — Советским Союзом, либо истинной Европой, либо прогрессивными представителями человечества. Противоположной (нацистской) стороной оппозиции было «варварство». В интернациональном антифашистском движении литература играла ключевую роль в укреплении чувства общего дела, спланивающего политиков и интеллектуалов совершенно разных политических взглядов и социальных групп. Сходным образом Дарнтон описывал литературную республику, где «писатели выступали узловыми точками системы», а их сетевые сообщества были «важными структурами управления сю»⁵. В 1930-е годы участники антифашистских объединений постоянно странствовали, во многих случаях буквально, но иногда и фигурально. Они устанавливали контакты со своими собратьями-активистами и изгнанниками фашистских режимов, поддерживали переписку с разбросанными по миру коллегами и тем самым поддерживали транснациональные связи.

Их существование определял модус путешествия.

¹ См., например: *Брод М.* Столица мировой культуры // Советское искусство. 1935. 5 января.

² См., например: *Рыжлин Г.* Здравствуйтесь, тридцать пятый // Огонек. 1935. № 1.

³ *Браун М.* Рот Фронт, товарищ Тельман!

⁴ *Бухарин Н.* Почему мы победим? // Известия. 1934. 1 мая; *Радек К.* Куда идет Германия? // Известия. 1933. 22 марта.

⁵ *Darnton R.* Euro State of Mind. P. 30.

Их связывала любовь к литературе: в представлении антифашистов нацисты были «разрушителями» великого духовного наследия Европы, сами же они выступали его защитниками. Характерно, что Димитров, сидя в немецкой тюрьме, представлял себя как литератора, жадного книгочeya и автора, выступающего против нацизма и прочих реакционных сил¹.

Нацисты в каком-то смысле даже подыграли своим противникам, подтвердив свое варварство сожжением книг. В злополучную ночь на 10 мая 1933 года на берлинской площади напротив главного здания Университета Гумбольдта был разожжен огромный костер из книг (многие студенты приняли участие в этой акции) — факт особенно вопиющий, если учесть роль фон Гумбольдта в развитии гуманистического образования в университетах Германии (что сразу же отметил Карл Радек, упомянув также речи Фихте к немецкой нации, прочитанные в Университете Берлина)². Это запоминающееся событие было не единственным в методичной кампании нацистов по истреблению ненавистных им форм литературы и искусства либо путем физического уничтожения, как в данном случае, либо с помощью запрета и цензуры. Многие известные деятели литературы и искусства уже эмигрировали из Германии, но это только усилило враждебность как к ним, так и к оставшимся.

Советский Союз принял их сторону, став покровителем транснационального братства, которому Третьяков дал название, вынеся его в заглавие книги, посвященной некоторым из них, — «Люди одного костра» (1936). «Костер» здесь можно понимать как метафору огня и света «истинной» литературы, направляющей, согревающей и поддерживающей веру, преодолевающей границы и собирающей вокруг своего пламени транснациональное братство. Но у этого «костра» есть и более конкретное значение. Братство Третьякова включает тех, чьи книги были сожжены нацистами в мае 1933 года; эта дата для антифашистского движения стала более значимой, чем

¹ РГАСПИ. Ф. 538. Оп. 3. Д. 163. Л. 139; *Dimitroff G. Die revolutionäre Literatur im Kampfe gegen den Faschismus // Internationale Literatur. 1935. № 5. S. 10—11.*

² *Радек К. Выше знамя социалистической культуры // Известия. 1933. 13 мая.*

даже сам приход нацистов к власти за несколько месяцев до этого. Антифашистские писатели были мучениками, только в кострах горели не они сами, а их книги. Быть автором сожженной книги стало предметом гордости. Писатель Оскар Мария Граф сокрушался о том, что были сожжены не все его работы, и в открытом письме нацистам «Сожгите меня» требовал предать огню остальные¹. Название книги Третьякова, таким образом, трактует целенаправленное уничтожение, осуществленное нацистами, через противопоставление двух полюсов, структурировавших главный советский нарратив о нацистах: культура/варварство.

Советская риторика использовала эту оппозицию, но она не была оригинальна ни для компартии, ни для интеллектуалов в целом. Она имеет долгую предысторию и пользовалась популярностью в эпоху Просвещения. В Германии его взяли на вооружение в конце 1920-х годов, когда нацисты только начали представлять угрозу². Одну из самых ясных и резких формулировок мы находим в романе Леона Фейхтвангера «Семья Опперман»³, который вышел в 1933 году и стал эталоном репрезентации нацистского режима (похожим образом режим представлен в пьесе Фридриха Вольфа «Профессор Мамлок» того же года, поставленной на советской сцене, а затем, в 1938 году, экранизированной)⁴. В своем предисловии Фейхтвангер поясняет, что роман представляет собой литературный ответ теории и практике нацистов и прежде всего гитлеровской «Майн кампф».

При всех своих симпатиях к Москве Фейхтвангер не был коммунистом; по своей идеологической ориентации он был прежде

¹ *Caute D. The Fellow-Travellers: Intellectuals and Friends of Communism. New Haven: Yale University Press. P. 53; Антифа. Сожгите меня! // Интернациональная литература. 1933. № 3. С. 141.*

² См., например, репортажи Бернарда фон Брентано: *Brentano B. v. Der Beginn der Barbarei in Deutschland. Berlin: Rohwolt, 1932; Гюнтер Г. Что нового в немецкой литературе // Литературная газета. 1932. 22 ноября.*

³ Первое издание вышло под названием «Семья Оппенгейм» (*Feuchtwanger L. Die Geschwister Oppenheim. Amsterdam: Querido Verlag, 1933*).

⁴ Авторы сценария: Вольф, Адольф Минкин и Герберт Раппопорт, снят Минкиным и Раппопортом на «Ленфильме».

всего евреем¹. Его перу принадлежал целый ряд романов о судьбах успешных евреев, живших в разные времена, от Римской империи до различных периодов немецкой истории, — вплоть до преследования евреев в нацистской Германии. В СССР Фейхтвангер стал одним из самых переводимых авторов (чему способствовал Третьяков): девять его романов вышли на русском языке огромными тиражами, включая «Семью Опперман» (впоследствии тоже экранизированную)². Это сделало его одним из самых популярных романистов советских 1930-х годов³. Другими словами, его творчество стало частью сталинской культуры и культуры еврейской диаспоры.

«Семья Опперман» — это своего рода еврейская версия «Будденброков» Томаса Манна: роман описывает закат состоятельной семьи торговцев (берлинских евреев, владеющих сетью мебельных магазинов) и заканчивается гибелью чувствительного и утонченного наследника семьи. Однако Фейхтвангер, вместо того чтобы, подобно Манну, проследить долгую историю семьи, фиксирует внимание на ее стремительном упадке в 1932—1933 годах. Как ясно из этих дат, другой отличительной особенностью романа служит то, что главной причиной этого упадка оказывается подъем нацизма и преследование евреев. Младший отпрыск династии, Бертольд, умирает не вследствие болезни, как юный герой «Будденброков», — он совершает самоубийство, не выдержав нацистских гонений.

Роман предлагает социологическое исследование судеб немецких евреев: разные члены семьи Опперман представляют разные направления деятельности и зачастую разные политические взгляды. Однако главной задачей Фейхтвангера было показать разрушение истинной

¹ Вечер в Государственном политехническом музее. Речь Леона Фейхтвангера // Правда. 1937. 9 января.

² *Barck S., Jarmatz K. Exil in der UdSSR. Vol. 1/1. S. 322*; публикации Фейхтвангера включают несколько изданий полного собрания сочинений, журнал и отдельные издания романов «Успех», «Лже-Нерон», «Еврей Зюсс» и «Семья Оппенгейм»; сценарий к фильму «Семья Оппенгейм» написала Серафима Рошаль, снял его Георгий Рошаль на «Мосфильме».

³ *Barck S., Jarmatz K. Exil in der UdSSR. Vol. 1/1. S. 320, 322.*

культуры и профессионализма нацистскими «варварами», как называет их автор. В этом плане главной коллизией романа становится конфликт Бертольда с его новым гимназическим учителем-нацистом, доктором Фогельзангом. Бертольд планирует сделать доклад на тему «Гуманизм и двадцатый век», но Фогельзанг настаивает, чтобы он написал о победе Арминия¹ над римлянами. Поскольку же рассказ Бертольда об Арминии как о славном германском воине оказывается недостаточно героическим (вдобавок докладчик — еврей), юноша становится мишенью для травли со стороны учителя. Тема столкновения нацизма с гуманизмом раскрывается также в эпизодах лицемерно вежливого общения Фогельзанга с высокообразованным директором гимназии, антифашистом и другом семьи Опперман. Директор попрекает Фогельзанга чудовищной грамматикой и общим надругательством над немецким языком, обнаруженными им в «Майн кампф». Фогельзанг, который и сам был обескуражен этими ошибками, вместо того чтобы согласиться с оппонентом, возражает ему, что Гитлер в своей книге подчеркивает главенство устной речи над письменной.

Советский Союз утверждал свое превосходство над нацистами в том числе и огромными вложениями в публикацию немецких книг, гордясь крупнейшим издательством немецкой литературы за пределами Германии (VEGAAR), которое в год выпускало до 250 книг на немецком языке, не считая множества переводов на русский и украинский². СССР также ставил себе в заслугу публикацию немецкой классики без купюр, к которым прибегали нацисты.

Это был вызов нацистской Германии, борьба за тексты, за право нести титул полномочного представителя и защитника истинной

¹ Вождь германского племени херусков, разгромивший римлян в битве в Тевтобургском лесу (9 год н.э.). В XIX веке стал знаменем немецкого национализма. — *Прим. перев.*

² Представители СССР также утверждали, что на парижской Всемирной выставке 1937 года в его павильоне было представлено больше немецкоязычных книг, чем у самих немцев: *Stormann W. Brief aus Paris // Das Wort. 1937. № 9. S. 78; Barck S., Jarmatz K. Exil in der UdSSR. Vol. 1/1. S. 271—302.*

культуры и определять ее отличие от «ложной». Согласно логике антифашистов, обязанность отстоять «истинную» литературу была обязанностью отстоять «истинную» Европу. А для изгнанников это также значило отстоять «истинную» Германию. Поскольку сами изгнанники считали себя создателями и жрецами великой литературы, на нацистов они смотрели как на производителей литературного хлама (*Leserfrass*)¹.

Однако благородные идеалы антифашистов — культура, разум, гуманизм — были слишком универсальными, что, наверное, неизбежно для такого зыбкого альянса, как антифашистское культурное движение. Вопрос состоял в том, о какой именно литературе, о каком именно гуманизме идет речь. Одни разглагольствовали о поддержке культуры угнетенных и колонизированных стран, которые сегодня именуются странами третьего мира, другие отстаивали европейскую культуру, а третьи — «советский гуманизм, не имеющий ничего общего с гуманизмом буржуазным»². Немецкоязычные антифашисты находились в еще более сложном положении.

Немецкоязычная диаспора

К 1936 году в СССР проживало четыре тысячи шестьсот немецкоязычных беженцев, а после оккупации нацистами Австрии и Чехословакии их число значительно выросло³. И все же эта группа была ничтожно мала по сравнению с миллионом этнических немцев, граждан СССР и потомков иммигрантов XVIII—XIX веков, или с приехавшими в Союз во время первой пятилетки немцами и австрийцами, коммунистами либо рабочими, инженерами и архитекторами, привлеченными индустриализацией и рабочими местами во время экономического

¹ *Becher J.B.* Im Zeichen des Menschen und der Menschheit // Internationale Literatur. 1935. № 9. S. 29.

² *Kurella A.* Sowjet-Humanismus // Internationale Literatur. 1934. № 5.

³ См.: *Clark K.* Germanophone Exiles in Stalin's Russia: Diaspora and Cultural Identity in the 1930s // Kritika. 2001. Vol. 2. № 3. P. 529—551.

кризиса. Новую волну прибывших составили в основном интеллектуалы и политические активисты.

Интеллектуалы-изгнанники сталкивались с многоликими противоборствующими силами и реалиями. Разумеется, им приходилось руководствоваться экономическими соображениями, коль скоро они рассчитывали продолжать заниматься интеллектуальной деятельностью в эмиграции. СССР стал главным спонсором антифашистского движения. Для немецкоязычных изгнанников особенно важным обстоятельством было то, что он предоставлял им возможность публиковаться (в основном в подвластных Кольцову изданиях). Советские театры были готовы ставить пьесы немецких драматургов, также рассматривалась съемка нескольких советских фильмов с участием немецких режиссеров или сценаристов¹. В то время как в Западной Европе интеллектуальная периодика и издательства диаспоры испытывали трудности и чаще всего закрывались, солидная и надежная материальная поддержка со стороны СССР обеспечивала средства к существованию многим немецким интеллектуалам, проживавшим и за пределами Советского Союза. Как видно из переписки Третьякова, Остен и Кольцова с немецкоязычными писателями Западной Европы, Союз писателей постоянно заботился как об издании их произведений на немецком и русском языках, так и об отправке им продуктовых посылок².

Конечно, все эти инвестиции в антифашистское движение служили скрытым задачам СССР по привлечению интеллектуалов на свою сторону, а иногда и шпионажу. Но сам факт выделения этих денег и оказания помощи способствовал эволюции международного антифашистского движения (притом что далеко не все его члены разделяли просоветские взгляды) с его собственными нарративами, лозунгами и идеалами. Каждая из групп, которые участвовали в этом движении, определяла свою идентичность перед лицом

¹ *Ottwalt E. Der Aufstand der Fischer // Internationale Literatur. 1934. № 6. P. 151—156; Портовики каспийского бассейна // Вечерняя Москва. 1935. 9 июля.*

² РГАЛИ Ф. 631 Д.14. Оп. 5. Л. 5—7.

надвигающегося кризиса, одновременно внося вклад в общее транс-национальное дело.

Учитывая сложность ситуации, среди интеллектуалов-антифашистов, приехавших в СССР после прихода Гитлера к власти, вопросы культурной идентичности и политического подданства стояли особенно остро. Следовало ли им ассимилироваться подобно другим немецкоговорящим и стать гражданами СССР? (Кольцов на собрании Иностранной комиссии Союза писателей СССР 29 мая 1936 года заявил, что многие немецкие писатели, живущие в СССР, являются по сути советскими писателями, которые говорят по-немецки¹.) А может, они должны были стать частью рассеянной по миру интернациональной группы интеллектуалов-антифашистов, не ограниченных миром немецкой культуры? Или же, напротив, они были в первую очередь защитниками и хранителями «истинно» немецкого культурного наследия, работающими в изгнании? Или они фактически становились представителями московской коммунистической империи?

В той или иной степени изгнанники попадали под каждую из этих характеристик. Такое разнообразие целей и ориентиров означало, что интеллектуалы-изгнанники, как и их советские покровители, были непоследовательны в определении своих задач.

Ключевая дилемма для антифашистов заключалась в артикуляции их культурной идентичности, учитывая принципиально транснациональный характер этой диаспоры — их безгосударственность. Как уверяет Терри Иглтон, «культуры по своей сути неполны и нуждаются в государстве как в дополнении, чтобы по-настоящему обрести себя»². Поскольку диаспору немецкоязычных изгнанников составляли выходцы из разных стран (Германии, Австрии, а также Венгрии и Чехословакии), то определение «национальности» было для них особенно проблематичным. Более того, Германия, которая могла рассматриваться как потенциальное место и гарант их «культуры», не

¹ РГАЛИ Ф. 631 Оп. 14. Л. 5—7. Д. 5. Л. 30.

² Иглтон Т. Идея культуры / Пер. с англ. И. Кушнарера. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 91.

представляла собой четкой геополитической целостности, что стало совершенно очевидным, когда нацисты заявили о претензиях создать «великую Германию». Изгнанники остались без экономической, политической и военной силы, они были разбросаны по всему миру, вплоть до Латинской Америки. Все, что у них было, — это язык и культура. На память приходят эмигранты из советской России, которые в 1925 году, когда границы закрылись и их эмиграция стала окончательной, провозгласили себя единственными истинными хранителями русского культурного наследия, сплотившись под знаменем Пушкина¹.

Немецкие изгнанники стремились к созданию нации-диаспоры, то есть *Kulturnation*, критерием принадлежности к которой выступал бы язык. Драматург Эрнст Толлер в своей речи 1937 года перед общиной немецких эмигрантов в Нью-Йорке заявил: «На самом деле диктатор не лишает писателя его родной страны. Язык есть неотъемлемая часть отечества (*Heimat*) — земли, что его питает, земли, из которой он растет». Но дальше он сказал: «Художник <...> должен служить не национальности, но единству наций. Лишь до тех пор, пока мы, эмигранты, остаемся верными нашим идеям <...> мы заслуживаем немецкой самобытности (*Deutschtum*), в которую верим»².

Отметим противоречие между зовом национального и интернационального начал, которое раздирало и советскую риторику. Изгнанники так и не сумели разрешить его. «Как бы диаспора ни настаивала на идее чистоты, на деле ее культурные формы не могут быть исключительно националистскими»³, — отмечает Джеймс Клиффорд. Такие явления, как перевод, мультицентричность и «множественная смежность» с иными культурами, служат неотъемлемой

¹ *Slobin G.S.* The «Homecoming» of the First Wave Diaspora // *Slavic Review*. Vol. 60. № 3 (Fall 2001). P. 515.

² *Toller E.* Unser Kampf um Deutschland // *Das Wort*. 1937. № 3. P. 52—53.

³ *Clifford J.* *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. P. 251; см. также: *Radhakrishnan R.* *Diasporic Mediations: Between Home and Location*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. P. xxvii.

частью диаспорического состояния. Однако для немецкоговорящих беженцев «децентрализация» имела свои пределы. Им требовались нарратив, противостоящий нацистскому, и культурная идентичность, соответствующая изменившимся условиям, но также они нуждались в более широком культурном альянсе, чем тот, который они при своей относительной малочисленности могли себе обеспечить самостоятельно.

Советские интеллектуалы также были озабочены поисками идентичности. Где их корни: в пролетарском авангарде или в истинной классической культуре и европейском просвещении? Являются ли они русскими, европейцами или же представителями (многонационального) советского народа? Я пытаюсь определить «горизонт их идентичности», но в конечном счете горизонт этот есть лишь иллюзия, химера, воображаемая конструкция.

Утонченные советские интеллектуалы, стоящие в центре моего повествования, в чем-то подобны своим современникам из антифашистской диаспоры: они тоже были носителями множественных идентичностей. Третьякова, например, мучила проблема противоречия ориентиров и пристрастий. Ведь сам он был авангардистом: в 1920-е годы — участник «Лефа», организации, объединившей несколько авангардистских групп, самой влиятельной из которых были конструктивисты, в 1930-е годы он продолжал популяризировать немецких интеллектуалов той же направленности. В некоторой степени они и составляли его республику, его транснациональный кружок. К счастью, все они были политически приемлемыми: Хартфильда — потому что состоял в партии, а его брат Виланд Херцфельде возглавлял финансируемое Москвой берлинское издательство «Malik-Verlag» (после прихода к власти нацистов оно переехало в Прагу), а Эйслер — потому что его брат Герхард был членом ЦК Коммунистической партии Германии. Но Третьякову все же приходилось отстаивать своих коллег-авангардистов перед официальными советскими инстанциями.

Еще одно обстоятельство, осложняющее проведение прямой аналогии с «литературной республикой», заключается в том, что немецкие

изгнанники в Москве в значительной степени представляли собой гетто. Кольцов и Третьяков периодически взывали к своим коллегам и просили их уделять больше внимания немцам, способствовать публикации и постановке их работ, но фактически эмигранты были ограничены собственной немецкой комиссией Союза писателей, Клубом иностранных рабочих (местом отдыха интеллектуалов) и передачами на немецком по радио «Москва». Советские писатели не обращали на них особого внимания, и их произведения не издавались в том объеме, какого хотели бы они сами или их покровители — Третьяков и Кольцов. Обо всем этом Третьяков с грустью доложил на собрании президиума Союза писателей 5 мая 1935 года, выразив сожаление, что лишь немногие пришли встретиться с Брехтом в последний его приезд, на что ему был дан ответ: иностранцы не учат русский язык и даже не являются «русскими большевиками»¹. Независимость иностранных писателей и их «своеволие» также представляли собой проблему, приводившую порой к просачиванию «несогласованных» позиций в печать. На собрании Иностранной комиссии 29 мая 1936 года Кольцов доложил, что в редакцию советского немецкоязычного журнала (предположительно «Internationale Literatur») для наведения там порядка включен Третьяков²; сам же Третьяков в другом контексте рекомендовал включать «проблемных» зарубежных писателей в редакции советских журналов, чтобы осуществлять над ними руководство³.

Государство пыталось использовать новоприбывших немцев для повышения уровня сознательности и культуры немецкого населения СССР, проживающего, в частности, в городе Энгельсе (на Волге). Но Энгельс был глухой провинцией, а не космополитическим центром. Этнические немцы разговаривали на архаичном языке вековой давности — немецком времен их переселения и были в основном крестьянами и рабочими. Тем не менее Пискатор, талантливый левый режиссер-экспериментатор берлинского театра, коллега Брехта и постановщик пьесы «Тай Янг просыпается», которого в числе

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 14. Л. 38—41; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 271. Л. 4—75.

² РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 5. Л. 30.

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 14. Л. 41.

прочих распределили в Энгельс,отреагировал на это с энтузиазмом, характерным для беньяминовского «Автора как производителя», и даже пытался уговорить Брехта присоединиться к нему, дабы совместными усилиями создать там нечто новое и уникальное — интернациональный культурный центр¹! Брехта это не заинтересовало, а Пискатор работал над проектом до 1936 года. Однако когда он отправился в Париж по поручению МОРТа, который сам же возглавлял, его отстранили от проекта, и он решил не возвращаться².

Когда Дарнтон в 2002 году писал свою статью для «Нью-Йоркского книжного обозрения», преисполненный оптимизма в отношении посткоммунистической Европы, он идеализировал также и сам феномен литературной республики, представив ее как гармоничное транснациональное братство, игнорирующее национальные границы. Для немецких изгнанников в Москве апартеид в некоторой степени смягчался дружбой с советскими коллегами, сложившейся зачастую еще до изгнания, как в случае с Третьяковым и его берлинскими друзьями или Всеволодом Вишневским, который перевел и опубликовал Фридриха Вольфа, в результате чего некоторые его пьесы были поставлены на советской сцене.

В кругу антифашистов пресса и издательское дело также играли огромную роль в транснациональном культурном обмене и связях, что составляет еще одну параллель литературной республике³. Газеты и журналы, выходившие в России, но предназначенные для европейцев, циркулировали в СССР (среди изгнанников, интеллектуалов и этнических меньшинств), среди представителей антифашистской диаспоры и интеллектуалов левого толка. Одним из них был международный литературный журнал МОРПа, появившийся в июне 1931 года, после Харьковской коференции, «Литература мировой революции» (выходил с 1931-го по 1932-й), переименованный позднее в «Интернациональную литературу». Он издавался на

¹ Архив Бертольда Брехта. Папка 477, 101, 111, 112; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 47. Л. 26.

² РГАСПИ. Ф. 538. Оп. 3. Д. 143. Л. 31—33; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 6. Д. 82. Л. 53—85.

³ *Darnton R. Euro State of Mind. P. 31.*

шести языках: русском, английском, французском, немецком, а затем также на испанском и китайском, причем разные его версии немного отличались друг от друга по содержанию. В конце 1932 года Третьяков был назначен редактором русской версии журнала и вошел в редколлегию немецкого издания (еще одно свидетельство обретения им нового статуса после апрельского постановления ЦК 1932 года)¹. При нем «Интернациональная литература» печатала не только огромное количество произведений западной литературы, но и информацию о европейском литературном мире, а также рецензии на новые переводы.

На страницах русской версии журнала, которой руководил Третьяков, публиковалось множество произведений западной модернистской литературы, включая «Улисса» Джеймса Джойса. В 1933 году журнал анонсировал, что опубликует этот роман, переведенный «первым переводческим коллективом при Союзе писателей», но произошло это только в 1935—1936 годах, и даже тогда он вышел не полностью, а только первые десять эпизодов². Тем не менее это было большим достижением, учитывая прошлогоднюю программную речь Карла Радека, произнесенную на первом съезде советских писателей, в которой он осудил западный модернизм как чуждый советской литературе, поставив вопрос ребром: «Джеймс Джойс или социалистический реализм?»³ Но литературный мир вовсе не был монолитным, и директивы сверху не всегда выполнялись — в СССР публиковали и других модернистов, например Селина⁴. Литературное сообщество фактически раскололось по вопросу о Джойсе: когда Сергей Динамов, главный редактор «Internationale Literatur», с гордостью объявил на

¹ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 1. Д. 96.

² «Улисс» публиковался в «Интернациональной литературе» в № 1—3, 9—12 за 1935 год и № 1—4 за 1936-й. Некоторые фрагменты, переведенные Валентином Стеничем, появлялись и в других журналах в 1934—1935 годах. См.: *Геннива Е. (ред.). «Русская Одиссея» Джеймса Джойса. М.: Рудомино, 2005. С. 140.*

³ Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 315—318.

⁴ *Селин Л.-Ф. Путешествие на краю ночи / Пер. Э. Триолс. М.: Гослитиздат, 1934.* Тираж составил 15 000 экземпляров.

собрании Союза писателей о публикации Джойса, Александр Щербаков, тогда возглавлявший союз, ответил ему: «Это какой-то бред. Нормальный человек просто не может этого принять!»¹

Считается, что главную роль в публикации «Улисса» сыграл Вишневский, покровитель Фридриха Вольфа. В 1933 году (когда «Интернациональная литература» объявила о публикации романа, но не осуществила ее) он сделал несколько заявлений в ее поддержку. Хотя в одном выступлении Вишневский рекомендовал опубликовать Джойса с тем, чтобы «знать Запад», в другом он указывал на достижения Джойса в области художественной формы, предлагая свой вариант Великой Апроприации: если советские писатели изучат технику Джойса и Дос Пассоса, то года через три-четыре они смогут превзойти их². В 1935 году в каждом номере военно-литературного журнала «Знамя», редактором которого он являлся, анонсировалась публикация романа, но он так и не появился. Однако в 1936 году, находясь в Париже, Вишневский нанес Джойсу визит и мог с гордостью сообщить, что тот ошибается, полагая, будто его книги не печатаются в СССР³. Сам Вишневский писал преимущественно суровые саги о Гражданской войне, в числе которых классическая соцреалистическая драма «Оптимистическая трагедия» (1933) и пьеса о немецком революционном движении «Германия». Словом, он был, как и главные герои этой книги, и космополитом, и посредником, и яростным патриотом, и большевиком, подобно Кольцову, и активным создателем культа Гражданской войны.

Характер споров о Джойсе указывает на отсутствие строгой оппозиции между партийными писателями, с одной стороны, и интеллектуалами, сторонниками западной литературы и модернизма, с другой. Адепты модернизма не только принадлежали к истеблишменту, но и продолжали настаивать на своем еще долгое время после того, как их дело было проиграно. Несколько лет спустя, в 1937 году,

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 5. Л. 26.

² Вишневский В. Из статьи «Знать Запад!» // «Русская Одиссея» Джеймса Джойса. С. 87—88.

³ Вишневский В. В Европе. Из путевого дневника // Знамя. 1936. № 10. С. 239.

Фридрих Вольф воспользовался арестом и осуждением Радека, чтобы пересмотреть его речь на съезде писателей. В статье, опубликованной в журнале «Советское искусство», он осудил атаку Радека на Джойса (и это в 1937 году!) и упрекнул его за то, что тот «совершенно обошел молчанием творчество многих немецких и французских революционных писателей», а также рассказал, как после выступления Радека в 1934 году встретился с ним в московском отеле «Метрополь», приведя с собой известного левого немецкого писателя Вилли Бределя и Мальро (оба были делегатами съезда). Но, по словам Вольфа, Радек вел себя цинично и издевательски, хотя Третьяков, Вишневский и Эренбург также выступали против позиции Радека. «В одном только отношении мы поступили тогда (на первом съезде советских писателей) неправильно. Мы не провели работу дальше <...> и не разоблачили его до конца»¹.

Единственная причина, почему журнал «Интернациональная литература» выпускали в нескольких версиях на разных языках, заключалась в том, что большинство европейских членов братства не знали русского и не пытались его учить. Отсутствие единого, общепонятного языка представляло собой потенциальное препятствие созданию промосковской транснациональной литературной республики (для сравнения — все члены вольтеровской республики говорили на французском)².

Все рассматриваемые нами посредники в области культуры — Эйзенштейн, Эренбург, Кольцов и Третьяков — говорили на нескольких языках, в том числе на немецком, но среди немцев-антифашистов многие отказывались учить русский или владели им очень плохо, как, например, Бехер, главный редактор «Internationale Literatur. Deutsche Blätter» с 1933 по 1945 год: он хоть и жил в доме для советских писателей, но отказывался учить русский на том основании, что хочет оставаться немцем и не желает, чтобы русский язык повлиял на его творчество³. Лукач вроде бы мог немного объясниться

¹ Вольф В. До конца разоблачить врага // Советское искусство. 1937. 5 февраля.

² Darnton R. A Euro State of Mind. P. 31.

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 1313. Л. 74; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 14. Л. 41.

по-русски¹. Литература отчасти потому и заняла центральное место в антифашистском движении, что была более доступна и переводима, чем подверженный идиосинкразии и менее нормативный язык устной речи. Несмотря на ее укорененность в локальном и национальном контексте, она была способна преодолевать лингвистические и географические границы посредством переводов и публикаций.

До сих пор я мало говорила о роли немецкоязычных интеллектуалов в Москве. Однако один из них, а именно Лукач, оказал огромное влияние на возникновение теории социалистического реализма. Дебаты в Советском Союзе по поводу соцреализма начались в мае 1932 года, после того как этот термин был изобретен, и закончились, по-видимому, в августе 1934-го, когда Союз писателей провел первый съезд, на котором было представлено официальное определение. Это определение было довольно нечетким, особенно в устах Горького, который в своей речи ударился в лирику по поводу «сказок, мифов и легенд» и «устного художественного творчества трудящихся» как ориентиров для новой традиции, добавив, что «мифотворчество, в своих основах, было реалистично»². На практике хребтом соцреализма был роман. Вопрос, что может значить соцреализм в области романа, обсуждался несколько месяцев спустя, во время широкой дискуссии об этом жанре, состоявшейся в литературной секции Института философии Коммунистической академии 20 и 28 декабря 1934 года и 3 января 1935-го. Главной повесткой стала критика статьи Лукача о романе, заказанная для «Литературной энциклопедии»³.

Лукач являл собой один из самых характерных примеров странствующего левого интеллектуала, который, как и члены литературной

¹ Юлия Марковна Жирова в личной беседе, 19 июля 2001. Кроме того, на совместном собрании 9 августа 1938 года членов СП и членов немецкой секции СП немцы попросили для себя переводчиков, кроме Лукача.

² Доклад А.М. Горького о советской литературе // Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 6.

³ Переработанная версия статьи: Лукач Г. Роман как буржуазная эпопея // Литературная энциклопедия. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1935. Т. 9. С. 795—832.

республики в представлении Дарнтона, «менял паспорта всякий раз, как пересекал границу». Но в Москве после 1933 года он стал героем дня. Для сравнения — ранее, в 1928 году, он был отстранен от должности генсекретаря Коммунистической партии Венгрии за публикацию «Тезисов Блюма», в которых он выступил за альянс партии с непролетарскими силами, возможный при буржуазно-демократическом строе. В середине 1930-х годов, как мы увидим в следующей главе, это стало новой стратегией советской компартии (куда он вступил) и Коминтерна.

После своего возвращения в Москву в марте 1933 года Лукач в основном работал в области теории литературы и эстетики, исследуя также корни нацизма. Мастер на все руки, он принадлежал одновременно и немецкоязычному миру изгнанников, и советской интеллектуальной жизни, публикуясь в журналах по обе стороны этой культурной границы. Он занимал должности в советских академических институтах и в то же время возглавлял несколько советских органов, созданных для немецкоязычных эмигрантов, — таких, как немецкая комиссия МОРПа и немецкая секция Союза писателей¹. Помимо этого, он сыграл решающую роль в формировании советской литературной теории, что подтверждает дискуссия в Институте философии, где крупнейшие литературные деятели собрались для критики его статьи, но на деле одобрили ее и чуть ли не присягнули ей на верность.

Конспект статьи Лукача и сама дискуссия были опубликованы в «Литературном критике» в 1935 году². Обсуждение показало,

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 50. Л. 15.

² Проблемы теории романа. Доклад Г. Лукача в секции литературы Института философии Коммунистической академии (автореферат); Институт философии Коммунистической академии. Стенограмма дискуссии по докладу Г. Лукача «Проблемы теории романа» // Литературный критик. 1935. № 2. С. 231—254. Эта версия неполная, в ней отсутствуют, в частности, выступления Шкловского и Игоря Саца. Более полная версия опубликована по-немецки: *Wegner M. et al. (Hg.). Disput über den Roman: Beiträge aus der SU 1917 bis 1941. Berlin, 1988.* Более подробную информацию о докладе см. в: *Tikhonov G. The Master and the Slave: Lukacs, Bakhtin and the Ideas of Their Time. Oxford: Clarendon Press, 2000* (глава 6).

насколько Лукач и его московские единомышленники стремились вписать свою теорию и историю романа в марксистско-ленинскую модель общественного прогресса, одновременно согласуя соцреализм с транснациональным, европейским контекстом.

В своем исследовании романа и его истории Лукач следует «классической немецкой философии» и в первую очередь Гегелю, который, как подчеркивает Лукач, хоть и был «идеалистом», а не «реалистом», тем не менее «поставил вопрос о романе правильнее и глубже всех буржуазных теорий», сконцентрировав свои открытия вокруг контраста между классическим эпосом и романом¹. Лукач обращается к некоторым этапам эволюции романа, начиная с Рабле и Сервантеса, но ее кульминацией становятся в его глазах великие реалисты — Генри Филдинг, Вальтер Скотт, Гёте, Бальзак, — которые стремились «приспособить героя к буржуазному обществу». Достичь этого союза им не удалось, заключает Лукач, из-за социальных противоречий, вызванных капитализмом. Однако некоторые из них создали поистине великие романы, и «их реализм покоится на этом бесстрашии в раскрытии противоречий, на общественной правдивости содержания»².

Лукач постулирует закат романа после революции 1848 года, в период наступившей реакции. Некоторые писатели, заключает он, низвели своих героев до всего лишь «среднего человека», до статистической нормы, в результате чего действие утратило свой эпический характер, другие же увлеклись чрезмерным субъективизмом, который привел к «окончательному распаду форм романа в эпоху империализма (Пруст, Джойс)». Прибегнув к некоторой казуистике, Лукач получает возможность включить и русских романистов второй половины XIX века (Толстого, например), в число великих европейских реалистов, утверждая, что для России 1905 год стал тем же, чем для Европы 1848-й. Однако подъем пролетариата с его глубокой внутренней спаянностью снова сделал возможным появление «положительного

¹ Проблемы теории романа. Доклад Г. Лукача // Литературный критик. 1935. № 2. С. 214—215.

² Там же. С. 217—219, 216.

героя» в образе «сознательного рабочего», который «уничтожает объективные причины деградации человека». В итоге роман в Советском Союзе сумел «глубочайшим образом видоизмениться, в основе перестроиться и двигаться к сближению с эпосом». Это сближение не ведет к «искусственному возобновлению формальных или содержательных элементов старого эпоса (мифологии и т.д.), но вырастает с необходимостью <...> из становления бесклассового общества». Однако в силу того, что некоторые «пережитки» капиталистического образа мыслей продолжают существовать в человеческом сознании, заключает Лукач, соцреалистический роман пока остается «связан с великим буржуазным реалистическим романом. Критическое усвоение и переработка этого наследия играют поэтому чрезвычайно важную роль в решении проблемы формы на современной ступени развития романа социалистического реализма»¹.

В статье Лукача необходимо выделить несколько моментов. Во-первых, в том, что он проводит генеалогию литературы социалистического реализма от Древней Греции через Западную Европу Нового времени к ее апофеозу — рожденному в СССР соцреалистическому роману, можно усмотреть параллель исторической модели «соцреалистической» архитектуры «новой Москвы», предложенной ее авторитетными теоретиками. Кроме того, учитывая классово обусловленные рамки «буржуазного» романа, он должен, как настаивает Лукач, быть «критически освоен и переработан», дабы соцреализм в полной мере обрел статус вершины литературной эволюции. Эту динамику я уже отмечала во введении как общую черту сталинской культуры этого десятилетия. Советская культура должна была стать, как сформулировал в ходе дискуссии Лифшиц, воплощением «мировой культуры»².

Во-вторых, возводя литературную эволюцию к устному гомеровскому эпосу, Лукач верен позиции Горького, заявившего на первом съезде советских писателей, что соцреализм должен базироваться на «устном художественном творчестве трудящихся»; слова «народное

¹ Проблемы теории романа. Доклад Г. Лукача. С. 210—229.

² Там же. С. 240 (выступление М. Лифшица).

творчество», использованные одним из участников дискуссии, напечатали прописными буквами, дабы читатель не пропустил их¹. За историей романа, по Лукачу, стоит некий идеальный эпос, менее «примитивная» и мифологизированная версия классического гомеровского эпоса: с момента разделения труда, утверждает он, когда в буржуазном обществе возникли «социальные противоречия», основной темой романа стала уже не борьба с внешними препятствиями и природой (стандартные темы классического эпоса), а «классовая борьба»². Эта версия эпоса функционирует как своего рода золотой стандарт, которым измеряются колебания самой формы романа. Его цель — восстановить то единство классического эпоса, возможность которого Лукач видит только в едином, бесклассовом обществе. Однако взгляд Лукача на оригинальный (гомеровский) эпос как голос единого общества идеализирован, что отметил Мирский в ходе дискуссии: в Греции существовало рабство, и, следовательно, она не может рассматриваться в качестве примера бесклассового и цельного общества³.

Таким образом, Лукач, представив несколько упрощенную модель эволюции романа, опустил множество исторических деталей, которые могли бы подорвать четкую аналогию с трехступенчатой марксистско-ленинской моделью исторического развития, завершающегося после преодоления всех противоречий стадией социального единства. Многие участники дискуссии обвиняли Лукача в этом упрощении — в том, что он упускает очень важную добуржуазную историю романа, обращаясь сразу к тому периоду, когда роман уже существовал, и в том, что он не разделяет этот жанр на поджанры. Валериан Переверзев, главный критик Лукача, приводил примеры не только из средневекового и ренессансного, но и из древнегреческого романа⁴. Бахтин, де-факто

¹ Там же. С. 232 (выступление тов. Аристовой); Лифшиц называет классический эпос «фольклором».

² Там же. С. 215.

³ Там же. С. 222 (выступление Д. Мирского).

⁴ Проблемы теории романа. Доклад Г. Лукача. С. 230 (выступление В. Переверева).

собеседник Лукача, обращался к дневнегреческому роману в своих работах конца 1930-х годов, например в «Формах времени и хронотопа в романе». Еще одним явным упущением Лукача, не ускользнувшим от участников дискуссии, была не включенная в траекторию развития романа «Энеида» Вергилия (поздний эпос был назван «искусственным» по сравнению с оригинальным, гомеровским).

Общий аргумент, обеспечивший Лукачу защиту от подобных придирок к его упущениям, состоял в том, что любой конкретный контрпример — не более чем «факт», «случайность» — не может оспорить обобщений, основанных на трудах Маркса, Энгельса, Ленина и, как добавили Лифшиц с Лукачем в своих заключительных репликах, Сталина¹. Фактически Лукач и другие поддержали позицию Сталина, изложенную в статье 1931 года в журнале «Пролетарская революция» (см. лаву 1) и сохранявшую свой авторитет. Неприятие Лукачем психологического реализма и сосредоточенности на изображении внутренней жизни также соответствовало общей тенденции развития советской литературы, отступавшей от теорий РАППа, и в этом смысле также избобличало в нем «сталиниста».

Маркс ценил Гомера, но предложенная Лукачем модель литературной эволюции была ближе к Гегелю. Хотя выступавшие сделали несколько замечаний о том, что Гегель как «идеалист» — фигура не самая подходящая, они тем не менее настаивали на правомерности его эволюционного построения, выводящего роман из греческого эпоса, оправдывая тем самым публикацию частей его «Эстетики», перевод которых стал выходить в «Литературном критике» начиная с 10-го номера за 1934 год². Лифшиц в своем выступлении говорил о «Гегеле и Белинском» так, будто они составляют одно целое, тем самым связывая русскую традицию с Гегелем³.

¹ Проблемы теории романа. Доклад Г. Лукача С. 241, 242, 248 (выступления В. Кеменова и М. Лифшица).

² Там же. С. 239 (выступление Е. Усиевич); Гегель в «Литературном критике». 1934. № 10, 11; 1935. № 1, 2, 6, 8; 1936; № 3, 5, 7; 1937. № 4, 5; 1938. № 1, 7, 8.

³ Проблемы теории романа (выступление М. Лифшица). С. 246.

Эта трактовка марксизма Лукачем, отодвигающая на второй план экономические и классовые факторы (как и у Гегеля) и переносящая акцент на эстетику, совпадает с той позицией, которую он отстаивал по крайней мере с 1919 года, когда стал генеральным секретарем Коммунистической партии Венгрии и участвовал в недолгой деятельности коммунистического правительства этой страны. В своей статье «Старая и новая культура» (1919) он, например, утверждал, что революция означает триумф культуры над экономикой, а в другой статье того же года («Просвещение») добавлял, что политическая деятельность есть не что иное, как средство достижения триумфа культуры. Также в его текстах заметно постепенное ослабление связей между текущим рабочим движением и задачами более высокого порядка¹. Иными словами, Лукач был сторонником модернизированной версии эстетического государства, изложенной языком Маркса, а то и Сталина, из-за чего казалось, будто он мыслит в соответствии с текущим курсом.

Отстаивая свои предпочтения, Лукач был вынужден прибегнуть к некоторой казуистике, особенно когда возводил европейских писателей XIX века сомнительной классовой принадлежности в статус родоначальников соцреализма. Лукач уверял, что величие некоторых романистов героической эпохи реализма (до 1848 года) было достигнуто вопреки их (классово обусловленным) желаниям и устремлениям². В частности, «величие Бальзака и его центральное положение в развитии романа основано именно на том, что он в своих образах создал прямо противоположное сознательно задуманному»³. Аналогичную мысль высказал Энгельс в своем письме 1888 года Маргарет Гаркнесс, опубликованном незадолго до этого⁴.

Настаивая на своем «вопреки», Лукач в сущности нападал на так называемую «вульгарную социологию» — метод, который

¹ *Дмитриев А.Н.* Марксизм без пролетариата: Георг Лукач и ранняя франкфуртская школа, 1920—1930-е гг. СПб.; М.: Летний сад, 2004. С. 105, 147.

² Лукач в: Проблемы теории романа. С. 216.

³ Там же. С. 218.

⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* О литературе и искусстве. М.: Прогресс, 1978. С. 91.

устанавливал прямую зависимость между классовой принадлежностью и содержанием текста и ассоциировался прежде всего с именем Переверзева. В ходе обсуждения статьи Лукача она все больше становилась поводом для критики Переверзева и его «социологической» школы, которая, как считалось, опрометчиво акцентировала эмпирическую природу класса («вульгарный эмпиризм») и, что еще хуже, принижала ведущую роль «пролетариата» (читай: партии) в культурной эволюции¹. Усиевич, редактор журнала «Литературный критик», и другие участники дискуссии именовали Переверзева «меньшевиком», а его теории «немарксистскими» и «вредными», параллельно подчеркивая надежность Лукача как марксиста, ведь не так давно он работал с рукописями Маркса². Ко второму выступлению Переверзева его тон стал извиняющимся, а его прежние сторонники принялись открещиваться от него³. Хотя школа Переверзева была полностью разгромлена только в 1936 году, результатом этой дискуссии стало его замещение в Коммунистической академии Лукачем и сторонниками последнего в качестве главных теоретиков марксизма. Одновременно с этим произошел отказ от узкой литературной политики эры РАППа в пользу расширения «пролетарского» горизонта, который охватил Гегеля, классическую немецкую философию и западноевропейский литературный канон. В 1935 году коллега Лукача Франц Шиллер опубликовал свой первый из трех томов новой истории современной западноевропейской литературы (еще два вышли между 1935 и 1937 годами), которая была подержана как альтернатива старой вульгарно-социологической истории Владимира Фриче и Петра Когана, хотя и недостаточно критическая по отношению к последней⁴.

Таким образом, после съезда писателей «полусвет» западной культурной традиции подвергся переоценке и стал восприниматься

¹ Проблемы теории романа (выступление тов. Фохта). С. 235.

² Там же. С. 237 (выступление Е. Усиевич).

³ Там же. С. 236—237 (выступление В. Переверзева).

⁴ Шиллер Ф. История западноевропейской литературы нового времени. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1935; Т. 2 (Руководство по истории реализма). М.: Гослитиздат, 1936; Т. 3. М.: Гослитиздат, 1937.

как почтенный предок новой советской культуры. Недолго советская литературная теория держалась курса «вульгарной социологии»; казуистика позволяла легитимировать двусмысленный статус западного наследия, одновременно соблюдая правила марксистско-ленинской благопристойности. Значило ли это, что Советский Союз становится членом добропорядочной семьи европейской культуры, расставшись с тем полусветом, в котором пребывал, пока ассоциировался исключительно с низкопробной («пролетарской») литературой? Или же он был тем надежным женихом, какого все матери ищут для своих дочерей, — тем, кто спасет прекрасную «Европу» от варваров (распространенный взгляд на Москву-как-третий-Рим среди интеллектуалов в предреволюционные годы)? Сватовство на уровне большой политики гарантировало, что западную литературу и интеллектуалов (выборочно, конечно) будут поддерживать и продвигать с особым усердием. В следующей главе мы увидим, что эти тенденции станут особенно актуальными после того, как будет сформирован Народный фронт и изменится политика Коминтерна.

ГЛАВА 5

«МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА»/«МИРОВАЯ КУЛЬТУРА» В ЭПОХУ НАРОДНОГО ФРОНТА (ОК. 1935 — 1936)

1935 год можно считать высшей точкой советского интернационализма. В тот год СССР заключил антифашистский альянс с правительством Народного фронта во Франции. Культура Советского Союза и культура Франции (вставшей на социалистический путь) сошлись, пусть ненамеренно, в принципиальных вопросах, несмотря на возрастающий национализм обеих сторон. И тогда же слова «мировая литература» и «мировая культура» звучали по всей Европе — особенно в СССР — словно антифашистские мантры. Получило поддержку обращенное к Сталину предложение Кольцова организовать в «Жургазе» массовое издание «Библиотеки всемирной литературы» — одна из целого ряда инициатив, дополнительно расширившая спектр переводов¹.

Нерешенным оставался вопрос, насколько этот «мир» «мира литературы» или «мира культуры» растяжим, не только в классовом и политическом отношении, но и в географическом и культурном. Включает ли он только континентальную Европу, Большую Европу или трансатлантический мир? Входят ли в него неевропейцы — этнические меньшинства СССР или жители Евразии? Или же «мировая литература» (или культура) означает литературу (или культуру) «человека мира»? Мы увидим, что если для одних

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 65. Л. 21; *Фрезинский Б.* Писатели и советские вожди. Избранные сюжеты 1919—1960 годов. М.: Эллис Лак, 2008. С. 389. См. также «День мира» под редакцией Кольцова, для которого писатели из разных стран сочинили тексты об одном дне, — 27 сентября 1935 года (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 4. Л. 30).

апелляция к «мировой литературе» и «мировой культуре» означала всего лишь верность новой официальной линии и цитирование правильных текстов, другие стремились за пределы локальной перспективы. Некоторые деятельные интеллектуалы воспользовались официально санкционированным расширением культурного горизонта, чтобы легитимировать завуалированную критику соцреализма, хотя теперь эта критика чаще концентрировалась на исполнительских искусствах (театре и кино), чем непосредственно на литературе.

Любые устремления к «мировой литературе» или «мировой культуре» сталкивались с проблемой языкового барьера, разрешить которую можно было только за счет использования какого-нибудь универсального языка либо с помощью перевода, в буквальном или расширенном смысле. Но любой перевод — это интерпретация, подверженная искажениям смысла и формы, возникающим в результате стремления переводчика сделать текст более понятным для его целевой читательской аудитории. Кроме того, целью перевода часто оказывается не столько расширение культурных горизонтов, сколько решение той или иной частной задачи. Поскольку советские интеллектуалы около 1935 года имели дело с растущим массивом зарубежной литературы и апроприировали ее, вопросы языка, роли и идентичности, встававшие перед ними и ранее, стали еще более насущными, а кроме того, стали восприниматься в новом историческом контексте.

В мае 1935 года Беньямин написал два своих главных текста: «Париж, столица XIX столетия», первое из двух конспективных изложений запланированной им масштабной работы «Аркады», и (чуть позднее) две версии «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹. Последний текст можно рассматривать как развитие идей, изложенных в «Краткой истории фотографии» (1931), где Беньямин впервые ввел свое знаменитое

¹ Первая версия была написана в сентябре — октябре 1935 года, вторая в декабре 1935 — январе 1936 года, а третья в 1939 году.

понятие «ауры», и «Автора как производителя», который хоть и датирован 1934 годом, но во многом является ответом на лекцию Третьякова того же 1931 года.

Статьи 1935 года создавались в новом контексте. Беньямин уже находился в эмиграции, вынужденный бежать из нацистского Берлина, и пытался выжить в Париже как свободный художник. Некоторые замечания в этих текстах относятся к интеллигенции: «неопределенность ее экономического положения соответствует неопределенности ее политической функции»; «жить — значит отставлять следы»; «в обличье фланера на рынок выходит интеллигенция. Как ей кажется, чтобы посмотреть на него, а в действительности уже для того, чтобы найти покупателя»¹. Беньямин сам нуждался в «покупателе», но ему по большей части отказывали в публикациях.

Беньямин написал эти эссе во время правления Народного фронта, и хотя они соответствовали смещению интересов французов в сторону «революционной» массовой культуры, эта тема раскрывалась им отличным от представлений Народного фронта образом. Беньямин следовал довольно старомодной марксистской модели: изменение (интеллектуального) способа производства (с изобретением фотографии и кино, которые дают начало массовой репродукции) ведет к революции, «потрясению» или «ликвидации» традиции, открывая путь новым художественным практикам и новому типу мышления. В результате массовой репродуцируемости «поколебленной» оказывается «историческая ценность» уникального произведения искусства и соответственно «авторитет вещи», имеющий своей опорой традицию². *«Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая»*³. (курсив автора. — К.К.)

¹ Беньямин В. Париж, столица XIX столетия / Пер. с нем. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 161—162.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. А. Ромашко // Там же. С. 126.

³ Там же. С. 130.

Тема «революции» была очень актуальна для Народного фронта, но его понимание революции очень отличалось от беньяминовского. Согласно некоторым исследователям, травматический опыт воцарения нацистов и эмиграции повлиял на то, что многие немецкие изгнанники (включая Бенямина) по-прежнему держались идей авангарда 1920-х годов, когда большинство интеллектуалов в других европейских странах уже отошли от них. Культурная политика Народного фронта апеллировала к авторитетам и традиции — даже в кинематографе, главном «герое» статьи Бенямина о произведении искусства. Многие интеллектуалы стали отказываться от экспериментов авангарда как бессодержательных, зацикленных на себя и в этом смысле неуместных перед лицом мирового кризиса. Писателей снова потянуло к масштабному повествованию. Главным историческим событием для левых во Франции стала Французская революция, которая теперь виделась не столько как событие иконоборческого характера — «потрясение» или «ликвидация» (термины, характерные для лефтистского словаря 1920-х годов), — сколько именно как «традиция», исток и «авторитет». Революция приобрела «ауру» и встала в центре общественного «ритуала». Левые теперь заговорили о необходимости вернуть себе революцию как институт, который был узурпирован правыми, утверждая, что это массовое, народное событие по праву является их наследием («традицией», «заветом»). Коммунисты начали использовать «Марсельезу» и триколор с не меньшим энтузиазмом, чем «Интернационал» и красный флаг¹.

Пять основных тем «Произведения искусства» Бенямина — массы, искусство, политика, фашизм и война — были ключевыми и для интеллектуального дискурса Франции 1935 года. Был, однако, еще один элемент, им не упомянутый, — нация. Наоборот, рассуждая о Бодлере, этом образцовом фланере, Бенямин замечает: «Эта лирика — не воспевание родных мест; взгляд аллегорического поэта, направленный на город, — скорее взгляд отчужденного человека»².

¹ *Jackson J.* The Popular Front in France: Defending Democracy, 1934—1938. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 23—36.

² *Бенямин В.* Париж, столица XIX столетия. С. 162.

Национальное и интернациональное в 1935 году стали ключевыми ценностями — не столько антагонистическими, сколько взаимодополняющими идеалами, поскольку национальные вопросы требовали интернациональных ответов.

Будто в самом деле распалась связь времен. Франция страдала от экономического кризиса. Советский Союз, напротив, восстанавливал свою экономику и в сентябре 1935 года сумел облегчить нормирование и снизить цены на продукты питания. Однако угроза войны тревожила обе страны. Набирающий силу фашизм вынудил СССР сблизиться с нефашистскими «буржуазными» правительствами Европы. Перед лицом фашистской угрозы левые политики и интеллектуалы во Франции заняли круговую оборону, вступая в антифашистские альянсы как внутри страны, так и за ее пределами, в том числе и с массами, о чем свидетельствовало название Фронта.

Лидеры и интеллектуалы европейских стран стремились к международным альянсам, но не могли договориться об их составе. Коминтерн, как всегда, был категорически против союзов с буржуазным Западом, но Георгий Димитров, который стал героем дня благодаря выигранному делу о поджоге Рейхстага, выступал за международный антифашистский альянс. Его позиция возобладала, и Коминтерну пришлось умерить свой антикапиталистический пыл. Радикальная экуменическая программа была оглашена Димитровым на Седьмом конгрессе Коминтерна в августе 1935 года¹. Третьяков и Кольцов и до этого настаивали на более либеральных отношениях с западными антифашистами, так что новая политика только укрепила их статус².

¹ *Dallin A., Firsov F.I. (eds.). Dimitrov and Stalin: Letters from the Soviet Archives.* New Haven: Yale University Press, 2000. P. 11—13; *Dimitrov G. The Fascist Offensive and the Tasks of the Communist International in the Struggle of the Working Class against Fascism. Report before the Seventh World Congress of the Communist International, delivered on August 2, 1935 // Dimitrov G. Selected Works.* Sofia: Foreign Language Press, 1967. Vol. 1. P. 561—639, 582.

² *Barck S., Jarmatz K. (eds.). Exil in der UdSSR: Kunst und Literatur im antifaschisten Exil 1933—1945.* Vol. 1/1. Leipzig: Reclam, 1989. S. 126.

До этого момента восприятие Запада Советским Союзом сочетало представление о «Европе как кладбище» в духе Достоевского со шпенглеровским «закатом западной цивилизации», переосмысленными в терминах капитализма, класса и эксплуатации. Существовало два мира: обреченный капиталистический Запад и поднимающийся социалистически-коммунистический Восток. Другой вариант подразумевал внутренний раскол на буржуазию и революционный пролетариат в каждой стране. Теперь же «другая (ложная) Европа» в основном идентифицировалась не с «буржуазией», а с фашистами, в которых тем не менее видели логическое следствие капитализма.

Париж стал центром антифашистской эмиграции и антифашистского движения в целом. Советский Союз как главный спонсор (хотя зачастую неявный) антифашистской деятельности, а также наиболее громогласный из ее лидеров играл ведущую роль в той работе, которая там велась. Москва не могла занять место Парижа: Коминтерн намеренно преуменьшал ее роль, да и партия не хотела, чтобы в столицу хлынул поток некоммунистических изгнанников.

Центр европейской деятельности Коминтерна также сместился из Берлина в Париж. Туда же переехал Вилли Мюнценберг со своим культурным подразделением «Межрабпом». В тот момент Эренбург и Кольцов заняли ключевые позиции на полюсах новой культурной оси Париж — Москва: Эренбург как главный опекун антифашистских интеллектуалов в Париже и во всей Западной Европе, а Кольцов как главный культурный функционер этого движения в Москве¹. И тот и другой курсировали между этими двумя полюсами.

Эта новообразованная ось влияла на культурный канон. Отныне в нем стали объединять французских и русских писателей. Лукач в своей статье «Рассказ или описание?» (1936)² вместо широкого

¹ См. корреспонденцию в: РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 1701.

² *Lukacs G. Erzählen oder Beschreiben? // Internationale Literatur. 1936. № 11. S. 100—118; № 12. S. 108—123; Лукач Г. Рассказ или описание? // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44—67.*

спектра европейских писателей, представленного в его статье о романе 1934 года (см. главу 4), в качестве положительных примеров приводит произведения русского и француза — Толстого и Бальзака. Впрочем, советский культурный мир не был однородным: иногда советская культура позиционировалась в контексте общеевропейской или франко-русской, а иногда решительно ограничивалась русскоцентричной традицией — Толстым и представителями интеллектуальной традиции радикальной русской интеллигенции (Белинским, Чернышевским и Добролюбовым), невзирая на тот факт, что Белинский, например, сам испытал сильнейшее влияние немецких мыслителей, прежде всего Гегеля и Шиллера. «Эстетика» Гегеля публиковалась отдельными частями и обсуждалась на страницах «Литературного критика» и «Архитектуры СССР», в то время как ряд французских интеллектуалов параллельно изучали Гегеля под руководством Александра Кожева, хотя и понимавшего Гегеля в несколько ином, экзистенциалистском ключе¹.

Импульс к расширению сферы национального за счет Франции также заметен в политике советской историографии. Газета «Правда» от 27 января 1936 года перепечатала две заметки, написанные в августе 1934 года триумvirатом в составе Сталина, Жданова и (уже убитого к тому моменту) Кирова, в которых обсуждался проект учебника по новой истории СССР, разработанный группой профессора Николая Ванага. Триумvirат подверг критике предложенный взгляд на историю на том основании, что прошлое страны рассматривалось авторами проекта исключительно в российском контексте, а не как часть «всемирной» истории (именуемой также «общеевропейской»). Новая, каноническая история современности должна была начинаться Французской революцией (конспективно перечислив все, что было до этого) и продолжиться Парижской коммуной, прежде чем переключиться на русские революции XX века, образовав тем самым единую транснациональную траекторию. Они также настаивали, что учебник должен активнее обличать царизм и не останавливаться на 1923 годе (как планировалось), а дойти до 1934-го. Фактически

¹ Верцман И. Гегель об архитектуре // Архитектура СССР. 1936. № 6. С. 65—70.

советская история должна была охватить предысторию альянса Париж — Москва, достигая кульминации в постленинский период, с приходом к власти Сталина¹.

Критика коснулась и того обстоятельства, что проект учебника не учитывал влияния западных теоретиков, а именно философов — идеологов Французской революции, на русских радикальных мыслителей. В этот период в СССР много переводили и изучали Дидро как одного из первых поборников реализма². Связь с этой философской традицией была принципиальна и для культуры французского Народного фронта и антифашистского движения в целом. В моду вошло отождествление антифашистов с французскими энциклопедистами, придающее делу первых оттенок особого благородства³. Была даже предпринята попытка объединить некоторых крупнейших деятелей для создания энциклопедии искусств и наук — современного аналога энциклопедии Дидро, Вольтера и Монтескье второй половины XVIII века. Этот проект не продвинулся далеко, но широко обсуждался; когда о нем было объявлено на лондонской встрече Ассоциации в 1936 году, Брехт (который переживал в то время короткий роман с Марией Остен)⁴ и Эренбург не проявили особого энтузиазма, а Уэллс и вовсе заявил, что «мы не Дидро и не Вольтеры»⁵. Являлась ли эта попытка показной или служила признаком наивного идеализма?

¹ *Сталин И., Киров С., Жданов А.* Замечание о конспекте учебника новой истории // Правда. 1934. 9 августа; *Сталин И., Киров С., Жданов А.* Замечания по поводу конспекта учебника по истории СССР // Правда. 1934. 8 августа.

² *Дидро Д.* Собрание сочинений: В 10 т. / Под общ. ред. И. Луппола. М.; Л.: Academia, Гослитиздат, 1935—1947; *Дидро Д.* Об искусстве. Т. 1, 2. М.; Л.: Искусство, 1936; *Луппол И.* Дени Дидро. Жизнь и творчество. М.; Л.: Соцэкгиз, 1934; *Гачев Д.* Эстетические взгляды Дидро. М.: Гослитиздат, 1936.

³ *Кольцов М.* Отчет советской делегации на конгрессе защиты культуры в Париже. Расширенное заседание правления СП СССР от 21 июня 1935 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 47. Л. 24; РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 4. Ед. хр. 668.

⁴ *El-Akramy U.* Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998. S. 170.

⁵ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 5. Л. 12; Эренбург Кольцову, 5 апреля 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 1204. Ед. хр. 668. Л. 12; 26 июня 1936 г. // Там же. Л. 25; *Эренбург И.* Дела и дни (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах

Так Париж стал центром антифашистского движения, а философы и Французская революция — его официальными источниками. Эти источники занимали важное место и в тех представлениях о своей родословной, которые сложились у немецких изгнанников¹, а также вошли в советский национальный нарратив. Тот факт, что Маркс назвал эту революцию «буржуазной», не замалчивался, но и не подчеркивался. Теперь, когда Французская революция официально заняла особое положение в общественных ритуалах и риторике как СССР, так и Франции, она снова стала рассматриваться в контексте нарратива о борьбе за национальное единство.

Дарнтон считал войну («королевскую игру за интересы династий») чем-то чуждым литературной республике². Однако силы, заключившие антифашистский альянс, отнюдь не сбрасывали ее со счетов. Левые во Франции все больше склонялись к национализму и милитаризму, всячески подчеркивая тот факт, что кульминацией революции стали военные действия. Спасшее революцию сражение при Вальми 1792 года, когда наступление прусской армии герцога Брауншвейгского на Париж было остановлено французскими армиями Севера и Центра, рассматривалось как апогей всей революции. В 1871 году иностранные завоеватели вновь поставили под угрозу революцию (Парижскую коммуны), и этот момент также был поднят Народным фронтом на щит. Идеологи фронта апроприировали и другого военного героя Франции, не имеющего никакого отношения к революции, — Жанну д'Арк. Вчерашняя героиня правых, канонизированная Ватиканом, теперь она подавалась как народный полководец и, следовательно, героиня — символ Народного фронта³.

современников). СПб.: Б-ка Рос. акад. наук, 2001. С. 29, 51—52; *Фрезинский Б.* Писатели и советские вожди. Избранные сюжеты 1919—1960 годов. С. 408—409, 411, 413, 417—418.

¹ Союз защиты немецких писателей подготовил книгу о влиянии Французской революции на немецких интеллектуалов (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 64).

² *Darnton R.* A Euro State of Mind // *New York Review of Books*. 28 February 2002. P. 30.

³ *Jackson J.* Popular Front in France. P. 41.

Примерно в это же время в советской культуре установился культ Гражданской войны как одной из главных, если не самой главной темы, сместившей исторический фокус революции со штурма Зимнего дворца на военные действия, в ходе которых был дан отпор иностранным врагам революции, связанным с контрреволюционерами (как и в истории Вальми)¹. Гражданская война и армия стали главными темами литературы и кино, оттеснив индустриализацию и коллективизацию². Много внимания Красной армии и ее подвигам в Гражданской войне уделялось в газетах «Правда» и «Известия», а также на государственных церемониях и награждениях. Великий интернационалист Кольцов первым задал тон этой тенденции, когда вместо текстов о бюрократии и (плохом) управлении производством выпустил в 1935 году ряд статей о Конной армии Буденного³.

Показателем этой перемены в СССР стал особый канонический статус двух текстов, один из которых являлся фильмом, а другой романом. Снятый братьями Васильевыми «Чапаев» (1934) о легендарном командире времен Гражданской войны стал образцом соцреалистического кинематографа. В литературе аналогичное место занял автобиографический роман Николая Островского «Как закалялась сталь» (1932, 1934) о герое Гражданской войны (Павле Корчагине), который с нечеловеческой выносливостью преодолевает последствия тяжелого ранения, чтобы написать книгу о своем опыте.

За популяризацию романа Островского отвечал Кольцов. Сначала роман, опубликованный в комсомольском журнале «Молодая гвардия», прошел незамеченным, но с 1935 года Островский официально стал культовой фигурой. «Импульсом» к взлету писателя от маргинального провинциала до национального героя послужила статья Кольцова о его судьбе под названием «Мужество» (девиз

¹ См., например: Полководцы Красной армии // Правда. 1935. 21 ноября; Инсценировка перекопского боя // Правда. 1935. 25 ноября.

² Биографическая серия «История гражданской войны» затмила по популярности «Историю заводов».

³ Кольцов М. (ред.). 15 лет Первой конной армии. Огонек. Специальный номер. М.: Жургаз, 1935.

всего 1935 года), опубликованная в «Правде» 17 марта 1935 года¹. После выхода этой статьи нескончаемая череда паломников из числа известных персон, включая брата и сестру Ленина, ветеранов потемкинского мятежа и летчика-героя Чкалова, потянулась в Сочи, где находился Островский².

Корчагин — Островский стал моделью революционного героя, владеющего и пером, и штыком (советская тайная полиция играет важную роль в романе). Для советского образа нового человека одного владения «штыком» (чисто военной, физической силой) было недостаточно — это выглядело теперь как варварство. В прессе тогда активно выступали против нацистов, презирающих книжную культуру как препятствие на пути к мужественной и победоносной нации. В репортаже о сожжении книг в Берлине, опубликованном в «Известиях», описывалось, как профессор «политических наук», обращаясь к толпе, сравнил «интеллигента», возвращенного мировой философией, и «простого солдата», который до этого момента воспринимался как «некультурный человек», заключив, что «не идеалистически-гуманистическая философия выиграла битву в мировой войне, а молчаливая философия простого солдата»³. Но в романе «Как закалялась сталь» эти «простые» солдаты поглощены литературой: они не спят всю ночь, замороженно слушая, как Корчагин читает им «Овода» (1897), роман английской писательницы Этель Лилиан Войнич об англичанине — борце Рисорджименто. Другим источником вдохновения служит для Корчагина популярная дореволюционная книга преданий о Джузеппе Гарибальди. Оба текста посвящены революционным движениям, формирующим нацию и противостоящим иностранным оккупантам, в данном случае Австро-Венгрии.

¹ *Аннинский Л.* Введение // Островский Н. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Молодая гвардия, 1989. Т. 1. С. 12.

² *Трегуб С.* Николай Александрович Островский (1904—1936). (Жизнь замечательных людей). М.: Молодая гвардия, 1950. С. 300, 302; *Трегуб С.* Живой Корчагин. М.: Советская Россия, 1973. С. 7.

³ *Кайт Л.* Публичное сожжение книг. Германское средневековье // Известия. 1933. 12 мая.

Вера в литературу характерна и для Народного фронта Франции, где писатели обладали высоким статусом¹. На многих демонстрациях и публичных мероприятиях стандартный ряд висевших портретов включал различных философов, Дантона и Робеспьера, а также писателей — Гюго, Барбюса, Роллана и Золя. Многие лидеры Фронта сами принадлежали к литературному лагерю. Так, Леон Блюм, глава правительства, играл заметную роль на парижской литературной сцене: печатался в журналах, писал рецензии и опубликовал книгу о Стендале².

Литература стала также ядром международного антифашистского съезда — Конгресса в защиту культуры, прошедшего в Париже в июне 1935 года. Его посетили многие писатели, среди которых был Беньямин, отметившийся на многих сессиях. Вера присутствующих в сакральность литературы очередной раз демонстрирует, что Беньямин, полагавший, что фотография и кино заместили литературу, двигался против течения.

Организацией и финансированием этого события занимался по большей части СССР: за это отвечали Вилли Мюнценберг, Эренбург (которому принадлежала идея Конгресса) и Кольцов³. Переписка последнего со Сталиным и другими руководителями о подготовке последующих конгрессов и съездов показывает, что Кольцов выдвигал предложения по организации конгрессов и других антифашистских мероприятий (финансирование, выбор делегатов и членов комиссии, издательские инициативы, включающие систематические издания переводной литературы), а руководство их утверждало, игнорировало или прямо запрещало⁴. Однако в Союзе писателей и МОРПе

¹ *Fumaroli M. La Coupole // Nora P. (ed.). Realms of Memory / Transl. A. Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996—1998. Vol. 2. Traditions. P. 300—304.*

² *Jackson J. Popular Front in France. P. 54—57, 65, 140; см. иллюстрации между страницами 176 и 177.*

³ *Фрезинский Б. Великая иллюзия — Париж, 1935 (Материалы к истории Международного конгресса писателей в защиту культуры) // Минувшее. Исторический альманах № 24. М.; СПб.: Атенеум-Феникс, 1998. С. 166—239.*

⁴ Много информации о Конгрессе я почерпнула в: *Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 273—289.*

решили, что ради объединения разрозненных групп, принимающих участие в конгрессе, не стоит афишировать факт советской инициативы, а участникам — выступать с открытыми заявлениями в поддержку СССР¹. Организаторы из Коминтерна были сконфужены выступлением Густава Реглера, немецкого писателя-коммуниста, который выдал их, объявив том, как важно сохранять преданность Советскому Союзу².

На предшествующих Конгрессу обсуждениях МОРПа официальные лица подчеркивали, что в речах наряду с пролетарской и революционной культурной традицией должно звучать уважение и к «буржуазной культуре»³. Следовательно, участникам Конгресса следовало вновь произнести популярные среди антифашистов мантры — «разум», «культура» и «гуманизм», в равной степени грандиозные и неясные, присягнув таким образом ценностям, отделяющим их от фашистов, этих агентов Невежества.

Главной же мантрой Конгресса должна была стать «мировая литература». У этого термина было подходящее происхождение: он возник у Гёте и был подхвачен Марксом и Энгельсом в их «Манифесте Коммунистической партии». Но что он на самом деле значил для антифашистов? Это было довольно неопределенное понятие, даже для Гёте, который в какой-то мере пропагандировал его с целью поспособствовать изданию своих произведений на других европейских языках⁴. Не была ли «мировая литература» гибридом из текстов, принадлежащих разным культурам? А может, ее следовало понимать как «всемирно-историческую» литературу, по аналогии с «всемир-

¹ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 1076. Л. 12, 15; РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 1701. Л. 6; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 14. Л. 62.

² РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 1076. Л. 74—75. Когда Мальро посетил Москву в марте 1936 года, Кольцов все еще настаивал на собрании Союза писателей, что антифашистская Ассоциация была основана не для усиления СССР (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 15. Л. 3).

³ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 1076. Л. 77.

⁴ Двадцать коротких отрывков Гёте, где встречается это понятие, собраны в приложении в: *Strich F. Goethe and World Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1945. P. 349—351.

но-историческим» героем Гегеля? Или же это литература, авторы которой разгадали сущность своего времени или даже всех времен, став проводниками универсального гуманизма?

На практике «мировая литература» обычно означала литературу европейскую, но с известными исключениями. К ним относились политически сомнительные троцкисты, а также многие модернисты, особенно представители авангарда. Неприемлемыми оказались сюрреалисты (герои Беньямина), за исключением Арагона, который уже давно отказался от сюрреализма в пользу соцреализма.

Советская делегация Конгресса с Кольцовым во главе выглядела довольно бесцветно. Эренбург был крайне разочарован ее уровнем, и по его настоянию в число участников спешно добавили Бабеля и Пастернака. Третьяков в делегацию не вошел, хотя являлся центральной фигурой антифашистского движения — возможно, его сочли слишком авангардным. Как явствует из архивов, он был расстроен этим обстоятельством, и руководители Союза писателей в качестве компенсации кинули ему кость, включив его в делегацию, которая чуть позже отправилась в Чехословакию¹.

После парижского Конгресса в транснациональных литературных органах Коминтерна произошли изменения. В декабре 1935 года МОРП по инициативе Кольцова был замещен Международной ассоциацией писателей по защите культуры (Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture), а в СССР — Иностранной комиссией Союза писателей под руководством Кольцова и его заместителя Третьякова, весьма могущественной организацией на культурном небосклоне, стоящей над ВОКСом. Эренбург был связан с «Нувель ревью франсез» и предпринимал попытки сделать журнал рупором Ассоциации, ежегодно публикующим определенное количество произведений². Таким образом, хотя эстетические взгляды Третьякова стремительно теряли актуальность, он оказывался все сильнее вовлечен в кампанию, целью которой к 1935 году стала «ми-

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163. Д. 1080. Л. 122.

² РГАСПИ. Ф. 88. Оп. 1. Д. 606. Л. 3—7, 12, 13; *Фрезинский Б.* Писатели и советские вожди. С. 375.

ровая литература». Может показаться, что для него антифашистское движение и идея культурной гегемонии Москвы даже затмили приверженность авангарду, но стоит вспомнить, что именно в этот год в его журнале «Интернациональная литература» стал выходить «Улисс». У Третьякова было свое представление о «мировой литературе» и советской культурной гегемонии, и он продолжал отстаивать его, используя возможности, предоставляемые его разнообразными официальными должностями.

Вторым важным результатом Конгресса стало претворение в жизнь одной из прозвучавших рекомендаций: учреждение нового немецкоязычного журнала «Слово» («Das Wort»; название, библейское звучание которого указывало на сакральную роль литературы, предложил Фейхтвангер)¹. Основанный в 1936 году при Иностранной комиссии Союза писателей журнал издавался кольцовским «Жургазом» (финансирование обеспечивала массовая популярность «Огонька»), его курировал сам Кольцов, а редактировали Вилли Бредель, Фейхтвангер и Брехт². Редакторы и издатели видели в нем «печатный орган Народного фронта» и преемника «Новых немецких листков» Виланда Херцфельде, выходивших в Праге³. Редакция располагалась в Москве, но журнал собирал тексты по всей диаспоре, да и сами редакторы находились в разных местах: Бредель, избежав нацистского концентрационного лагеря, приехал в Москву, Фейхтвангер жил на французской Ривьере, а странствующий Брехт — в Дании и других местах попеременно. Были также предприняты безуспешные попытки пригласить редактором Томаса Манна⁴. Выбор в качестве редакторов нерезидентов с громкими именами не был случайностью: «Слово» замышлялось как печатный орган рассеянной

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 138. Л. 1.

² РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 142; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 143. Л. 341; *Barck S., Jarmatz K. Exil in der UdSSR. Vol. 1/1. S. 221.*

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 142. Л. 109, 117, 172, 315; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 65. Л. 7.

⁴ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 143. Л. 321, 323, 336, 341.

диаспоры¹. Два других немецкоязычных московских периодических издания «Интернациональная литература. Немецкие листки» и «Немецкая центральная газета» («*Deutsche Zentral-Zeitung*» — своего рода «Правда» для немецкого населения СССР) выполняли ту же функцию, но не столь активно². Первое время создатели «Слова» утверждали, что журнал станет отражать разные позиции, существующие в среде эмигрантов. В конце концов Брехт и Бредель, которых Лукач в 1931—1932 годах критиковал в «Левом повороте», не были стандартными соцреалистами. Но со временем экуменическая направленность журнала ослабла и позиция Лукача и его круга возобладали, хотя Брехт оставался его официальным редактором (на что он неоднократно указывал), а Лукач числился лишь консультантом по творчеству Бальзака³.

Беньямин тоже имел некоторое отношение к журналу. Ему предложили писать о французской литературе две-три статьи в год, но когда он попытался опубликовать там свое «Произведение искусства», его не приняли⁴. Затем он попробовал напечатать два «Парижских письма», но вышло только первое⁵. Второе, посвященное фотографии и искусству, опубликовано не было, хотя Бредель в письме от 11 марта 1937 года заверял автора в обратном и неоднократно обещал выслать гонорар, которого Беньямин так и не дождался⁶. Предложение написать рецензию на недавно опубликованное собрание сочинений Брехта (поступившее от него же) тоже не было реализовано⁷.

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 65. Л. 7.

² *Huss-Michel A. Die Moskauer Zeitschriften «Internationale Literatur» und «Das Wort» während der Exil-Volksfront (1936—1939). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.*

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 142. Л. 389—402; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 143. Л. 305; РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 988. Л. 16.

⁴ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 13. Л. 140; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 141. Л. 80, 81; ОР ИМЛИ. Ф. 324. Оп. 1. Д. 4.

⁵ *Benjamin W. Pariser Brief. Andre Gide und sein neuer Gegner // Das Wort. 1936. № 5. S. 86—95.*

⁶ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 141. Л. 71, 73, 74, 75, 83, 104, 110; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 146. Л. 346; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 64, 103, 107, 114.

⁷ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 64. Л. 102, 107, 108, 112, 114.

На протяжении 1930-х годов во всех трех немецкоязычных журналах наметились две главные тенденции, отчасти противоборствующие, отчасти дополняющие друг друга. С одной стороны, эти издания все больше и больше углублялись в немецкую культурную традицию. Регулярная рубрика «Слова» «Наследие нашего времени» («*Erbschaft dieser Zeit*») публиковала выдержки из трудов немецких мыслителей прошлого, пропагандирующие отредактированную версию немецкой культуры, которая представляла одновременно национальной и «космополитической». Вместе с тем «Слово» занимало все более просоветскую позицию, не только отводя все больше места панегирикам и славословиям в адрес советской политики и советских лидеров, но и публикуя все больше статей о русских и советских писателях.

От московских интеллектуалов также ожидали исполнения вербальных актов преданности государству, будь то в виде панегириков или перепевов официального дискурса. Они же зачастую использовали эти жесты для отстаивания своих точек зрения в ожесточенных дебатах о том, какие культурные формы подходят для нового, социалистического общества. Новая платформа «мировой литературы» позволила им перевести свои аргументы на поле переводной литературы, не указывая прямо на соцреализм, но подвергая его косные правила не прямой критике.

Михаил Бахтин, молчаливый (его тексты не публиковались) участник этих дебатов, был еще более маргинализован, чем Беньямин, живя на положении внутреннего эмигранта. Позиция Бахтина, высказанная им в статьях и книгах конца 1930-х годов, как показал Галин Тиханов, во многом формировалась в полемике с Лукачем. В своих аргументах он в значительной степени опирался на Гёте и других немецких теоретиков культуры (иногда присваивая их идеи), но его исследование их трудов преломлялось дискурсом «мировой литературы»¹. Другими словами, Бахтин, как

¹ *Poole B. Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origin of Bakhtin's Carnival Messianism // South Atlantic Quarterly. 1998. Vol. 97. № 3—4. P. 537—578.*

и многие его современники, апроприировал «мировую культуру» для усиления своей позиции. Русская литература, занимавшая его в 1920-х годах (Достоевскому была посвящена целая монография), почти не фигурировала в работах 1930-х. Однако в двух своих самых известных трудах — посвященной Рабле диссертации, рабочий вариант которой он представил в Институте мировой литературы им. Горького в 1940 году, и статье «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1937—1938) — он, в русле распространяющейся тогда тенденции, внешне одобряет современные практики советской культуры в области литературы, но, в сущности, критикует соцреализм с его все более сухим, формалистским и официозным духом.

Я, в частности, имею в виду ключевое понятие диссертации Бахтина — «карнавал»¹. «Карнавал» — очень емкий термин, он может быть соотнесен с культурными практиками как Советского Союза, так и Народного фронта. «Карнавалы» являлись частью советской общественной жизни 1935—1939 годов, как никогда прежде или после. Они проводились по всей стране, в парках и на площадях, в актовых залах институтов и заводских домах культуры. В самый разгар лета в московском парке Горького проходил ежегодный карнавал с изобретательным названием: «Первый московский карнавал» (1935), «Второй московский карнавал» (1936) и т.д. Москвичи до рассвета веселились в костюмах и масках. Помимо этого, в течение года на улицах или — в более холодные месяцы — в помещениях периодически устраивались разного рода «карнавалы», «карна-

¹ Термин «карнавал» появляется в первых главах его диссертации, и его роль усиливается от главы к главе, пока в главе 4 он не становится главным термином анализа. До этого, особенно в главе 1, главный термин — это «готический реализм». Окончательный вариант диссертации, скорее всего, был начат не ранее ноября 1938 года, но отдельные статьи о Рабле могли быть написаны в предшествующие месяцы. Таким образом, можно предположить, что Бахтин сконцентрировался на термине «карнавал», только когда он занял центральное место в советской культурной практике в 1935 году, но это остается лишь предположением. См.: История Рабле: 1930—1950 // Бахтин М. Собрание сочинений. М.: Языки славянских культур, 2008. Т. 4 (1). С. 841, 846, 858.

важные процессии» или «карнавные действия» в ознаменование общественных праздников.

Массовые праздники (которые, правда, не назывались «карнавалами») были также особенностью культуры Народного фронта. Пиком деятельности Фронта должен был стать фестиваль 1936 года — самое масштабное празднование 14 июля, которое только знал Париж¹. Организаторы полагали, что это событие послужит объединяющим опытом, поспособствует росту социалистического самосознания участвующих в нем масс и станет защитой от фашистского образа мыслей. Фестивали проходили в обеих странах параллельно, но, несмотря на сходство, имели существенные различия. В советском варианте они были отчасти костюмированными балами, отчасти отрепетированными торжествами, тогда как во французском стремились походить на революционные праздники. Обе страны поощряли массовые празднества, отчасти оглядываясь на Романа Роллана (входившего в число активистов антифашистского дела), который написал после дела Дрейфуса в 1902 году свой «Народный театр» — один из текстов, вдохновлявших организаторов массовых спектаклей и народного театра в послереволюционных Москве и Петрограде².

Теоретической базой народных массовых празднеств занимались и создатели Коллежа социологии — неформального семинара, который проводился в Париже в 1937—1939 годах и который несколько раз посетил Беньямин. Большинство участников этих встреч пытались найти коммунитарные культурные формы, не впадающие при этом в тоталитаризм и фашизм. Один из них, Роже Кайуа, в своем выступлении «Праздник» (1939) отстаивал культуру, выстроенную вокруг массовых празднеств³. Едва ли Бахтин был знаком с докладами, которые читались в Коллеже (хотя материалы

¹ *Dudley A., Ungar S. Popular Front Paris and the Poetics of Culture. Cambridge: Harvard University Press, 2005. P. 143; Jackson J. Popular Front in France. P. 39—41.*

² *Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge: Harvard University Press, 1995. P. 117, 329. fn. 70.*

³ *Ольге Д. (ред.). Коллеж социологии, 1937—1939 / Пер. под ред. В. Быстрова. СПб.: Наука, 2004. С. 418—449.*

о проводимых Народным фронтом праздниках периодически появлялись в советской печати и Бахтин мог их читать). Однако Кайуа, особенно в своем более позднем тексте «Власть романа» (1940), предупреждал об опасности превращения романа в машину чистой субъективности, бегства от мира, буквального или метафорического. Бахтин разделял эти опасения, но в своей диссертации доказывал, что в прошлом роман не раз спасала — и все еще может спасти — целительная прививка культуры или, точнее, «мироощущения», источником которого служит «карнавал» и различные формы народного театра.

Образцовый пример «карнавала» Бахтин находит у Рабле — что не случайно, французского писателя и одного из тех авторов, чьи произведения особенно часто вспоминали в те годы в контексте рассуждений о «мировой литературе», даже чаще, чем любимого Лукачем Бальзака. Но хотя Бахтин обсуждает «карнавал» в основном в контексте литературы, он уделяет немало внимания различным неканоническим театрализованным представлениям, которые подрывают статус-кво, а также телесным жестам и непристойным публичным высказываниям, «свободным от всех норм и стеснений официального мира»¹. Однако разнузданная свобода, которую Бахтин связывает с «карнавалом», не является самоцелью. Его суть в мощнейшем объединяющем опыте, связывающем «народ» (главное на тот момент понятие официальной культуры): «Карнавал становится символом и воплощением подлинного всенародного площадного праздника»². В тексте Бахтина эпитет «народно-площадной» используется как синоним «карнавала», а под «всенародным» фактически подразумеваются носители европейской культуры. В целом Бахтин игнорирует национальные границы, равно как и границы, отделяющие литературу от нелитературных форм, и прослеживает эволюцию «карнавала» от

¹ Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. (1940) // Бахтин М. Собрание сочинений. Т. 4 (1). С. 257; ОР ИМЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Д. 19. Л. 366—367.

² Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. С. 211; ОР ИМЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Д. 19. Л. 270.

Рима и Франции (Париж, Авиньон) до Германии (Нюрнберг, Кёльн), так и не добираясь, однако, до своей родной страны¹.

Бахтин периодически приравнивает «карнавал» к театральному выступлению «без рампы»². По сути, его диссертация опирается на определенную театральную традицию, которую можно назвать лудической³: театр улицы или городской площади, передвижной ярмарочный балаган — как правило, грубый, буйный, просторечный и, скорее всего, непристойный. В восьмой главе своей книги он ставит устное и народное выше «письменного и печатного», бросая вызов «городу письма» сталинской культуры⁴. Бахтинский «карнавал» не укрепляет статус-кво, а, напротив, развенчивает его в радостном смехе и веселье. Многие из описанных им карнаваловых героев, такие как клоун или шут, носят маски и ликуют в своем передвижении и травестии — эту черту Бахтин выделяет также в римском карнавале, который описан Гёте в «Итальянском путешествии» (1816—1817) и который Бахтин считает образцовым примером такого представления⁵.

Главным приверженцем лудического театра был Всеволод Мейерхольд, в чьей мастерской Третьяков и Эйзенштейн познакомились в 1922 году и совместно создавали фарсы в ярмарочном стиле, вроде «На всякого мудреца довольно простоты» (1923). Лудическая традиция ассоциируется также с именем Мольера, пьесы которого в 1930-е годы часто приводили как один из образцовых примеров «мировой литературы» (академическое четырехтомное собрание его сочинений в русском переводе вышло в 1935—1936 годах). В 1933 году Михаил Булгаков написал биографию Мольера для горьковской

¹ Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. С. 191, 210; ОР ИМЛИ. Ф. 427 Оп. 1. Д. 19. Л. 239, 268.

² Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. С. 262, 241; ОР ИМЛИ. Ф. 427 Оп. 1. Д. 19. Л. 343б, 314.

³ От лат. *ludus* — игра, развлечение, зрелище. — *Прим. перев.*

⁴ Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. С. 241, 479; ОР ИМЛИ. Ф. 427 Оп. 1. Д. 19. Л. 629.

⁵ Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. С. 242; ОР ИМЛИ. Ф. 427 Оп. 1. Д. 19. Л. 267.

серии «Жизнь замечательных людей», где рассматривал карьеру драматурга в контексте театра бродячих комедиантов.

В 1935 году разгорелась полемика вокруг Шекспира, еще одного столпа «мировой литературы». Выдвинутый в 1932 году лозунг «больше шекспиризировать!», приписываемый Марксу, теперь стал заповедью¹. Шекспир в это время ставился так часто, что 1935 год мог быть назван годом английского драматурга. «Шекспиризация» была призывом обратиться к всемирной литературе прошлого, подняв ее до высот «мировой литературы», но вопрос, что именно под этим подразумевалось, породил горячие споры, особенно в том году². Был ли Шекспир певцом лудической традиции, «народного театра»; или просто самым выдающимся в труппе странствующих актеров, мастером импровизации — и в таком случае «Шекспир» есть не что иное, как коллективный труд (еще один пример, когда «письменное и печатное» не являлось главенствующим)³; или все-таки писателем высокой культуры? Споры по этому вопросу велись уже давно как в Европе (вспомните полемику вокруг Шекспира в пересказе Чарльза и Мэри Лэмб), так и в России, но в СССР они достигли пика именно в 1935 году, когда критики выступили против существующих переводов пьес Шекспира⁴. Кульминацией полемики стала «Шекспировская конференция» 25—27 ноября 1935 года, на которой Анна Радлова (поэтесса и переводчик Шекспира) и Александр Смирнов (выдающийся литературовед, специализирующийся на эпохе Возрождения) подвергли критике

¹ См., например: *Динамов С.* Больше шекспиризировать! // Литературная газета. 1933. 11 марта.

² Какой Шекспир нам нужен // Советское искусство. 1933. № 46 (8 октября). С. 1.

³ *Аксенов И.* Шекспир подлинный и Шекспир досочиненный // Литературная газета. 1933. 29 июня.

⁴ Борис Пастернак взялся за перевод «Гамлета», первый из серии его переводов, только в начале 1939 года, но он также поддерживал идею народной интерпретации Шекспира. Его отказ использовать литературный язык и включение современного разговорного русского, чтобы передать «витальность» оригинала, широко критиковались. См.: *France A.K.* Boris Pasternak's Translations of Shakespeare. Berkeley: University of California Press, 1978. P. 8—9.

старые переводы. «Основная мысль обоих докладов, — сообщала «Правда», — в том, что старые переводы не только извращали Шекспира текстологически, но и делались ремесленно и притом языком недоступным современному читателю и зрителю»¹. За этим замечанием стоит призыв к «простоте», мишенью которого часто становились модернисты, но интеллектуалы, поддерживавшие Радлову, тонко использовали его как аргумент в поддержку менее выхолощенной версии Шекспира, способной оживить непристойности его текстов. Как эвфемистически написал Осаф Литовский в своей статье 1935 года «Живой Шекспир», в его пьесах есть «реалистическая “грубость” жизнерадостного возрожденца, крайняя активность и огромная страстность его чувства»².

Другой пример казуистики подобного рода можно обнаружить в некоторых тезисах «Западного сборника» (1937), выпущенного под редакцией бывшего формалиста Виктора Жирмунского. В предисловии Жирмунский в качестве эпиграфа для всей книги, исследующей влияние западных писателей (особенно Шекспира) на русскую литературу, берет утверждение Сталина об учебниках истории, сформулированное в связи с проектом группы Ванана (о чем шла речь выше): советская история должна рассматриваться не в узком русскоцентричном контексте, а как часть «общеευропейской» истории. В одной из статей сборника, посвященной Мольеру, Александр Смирнов утверждал, что некоторые классические авторы, включая Мольера, в целом преодолели свои классовые ограничения и, будучи «гуманистами», продолжили традицию Ренессанса, «выступали от лица всего человечества». Мольер, доказывал Смирнов, в своих лучших произведениях предстает как «ослабленное издание великих художников и мыслителей-гуманистов XVI века (Рабле, Эразма Роттердамского, Томаса Мора и других)». Но величие Мольера отчасти состоит в его народности, его обращении к таким великим народным жанрам.

¹ Шекспировская конференция // Правда. 1935. 29 ноября.

² Литовский О. Живой Шекспир // Советский театр. 1935. № 4, 7; см. также: Какой Шекспир нам нужен; Смирнов А. Борьба за Шекспира // Советское искусство. 1933. № 46 (8 октября).

как фарс, его живом стиле и свободе от традиционных моральных ограничений во имя истинной любви, его близости к Рабле, у которого он зачастую заимствовал сюжеты, и, в частности, к «Гаргантюа и Пантагрюэлю»¹. Иначе говоря, мы видим здесь зачатки некоторых аргументов, которые Бахтин выскажет в своей диссертации 1940 года, копию которой он отправит Смирнову, но Смирнов и сам понимал под «гуманизмом» нечто иное, чем антифашисты².

Заявления тех, кто организовывал массовые праздники и карнавалы в СССР или в Париже, о том, что это способствует более «спонтанным» и «народным» формам культуры, следует воспринимать с учетом того, что в основном эти праздники были направлены на утверждение нации. В случае Франции это особенно очевидно в фильме Жана Ренуара «Марсельеза», который изначально был заказан французской компартией как «эксперимент в проведении коллективных действий»³. Фильм стремится показать стихийное единение французов всех слоев общества (в том числе католического священника) из всех концов Франции, которые стекаются в Париж, чтобы оттуда отправиться на защиту революции от иностранных интервентов. Он изображает формирование новой (или обновленной) французской нации, сплоченной воедино. И оказывается, что нацию формирует песня: один за другим совершенно разные люди стихийно и не сговариваясь затягивают «Марсельезу», французский национальный гимн, хотя у него, как известно, есть конкретный автор — Руже де Лиль.

В том же 1938 году Григорий Александров, в прошлом ассистент Эйзенштейна, поставил советский киномюзикл «Волга-Волга», тоже

¹ Смирнов А. На путях изучения Мольера // Жирмунский В. (ред.). Западный сборник. Т. 1. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937. С. 149, 153, 152.

² Очевидно, что Бахтин читал «Западный сборник» — в своей диссертации он вступает в полемику с Н. Берковским о Рабле и литературе Ренессанса; см.: Берковский Н. Реализм буржуазного общества и вопросов истории литературы // Жирмунский В. (ред.). Западный сборник. Т. 1. С. 53—86; Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма. С. 19—25.

³ Andrew D., Ungar S. Popular Front Paris. P. 155.

прославляющий объединение нации силой патриотической песни, сочиненной «народом». В данном случае автор песни — музыкально необразованная простая девушка из глубинки; на пути в Москву вместе с группой артистов она встречает разных людей, которые к ее недоумению и независимо друг от друга исполняют эту песню в разных вариациях¹.

Хотя «Волга-Волга» с ее стихийно рожденной и объединяющей народной песней может показаться близкой культуре французского Народного фронта, в действительности ее антиинтеллектуалистский и антимодернистский посыл официально навязываемого «фольклора» полностью противоречил этой культуре. Кроме того, как это ни парадоксально, фильм создавался под сильным влиянием американских мюзиклов (например, «Плавучего театра»), которые Григорьев видел в Америке, куда ездил вместе с Эйзенштейном.

Расширение «мировой культуры»?

На современную американскую культуру оглядывался не только Александров. Помимо определявшей значительную часть культуры той эпохи оси Москва — Париж, на горизонте существовала еще одна влиятельная величина, позволявшая встроить «мировую культуру» в трансатлантический контекст, — США. В 1933 году при Франклине Рузвельте США признали СССР, и к 1935 году интеллектуальный взаимообмен между Москвой и США усилился. Тогда же в СССР взяли курс на установление более тесных связей с американской литературной сценой и клубами Джона Рида (основанными в 1929 году, но в тот момент уже объединившимися с МОРПом)². Особенно это отразилось на третьяковском журнале «Интернациональная литература», который публиковал много про-

¹ Clark K. Grigory Aleksandrov's «Volga-Volga» // Halfin I. (ed.). *Language and Revolution: The Making of Modern Political Identity*. London: Frank Cass, 2002. P. 15—234.

² Работа англо-американской комиссии МОРП // *Литература мировой революции*. 1932. № 9/10. С. 150—151; Кармон У. *Литературный Нью-Йорк*. В Джон- Рил

изведений американской литературы и информации об американских писателях, а также сотрудничал с журналом «New Masses»: обмен переводными материалами между этими двумя изданиями был настолько интенсивен, что складывается впечатление их слияния¹. Эйслер, недавно назначенный главой музыкальной секции МОРПа и ожидавший места в Новой школе Нью-Йорка, был горд сообщить, что Аарон Копленд написал народную песню для Первой и что его учитель Арнольд Шёнберг (эмигрировавший в Калифорнию) разочаровался в капитализме и желает посетить СССР².

Коммунизм становился все более популярен среди американских интеллектуалов, особенно после биржевого краха 1929 года. Тридцать пятый год стал пиком депрессии в Америке и одновременно высшей точкой советско-американского сближения. В том году советская культура пользовалась особенным спросом. Когда критики Ассоциации американского кино выбирали десять лучших фильмов года, четыре из них оказались советскими³. В апреле МОРП решил расформировать клубы Джона Рида и заменить их Лигой американских писателей (League of American Writers — LAW), основанной в 1934 году, где важную роль играли такие звезды, как Дороти Паркер, Ван Вик Брукс и Эрскин Колдуэлл⁴. В мае 1935 года Лига провела Американский конгресс левых писателей, в котором помимо ожидаемых Драйзера и коммунистического писателя Майка Голда принял участие Кеннет Бёрк; как сообщала «Интернациональная литература», в преддверии

клубе // Литературная газета. 1932. 17 ноября; *Denning M. Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1998.

¹ См., например, перепечатки из «New Masses»: *Гардин С.* Эптон Синклер — реакционный утопист // *Интернациональная литература*. 1934. № 5. С. 142—146; *Сихверос Д.* Контрреволюционный путь Риверы // Там же. С. 142—146.

² Предположительно имеется в виду «На улицы в честь первого мая» («Into the Streets for the First of May») Копленда (1934); *Хроника искусств // Советское искусство*. 1935. № 35 (29 июля); *Ганс Эйслер в Москве // Советское искусство*. 1935. № 30 (29 июня).

³ *Новости театра и кино // Правда*. 1936. 27 января; РГАСПИ. Ф. 493. Оп. 30. Д. 988. Л. 14.

⁴ Лига американских писателей // *Литературная газета*. 1935. 5 октября.

Конгресса была подготовлена книга высказываний Маркса, Энгельса и Ленина о литературе и искусстве, а также сборник современного марксистского литературоведения, куда включили и работы Лукача¹. В июне Москву посетил Эдмунд Уилсон, продливший затем свою визу еще на три месяца, чтобы подольше поработать с документами по Марксу и Энгельсу в ИМЭЛ для своей книги «На Финляндский вокзал» (1940)². В поле зрения «Интернациональной литературы» находились также журнал «Partisan Review» и британское издательство «Left Book Club» («Клуб левой книги»): похоже, Третьяков намеревался сделать это издание центром левой модернистской литературы трансатлантического мира³.

Разрядка в советско-американских отношениях способствовала увеличению числа взаимных визитов. В 1935 году художник Александр Дейнека путешествовал по Америке, отразив свои впечатления в серии работ; председатель Государственного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) Борис Шумяцкий, малообразованный член партии и Коминтерна и в придачу давний поклонник Голливуда, провел там три месяца и вернулся с желанием основать советский Голливуд на Черном море; а в 1937 году Москву посетил Фрэнк Ллойд Райт⁴. Самым известным, однако, стало автомобильное путешествие по Америке с октября 1935 года до начала февраля 1936-го Ильфа и Петрова, уже полюбившихся в СССР и США за свои «Двенадцать стульев» и «Золотого тельца». Они отправились как

¹ Хроника. Подготовка к съезду американских писателей // Интернациональная литература. 1935. № 2. С. 155; *Wald A.M. Exiles from a Future Time: The Forging of the Mid Twentieth Century Literary Left*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002. P. 78; *Aaron D. Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. New York: Harcourt, Brace and World, 1961. P. 283.

² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 1. Д. 298. Л. 39; Уилсон Э. Письмо советским читателям о Хтмингуэ // Интернациональная литература. 1936. № 2. С. 151—153.

³ Выступление Стивена Спендера против Т.С. Элиота // Интернациональная литература. 1934. № 5. С. 147—148; Клуб левой книги // Интернациональная литература. 1936. № 6. С. 178.

⁴ *Кр-в А. Всесоюзное тематическое киносовещание // Советское искусство. 1935. № 58 (17 декабря); ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 1. Д. 371. Л. 6.*

корреспонденты «Правды», где публиковались их путевые очерки, а сделанные ими фотографии появлялись в «Огоньке» Кольцова, который, скорее всего, и организовал эту поездку¹.

Американские впечатления легли в основу книги «Одноэтажная Америка» (1936; в США вышла под названием «Little Golden America» — «Маленькая золотая Америка»²), которая в ближайшие десятилетия (до Хрущева) служила в СССР главным источником представлений о США. Как ясно из названия, авторы хотели показать не открыточную Америку Нью-Йорка или Голливуда (который они посетили ради фильма «Двенадцать стульев»), а повседневную Америку, Америку простых людей (в духе Народного фронта). Эта популярная книга была менее антиамериканской и более информативной, чем все, что было написано до того. В заключительной ее части говорилось, что США — страна хотя и не социалистическая, но демократическая и потому близкая «нам». Конечно, была в ней и критика: так, авторы несколько по-пуритански возмущались американским кино и популярными развлечениями — не только из-за их глупости, но и из-за обилия наготы: «Из-за оркестра внезапно выскочили девушки, голые наполовину, голые на три четверти и голые на девять десятых»³.

Но главным пороком Америки в глазах Ильфа и Петрова был провинциализм, повсеместное отсутствие интереса к остальному миру: «Средний американец терпеть не может отвлеченных разговоров и не касается далеких от него тем. Его интересует только то, что непосредственно связано с его домом, автомобилем или ближайшими соседями <...> Такими сделал людей капитализм, и он всемерно поддерживает в них эту духовную вялость»⁴. Тем самым они развен-

¹ Американские фотографии // Огонек. 1936. № 11—17. С. 19—23; Дорога в Нью-Йорк // Правда. 1935. 24 ноября; Американские встречи // Правда. 1935. 5 января.

² Обыграно название, под которым ранее в США вышел роман «Золотой теленок», — «Little Golden Calf». — *Прим. перев.*

³ *Ильф И., Петров Е.* Одноэтажная Америка // Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Художественная литература, 1961. Т. 4. С. 68.

⁴ Там же. С. 435.

чивают миф об американском городе с его небоскребами — городе, устремленном в технологическое будущее и оставляющем весь мир позади, связав его с тем, что Вольтер и вся литературная республика презрительно называли *esprit de clocher* («местничеством»; см. главу 4).

Возможно, Ильф и Петров чувствовали себя вправе вынести такой приговор Америке потому, что в 1935 году, когда они начали свое путешествие, депрессия совпала с укреплением нацизма, предоставив возможность Москве максимально приблизиться к осуществлению своей мечты и стать «четвертым Римом» в культуре. И «провинциализм» был ярлыком для тех, кто не тянулся к его свету.

1935 год стал кульминацией культурного братания и энтузиазма Запада по отношению к Советскому Союзу, периодом, когда множество видных интеллектуалов стекалось в Москву. В феврале с большим успехом прошел первый Московский кинофестиваль, в котором участвовали фильмы из Франции, Англии и США. Главный приз получил «Чапаев», причем советское кино пользовалось популярностью и в Нью-Йорке, особенно тот же «Чапаев»: показанный сначала на Бродвее, а затем и в других крупных городах, он побил все рекорды продаж советской кинопродукции¹.

Через Московский кинофестиваль в СССР проникала американская поп-культура. Несколько мультфильмов Уолта Диснея, показанные на нем, получили призы и широко демонстрировались по всей стране². Шумяцкий даже постановил, что советская мультипликация впредь должна следовать диснеевской технике, отсрочив тем самым развитие выдающейся отечественной традиции анимационного кино³. В марте в Москве состоялся международный театральный фестиваль, на который съехались ведущие представители трансат-

¹ Советские фильмы в Нью-Йорке // Правда. 1935. 2 марта.

² Эрлих А. Дисней на экранах Союза // Правда. 1935. 29 ноября.

³ Одним из достижений этой анимации был фильм «Новый Гулливер» (1935), также показанный на фестивале; Шумяцкий Б. Отвечаем делом. О картинах «Летчики» и «Новый Гулливер» // Правда. 1935. 23 марта.

лантического театра — Брехт, Эйслер, Пискатор, Гордон Крэг, Хью Кассон и Сибил Торндайк-Кассон¹.

В московском театральном мире главным событием 1935 года стала постановка шекспировского «Короля Лира» в Государственном еврейском театре (ГОСЕТ) с известным актером Соломоном Михозэсом в роли Лира (преьера состоялась в феврале, а в марте он принял участие в международном фестивале)². Гордон Крэг, чей журнал «Маска» (1908—1929) был центром европейского революционного театра, приехал посмотреть постановку и одобрил ее³. Тот факт, что в год растущей милитаризации выбор пал на трагедию Лира, короля, потерявшего все свои владения и сошедшего с ума, выглядит довольно неожиданно, но таков был интерес к Шекспиру, вершине «мировой литературы». В интерпретации Михозэса Лир был слишком большим индивидуалистом и считал себя всемогущим. Ему предстояло научиться более коллективистскому мышлению⁴. Здесь мы сталкиваемся еще с одним примером перевода, не только в буквальном смысле (переводом на идиш), но и со своего рода «диахроническим» переводом, о котором пишет Джордж Стайнер в книге «После Вавилона», когда тексты прошлых эпох интерпретируются языком настоящего, — процесс, присущий Великой Апроприации⁵.

«Король Лир» был переведен на идиш Самуилом Галкиным и поставлен Сергеем Радловым, обучавшимся у Мейерхольда русским режиссером немецкого происхождения, мужем Анны Радловой. Постановка классического произведения «мировой литературы»

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 8. Д. 242.

² Литовский О. Король Лир // Правда. 1935. 27 февраля; *Harshav B. The Moscow Yiddish Theater: Art on Stage in a Time of Revolution.* New Haven: Yale University Press, 2008. P. 90.

³ Он приехал в Москву 27 марта 1935 года; Гордон Крэг едет в Москву // Советское искусство. 1935. 17 марта; Гордон Крэг в Москве // Литературная газета. 1935. 29 марта.

⁴ Михозэс С. Моя работа над Королем Лиром // Михозэс С. Статьи, беседы, письма. М.: Искусство, 1964. С. 94—123.

⁵ Steiner G. *After Babel: Aspects of Language and Translation.* Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 24.

на языке этнического меньшинства была симптомом более инклюзивного толкования советской культуры и идентичности, также нашедшего отражение в официальной прессе и практиках середины 1930-х годов. В 1936 году была обнародована новая конституция, так называемая «Сталинская конституция», одна из самых либеральных из всех когда-либо написанных, гарантировавшая права национальным меньшинствам. Эта новая инклюзивность видна и в указаниях триумvirата Политбюро группе Ванага включить национальные меньшинства в новый учебник по истории СССР. Это предписание может быть истолковано двояко: как шаг либо в сторону интернационализма, либо в сторону национальной консолидации. Имело место и то и другое.

В середине 1930-х годов в культуре стали обращать гораздо больше внимания на национальные меньшинства. В 1935 году в журнале «Советское искусство» появилась новая рубрика, посвященная новообразованному Еврейскому автономному округу. Литературный институт им. А.М. Горького в Москве, основанный в 1933 году для подготовки советских писателей, принялся энергично рекрутировать потенциальных авторов из числа этнических меньшинств; многие из этих меньшинств до этого вообще не имели письменной или европеизированной литературы. Пиком стал 1939 год, когда был основан журнал «Дружба народов», посвященный литературе многонационального Советского Союза.

Это расширение культурных горизонтов возвращает нас к поставленному ранее вопросу о том, насколько растяжимы понятия «мировой литературы» и «мировой культуры», каковы их пределы. До 1935 года эти понятия так или иначе ограничивались европейским контекстом, но начиная с этого времени их диапазон расширился. Показателен в этом смысле еще один фильм Александра — «Цирк» (1936), многим обязанный американской поп-культуре, особенно мюзиклам Басби Беркли. Отчасти этот фильм является критикой расизма в США и нацистской Германии на фоне многонациональной гармонии СССР и в этом отношении — неявной похвалой новой конституции, которую обнародуют в декабре. (Интересно, что

в 1937 году сбежавшие в Америку Курт Вайль и Лотте Ленья в рамках проекта «Федеральный театр» работали над мюзиклом «Всеобщая слава», прославляющим конституцию американскую.) Американский расизм изобличали в «Одноэтажной Америке» Ильф и Петров, они же написали сценарий для «Цирка» (правда, не согласившись с выбранным режиссером поп-культурным решением фильма, убрали свои имена из титров). В конце фильма члены цирковой труппы, представляющие разные советские этнические группы, передают с рук на руки негритенка, сына американской героини, и поют ему колыбельную на своих родных языках (Михоэлс поет на идише), демонстрируя тем самым отсутствие расовых предрассудков в СССР. Эти объятия могут быть также прочитаны как символическое принятие неевропейца в «великую семью» многонационального Советского Союза.

«Три песни о Ленине» (1934) Вертова, один из советских фильмов, с успехом показанных в Америке в 1935 году, также демонстрировал этот сдвиг в сторону принятия неевропейской России в область «мировой культуры»¹. Первая из трех «песен» (частей) — о том, как мусульманские женщины Средней Азии сбрасывают паранджу. Ключевая строка этой песни гласит: «в черной тюрьме было лицо мое». Открытое освобожденное лицо — одно из воплощений главного советского нарратива тех лет о просвещении и прогрессе. В фильме Ленин и книга рассеивают тьму: визуальным мотивом становятся сходящие с конвейерной ленты в типографии тома Ленина. Так беньяминовская «эпоха технической воспроизводимости» достигает советского Востока, неся с собой надежду на «город письма» (другим мотивом «песни» выступает «каменная Москва»).

Разумеется, развеять темноту может также народное восстание. Чтобы изобразить это, в Москву в январе 1935 года приехал Поль

¹ Советские фильмы в Нью-Йорке // Правда. 1935. 2 марта. Фильм «Три песни о Ленине» был перевыпущен в 1938 и 1970 годах. См.: Mackay J. Allegory and Accommodation: Vertov's Three Songs of Lenin (1934) as a Stalinist Film // Film History. 2006. № 18. P. 383. Я опираюсь здесь на эту статью Джона Маккея и личную беседу с ним в августе 2008 года.

Робсон¹. Поездка была организована Эйзенштейном, которого Робсон потряс в «Императоре Джонсе» (1933): режиссер хотел, чтобы тот сыграл вождя тайтянского восстания в задуманном им фильме². И Эйзенштейн, и Робсон интересовались неевропейскими культурами, и Робсона, который знал несколько языков, особенно привлекала Центральная Азия и китайская народная музыка. В день рождения Эйзенштейна 23 февраля Робсон подарил ему только что вышедшую книгу Марселя Гране, ученика Дюркгейма и учителя Леви-Строса, «Китайская мысль» (1934)³.

Этот подарок соответствует роли Эйзенштейна в более радикальной культурной разрядке, чем предусматривал альянс с Народным фронтом, и в более широком толковании «мировой культуры». Это событие предшествовало парижскому Конгрессу в защиту культуры, но оно дополняет наше понимание «модернистской» или авангардистской альтернативы соцреализму. Оно служит также ярким примером явления, упомянутого в начале этой главы, — переосмысления вопросов языка, роли и идентичности в новый исторический момент, когда перед советскими интеллектуалами встала проблема перевода, в данном случае перевода в широком смысле.

Визит Мэй Ланьфана

В 1935 году из Пекина в Москву через просторы Сибири отправился поезд, который вез исполнителей и их роскошные костюмы и прибыл в пункт назначения 12 марта. Казалось, будто целый императорский двор приехал выразить почтение советской столице. Группу возглавлял известнейший актер Пекинской оперы, Мэй Ланьфан, исполнитель женских ролей. С ним этот далекий путь преодолел помощник режиссера профессор Чжан Пэнчунь, а также двенадцать актеров,

¹ «I Am at Home» Says Robeson at Reception in S.U. // Daily Worker. 15 January 1935.

² Обсуждение подходящих для Робсона ролей проходило во время его визита в мае 1937 года. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 1371. Д. 70.

³ Наум Клейман в личной беседе, 10 июля 2008 года.

четыре музыканта, костюмеры и работники сцены — всего двадцать четыре человека. Труппа ставила традиционные оперы в Москве и Ленинграде и пробыла в СССР до 15 апреля.

Визит Мэй Ланьфана стал знаковым моментом в истории театра. 14 апреля, накануне его отъезда в Европу, ВОКС организовал чествование актера всей советской режиссерской элитой, за которым последовало его выступление¹. Приезд Мэй Ланьфана совпал с Московским театральным фестивалем, и его иностранные делегаты, в частности Гордон Крэг и Брехт, посещали спектакли и лекции актера². Полученный опыт Брехт использовал для своей теории очуждения, впервые сформулированной в статье «Эффект очуждения в китайском сценическом искусстве» (1935).

Не стала ли Москва, будучи периферией Европы, новым центром «мировой культуры», в которой Парижу отводилась более скромная и прагматическая роль оперативного центра (или фронта)? Быть может, сбылась давняя русская мечта и Москва действительно превратилась в посредника между Востоком и Западом?

Хотя максимальный резонанс от визита Мэй Ланьфана ощущался в области культуры, мотивации обеих сторон — и советской, и китайской — были политическими. Выражаясь словами Карла фон Клаузевица, обе нации продолжали политику другими средствами. На восточной границе СССР росла угроза со стороны Японии, а Китай, с тех пор как японцы вторглись в Маньчжурию в 1931 году, все больше страдал от их агрессии. Однако правительства СССР и Китая считали официальный политический союз против Японии преждевременным, решив на время ограничиться

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Д. 211. Л. 1—24; Живые импульсы искусства [Стенограмма обсуждения гастролей] // Искусство кино. 1992. № 1. С. 132—139. Опубликованный стенограмму шведский исследователь Ларс Клеберг в 1986 году написал театрализованную версию этой встречи «Ученики чародея» как часть драматической трилогии о советской интеллектуальной жизни. См.: *Клеберг Л. Звездопад: триптих / Пер. со шведск. А. Афиногеновой. М.: Бюро Герольда, 2000. С. 30—64.*

² *Tian M. «Alienation-Effect» for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre // Asian Theatre Journal. 1997. Vol. 14. № 2. P. 201—202.*

его культурной версией¹. Мэй Ланьфан уже зарекомендовал себя первоклассным дипломатом, совершив весьма успешные туры в Японию (1919, 1924) и США (1930). Во время шестимесячных гастролей актера по Америке его популярность просто зашкаливала: конгрессмены и весь Голливуд были от него в восторге, а светские дамы соревновались за право пригласить его на обед. Позднее он активно включился в антияпонское движение в Китае и в качестве патриотического вклада в общее дело добровольно отказался от гонорара за советский тур².

В силу политической значимости Мэн Ланьфана его визит широко освещался в «Правде» и «Известиях». Вышло сразу несколько материалов, в том числе и статья главного большевистского журналиста и бывшего лидера Коминтерна Карла Радека в «Известиях», а также статьи специалистов по Китаю³. В этих восторженных текстах в основном подробно описывались традиции китайского классического театра и объяснялись его конвенции, чтобы подготовить восприятие советского зрителя.

За прием Мэй Ланьфана отвечали Эйзенштейн и Третьяков. Обоих включили в оргкомитет, и они всюду сопровождали актера, особенно Третьяков, который сел в его поезд на предпоследней остановке, чтобы составить компанию актеру при въезде в столицу (стандартный по тем временам жест для самых почетных гостей). Оба много писали о визите: Третьяков опубликовал несколько статей о классическом китайском театре и игре Мэй Ланьфана в «Правде» и «Литературной газете», а Эйзенштейн, которому Чарли Чаплин во время его пребывания в Голливуде в 1930 году

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 8. Д. 267. Л. 115. О визите см.: Л. 1, 3, 5, 103, 108—110, 113—117, 124, 127, 145, 149, 152, 156, 161—162, 165—166, 169, 179; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 1. Д. 298. Л. 22.

² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 8. Д. 267. Л. 124, 149.

³ Радек К. Старый Китай говорит о новом // Известия. 1935. 23 марта; Чернявский Д. Мэй Лань-фан // Литературная газета. 1935. 24 марта; Васильев В. Мэй Ланьфан и китайский театр // Известия. 1935. 12 марта; Волков Н. Спектакли Мэй Лань-фана // Известия. 1935. 29 марта.

представил Мэй Ланьфана как образец актерского мастерства, исследовал его искусство в нескольких теоретических работах и посвятил ему статью «Чародею грушевого сада», включенную в советский сборник статей об актере и переведенную для «Американского театрального журнала»¹.

Неудивительно, что в качестве пропагандистов искусства Мэй Ланьфана и китайской оперы выбрали Третьякова и Эйзенштейна: оба с давних пор испытывали интерес к Китаю. В набросках сценариев Третьякова о Китае (1925), а также в его книге «Чжунго», посвященной поездке в Китай в 1924—1925 годах, китайский театр занимает заметное место. Большая часть этого материала была использована им в статьях 1935 года.

Третьяков, Эйзенштейн, а также Брехт писали в статьях 1935 года, что китайский театр укажет путь развития мировому театральному искусству. Однако возникает вопрос, как через год после первого съезда советских писателей, утвердившего соцреализм в качестве обязательного «метода» для всей литературы и других видов искусства, можно было выступать за откровенно нереалистический театр, за театральную традицию, которая вдобавок имела «феодалное» происхождение, что отметили почти все комментаторы в «Правде» и других газетах: спектакли часто ставились на деньги богатых покровителей-эксплуататоров — аристократии, военачальников или купцов, причем на архаическом языке, непонятном современным китайцам. Как во времена, когда Вертов и другие славили освобождение женщины в эпоху социализма, кто-то мог предлагать в качестве модели театр, где не было женщин-актрис, а в женских ролях выступали мужчины с лицами, покрытыми толстым слоем грима, который маскировал их пол? Возможный ответ заключается в том, что запрос на современные темы — саги о колхозах и заводских цехах — столкнулся с запросом на более масштабную, «универсальную» культуру,

¹ Третьяков С. Полмиллиарда зрителей. К гастролям Мэй Лань-Фана в СССР // Литературная газета. 1935. 15 марта; Эйзенштейн С. Чародею грушевого сада // Мэй Лань-Фан и китайский театр. К гастролям в СССР. М.; Л.: Издание ВОКС, 1935. С. 17—26.

подобающую Москве как «мировой столице». Выдвигая Пекинскую оперу, ее сторонники потенциально апроприировали для советской культуры почтенную традицию с многовековой родословной. Эйзенштейн утверждал, что Мэй Ланьфан модифицировал традиционный репертуар, включив в него более современные темы¹. Но главные доводы Эйзенштейна, Третьякова и Брехта в пользу учения у Пекинской оперы были все же другими.

В своих текстах 1920-х годов Третьяков оценивал китайский театр более или менее негативно, как наркотик для неграмотных масс, сродни религии, прививающий им привычки, свойственные авторитарному обществу². Но в 1935 году он изменил свою оценку и решил проблему «феодальной» природы Пекинской оперы, утверждая, как и Эйзенштейн, что хотя китайский театр расцвел при дворе, сейчас он стал по-настоящему популярным и значимым для «широких масс» и даже оказал влияние на революционный агитационный театр. Западная буржуазная публика снисходительно относилась к настолько незнакомой культуре, продолжал Третьяков, советская же воспитывалась «в духе величайшего внимания к национальному творчеству» (читай: культуре этнических меньшинств)³. Вдобавок он указывал, что карьера Мэй Ланьфана началась в «революционном» 1911 году, проводя тем самым параллель между его творчеством и революцией, хотя, как отметил Брехт, в Москве актер демонстрировал «знатокам» свое сценическое искусство, одетый в смокинг⁴.

Мэй Ланьфан сам в интервью подчеркивал важность Пекинской оперы для простых современных китайцев, которым, в отличие от интеллектуалов, непонятен европейский драматический театр.

¹ *Эйзенштейн С.* Чародею грушевого сада // *Избранные сочинения*: В 6 т. М.: Искусство, 1964—1971. Т. 5. С. 311—324.

² *Третьяков С.* Азиатский театр (От нашего специального пекинского корреспондента) // *Прожектор*. 1924. № 21. С. 30.

³ *Третьяков С.* Мэй Лань-фан — наш гость // *Правда*. 1935. 12 марта.

⁴ *Брехт Б.* Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве / Пер. С. Тархановой // *Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания*: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 390.

потому что они привыкли к разнообразию и зрелищности китайского театра с его акробатами, фехтованием на мечах, пением и танцами¹. Учитывая, что в то время левые в Китае критиковали Пекинскую оперу как элитарный пережиток феодализма, это замечание имело стратегический смысл². Но несмотря на заверения Мэй Ланьфана о народной любви к этому театру, его едва ли можно было отнести к лудической традиции. Актер в образе фарфоровой куклы с «ее» изящными жестами имел слишком мало общего с разухабистым действием и шекспировской «грубостью».

Брехт, Эйзенштейн и Третьяков не отрицали манерности Пекинской оперы. Третьяков в своих статьях подчеркивал, сколь чужды советскому зрителю все составляющие рожденного тысячу лет назад театра — игра актеров, их неестественная походка, музыка, костюмы, язык, многозначная система жестов. Этот театр не претендует на реализм, добавляет он, поэтому, например, не следует обращать внимание на работников театра, когда они периодически выходят на сцену, чтобы подать актерам подушку для сидения или средство для полоскания горла. Кроме того, лица актеров декорированы символическими рисунками, полностью исключающими непосредственную репрезентацию. Голоса также кажутся неестественными: «Долгая тянется песня, в унисон сопровождается скрипкой или флейтой. Необычна для слуха мелодия, непривычен фальцет, то взлетающий острыми всхлипами на сильные верха, то сходящий на такие низы, что их еле можно различить на музыкальном фоне оркестра». Эта музыка настолько непривычна для западной публики, что ей даже трудно определить, грустна или весела та или иная мелодия. Тем не менее вывод Третьякова гласит: «Мы думаем, что Китайский театр, строясь на тех же принципах, которые лежат в основе исканий и стремлений всякого театра, не представит трудностей

¹ Привет собратьям. Беседа с доктором Мэй Ланьфаном // Советское искусство. 1935. 17 марта.

² Saussy H. *Great Walls of Discourse and Other Adventures in Cultural China*. Cambridge: Harvard University Press, 2001. P. 167.

для понимания. То, что покажется странным для вашего зрения или слуха, это внешнее»¹.

Идея условности играла ключевую роль в театральной теории Мейерхольда. В своих полемических выступлениях начала XX века режиссер утверждал, что театр является искусством в высшей степени условным, и отвергал стремление Станиславского максимально приблизить сценическое действие к действительности; разделявший схожие взгляды Валерий Брюсов в одной из своих статей также писал, что шекспировский театр понимал глупость претензии на реализм и для указания на то, что действие происходит в лесу, просто выставлял табличку с надписью «лес». В 1935 году дебаты о том, чья система — Мейерхольда или его противника Станиславского — больше подходит для советского театра, были настолько горячими, что стали главной повесткой съезда Союза писателей того года. Статьи-манифесты Брехта, Эйзенштейна и Третьякова, посвященные визиту Мэй Ланьфана, были по сути направлены против Станиславского, что особенно очевидно в случае Брехта, который местами прямо называет своего оппонента, а местами полемизирует с его теорией «четвертой стены»². Объявляя театр Мэй Ланьфана «революционным», Эйзенштейн и Третьяков пытались воспользоваться политически благоприятным моментом, чтобы укрепить собственную теряющую силу «революционную» позицию — позицию авангарда. Иными словами, советские «проводники» Мэй Ланьфана использовали эту возможность в собственных целях.

Но тут есть и более широкий контекст. С начала XX века ведущие теоретики театра, включая Мейерхольда и Гордона Крэга, которые призывали к его радикальной реформе, видели в японском или китайском театре поучительный пример³.

¹ Третьяков С. Великое мастерство // Правда. 1935. 23 марта. Те же аргументы изложены в: Третьяков С. Полмиллиарда зрителей. К гастроям Мэй Лань-Фана в СССР // Литературная газета. 1935. 15 марта.

² Брехт Б. Указ. соч. С. 103.

³ Craig G. The Theatre Advancing. Boston: Little, Brown, 1919. P.105; Lee S.-K. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre // Asian Theatre Journal. 2000. Vol. 17 № 2. P. 221.

Пока Мэй Ланьфан был в Москве, Эйзенштейн и Третьяков всячески старались привлечь его на свою сторону в спорах о театре. Эйзенштейн попытался показать ему «Потемкина» и отрывки из других своих фильмов, но подвела техника. На следующий день они отправились в студию кинохроники, чтобы снять игру Мэй Ланьфана, но опять же возникли технические проблемы. К сожалению, сохранились только фрагменты фильма, а единственная полноценная съемка игры актера состоялась только в 1950-х годах, когда он был уже далеко не в лучшей форме¹. Несмотря на эти сложности, Мэй Ланьфан, к радости своих сопровождающих, заявил, что из всех театральных постановок, увиденных в СССР, больше всего ему понравились два спектакля Мейерхольда (правда, позднее он — в соответствии с официальным политическим курсом КНР — утверждал, что наибольшее впечатление на него произвел Станиславский)².

Пекинская опера была не просто «условной», но крайне условной, театром «*pas plus ultra*»³, по выражению Эйзенштейна. В стране, навязавшей искусству «реализм», к тому же социалистический (политически тенденциозный и глубоко манихейский), это представляло проблему. Брехт, Третьяков и Эйзенштейн прямо и косвенно выступали против прямого реализма, прямой репрезентации, того, что часто именовалось «натурализмом», в пользу более условного искусства, которое Эйзенштейн назвал в своей статье «совершенным реализмом», а Брехт — «творческим процессом на более высоком уровне»⁴.

¹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 8. Д. 267. Л. 5; Сергей Каптеев в личной беседе, 2 июня 2011 года.

² Поражает рост культуры. Беседа с доктором Мэй Ланьфаном // Вечерняя Москва. 1935. 13 апреля; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 8. Д. 267. Л. 1. Мин Тьян пытается опровергнуть мнение, что игра Мэй Ланьфана связана с эффектом очуждения, ссылаясь на исследования его творчества, изданные в 1981—1990 годах, но следует с осторожностью проецировать на прошлое современные взгляды: *Tian M.* «Alienation-Effect» for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre. P. 212, 214.

³ «И не далее» (*лат.*), то есть непревзойденный, высший, предельный. — *Прим. перев.*

⁴ *Эйзенштейн С.* Чародею грушевого сада. С. 321—322; *Брехт Б.* Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве. С. 391.

Хотя Брехт, Третьяков и Эйзенштейн в своих статьях выступили против Станиславского и на стороне Мейерхольда, у них, несмотря на вроде бы общую авангардную ориентацию, было разное представление о том, что представляло собой искусство Мэй Ланьфана. Подобно Вольтеру, который обратился к Востоку для критики собственного общества, каждый из них воспользовался «китайцем», чтобы высказать собственные замечания по поводу современной западной или советской культуры. Хотя Третьяков и Эйзенштейн были категорически против экзотического прочтения современного Китая, они подчеркивали «инаковость» искусства Мэй Ланьфана как некую возможность, из которой они могли извлечь уроки для собственного искусства, по сути проецируя желаемое на видимое.

Брехт же увидел в игре Мэй Ланьфана образец того, что он именовал «очуждением». Суть «эффекта очуждения» в том, что и публика, и актер сохраняют дистанцию по отношению к персонажу на сцене, в отличие от актера школы Станиславского, который должен задействовать внутренние эмоциональные ресурсы и воспоминания, позволяющие ему передать, что испытывает его герой, и пробудить у зрителей соответствующие чувства. «В древнем китайском сценическом искусстве» этот эффект применяется «чрезвычайно хитроумным образом», поскольку «приятие или неприятие высказываний и поступков действующих лиц должно осуществляться в сфере сознания, а не как прежде — в сфере подсознания зрителя». «Артист сам следит за своей игрой» и в то же время «показывает: ему известно, что на него смотрят». Эмоции актера «не обязательно совпадают с чувствами изображаемого лица». Более того, когда «на Западе актер <...> принуждает зрителя вживаться в его, актера, чувства», китайский артист отвергает это, и «зритель вживается в образ созерцающего актера, — так он приучается к созерцательной, наблюдательной позиции»¹. На самом деле Брехт неверно понял китайский театр, и это отметили

¹ Брехт Б. Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве. С. 395, 386, 390, 387, 388.

исследователи: хотя этот театр пользуется искусственным и кодифицированным языком, его зрители, которые прекрасно знакомы с пьесами и их постановками, приходят, чтобы увидеть исполнение, соответствующее их ожиданиям, и вслед за актерами идентифицировать себя с персонажами, а не сохранять дистанцию¹.

В отличие от Брехта, Третьяков в своей статье о Мэй Ланьфане как раз подчеркивает момент идентификации, настаивая на том, что, несмотря на непрозрачность этой художественной формы, народные массы в Китае соотносят себя с его типическими характерами, видя в них образцы нравственности и ориентиры для выработки собственной идентичности. Однако еще более сильный контраст к идеям Брехта образуют идеи Эйзенштейна. В то время как Брехт с помощью эффекта очуждения стремился заставить зрителя думать и потому настаивал на определенной «холодности» и расчетливости актерского метода, Эйзенштейн больше интересовали иррациональные аспекты творческого процесса и его восприятия, «миропонимание с позиций чувственного и образного мыслительного процесса»².

Брехтовское «очуждение» восходит к теории «останения» русских формалистов (прежде всего Шкловского) конца 1910-х — начала 1920-х годов. По словам Брехта, «артист стремится произвести на зрителя странное, даже жутковатое впечатление. В результате события, которые он изображает, приобретают диковинный характер. Обыденные явления благодаря его искусству вырываются из сферы привычного». Это напоминает концепцию «деавтоматизации» восприятия у Шкловского³. Эйзенштейн в статьях 1920-х годов, излагая свою

¹ Tian M. Op. cit. P. 204—214.

² Брехт Б. Указ. соч. С. 388; Эйзенштейн С. Чародей грушевого сада. С. 323.

³ Брехт Б. Указ. соч. С. 387. Понятия «остранение» и «автоматизация» появляются в статье Шкловского «Искусство как прием» (1916—1917), впервые опубликованной в «Сборнике по теории литературного языка. Вып. 1» (Пг.: Тип. Соколовского, 1917. С. 3—14) и фактически являющейся манифестом раннего формализма. Считается, что Брехт познакомился с формалистской концепцией «остранения» во время своего визита в Москву в 1935 году, однако он мог узнать о ней в 1930 году от формалиста Осипа Брика, выступавшего тогда с лекцией в Берлине, или тогда же от Третьякова.

теорию «монтажа», писал примерно о том же: путем сопоставления совершенно разного материала либо в одном кадре, либо последовательно возникают необычные и неожиданные сочетания, которые порождают драматические «столкновения» и «взрывы», способные вывести аудиторию из состояния эпистемологической удовлетворенности и создать новые значения — Эйзенштейн называл это «динамизацией инерции восприятия»¹. Она должна привести к революции сознания, соответствующей большевистской политической и социальной революции. Этот сценарий предвосхищает идею модернистской революции в «Произведении искусства...» Бенямина, которую он рассматривает как «потрясение» или «ликвидацию» традиции, ведущие к новым художественным практикам и новому типу мышления.

Однако статья Эйзенштейна 1935 года не сводится к модернистской атаке на натурализм. Если Брехт использовал пример Мэй Ланьфана, чтобы сформулировать свою теорию актерской игры, теория Эйзенштейна была шире и охватывала такие темы, как природа человека, языка и искусства. Те, кто писал в XX веке о китайском или японском театре как поучительных моделях для западного театра, зачастую плавно переходили от обсуждения традиционного дальневосточного театра к дальневосточному искусству и письму. Гордон Крэг, например, интересовался японской ксилографией, в частности работами Хокуся, и писал о них в журнале «Маска» еще до того, как обратился к театру Но². Эйзенштейн, который недолгое время изучал японский на отделении восточных языков Академии Генерального штаба в 1920 году, а также видел представление театра кабуки, когда тот гастролировал в СССР в 1928 году, в ранних текстах о монтаже обращался к японским иероглифам, традиционной поэзии (хокку), искусству (Хокусай) и театру. Статья «За кадром», написанная в феврале 1929 года и опубликованная как послесловие к книге Николая Кауфмана «Японское кино», излагает теорию киномонтажа на примере японского искус-

¹ *Эйзенштейн С. Драматургия киноформы / Пер. И. Эпштейна, Н. Клеймана // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 182. Статья была написана по-немецки в 1929 году.*

² *Lee S.-K. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre. P. 216.*

ства — письменности и театра¹. В статье о Мэй Ланьфане и некоторых других работах 1930—1940-х годов Эйзенштейн также затрагивает эти темы, но теперь, по понятным политическим причинам, концентрируется не на японском, а на китайском материале².

В своем тексте о Мэй Ланьфане Эйзенштейн вступает в давнюю философскую дискуссию о различии между голосом и письмом, где китайская система письменности является классическим примером. Большинство западных философов языка, в частности Платон и Гегель, отдавали предпочтение речи как более аутентичному способу самовыражения и видели в письме лишь производную функцию — систему знаков второго порядка. Но в основном эти философы рассматривали западную систему письма, то есть фонетико-алфавитную транскрипцию, полагая, что она стоит на более высокой ступени культурной эволюции, чем письменность пиктографического и идеографического типа, принятая в различных незападных культурах, — например, древнеегипетская, китайская и японская иероглифика. Гегель определил западную письменность как «фоноцентрическую»: в ней буквы соответствуют звукам произносимых слов.

Однако модернисты XX века, в частности Эрнест Феноллоза и Эзра Паунд, попытались оспорить подобные заключения. Они ухватились за китайскую письменность как за противоядие от чрезмерно рационалистических и буквалистских свойств западных алфавитных систем³. Эйзенштейн в своей статье о Мэй Ланьфане тоже переворачивает иерархию в гегелевской оппозиции алфавита и пиктограммы или иероглифа. Эйзенштейн приходит к выводам, близким, но не идентичным заключениям Феноллозы и Паунда. Его акцент на нерациональной

¹ *Эйзенштейн С.* За кадром // Кауфман Н. Японское кино. М.: Театропечать, 1929. С. 72—92.

² См., например, его главный труд о театре конца 1930-х — 1940-х «Неравнодушная природа» (М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2004), особенно главу 3 «Музыка пейзажа и судьбы контрапункта на новом этапе», которую он написал после 1945 года.

³ См., например: *Fenollosa E. (with Pound E.). The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* // Fenollosa E. *Investigations of Ezra Pound*. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1920. P. 386.

природе китайского театра восходит к теории Гране, изложенной в книге «Китайская мысль», которую Эйзенштейн получил в подарок от Робсона в январе того же года. Книга Гране посвящена не только театру, но и китайской мысли в целом, опирающейся на характерную систему письма. Эйзенштейн в своей статье охватывает тот же круг тем, что и Гране (театр, письменность, философия), и также уделяет внимание визуальной природе китайской письменности — черте, с которой он связывает чрезвычайно кодифицированную визуальность (в противовес текстуальности) китайской оперы. Визуальный характер китайской письменности не просто результат другой системы письма, настаивает он, — отличия указывают на разницу между западным мышлением и мышлением китайцев.

Эйзенштейн вслед за Гране полагал, что отсутствие стандартного произношения или словесного аналога у китайского иероглифа открывает путь системе обозначения, преодолевающей барьеры между людьми, говорящими на разных языках. Гране пишет, что китайскую письменность «могут применять народы, говорящие на разных диалектах, даже языках, поскольку читатель может по-своему читать написанные писателем слова, вкладывая в них тот же самый смысл, но выговаривая их иначе. Эта письменность <...> не зависит от изменений в произношении в течение веков. Могучим было ее влияние на распространение китайской цивилизации. Отчасти по этой причине она не была вытеснена фонетической письменностью»¹.

Эйзенштейн экстраполирует рассуждение Гране о китайской системе письма, придавая ему универсальную значимость. Он утверждает, что поскольку китайская система письменности, как и китайская опера, сумела преодолеть лингвистические и политические границы она могла бы стать моделью для преодоления многих подобных границ в целом мире (в то время как Брехт, напротив, осуждает универсалистский подход)²: «разве строй китайских письмен и чувственных эмблем китайской эстетики, служащий общению между

¹ Гране М. Китайская мысль: от Конфуция до Лаоцзы / Пер. с фр. В. Иорданского. М.: Алгоритм, 2008. С. 33—34.

² Брехт Б. Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве. С. 393.

провинциями и народностями, разобщенными спецификой частных национальных языков, не есть своеобразный образец того, как через эмоциональные образы, напоенные пролетарской мудростью и гуманизмом, предстоит великим идеям нашей великой страны вливаться в сердца и чувства миллионов разноязычных наций» — невзирая на «границы, границы и материка»¹. Другими словами, архаические и национальные культурные формы Китая парадоксальным образом могут предложить формулу для культурной гегемонии Москвы: конечно, не сами иероглифы, но те принципы, которые, по мнению Эйзенштейна, лежат в их основе.

Китайский в такой интерпретации способен решить языковую проблему, препятствующую мировому объединению. Эйзенштейн подчеркивает его потенциал, утверждая, что «не следует ни в какой мере думать, что, давая обозначение “китайское мышление”, мы в какой-либо мере имеем в виду строй мышления, определяемый национальными или расовыми предпосылками»². Этим аргументом он приписывает китайской системе идеал, характерный для антифашистов. Для немецкоязычной диаспоры (см. главу 4) определяющим фактором «немецкости» был язык, а не раса. Причастного к ней Беньямина мало волновал вопрос «немецкости», зато его в момент подъема антифашистского движения остро интересовали проблемы языка и перевода; подобно Эйзенштейну, он принялся с позиций марксизма исследовать возможность создания универсального языка, превосходящего границы расы и нации. В своей относительно малоизвестной статье «Проблемы социологии языка» (1934), опубликованной в журнале Института социальных исследований летом 1935 года, Беньямин выступает за материалистическую, диалектическую лингвистику, которая «аннулирует понятия расы и народов, заменив их историей языка, основанной на движениях классов»³. Действительно, продолжает он, «в одной и той же национальной

¹ *Эйзенштейн С.* Чародею грушевого сада. С. 324.

² Там же.

³ *Benjamin W.* Problems in the Sociology of Language // Benjamin W. Selected Writings. Cambridge: Harvard University Press, 2002. Vol. 1. P. 74.

формации могут наблюдаться типологически разные языки»¹. Беньямин здесь опирается в основном на тексты советских лингвистов: Николая Марра и Льва Выготского, умерших в год написания его эссе; правда, он цитирует не оригиналы, а немецкие переводы их статей, опубликованные в журнале «Под знаменем марксизма» («*Unter dem Banner des Marxismus*») в 1926 и 1929 годах.

Вероятно, Марр привлек Беньямина тем, что в его теории лингвистическая эволюция никак, даже в фигуральном смысле, не связана с родословной или расой: национальных языков не существует². Развитие языка, согласно Марру, определяется процессами экономического развития. Таким образом, он заместил биологию классом, утверждая, что язык одного класса будет ближе по своей типологии к языку того же класса другой этнической группы, нежели к языку другого класса своей этнической группы³. Он утверждал также, что в ходе экономического взаимодействия языки сближаются и что в конечном счете в бесклассовом обществе будет «единый язык»⁴. Беньямина тоже занимала перспектива единого языка. В своей статье он говорит (цитируя Пиаже) о «перспективе далекого будущего, когда открытия лингвистической социологии помогут нам не только понять язык, но и изменить его <...> Попытки технического усовершенствования языка неоднократно порождали проекты *lingua universalis*»; в качестве примеров он приводит Бэкона и Лейбница⁵.

Мыслители эпохи Просвещения, Бэкон и Лейбниц, были, однако, далеки от того понимания универсального языка, которым руководствовался Эйзенштейн в работе над статьей о Мэй Ланфане. Формулируя свою теорию, Эйзенштейн тоже опирался на идеи

¹ *Benjamin W. Problems in the Sociology of Language. P. 75.*

² *Марр Н. К происхождению языков // Красная газета. № 247. 1925. 2 октября; Марр Н. Яфетическая теория: Программа общего курса о языке. Баку: Азгиз, 1927. С. 64.*

³ *Марр Н. Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком // Марр Н. (ред.). Языкознание и материализм. Л.: Изд. ИЛЯЗВ Прибой, 1929. С. 33.*

⁴ Там же. С. 33; *Марр Н. О яфетической теории // Яфетическая теория. С. 4.*

⁵ *Benjamin W. Problems in the Sociology of Language. P. 85.*

Марра и Выготского. В начале 1930-х годов он входил вместе с ними (а также с Александром Лурией) в исследовательскую группу, которая намеревалась написать материалистическую историю эволюции языка¹. Но если Беньямин хотел преобразовать язык, усовершенствовать его, то Эйзенштейн был больше заинтересован в восстановлении для европейцев его алогической или дологической версии. В этом он отталкивался от исследований своих коллег из круга Марра, особенно Выготского и Лурии, занимавшихся примитивными формами, сохранившимися в современном экспрессивном языке.

Главными областями исследования универсального языка для Эйзенштейна была дологическая мысль и «внутренняя речь». «Внутренняя речь» — термин Выготского и Лурии, обозначающий своего рода эгоцентрическую речь, которая откалывается от общей социальной речи на некоторой стадии ее развития. В описании Выготского «внутренняя речь» отличается от правильной, внешней речи высокой степенью упрощенности и предикативным характером (то есть подлежащие в ней зачастую опускаются): «Синтаксис и фонетика сводятся до минимума <...> На первый план выступает значение слова». Также внутренняя речь стремится к «агглютинации»: слова объединяются и сочетаются по своим законам, отличным от тех, которые управляют конвенциональными значениями; отдельные слова становятся «концентрированными сгустками смысла»². По своей природе эта речь ассоциативна, эмоциональна и поэтична, а не логична и работает с семантикой, а не с фонетикой.

«Внутренняя речь» Выготского, таким образом, оказывается близкой тому, что Гране, а за ним Эйзенштейн обнаружили в китайской системе письма и китайском традиционном театре, хотя для них эти черты были не столько дологическими, как для Выготского, сколько алогическими, связанными с логикой поэзии, а не размеренной описательной прозы. Эйзенштейн и Гране считали, что китайская

¹ Лурия Е. Мой отец А.Р. Лурия. М.: Гнозис, 1994. С. 124.

² Выготский Л. Мышление и речь. М.; Л.: Соцэкгиз, 1934. С. 305; Выготский Л., Лурия А. Этюды по истории поведения. Обезьяна. Примитив. Ребенок. М.; Л.: Госизд-во, 1930. С. 63, 192—194.

система письма и китайское театральное искусство не подходят для абстрактных умозаключений или анализа — операций, характерных для западной системы мышления. Вместо этого «китайцы <...> стремятся отобразить и подсказать определенный образ поведения»¹.

Эйзенштейн видел в японских иероглифах альтернативу системам, которые «пытаются установить точную понятийную определенность даваемого обозначения». Он отталкивался от наблюдений Гране о несовпадении идеограммы и слова в китайской системе и бесчисленных возможностях их комбинации, чтобы исследовать, как несовпадение знака и значения в китайских иероглифах и театре порождает игру фантазии и памяти — альтернативную (нереалистическую) систему, укорененную скорее в символическом, чем референциальном².

В своем предпочтении поэтической речи Эйзенштейн выборочно апроприирует идеи Гране и теорию «внутренней речи» Выготского, где слово служит «концентрированным сгустком смысла», а выражение имеет в большей степени ассоциативный и эмоциональный, нежели логический характер. Мэй Ланьфан в его изображении олицетворяет культурную стратегию, альтернативную той, что господствовала в СССР. Однако прибегая к некоему полудиалектическому приему, Эйзенштейн утверждает, что в ходе развития культуры в сторону социалистического реализма противоречие между поэтико-символическим и реалистически-референциальным или научным должно разрешиться единством «конкретно-изобразительного и образно-обобщенного»³.

Эйзенштейновский круг референций гораздо шире специфических особенностей китайского театра или системы письма. Он пишет, что главная черта, «свойственная самым глубинам китайского мышления и строю общих представлений», заключается в том, что «формы отражения в сознании более ранних стадий социального развития не снимаются более поздними, но канонизируются традицией, обогащаются опытом последующих стадий». «В этом своеобразном

¹ Гране М. Китайская мысль: от Конфуция до Лаоцзы. С. 24.

² Эйзенштейн С. Чародею грушевого сада. С. 320.

³ Там же. С. 322.

комплексе совершенно отчетливо сохранилась предпосылная основа дофеодального строя представлений». Но при этом, добавляет Эйзенштейн, «в известной степени подобное сохранение преемственности характерно для любого мышления. Для художественного в особенности»¹.

Эйзенштейн относит здесь то, что вчитывает в традицию Пекинской оперы, не только к дологической, но и к дофеодальной мысли, к дообщественным культурным системам, мифологическим и «примитивным». На его исследование отношений современной и досовременной культурных систем решающее влияние оказали «Золотая ветвь» (1922) Джеймса Фрэзера и «Первобытное мышление» (1922) Люсьена Леви-Брюля, основателя французской социалистической газеты «Юманите» («Человечество») и одного из основателей Института изучения фашизма, где Бенямин читал свою лекцию в 1934 году, однако открыто выступил против этого мыслителя в своей статье². Интерес Эйзенштейна к традиционным обществам наиболее отчетливо проявился в его работе над фильмом «Да здравствует Мексика!» (1930—1932), но он сохранялся и на протяжении 1930-х годов. Он даже включил труды Выготского и Леви-Брюля в программу обучения студентов ВГИКа³.

Интерес Эйзенштейна к «примитиву» можно рассматривать как вариант хорошо известного парадокса авангарда первой половины XX века, одинаково равнодушного как к футуристическому, технологическому модернизму, так и к первобытным, «примитивным» культурным и интеллектуальным практикам (вспомним кубистов с их африканскими масками), хотя в представлении Эйзенштейна «внутренняя речь» и дологическое не обязательно связывались с «примитивным». Похожим образом он воспринимал и Джойса,

¹ Там же. С. 317—318.

² *Eisenstein S. Immoral Memories: An Autobiography / Transl. H. Marshall.* Boston: Houghton Mifflin, 1983. P. 209—211; Эйзенштейн в архиве А.Р. Лурии // Киноведческие записки. 1990. № 8. С. 79—81.

³ Рядом с Эйзенштейном: Бела Балаш во ВГИКе. Стенограмма заседания кафедры режиссуры // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 236, 237.

внутренний монолог (не идентичный «внутренней речи») которого использовал в своих сценариях «Американская трагедия» (1930) и «МММ» (1932—1933)¹. Беседа с Эйзенштейном во время их встречи в Париже, Джойс объяснил ему, что в «Улиссе» каждый эпизод имеет свой цвет и свой семантический мотив. В этом отношении роман был гигантским символическим полем².

Интерес Эйзенштейна к алогичным и «примитивным» культурным формам служил лишь точкой отсчета для альтернативной системы мысли и репрезентации, отдающей предпочтение подобному «гигантскому символическому полю». Опираясь на эти примеры, Эйзенштейн со свойственной ему интеллектуальной широтой разрабатывал целостную теорию жизни, искусства и мысли, устанавливая связи не только между разными видами искусства, но и между искусством, человеком и метафизической тотальностью мироздания, вот почему в своих текстах он постоянно затрагивает то литературу, то архитектуру, то кино, то музыку, то изобразительное искусство.

Но Эйзенштейна интересовала не только «символическая закреплённость за определенными предметами определенных значений», которую он видел в китайском искусстве. Ему были «интереснее случаи, где значение лабильно. Где один и тот же предмет в зависимости от разного с ним обращения может иметь сколько угодно разных значений». В Пекинской опере «эта черта лабильности значений, пожалуй, еще поразительнее, чем сам метод условности сценических атрибутов». «И тут-то оказывается, что многозначность и лабильность, поразившие нас в вопросах театрального аксессуара, являются, как выясняется, основными характеристиками любого китайского средства выражения»³.

Таким образом, вместо жестких связей и фиксированных значений Эйзенштейн предлагает язык символов, который допускает не просто соссюровскую произвольность знака, но множественность

¹ *Эйзенштейн С.* Гоголь и киноязык // Киноведческие записки. 1989. № 4. С. 94.

² *Владимирова М.* Всемирная литература и режиссерские уроки С.М. Эйзенштейна. М.: Московский государственный институт культуры, 1990. С. 25—34.

³ *Эйзенштейн С.* Чародею грушевого сада. С. 316—318.

и подвижность его значений. Все это косвенно подрывает ценности «города письма», где господствует письменный текст, предполагающий четкую связь знака со значением; в китайском театре, согласно Эйзенштейну, текст функционирует скорее как мотивация игры аудиовизуальных образов и символов.

Хотя идеи Эйзенштейна могут показаться идеалистическими и утопическими, он все же демонстрирует понимание того, что для образования значения знаковая система должна обладать определенной устойчивостью. Это особенно заметно в знаменитом обращении к Союзу кинематографистов, которое было произнесено несколько ранее, в январе того же года, и в котором Эйзенштейн обсуждал некоторые из тем, позже вошедших в статью о Мэй Ланьфане, — в частности, говорил о выводах Леви-Брюля относительно первобытного мышления, сделанных на основании исследований бороро и других бразильских племен. В своей речи он несколько раз обращался к «Королю Лиру», а также приводил утверждение Энгельса, что «диалектика произведения искусства» обнаруживает двойственный процесс — «стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления». Без этой «двуединности» произведения искусства просто не существует. В произведении имеются два принципиальных аспекта: «тематически-логический» и «чувственный», и если баланс склоняется в какую-либо сторону, искусство разрушается: «Упор в сторону тематически-логическую делает вещь сухой, логической, дидактической <...> Но и перегиб в сторону чувственных форм мышления <...> столь же роковое явление для произведения: произведение обрекается на чувственный хаос, стихийность и бредовость»¹.

Один аспект искусства Мэй Ланьфана Эйзенштейн удивительным образом оставил без внимания (особенно учитывая его бисексуальность), а именно трансвестизм, который делал это искусство

¹ *Эйзенштейн С.* Вступление и заключительное слово на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии [1935] // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Наука, 1963. Т. 2. С. 113, 116, 119, 120—121.

неудобной моделью для соцреализма — традиции, в значительной степени выстроенной вокруг идеала мужественности. В советских статьях о визите Мэй Ланьфана его игра чаще всего подавалась как сексуально нейтральная. Только Николай Волков затронул эту тему, заявив, что «и в нашем европейском театре есть ампула “травести”, но Мэй Ланьфан совсем не “травести”, он никого не собирается обманывать сходством с существом другого пола»¹.

Ключом к пониманию лежащих в основе текста Эйзенштейна идей служит использованная им топографическая метафора: «Проникая в сознание системы строя этих искусств, чувствуешь себя как бы проникающим в великолепные подземные залы, в позолоте которых как бы обретаешь видение пласта, через который прошли любые истории художественного мышления». Эти залы представляют собой «все те странные ходы и извивы, которые проходит процесс фантазии и образного становления в тот самый замечательный этап творчества между зарождением замысла и его осознанием»².

Великолепные подземные залы Эйзенштейна могут рассматриваться как аллюзия на недавно построенное московское метро — гордость нации (а также на христианские катакомбы). Но в первую очередь они отсылают к памяти, воображению и прочим психическим феноменам с «подземными смыслами», залегающим в глубинах сознания. Здесь проявляет себя то, что Дэвид Бордвелл назвал эпистемологическим сдвигом Эйзенштейна (от его «монтажа» 1920-х годов)³. Эйзенштейн все еще интересуется аффектом, но отходит от своей прежней теории, по которой аффект вызывают «столкновения», а также от упрощенного представления о воздействии на психику по типу условного рефлекса. «Китайский иероглиф служит прежде всего для определенного эмоционального впечатления

¹ Волков Н. Спектакли Мэй Лань-фана. Советское искусство. 1935. 29 марта № 15; Аналогичное наблюдение см. в: *Барт Р.* Империя знаков. М.: Праксис, 2004. С. 69.

² *Эйзенштейн С.* Чародею грушевого сада. С. 323.

³ *Bordwell D.* Eisenstein's Epistemological Shift // *Screen*. 1974—1975. Vol. 15 № 4. P. 29—46.

восприятия через весь тот комплекс сопутствующих представлений, которые могут вместе с ним возникнуть»¹. Знак ценен не сам по себе, а как толчок к игре воображения (здесь вновь проявляется его расхождение с Брехтом, видевшим потенциал китайского театра не в игре воображения, а в игре интеллекта).

В фильмах 1930-х годов Эйзенштейн стремился использовать сложные визуальные образы, богатые «подземными» смыслами и ассоциациями — тенденция, достигшая пика в «Иване Грозном». Но его рассуждение о «подземном» касается не только его собственной практики — в нем можно увидеть вариацию классической философской темы. Первой на ум приходит гегелевская фигура «колодца» из «Феноменологии духа», означающая глубокие, темные резервы сознания, способные проявиться в аутентичном акте речи².

В искусстве Мэй Ланьфана замысловатый грим и изысканные движения запускают комплекс ассоциаций, уходящих в глубины исторической памяти. По мнению Эйзенштейна, язык воображения, которым это искусство оперирует, более универсален по своей природе. Следовательно, Пекинская опера «заслуживает того, чтобы вдуматься в тот строй мышления, который воплощается в формах, казалось бы, столь отдаленных, но чем-то в глубине своей близких нам и если не всегда понимаемых, но тем не менее глубоко сопереживаемых. Иначе — откуда бы та притягательная сила творчества, которая сделала [Мэй Ланьфана] известным далеко за пределами национальных границ»³.

Таким образом, в эпоху Народного фронта антифашист-изгнанник во Франции (Беньямин) истолковал «язык» в терминах, противоположных нацистским «крови» и «расе», опираясь при этом на двух советских теоретиков. Одновременно с ним советский кинорежиссер (Эйзенштейн) истолковал экзотическую театральную традицию в терминах теории языка и психики, от этой традиции весьма далеких.

¹ *Эйзенштейн С. Чародею грушевого сада. С. 320.*

² См. также: *Деррида Ж. Колодец и пирамида: введению в семиологию Гегеля // Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012. С. 95—139.*

³ *Эйзенштейн С. Чародею грушевого сада. С. 313.*

Хотя извлек он их частично из тех же источников, что и Беньямин (трудов Марра и Выготского), и также поместил в контекст марксизма, он избрал совершенно иную траекторию, подсказанную ему отчасти французским теоретиком (Леви-Брюлем), отчасти французской книгой, подаренной чернокожим американским артистом-скитальцем (Робсоном).

Эйзенштейн стремился не к беньяминовской лингвистической трансформации как модернизации, не к «потрясению» старых культурных форм, но к реконструкции внутренней сущности, восстановлению «высших» поэтических форм, запертых глубоко в «подземных» тайниках разума, стремясь найти уникальные формы языкового космополитизма. Опираясь на Леви-Брюля (отвергнутого Беньямином) и Гране, Эйзенштейн верил в возможность мышления, принципиально отличного от западного — рационального и интеллектуализированного. И одновременно с этим в уроках Мэй Ланьфана он усматривал шанс для культурной гегемонии СССР.

Как мы видели в главе 1, у Брехта в «Высшей мере» русско-немецким коммунистам-агитаторам требуется надеть маски и войти в роль, чтобы рассеять тьму в «Китае». Но на другом уровне оратория Брехта — это притча об интеллектуалах, отказывающихся от своего субъективизма и своих желаний ради единого «авторства» и общего дела — незаметного смещения с массами. Эйзенштейн в своем эссе находит другой способ преодоления культурной и интеллектуальной пропасти между интеллектуалами и массами, а также между народами, разделенными геополитическими, классовыми и расовыми границами. Если Вертов в «Трех песнях о Ленине» предлагает версию типичного советского нарратива, окрашенного в экзотические тона, где женщины Средней Азии срывают маски (паранджу) и получают возможность «видеть», интегрироваться в современный мир и приобрести социалистическое сознание, то предложенная Эйзенштейном схема подрывает этот просвещенческий нарратив. Соккрытие/раскрытие, маскировка/разоблачение не самоцельны. Лицо, предъявленное миру, в лучшем случае — портал, ведущий в мир, который залегает глубоко под ним.

В 1935 году Эйзенштейна неоднократно обвиняли в языковом «универсализме» и недостатке патриотизма¹. Действительно, изложенные здесь идеи могут показаться эксцентричными, донкихотскими, тем более что театральный подход Мейерхольда становился все более политически проблематичным. Однако, как мы увидим в следующей главе, Эйзенштейн, с его стремлением заглянуть по ту сторону «маски» и фасада, чтобы обрести внутреннюю сущность (те самые «подземные залы»), и с его романтической убежденностью в символическом характере искусства, в действительности опередил развитие советского искусства.

¹ *Ангаров А.* О работе театра над образом // Советский театр. 1936. № 4—5. С. 5.

Глава 6

ЛИЦО И МАСКА: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ В ЭПОХУ ПОКАЗАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ (1936—1938)

В конце 1935 — начале 1936 года советская культура претерпела настолько радикальные изменения, что 1930-е годы можно разделить на два отдельных периода. Одним из очевидных рубежей стало усиление репрессий. Годы с 1936-го по 1938-й, наиболее характерные для этого периода, отмечены жесточайшими чистками, обобщенно именуемыми Большим террором, который осуществлялся с 1937 до начала 1939 года, а также тремя показательными процессами, проводившимися ежегодно: в августе 1936-го, январе 1937-го и марте 1938-го, когда они достигли апогея в процессе по делу Бухарина и других членов правотроцкистского блока. Параллельно закручивание гаек происходило в культуре — при активном участии НКВД. Для еще более централизованного контроля и интеграции искусств в единую советскую культуру 16 декабря 1935 года был учрежден Комитет по делам искусств. Новое управление повлияло и на культурный обмен: с 1936 года ВОКС был обязан представлять все свои планы НКВД и ЦК ВКП(б) для утверждения.

В эти новые времена те, кто выступал за международное взаимодействие, столкнулись с немалыми сложностями. С конца 1935 года и в 1936-м поток иностранцев резко снизился, и к 1937 году многие из тех, кто искал приюта в СССР, были уволены со своих мест работы¹. Происходили даже сожжения иностранных книг!

¹ *Shtern L. Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920—1946: From Red Square to the Left Bank. New York: Routledge, 2007. P. 104, 155—156.*

Изгнанники также не избежали чисток или обвинений. В 1936 году группа немецкоязычных эмигрантов (среди которых был и Лукач) в Москве подверглась обвинениям, ответив на них самоотречениями и самооправданиями (стенограмма была опубликована в книге с резонансным названием «Die Säuberung» («Чистка»)¹. За этим последовала волна арестов, в том числе Оттвальта, коллеги Брехта, которого Лукач критиковал в статье «Левый поворот», рассмотренной в Главе 1, и который был арестован через два месяца после той встречи. На ней он имел неосторожность пожаловаться, что его в 1931 году заманили в Советский Союз и заморочили голову (как мы видели, такое случалось нередко). В длинный список немецкоязычных изгнанников, арестованных в 1936 году, входила также Карола Неер, известная по роли Полли Пичем в брехтовской «Трехгрошовой опере»; она умерла от тифа в лагере в 1942 году.

В первые годы этого периода самым большим событием в мире советской культуры стала так называемая борьба с «формализмом». Она началась в январе 1936 года, когда в «Правде» одна за другой вышли две статьи с критикой оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей» Шостаковича, а также выпадами в адрес Мейерхольда². Но мишенью критики был не только театр. Эти статьи выступили провозвестниками целой волны нападков в «Правде», которые публиковались в течение следующего месяца и в которых отдельные направления и имена из разных областей интеллектуальной жизни клеймились как носители чуждого «формализма». В ходе продлившейся год кампании интеллектуалы должны были проводить массовые собрания отдельных подразделений творческих союзов и осуждать своих коллег за формалистские тенденции, призывая от них отказаться. Год спустя нацисты организуют похожую антимодернистскую кампанию, открыв 19 июля 1937 года выставку

¹ *Mueller R. (Hg.). Die Säuberung; Moskau 1936: Stenogramm eines geschlossenen Parteiversammlung. Georg Lukacs, Johannes Becher, Friedrich Wolf. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1991; РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 1120, 1121.*

² Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января. С. 3; Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февраля.

«дегенеративного искусства» с сопутствующими комментариями. Атаки нацистов были сосредоточены в основном на изображении тела — авторов советских статей в «Леди Макбет» также возмущал «натурализм», иначе говоря сексуальность (в одной из сцен спектакля центральное положение занимала большая кровать). Не следует забывать, что в 1934 году вступил в силу пуританский голливудский кодекс, цензурирующий американское кино. Трансатлантический мир становился все более консервативным, и Советский Союз особенно.

Аналогом советской антиформалистской кампании была так называемая дискуссия об экспрессионизме, которая велась в основном на страницах журнала «Слово» («Das Wort») между сентябрем 1937 и июлем 1938 года и в которую были вовлечены многие из видных представителей немецкой диаспоры¹. Лукач и его сторонники обрушились с критикой на «экспрессионизм» (по сути же на все модернистские течения), выбрав в качестве противников Брехта, Эрнста Блоха и Эйслера². Критики из «Слова» опирались на статью Лукача 1934 года, где он выступал против экспрессионизма, обвиняя его в связях с фашизмом (некоторые из их статей были переведены и опубликованы в русскоязычной версии «Интернациональной литературы»). Несмотря на то что Брехт считался одним из редакторов «Слова», он столкнулся с трудностями, когда попытался опубликовать возражения, о чем написал несколько запальчивых писем с жалобами своему давнему коллеге Фрицу Эрпенбеку, фактически руководившему журналом, пока Бредель был на гражданской войне в Испании. В одном из писем, написанном в декабре 1937 года, Брехт негодовал, как может «Слово» занять такую позицию «через два

¹ Начало дебатам положили две статьи, опубликованные в сентябре 1937 года в «Слове» Клаусом Манном и Альфредом Куреллой (под псевдонимом Бернард Циглер) «Nun ist dies Erbe zuende» («Вот и закончилось наследие»); *Lukacs G. Grösse und Verfall des Expressionismus // Internationale Literatur. 1934. № 1. S. 153—173.*

² См.: *Die Expressionismus Debatte. Materialien zu einer marxistisch Realismuskonzeption. Frankfurt am Main: H.J. Schmitt, 1973.*

месяца после гитлеровского выступления против экспрессионизма»¹, а в другом жаловался, что ответ Эйслера Лукачу так и не появился в печати: «не мог же он просто упасть под стол». Эйслеру и Блоху пришлось опубликовать свои ответы в «Новой мировой сцене» («Die neue Weltbühne»), где они ссылались на дело Народного фронта как главную причину, почему авангардизм не должен подавляться². Брехт предложил «Слову» напечатать в свою защиту статью о «народности» («Volkstümlichkeit»), но, получив уклончивые ответы, отказался от этой идеи³.

В западной историографии эти акции обычно рассматриваются как направленные против любых проявлений авангарда и западных культурных влияний. По большому счету, так оно и было. Однако мишенью этих атак были не только авангард или модернизм. В архитектуре, например, ругали поборника традиций Античности и Ренессанса Ивана Жолтовского, еще недавно — главного сталинского архитектора, за то, что теперь называлось «палладианизмом». А в августе 1937 года Алексей Щусев, автор мавзолея Ленина и гостиницы «Москва», был обвинен в саботаже советского строительства и исключен из Союза архитекторов, но тут вмешалось руководство партии и его вернули обратно, так что он смог закончить строительство «Москвы»⁴.

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 141—142. См. также: Д. 143, 144, 173.

² Bloch E., Eisler H. Avantgarde-Kunst und Volksfront // Die neue Weltbühne. 1937. № 50 (9 Dezember). S. 1568—1573, особенно s. 1568; Günther H. Antwort an Ernst Bloch // Internationale Literatur. 1936. № 8. S. 112—134. Другие тексты, имеющие отношение к дебатам: Bloch E. Diskussionen über Expressionismus // Das Wort. 1938. № 6. S. 103—112; Lukács G. Es geht um Realismus // Das Wort. 1938. № 6. S. 112—138 (русский вариант: Лукач Г. Спор идет о реализме // Интернациональная литература. 1938. № 12); Bloch E., Eisler H. Die Kunst zu erben // Die neue Weltbühne. Vol. 6. Januar 1938. S. 13—18.

³ Переписку см.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 64. Л. 46, 52, 57, 64, 72, 88, 91, 105. Также РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 142. Л. 389, 402; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Д. 143. Л. 305; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 88. Л. 9, 13; РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Д. 988. Л. 16.

⁴ Борьба за место // Архитектура СССР. 1936. № 5. С. 2; Schlögel K. Terror und Traum. Moskau 1937. München: Hanser Verlag, 2008. S. 305—306, 313.

Атаки на «формализм», какими бы значимыми они ни были, должны рассматриваться в более широком контексте — как индикаторы сдвига в риторических стратегиях советской культуры, который имел место в середине 1930-х годов и неотъемлемой частью которого являлись чистки. Сдвиг «начался», если можно так выразиться, примерно в середине — конце 1935 года (как раз в период подготовки Большого террора). Но лучше всего этот сдвиг и его риторику отражает другое яркое событие — возникновение стахановского движения в декабре 1935 года. Партийные лидеры делали в связи с этим напыщенные заявления о том, что в лице одного шахтера (Алексея Стаханова) заявила о себе новая раса сверхгероев производства, способная бросить вызов диктату традиционной науки и своим профессиональным консультантам многократным превышением производственных норм. Вскоре в передовицах партийной прессы и на публичных церемониях еще больше сверхгероев, включая также авиаторов и альпинистов, были объявлены «новыми людьми»¹.

Эти два ряда событий — возникновение «нового человека» и чистки — указывали, с одной стороны, на людей сверхположительных (в связи с чем я в другом месте говорю об «утопической антропологии»²), а с другой — сверхотрицательных (суперзлодеев). В советской политической культуре всегда существовали герои и злодеи, так что это было лишь расширением уже имевшихся этических полюсов. Важным в этом сдвиге было не только то, что степень героизма и злодейства была раздута, а манихейская драма тем самым обострена, но и то, что социологические факторы при определении моральных/политических идентичностей как героев, так и злодеев отошли на второй план (герои-авиаторы, например, не обязательно были пролетариями, а иногда даже не состояли в партии).

¹ Речь товарища Сталина на Первом всесоюзном совещании стахановцев // Литературная газета. 1935. 24 ноября; *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002 (глава 5).

² *Clark K.* Utopian Anthropology as a Context for Socialist Realism // *Tucker R.* (ed.). *Stalinism: Essays in Historical Interpretation.* New York: Norton, 1977. P. 180—198.

Таким образом, советская культура преодолевала свою одержимость классификацией (субъектов) и энциклопедизмом, характерную для Просвещения и вдохновившую Горького на создание серии «История заводов». Горький умер в 1936 году, и большинство его проектов, вроде «Истории», лишились движущей силы. Но их время в любом случае прошло. Если следовать «Диалектике Просвещения» Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера, можно заключить, что очередной виток диалектического развития в эти годы был доведен до крайнего предела. Отклонившись в сторону «террора», страна оставила просвещенческие ценности начала 1930-х годов и встала на путь своеобразного романтизма.

Это особенно заметно в знаменательном 1937 году. То был год двадцатилетия революции и столетия смерти Пушкина — двух широко отмечавшихся событий. В том же году состоялся первый съезд Союза архитекторов (16—26 июня), на котором приняли определение соцреализма. Также это был напряженный и драматичный год на политической арене. На февральско-мартовском пленуме ЦК Сталин произнес две важные речи, определившие нарратив и подоплеку грядущих показательных процессов, особенно начавшегося вскоре процесса Бухарина (он был арестован 27 февраля, во время пленума)¹.

Но ярче всего общая трансформация риторики и практики проявилась в комментариях по поводу одного события, имевшего место на международной арене.

Монумент Мухиной на выставке 1937 года

В 1937 году в Париже открылась Международная выставка², которая запомнилась прежде всего соперничеством павильонов СССР и нацистской Германии, стоявших буквально друг против друга. Советский павильон имел образцово-показательное значение, недаром

¹ Речь Сталина была опубликована в «Правде» несколько позже, 29 марта и 1 апреля 1937 года.

² Международная выставка искусства и техники современной жизни (Exposition Internationale des Arts et Techniques Appliqués a la Vie Moderne).

его архитектором был выбран Борис Иофан, автор Дворца Советов; нацистский павильон строил его немецкий коллега — любимый архитектор Гитлера Альберт Шпеер, перестраивавший Берлин, который теперь должен был называться Германией¹. Подобно Дворцу Советов, советский павильон Иофана был задуман не просто как функциональное (в данном случае выставочное) пространство, но как национальный символ. Критики писали, что он представляет «на этой огромной международной выставке» «[советское] государство», демонстрирует «образ всей страны»². И действительно, венчавшей его скульптуре суждено было перерастить значение украшения павильона. После закрытия выставки ее демонтировали и отвезли в Москву, где заново установили на ВДНХ; кроме того, она стала частью логотипа киностудии «Мосфильм», превратившись в итоге в общеизвестную национальную эмблему.

Сравнивая два проекта Иофана, мы видим стилистический сдвиг, тем более заметный, что оба сооружения проектировал один человек. В отличие от проекта Дворца Советов, павильон 1937 года не был вариацией на тему так называемой «красной дорики», ныне отвергнутой, — архитектуры, заимствующей язык классического искусства, чтобы представить государство рабочих в индустриальную эпоху. Но существенные различия обнаруживаются не только в формальных особенностях этих двух зданий, но и в их концепциях, и именно они отражают сдвиг в советской культуре середины 1930-х годов.

Парижский павильон, как и Дворец Советов, венчала гигантская скульптура, общая композиция которой принадлежала Иофану, а детальная разработка была поручена скульптору Вере Мухиной. На этот раз вместо Ленина были изображены рабочий и колхозница, которые устремляются вперед, поднимая вверх молот и серп, символы

¹ По проекту Гитлера и Шпеера перестроенный Берлин должен был получить новое название — Столица мира Германия (*нем.* Welthauptstadt Germania). — *Прим. перев.*

² *Аркин Д.* Павильон Союза ССР на Международной выставке 1937 года в Париже // *Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 6, 8.*

СССР¹. Рабочий и крестьянка, мужчина и женщина — точнее представить советского человека просто невозможно! Однако никто из тех, кто писал о скульптуре в то время, не заострял внимание на их профессиональной принадлежности. В текстах, посвященных этой работе, мы видим новый набор постоянных эпитетов и риторических фигур: «движение», «взлет», «подлинный», «органический», «интимный» и «внутренняя правда»². Эти вроде бы незначительные особенности дискурса отражали переход политической культуры от принятых ранее моделей к особому рода романтизму.

«Движение» и «взлет» использовались как характеристики самой архитектуры сооружения. Дворец Советов был статичным и вертикальным, он состоял из нескольких сужающихся цилиндрических форм, поставленных одна на другую, был украшен классическими колонами и увенчан монументальной статуей Ленина, стоящей прямо, но с вытянутой вперед рукой. Павильон в Париже представлял собой некую парадоксальную динамическую скульптуру. По своей структуре это здание не было башней в строгом смысле слова: позади передней секции тянулись шесть уменьшающихся выставочных залов (здание Шпеера было выше и включало башню, увенчанную орлом). По замыслу Иофана, статуя должна была объединиться с архитектурой, образовав единую скульптурную форму. Весь павильон с его «восходящими вверх ступенчато положенными плоскостями кровли» выражал движение вперед и вверх, кульминацией которого была сама статуя, продолжающая его движение³. Иначе говоря, павильон представлял советское государство не посредством статичной структуры, как Дворец Советов, а посредством структуры динамической, внушающей идею «подъема». Таким образом, идеологическое значение скульптуры на вершине парижского павильона заключалось не про-

¹ Та же иконография использована в финале двух советских фильмов 1936 года: «Цирк» Григория Александрова и «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана (см. главу 8).

² См., например: *Эфрос А.* Монументальная статуя парижской выставки // *Архитектура СССР.* 1937. № 5. С. 16.

³ Там же.

сто в символическом изображении развития всей нации, лаконично представленной в образе шагающих вперед советских рабочих. Этот стандартный нарратив претерпел изменения: скульптура представляет не просто «прогресс», но именно «взлет».

В советской иконографии преувеличенное диагональное движение фигуры вождя служило условным обозначением революции и особой динамики, источником которой является большевизм. Типичный пример — изображение Ленина, подающегося вперед в обращении к толпе, в духе исторической живописи романтизма, например Делакура, — своего рода романтизация классического языка¹. Аналогичные приемы использовала и Мухина, чтобы подчеркнуть ощущение движения в своей работе: обернутая вокруг фигур двадцатиметровая драпировка струится позади них, указывая на стремительное движение вперед, навстречу ветру. Эта драпировка — эффектная, но нереалистичная деталь (учитывая, что изображены простые советские трудящиеся) — начинается от ладони женщины и горизонтально развевается за парой, образуя единую дугу с их вытянутыми в стороны и вверх руками, сжимающими серп и молот. Затем драпировка раздувается между телами и оборачивает торс мужчины, прежде чем распусться позади него изящным изгибом. Эта гирлянда конвенционально прикрывает область гениталий рабочего и вторит форме складок на юбке женщины, тем самым феминизируя и смягчая ее угловатые черты лица и дегуманизированный образ². Драпировка гениталий соответствует пуританским нравам сталинского времени, но также подчеркивает, что пару составляют не

¹ См., например: Александр Герасимов «Ленин на трибуне» (1929). В основе работы Мухиной, как считается, лежат три классических образца — Гармония и Аристокитон (афинские герои 514 года до н.э.), «Ника Самофракийская» (II век до н.э.) и «Выступление добровольцев 1792 года» (известное также как «Марсельеза», 1833—1836) Франсуа Рюда, созданное для Триумфальной арки в Париже; Kazus I. A. *The Great Illusion: Architecture // Ades D. et al. (eds.). Art and Power: Europe under the Dictators 1930—1945. London: Thames and Hudson, 1996. P. 193.*

² Это описание основано на снятых с разных ракурсов фотографиях статуи, опубликованных в: *Архитектура СССР. 1937. № 5. С. 5, 7, 13, 15.*

два конкретных человека, а символические фигуры, разыгрывающие некую историческую драму.

В монументе Мухиной мужчина-рабочий закономерным образом выше и находится чуть впереди своей партнерши. Однако он не просто опережает ее. Его выставленная вперед нога, как говорится в одном типичном описании, должна «остановить ее [скульптуру] у самого края»¹. Это положение неминуемо превратило статую в объект множества пародий, особенно в постсоветский период, когда в сатирическом изображении шагающая в никуда пара неизбежно падает в пропасть (отголосок интерпретации «Медного всадника» в романе Андрея Белого «Петербург»). Но останавливается ли рабочий или же готовится оторваться от земли?

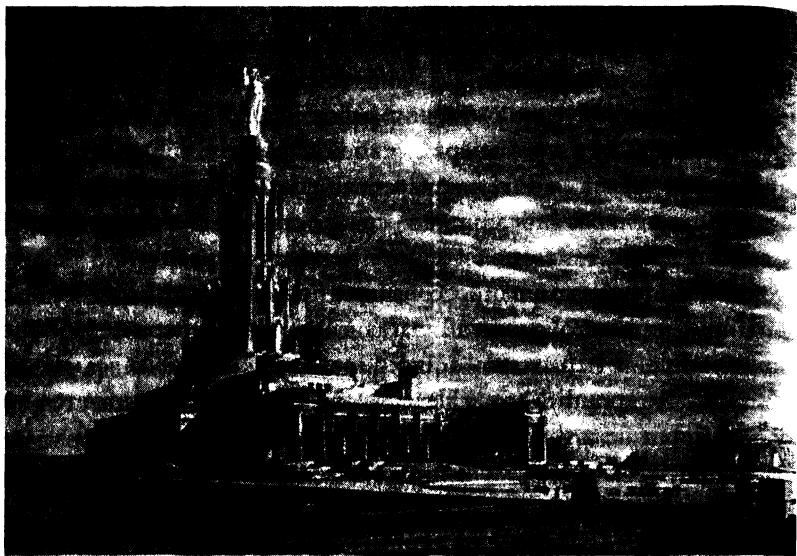
Вопрос вполне актуальный для 1937 года, когда Советский Союз отмечал двадцатилетие революции. Остановилась ли революция (а то и перешла в «Великое отступление»²) или же устремлялась вперед? Если судить исходя из риторики того времени, то страна наращивала темпы перемен сверх любых мыслимых и немыслимых норм. Всё — и бесчестия «врагов народа», и достижения героев страны — представлялось как не имеющее аналогов: тексты пестрели выражениями вроде «никогда прежде в мировой истории». В прессе скульптура Мухиной постоянно описывалась как произведение «из ряда вон выходящее», не имеющее прецедентов в советской и мировой скульптуре³.

В комментариях по поводу работы Мухиной заявила о себе идея динамики, передаваемая такими понятиями, как «органический» и «внутренний», весьма неожиданными для скульптуры, изображающей рабочего и колхозницу. Если в первой половине 1930-х годов советская культура придерживалась классической модели, лучшим

¹ Эфрос А. Монументальная статуя парижской выставки // Архитектура СССР. 1937. № 5. С. 16.

² Название книги русско-американского историка Николая (Николаса) Тимашева, опубликованной на английском языке в 1946 году (*Timasheff N. The Great Retreat*. New York: E.P. Dutton and Co., 1946). — *Прим. перев.*

³ Эфрос А. Монументальная статуя парижской выставки. С. 16.

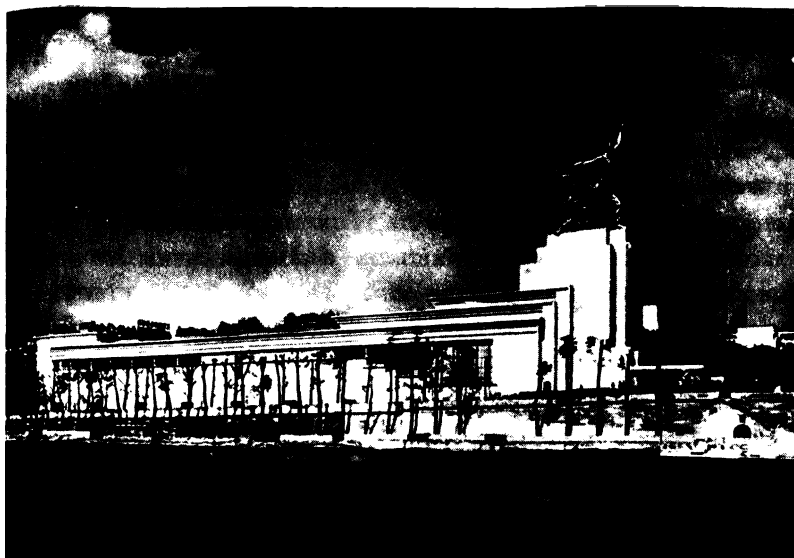


«Эскиз проектируемого Дворца Советов в Москве».
Музей архитектуры им. А.В. Щусева

примером которой служит попытка превратить Москву в классический город (а также проект Дворца Советов), то во второй половине десятилетия романтизм вытеснил классику, став доминантным направлением в культуре. Конечно, сказать так — большое упрощение. Романтизм всегда присутствовал в советской культуре — в конце концов, «социалистический реализм» представлял собой сочетание направления, ранее именовавшегося «революционным романтизмом», с «пролетарским реализмом». Те черты, которые я связываю с этим сдвигом, существовали и раньше¹. Но во второй половине 1930-х годов тот аспект соцреалистической культуры, который Андрей Синявский в своей статье «Что такое социалистический реализм» проницательно назвал «классицизмом», определенно уступил пальму первенства романтизму.

Я предлагаю посмотреть на этот сдвиг как на явление постпросвещенческое. Подобно тому как Европа в конце XVIII — начале

¹ См.: *Кларк К.* Советский роман (глава 1).



«Вид сбоку советского павильона на международной выставке в Париже в 1937 году».
Музей архитектуры им. А.В. Щусева.

XIX века перешла от ценностей Просвещения к романтизму, советская Россия около 1935 года (я привязываюсь к началу стахановского движения, хотя эта дата очень приближительна, поскольку различные изменения происходили не одновременно) отступила от просвещенческих идеалов, в значительной степени определявших культуру первой половины 1930-х годов, когда в официальной риторике и практике господствовала идея красоты городской архитектуры. Во второй половине десятилетия архитектура уже не была доминантой культурной парадигмы. К тому же внутри нее классическая и ренессансная модели постепенно оказались оттеснены национальной русской архитектурой и готикой — двумя стилями, которые в основном ассоциируются с романтизмом; этот сдвиг очевиден и в издательских планах Академии архитектуры на 1937 год¹. Литература в форме

¹ Приверженность Жолтовского архитектуре палатцо подверглась критике без упоминания его имени в статье, начавшей антиформалистскую кампанию в области

большого романа также лишилась ведущей роли, уступив место поэзии, живописи, опере, драме и кино.

У читателя может возникнуть справедливый вопрос: уместно ли обсуждать сталинскую культуру в терминах Просвещения и романтизма, учитывая, что оба явления принадлежат совершенно иному историческому времени (а в случае с Просвещением и месту)? Эти классификационные ярлыки неточны и поливалентны, но все же уместны, поскольку лаконично описывают тенденцию, о которой идет речь.

Встает, однако, другой вопрос: какой именно романтизм? Несколько разных форм романтизма оказались созвучны этой эпохе. Считается, что русский романтизм XIX века испытал сильное влияние английского (Вальтера Скотта и Байрона), а также концептуальных моделей, предложенных немецкими мыслителями — Шиллером, Шеллингом, Шлегелем, Фихте и Гердером. Все эти писатели и философы были важны для советской культуры второй половины 1930-х годов, и их имена часто появлялись на страницах «Литературного критика». Но меня здесь интересует не столько вопрос «влияния» или возвращения дореволюционных традиций, сколько выявление новых версий романтизма, сопоставимых с его историческими формами, но в то же время связанных с особой культурной средой, в которой они сложились.

Одной из форм романтизма, повлиявших на культуру конца 1930-х годов, был исторический или приключенческий роман. Такие писатели, как Вальтер Скотт и Александр Дюма, приобрели огромную популярность среди читателей и критиков. К тому же такая литература служила источником для идеологических лозунгов и нарративов. Например, для обозначения «революционного порыва»

архитектуры (Архитектор. Какофония в архитектуре // Правда. 1936. 20 февраля). и уже с упоминанием в тексте председателя Союза архитекторов К. Алабяна, протестующего против формализма в архитектуре (Против формализма, упрощенчества и эклектики // Архитектура СССР. 1936. № 4. С. 10, 11.); Тематический план изданий академии на 1937 г. // Академия архитектуры СССР. Внутренняя информационная бюллетень. 1936. № 4. С. 13.

использовался знаменитый девиз героев из «Трех мушкетеров» (1844) Дюма, чрезвычайно популярного в тот момент: «один за всех и все за одного»; а Валентин Катаев назвал свою повесть 1936 года о восстании рабочих в Одессе во время революции 1905 года (экранизированную в 1937 году) строкой из любимого романтического стихотворения Лермонтова «Белеет парус одинокий». Показательно также, что новая опера «Броненосец “Потемкин”» 1938 года демонстрирует совершенно иной взгляд на революцию 1905 года, чем одноименный фильм Эйзенштейна 1925-го, одно время служивший образцом для советского кинематографа. Рецензия на оперу в «Правде» хвалит ее за «глубокую связь с народным творчеством». Словно в дополнение к этому романтическому понятию «народное творчество» одна из сцен в опере разворачивается на руинах монастыря, вполне в духе готики, и не имеет ничего общего с кульминационной сценой на одесской лестнице у Эйзенштейна¹.

Не являлись ли эти неприкрытые цитаты из инвентаря романтической культуры случайными и поверхностными? Я бы определила их как проявления романтизма более глубокого порядка. Я выделяю четыре разновидности романтизма, преобладавшие в сталинской культуре конца 1930-х, и отведу каждой отдельную главу: обращение к внутреннему миру, приключенческий роман, имперское возвышенное и лирика. Пятая разновидность, которой не посвящено отдельной главы, заключается в утверждении единства частного и общего, индивидуума и государства, образующих органическую целостность, которая в классическом романтизме пребывает в конфликте с радикальным утверждением индивидуального начала. Идея «органического» многое объясняет в сталинском дискурсе о «народности», к которому я периодически обращаюсь и который особенно характерен для националистического дискурса 1930-х годов, хотя, как станет ясно позже, эта идея использовалась и в более космополитических контекстах. Четыре выделенные мною разновидности

¹ Держинская К. Советская оперная классика // Правда. 1938. № 1; Поляновский Г. Броненосец Потемкин. Новая постановка Большого театра СССР // Правда. 1938. № 3.

романтизма взаимосвязаны и по сути одновременны, однако есть между ними и определенная преемственность. Главным среди них было возвышенное: оно и определяло эпоху.

Именно представление о возвышенном (а не готика) играло ключевую роль в романтизме 1930-х годов. Советские общественные ритуалы и даже идеология находились под влиянием структуры и риторики возвышенного. Можно сказать, что в скульптуре Мухиной двое советских трудящихся представляют символические фигуры, разыгрывающие возвышенную драму (мы видим их словно на скалистом утесе, захваченных бурей и преодолевающих крутой склон). Исторически теории возвышенного и теории Просвещения относятся к XVIII веку. И в каком-то смысле эти два явления не были совершенно независимыми. Кант, например, был одним из главных теоретиков как возвышенного, так и Просвещения. Но если Кант в конечном счете отдавал предпочтение прекрасному, в СССР середины 1930-х годов ценности Просвещения потеряли актуальность: им на смену пришло всеобщее увлечение экстраординарным.

В этой главе речь пойдет о другом аспекте романтического поворота: о переориентации в основной трактовке советского субъекта, как явной, так и скрытой. Я использую понятие «субъект» в двух значениях, одно из которых касается понимания человеческой личности, а другое — роли гражданина, но оба, безусловно, тесно связаны со сталинской идеологией. Этот сдвиг затронул большинство аспектов сталинской культуры и риторики (под которой я понимаю редакционные статьи в «Правде», официальные речи и общественные ритуалы, а также культурные артефакты и их рецепцию).

Сдвиг ощутим в высказываниях по поводу архитектуры, которые часто бывают первыми признаками изменений. Прежняя мода на здания с величественными и сложными фасадами отступила, и архитекторы стали уделять больше внимания интерьерам. Об этой перемене торжественно объявили на так называемом «Совещании по вопросам строительства и производства строительных материалов» ЦК ВКП(б), прошедшем в Москве 10—14 декабря 1935 года.

на котором многие партийные деятели выступили с программными заявлениями, и оповещение о смене курса было продублировано в серии последовавших за этим статей и речей¹.

Общий посыл всех выступлений на этой встрече заключался в том, что советской архитектуре следует уделять больше внимания экономии и практическим нуждам. Сложный декор зданий, построенных в последнее время, с их величественными фасадами, потребовавшими дорогостоящих материалов, привел к непомерным расходам, жаловались выступающие, и затруднял, если вовсе не исключал использование передовых технологий (многие детали приходилось делать на заказ). Нарядные фасады только препятствовали попыткам стандартизировать конструктивные элементы и вести сборное строительство, увеличивая стоимость и сроки. Второй пункт критики гласил, что в стремлении к грандиозным эффектам архитекторы закрывали глаза на потребность в комфортных и практичных интерьерах, оснащенных современными удобствами. При обсуждении подобной архитектуры большинство официальных лиц теперь использовали новый негативный термин «фасадность» или «фасадничество». Микоян громыхал на собрании, что «проекты следует очистить от всяких фантазерств, от излишеств»². А Булганин в своей речи на первом съезде Союза советских архитекторов (другом событии в том же ряду) заявил еще более прямо: «Архитектор должен считать копейку»³.

Может показаться, что в архитектуре, в отличие от стахановского движения, начавшегося в том же месяце, сдвиг произошел в сторону

¹ Речь Л.М. Кагановича на совещании по вопросам строительства // Правда. 1935. 21 декабря; Конструкция городов, жилищное строительство и задачи архитектора. Речь тов. Н.А. Булганина на I Всесоюзном съезде советских архитекторов // Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 13—18; См. также: *Булгаков Д.* Опыт архитектурной реконструкции жилого дома // Архитектура СССР. 1935. № 12. С. 46, 47; Архитектор. Какофония в архитектуре // Правда. 1936. 20 февраля.

² Поднять строительную индустрию. Речь тов. А.И. Микояна // Правда. 1935. 21 декабря.

³ Конструкция городов, жилищное строительство и задачи архитектора. Речь тов. Н.А. Булганина на I Всесоюзном съезде советских архитекторов // Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 17.

прозаичных и приземленных соображений, чуждых всякой грандиозности. Однако этим выступлениям была вовсе не чужда напыщенная риторика стахановского движения. Резкий отказ от «фасадничества» произошел примерно в то же время, что и переход от общей горизонтальной ориентации в архитектуре (ансамблей) к вертикализму; переход, воплотивший новый девиз официальной риторики, «Выше!», и породивший сталинскую архитектуру «свадебных тортов» 1940—1950-х годов.

Начиная примерно с конца 1935 года в архитектурных журналах можно обнаружить смещение интереса в сторону интерьеров квартир, жилых пространств, предоставляющих человеку комфортные условия для времяпрепровождения и каждодневной жизни. В декабре 1936 года, когда была обнародована сталинская конституция и «забота о человеке» стала главным девизом, эта тенденция только усилилась. Критика обращала внимание на новейшее оборудование для кухонь и ванных комнат, на средства утилизации отходов и т.п. Вошли в оборот термины «потребитель», «удобство» и «комфорт». Акцент на последних новшествах был отчасти вызван желанием идти в ногу с американцами, чьи новые кухни и ванные часто обсуждались в их архитектурной прессе. Но дело не только в этом. В описаниях возникали новые и довольно неожиданные ценности — «интимность» и даже «лирика». Мы находим их в тексте о работе Мухиной: «С одной стороны, она [Мухина] “интимистка” и внутренний мир модели ей так важен, что она во что бы то ни стало стремится сохранить в скульптуре отпечаток застигнутой врасплох, сокровенной чужой жизни; с другой стороны, она — монументалистка, и любая ее работа, любая статуя выполнены в соотношениях, которые просятся на большие масштабы»¹.

Утверждение, будто Мухина отражает «сокровенные» внутренние мысли человека, вроде бы противоречит плакатной и идеализированной манере, в которой представлены ее персонажи. В 1927 году

¹ Эфрос А. Монументальная статуя парижской выставки // Архитектура СССР. 1937. № 5. С. 16.

Беньямин в своем «Московском дневнике» писал, что большевики отменили частную жизнь¹. Не значит ли это, что в середине 1930-х она снова вернулась? Однако термины-девизы этого периода — «лирика», «комфорт» и «интимность» — использовались на страницах советской архитектурной прессы не в том смысле, какой вкладывают в них на Западе. По словам Йохена Хеллбека, «проблематичность применения оппозиции общественного и частного к человеку сталинской эпохи связана с тем, что мы тем самым проецируем либеральное понимание личности на советский контекст». Между тем «при социализме любое представление о частном [должно было] восприниматься как анахронизм»². Так, говоря об «интимности», советские комментаторы вовсе не имели в виду ни сексуальную близость, ни даже личное пространство. Скорее «интимность» обозначала одну из сторон разделенного пространства: экстерьер здания должен быть открытым и назидательным, и в этом смысле он противопоставляется внутреннему пространству, сфере комфорта (одна из привилегий нового класса) и чувствительности.

Перенос внимания с экстерьера, фасада здания на интерьер, которому придавалось теперь преимущественное значение, является также поворотом к пространству, где человек не просто реагирует на события, разыгрывающиеся на публичной сцене, но также думает и чувствует; квартира — это область более приватного, даже внутреннего бытия. Но это ни в коем случае не означало, что субъект обособлен или тем более предоставлен самому себе. Обращение к «внутреннему» указывало на некоторую переоценку общественных ценностей. В статьях о квартирах авторы подчеркивали обязательное наличие кабинета, но почти не упоминали детские комнаты. Получается, что новые квартиры в первую очередь были рассчитаны на главу семьи, хозяина, и уже потом на жену, отдавая предпочтение своего рода вечным или историческим моментам, а не

¹ Беньямин В. Московский дневник / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем, 2012. С. 103.

² Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. P. 86.

потоку жизни (продолжению рода). Акцент на наличии кабинета также свидетельствовал об увеличении интеллектуальной активности в «городе письма».

Внутри интерьеря существовала своя иерархия (например, дети не могли входить в кабинет, пока там работает отец). В текстах о зданиях появилась тема секретных или табуированных помещений. Так, например, если до этого Дворец Советов рассматривался в основном как место для массовых собраний, то теперь оговаривалось, что там должна быть целая серия отдельных пространств — таких, как кулуары и лифты — для особых категорий лиц, куда закрыт доступ массам¹. Похожий принцип был реализован на ВДНХ (нечто вроде социалистического парка аттракционов), где предусматривались отдельные пространства, доступные лишь немногим. Можно вспомнить также Вышинского, который на суде над Бухариным ссылался на стенограммы допросов, проводившихся за закрытыми дверями, куда допускались только сильные мира сего. А Сталина отныне изображали не на трибуне, но в маленьком, обособленном от мира «интимном» кабинете — вспомните плакат Говоркова 1940 года «О каждом из нас заботится Сталин в Кремле» (см. главу 2).

Идеология, пришедшая вместе с борьбой против «фасадности», имела противоречивый характер. С одной стороны, она определялась прагматичными соображениями с упором на повседневность и материальное благополучие, что фактически означало шаг навстречу «большой сделке» (big deal), о которой пишет Вера Данем: вознаграждению «нового класса» — чиновников и специалистов, чья верность и усилия имели решающее значение в утверждении «четвертого Рима». Но одновременно существовало стремление отказаться от этих атрибутов хорошей жизни ради чего-то трансцендентного и экстраординарного, ради сильных переживаний — словом, стремление к романтизму.

¹ Власов А. Архитектурно-технический проект Дворца Советов СССР // Архитектура СССР. 1937. № 6. С. 28—30.

Станиславский, показательные процессы, лицо и маска

Два события проливают свет на некоторые отличительные особенности сдвига, который я вижу в культуре второй половины 1930-х годов. Кульминация обоих пришлась на 1938 год. Первое, это, собственно, сами процессы, или, более конкретно, так называемый Большой процесс, то есть процесс над Бухариным, Алексеем Рыковым и другими членами правотроцкистского блока, проходивший в марте того года в Москве. Второе событие — это канонизация великого режиссера Константина Станиславского¹, соучредителя Московского художественного театра, прославившегося на Западе как гуру метода актерской игры, названного его именем (сам Станиславский называл его «системой»).

Может показаться, что между теорией Станиславского, над которой он работал долгие годы, и чистками нет ничего общего: они происходят из разных традиций и отмеченное хронологическое совпадение — не более чем случайность. Представляется, что Большой процесс был связан с борьбой партийных фракций и политическими маневрами, а чествование Станиславского — прежде всего с запретом модернизма и авангарда («формализма») во всех их проявлениях и с возвращением к культурным традициям прошлого, яркий пример чего — культ Пушкина, возникший годом ранее. Однако основные тексты, порожденные этими двумя явлениями, — стенограммы Большого процесса плюс сопровождающие его статьи в «Правде» и прочих изданиях, с одной стороны, и работы Станиславского, с другой, — демонстрируют новую разновидность риторики, характерную для середины — конца 1930-х годов, и новое восприятие субъекта.

Станиславского канонизировали в 1938 году — в год его смерти в возрасте семидесяти пяти лет и сорокалетия его Московского художественного театра (МХАТа). Незадолго до этого он получил

¹ Константин Станиславский — псевдоним Константина Сергеевича Алексеева (1863—1938).

высшую советскую награду, орден Ленина; кроме того, было предложено организовать по всей стране целую сеть театров по модели МХАТа¹. Тексты Станиславского и деятельность МХАТа стали догмой для всех советских театров, продемонстрировав один из самых поразительных примеров московского доминирования в советской культуре (см. введение); в августе 1937 года МХАТ был отправлен в Париж представлять советские культурные достижения на время работы Всемирной выставки.

Для сравнения, Мейерхольд подвергался постоянной критике, его театр закрыли, а в 1939 году он был арестован и через год расстрелян. Однако в системе Станиславского нет ни следа марксизма-ленинизма; и вообще, после революции Станиславский долго отказывался ставить во МХАТе политизированные, пробольшевистские пьесы, гораздо дольше, чем Мейерхольд, который в 1918 году вступил в партию, а в 1920-м провозгласил программу «Театральный Октябрь». Тем не менее бенефициарием после заката школы Мейерхольда стал именно Станиславский². Это не значит, что он к этому стремился; напротив, во время преследования Мейерхольда в 1936 году Станиславский проявил великодушие и взял его в ассистенты. Можно цинично заметить, что Станиславский занял такое положение только потому, что после разгрома школы Мейерхольда оказался единственной значительной фигурой, чьи теоретические труды можно было назвать «соцреалистическими», но я считаю, что его теория в некоторых своих аспектах соответствовала историческому моменту, пусть далеко не идеально (один проблемный момент, с которым столкнулись советские чиновники, можно почувствовать в авторитетной вступительной заметке «от издателя» к «Работе актера над собой», где анонимный автор настаивает, что центральная роль, отводимая Станиславским «подсознанию», вводит в заблуждение и неточно отражает его позицию).

¹ Волков Н. Художник-мыслитель // Правда, 1938. 17 января. С. 4.

² Это произошло в результате долгой борьбы не столько между ними самими, сколько между их сторонниками, что видно, например, из стенограммы пленума Союза писателей 1935 года.

Станиславский умер в 1938 году, не закончив работу над много-томным систематическим изложением своей системы. Полностью завершены были только две книги: «Моя жизнь в искусстве», написанная в 1922—1923 годах, и вышедшая посмертно «Работа актера над собой» (1938). После его канонизации в 1938—1939 годах эти две книги, особенно «Работа актера», стали самыми авторитетными текстами об игре и режиссуре; они легли в основу театральной соц-реалистической традиции (другие тексты Станиславского по мере их публикации тоже пополняли канон, но эти две работы оставались главными).

С первого взгляда может показаться, что театр или театральность — это общая черта как чисток, так и текстов Станиславского. Уже не раз отмечалось, что во второй половине 1930-х годов элемент театральности, характерный для многих областей сталинской культуры, стал особенно заметен (среди множества примеров — массовые парады, показательные процессы, ритуалы накануне этих процессов с участием чучел обвиняемых, публичные признания, «карнавалы» с шутами по большим праздникам, например, в парке Горького). Кроме того, это был период огромной популярности театра (наряду с оперой и кино): в статьях, публиковавшихся в «Правде» и других газетах, он занял то место, которое раньше отводилось литературе. Публика тоже полюбила театр. Нередко москвичи отстаивали весь вечер в очередях за билетами на новую постановку, особенно мхатовскую¹.

Наверное, нет ничего удивительного, что театр стал так популярен в эпоху чисток. До этого он пользовался успехом в самые революционные — или напряженные — моменты 1920-х годов: в период, наступивший сразу после революции, и во время культурной революции конца десятилетия. Однако в середине 1930-х годов наблюдается не просто сдвиг к театру, но и сдвиг в самом театре. Если в постреволюционные дни с их пафосом обновления наиболее характерной

¹ Garros V., Korenevskaya N., Labusen T. (eds.). *Intimacy and Terror*. New York: New Press, 1995. P. 22.

театральной формой были открытые массовые спектакли, то теперь господствовала мелодрама. Даже классические произведения получили мелодраматическую окраску. Возможно, такое направление развития определялось своей внутренней логикой: многие историки театра видят в мелодраме, которая возникла во Франции, историческую наследницу народной пантомимы или живых картин революционного театра, рожденного 1789 годом.

Определения мелодрамы сильно разнятся в зависимости от того, какие именно аспекты подчеркивает тот или иной критик. Так, Роберт Хейлман утверждает, что «во всех видах мелодраматического жанра <...> присутствует некоторая вариация на тему конфликта между человеком и внешними силами (герой против злодея, человек против природы)»¹, а по словам Роберта Лэнга, «любимая среда мелодрамы — семья», потому что «там можно найти самые отчетливые и беспокойные противоречия мелодраматического идеологического контекста <...> яркие первичные эмоции, которые всегда избыточны по отношению к ситуации, их вызвавшей. Как и семья, мелодраматический текст истеричен, невротичен или параноидален»². Лэнг также считает, что мелодрама — «это в первую очередь драма идентичности»³. В другой книге я доказываю, что столкновение человека с обстоятельствами и столкновение человека с врагами, в обоих случаях обрамленное «семейным» контекстом (сталинским мифом о «великой семье»), были главными нарративами высокой культуры сталинизма⁴. Возможно, эти нарративы были фигуральным представлением драмы идентичности, которая лежала в их основе и чаще всего разыгрывалась в мелодраматическом ключе.

Элемент мелодрамы в показательных процессах, безусловно, был велик: в сущности, их сценарии писались в согласии с конвенциями

¹ *Heilman R.B. Tragedy and Melodrama: Versions of Experience. Seattle: University of Washington Press, 1968. P. 81—82.*

² *Lang R. American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minelli. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 49—50.*

³ *Ibid. P. 8.*

⁴ См.: *Кларк К. Советский роман (глава 5).*

этого жанра. Многие элементы мелодраматического репертуара встречаются в стенограмме процесса над Бухариным, где политические внутривнутрипартийные размежевания и идеологические разногласия были облечены в форму рассказа о темных заговорах, тайных обществах и лицах, которые пытаются удовлетворить скрытую жажду мести с помощью всевозможных подлых деяний, в том числе прибегая к излюбленному мелодраматическому средству — медленнодействующему яду. В гиперболическом манихейском мире, сформированном обвинением, разоблачение, обнаруживающее, что подсудимые прикрываются фальшивыми личинами, — это стандартный ход. Их подлинная идентичность представляется по образцу злодеев из популярных мелодраматических жанров. Политическая жизнь стала своего рода главной драмой, в которой истинные отпрыски благородного семейства (марксизма-ленинизма) сталкиваются с подлым самозванцем, классическим злодеем мелодрамы. Даже присутствующие на суде описывались как зрители мелодрамы. Кольцов передавал, что «зал содрогается, когда прокурор тов. Вышинский задает вопрос Бухарину»¹. Безусловно, большевистская риторика всегда имела мелодраматический оттенок, свойственный манихейскому мировоззрению. Но в этих текстах дихотомия выражена еще более отчетливо, они полны захватывающего дух напряжения мелодрамы.

Сравнивая судебные стенограммы и связанные с ними тексты с теорией и практикой Станиславского, я не собираюсь утверждать, что он был поборником мелодрамы как таковой (хотя Луначарский, большой поклонник МХАТа, рекомендовал ставить мелодрамы в свою бытность наркомом просвещения в 1920-х годах). Но есть определенное противоречие между пьесами, которые Станиславский обычно отбирал для постановки, и его актерской школой. Советские критики 1930-х годов обычно определяли его подход как форму «сценического реализма»², или лучше — социалистического реализ-

¹ Кольцов М. Убийца с претензиями. Из зала суда // Правда. 1938. 7 марта. С. 3.

² См., например: Волков Н. Художник-мыслитель. С. 4.

ма. Однако его программа обучения актера далека от претензий на «реализм» в смысле отражения обычной реальности.

Станиславский настаивает, что «правда чувствования» или «истина страстей» в театре более важна, чем любая объективная правда¹. Он все время подчеркивает, что в театре важнее поймать внутреннюю сущность, а не внешнее подобие, и отдает предпочтение страсти перед наблюдением и рассудком². Во введении к «Работе актера над собой» Станиславский сообщает читателю, что его текст не носит «научный» или «философский» характер: «Эти условия вынудили меня искать для этой книги особой формы, помогающей читателю чувствовать то, о чем говорится в печатных словах»³. «Ведь я же не статистик, которому нужна точность собираемых сведений, я артист, которому важны творческие эмоции» — эта цитата вошла в публикацию фрагментов из «Работы актера» в «Правде», приуроченную к семидесятипятилетию Станиславского⁴.

Акцент на «правде», хотя и «правде чувствования» подразумевает, что главное сходство между стенограммой судебного заседания и теориями Станиславского следует искать на более глубоком уровне, нежели стандартные мотивы и сюжетные конвенции. Многие современные исследователи мелодрамы утверждают, что хотя она внешне построена на тревоге ожидания, перипетиях сюжета и подлых поступках, ее подлинная цель — обнаружить внутреннюю реальность, глубинную моральную суть или универсум, скрытые за повседневной жизнью героев и их очевидными действиями и мотивами. Мелодрама, уверяет Питер Брукс в «Мелодраматическом воображении», стремится к «созданию драмы — захватывающей, чрезмерной, параболической истории — из банального материала действительности. Состояния выхода за рамки непосредственного контекста повествования, преодоления этого контекста позволяют

¹ Станиславский К. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 2-е изд. М.: ГИХЛ, 1938. С. 541.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 13, 14, 13, 15 (курсив мой. — К.К.).

⁴ Станиславский К. Об актере // Правда. 1938. 17 января. С. 4.

наполнить его более глубоким значением. [Аудиторию ведут] сквозь поверхность вещей к тому, что лежит за ней, к духовной реальности, которая является подлинной сценой, где разыгрывается напряженная драма <...> сверхчеловеческая драма о жизни и смерти, вечных муках и искуплении, небесах и преисподней, силе желания, борющейся в смертельной битве с силой жизни <...>, эта первичная драма преодолевает поверхность реального, достигая истинной, неочевидной реальности, открытой духовному взору»¹.

В текстах Станиславского, включая написанные задолго до 1938 года, много говорится об этом. Например, в его автобиографии «Моя жизнь в искусстве», в разделе, посвященном чеховской «Чайке», мы читаем: «Прелесть [спектаклей чеховских пьес] в <...> излучении их внутреннего чувства», «для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин». «Еще и еще перечитываешь его — и чувствуешь внутри глубокие залежи», где «таится сложное внутреннее действие»².

Именно на этом аспекте, ясно проявившемся в стенограммах показательных процессов, я и хочу сосредоточить внимание, чтобы показать тесную связь между теорией Станиславского и политической культурой чисток.

Следует отметить, что «Моя жизнь в искусстве» — это прежде всего автобиография. «Работа актера над собой» также не является систематическим изложением режиссерских теорий с описанием знаменитых упражнений Станиславского, как можно подумать. Материал в книге изложен в форме дневника молодого студента-актера по фамилии Названов, записавшего весь курс своего обучения в школе некоего Торцова и его ассистента (Названов якобы был стенографом и имел возможность в точности зафиксировать замечания учителей и студентов). В предисловии Станиславский предупреждает читателя, что все действующие лица и само драматическое училище «дневника» — вымышленные. Он стилизует текст под дневник, открывая

¹ *Brooks P. The Melodramatic Imagination. New York: Columbia University Press, 1984. P. 2.*

² *Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983. С. 226—227.*

каждую «дневниковую запись» неполной датой — «..... 19... года», а местом определив «N-ский» город.

Выбор дневниковой формы кажется весьма неожиданным, учитывая, что это был самый «советский» из всех периодов советской истории, когда коллективное чувство идентичности было обязательным. Однако в действительности ведение дневника было очень популярно в то десятилетие; в середине 1930-х годов, словно в качестве образцов, были переизданы дневники и автобиографии Толстого и Герцена¹. Кроме того, и в текстах Станиславского, и в риторике чисток мы находим странные примеры персонализации имперсонального.

Те, кто поддерживал фигуру Станиславского в 1938 году, заявляли, что его тексты, вроде «Моей жизни в искусстве», имеют антиформалистическую направленность². И действительно, Станиславский в «Работе актера» критикует тех, кто полагает, будто для исполнения достаточно «внешней формы», отвергая ее как всего лишь «маску». Это замечание содержит неявную критику теории Мейерхольда, презрительно относившегося к попыткам отразить на сцене «реальность» или душевную жизнь человека. Иногда актеры в его театре выступали в масках. Но если Мейерхольд связывал маску с идеей истинной театральности, то для Станиславского она означала пустое притворство. Подобный «актерский прием», пишет он в «Работе актера», «потерявший внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью [используется ключевой термин Мейерхольда], ничего не имеющий с подлинной жизнью»³. Продолжая свою неявную критику Мейерхольда, Станис-

¹ Толстой Л. Полное собрание сочинений. Т. 47 Дневники и записные книжки. Под ред. В. Бонч-Бруевича, И. Луппола, М.А.Савельева. М.: ГИХЛ, 1937; Дневники: Т. 54. М.: ГИХЛ, 1934; Т. 55, Т. 56. М.: ГИХЛ, 1937; Т. 58. М.; Л.: ГИХЛ, 1934; Герцен А. Былое и думы: В 5 т. М.: Гослитиздат, 1937—1938; *Paperno I. Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams.* Ithaca: Cornell University Press, 2009. P. 10—15.

² См., например: Волков Н. Художник-мыслитель. С. 4.

³ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 63, 65.

лавский утверждает: «готовые механические приемы игры» (читай: биомеханика Мейерхольда) — «это раз и навсегда зафиксированная маска чувств»¹.

Нападки на Мейерхольда и «формализм» могут рассматриваться в более широком контексте, нежели соперничество двух театральных школ. Советская культура и риторика середины 1930-х годов дают немало примеров отказа от внешней формы во имя живого опыта, от внешнего подобия ради «правдивого» или «подлинного» (эпитеты, любимые в тот период и Станиславским, и большевиками), ради внутреннего «Я».

В классификации граждан также наблюдался сдвиг, в каком-то смысле аналогичный отказу от нарядных фасадов в архитектуре. До этого времени сталинская культура по большей части отдавала предпочтение «маске», а не «лицу» под ним — если угодно, категории или «форме» предмета, а не его сущности; плану или проекту, а не его реализации; фасаду, а не внутреннему наполнению. В конце 1920-х и начале 1930-х годов внешние маркеры идентичности, такие как класс и политическая принадлежность, во многом определяли судьбу отдельного гражданина, шла ли речь о поступлении в вуз или о риске стать жертвой репрессий. Как утверждают Игал Халфин, Шейла Фицпатрик и ряд других исследователей, эти «классовые» идентичности были отчасти условными. Однако на протяжении 1930-х годов социологическая категория, к которой относился человек, и даже такие факторы, как партийная или комсомольская работа, становились все менее значимыми в определении официальной идентичности, а значит, и судьбы². Число социологических категорий сократилось, и была выработана откровенно манихейская классификация, которая содержала всего два типа личности: злоден (именуемые теперь «врагами народа») и граждане. Внутри каждой существовало разделение по степени положительности или отрицательности.

¹ Там же. С. 63.

² Fitzpatrick S. Ascribing Class // Journal of Modern History. 1993. Vol. 65. № 4. P. 745—770.

Те, кто раньше рассматривался как классово чуждый элемент, теперь представлялись злодеями, которых необходимо разоблачить силами чистоты и правды. В своей речи 1937 года на пленуме партии Сталин заявил, что «троцкисты уже давно перестали быть идейными людьми», они «давно уже превратились в разбойников с большой дороги»¹. На показательных процессах и в официальных текстах середины 1930-х годов социологическая категория могла быть использована при разоблачении «врага народа» для утверждения его отрицательной идентичности, но отныне социальное происхождение, партийное членство, отметка о работе и даже публичные заявления не являлись решающими — все это могло оказаться «маской». Главным критерием была морально-политическая идентичность внутреннего «Я».

Показательные процессы Большого террора должны были разоблачить эту видимость или сорвать маску партийной преданности обвиняемого. Как же еще было объяснить тот факт, что многие из них так долго были лидерами партии? Сталин затронул эту тему на пленуме 1937 года, задавшем курс Большого процесса и сопровождающей его риторике. В своих речах он настаивал, что произошло качественное изменение характера врагов, которых теперь не так легко распознать, как раньше (как, например, в Шахтинском деле 1928 года). «Чем объяснить, — спрашивал Сталин, — что наши руководящие товарищи, имеющие богатейший опыт борьбы со всякого рода антипартийными и антисоветскими течениями, оказались в данном случае столь наивными и слепыми, что не сумели разглядеть настоящее лицо врагов народа, не сумели распознать волков в овечьей шкуре, не сумели сорвать с них маску?»²

Тема лживых масок и правдивых лиц была подхвачена в серии редакционных статей «Правды», печатавшихся во время процесса 1938 года, а также высказываниях участников процесса. Так.

¹ О недочетах партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников. Доклад товарища Сталина на Пленуме ЦК ВКП(б) 3 марта 1937 г. Приложение // Строительство Москвы. 1937. № 4. С. 6.

² Там же. С. 3.

прокурор Вышинский в заключении по делу несколько раз обращался к этой теме, описывая троцкистов и бухаринцев как «людей <...> которые всю жизнь ходили под маской <...> скрывавших под искусной личиной свое настоящее лицо заклятых врагов советского народа <...> Маска сорвана. Их настоящее лицо, их действительный облик ясен каждому»¹.

Кроме слова «маска» в этом пассаже есть несколько слов с корнями «лич», «лиц» и «лик». Одно из них — «личина» — означает не просто лицо, но нечто маскообразное и отрицательное (обманчивое). Вообще слово «лицо» может иметь множество значений, включая театральную роль и архитектурный фасад. Следовательно, оппозиция «настоящее лицо/искусная личина», имплицитно заложенная в доктрине о срывании масок, лексически расплывчата, что указывает на некую параноидальную фантазию: под каждой маской может обнаружиться не «настоящее лицо», а еще одна маска. А значит, надо копать еще глубже, чтобы вскрыть истинную сущность.

Школа актерского мастерства Станиславского учит, что для успешного выступления на сцене необходимо играть не на «поверхности», а из «глубины» своего «Я». Таким образом, его нападки на предпочтение внешней формы в театре совпали не только с кампанией против формализма середины 1930-х годов, но и с риторикой «бдительности» и «срывания масок» периода Большого террора, когда Станиславский стал пользоваться особым почетом. Его теории пришлось очень ко времени. В отрывке из «Работы актера», опубликованном в «Правде» по случаю его семидесятилетия, Станиславский пишет: «Люди редко распахивают и показывают свою душу такой, какова она на самом деле. В большинстве случаев они прячут свои переживания, и тогда внешняя личина обманывает, не помогает наблюдателю, и ему становится еще труднее угадывать скрываемое чувство»². Таким образом, в теории Станиславского

¹ Утреннее заседание 11 марта 1938 года // Судебный отчет по делу антисоветского правотроцкистского блока. М.: Юридическое издательство народного комиссариата юстиции СССР, 1938. С. 561.

² Станиславский К. Об актере. С. 4.

присутствует тема наблюдения и демаскировки внешности ради открытия «истинной» личности — и далеко не случайно для публикации в «Правде» был выбран фрагмент, где акцентируется именно эта тема. Актер действует как сыщик, пытаясь обнаружить то, что скрыто. И действительно, сравнение школы Станиславского с НКВД стало практически клише, как и школы по системе Станиславского в США — с ЦРУ¹.

Полное название книги Станиславского — «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» — подчеркивает три элемента его системы: собственно работу актера над собой, переживание и то, что осуществляется это переживание не пассивно, а как творческий процесс.

Понятие переживания связано с идеей «аффективной памяти» — фундаментальной для системы Станиславского. Чтобы передать эмоцию или настроение, считал он, актер должен иметь соответствующий опыт. Поэтому Станиславский разработал серию упражнений, помогающих актеру сыграть сцену с определенной эмоцией: для этого ему надо либо воскресить в памяти момент, когда он испытывал схожие переживания, либо, в случае отсутствия подобного опыта, развить воображение до такой степени, чтобы представить себе этот момент, словно он был на самом деле. Ситуация должна возникнуть в памяти во всех деталях (образы, звуки, запахи и даже мельчайшие детали обстановки) — тогда актер сможет сыграть соответствующую сцену «правдиво» и «подлинно». Альтернатива этой системе — ненатуральная («формалистская») или показная и фальшивая игра. Величайшим препятствием для выдающейся игры, утверждает Станиславский, может стать для актера слишком высокая степень самосознания.

В начале «Работы актера над собой» актер-ученик Названов, от лица которого ведется повествование, переживает свой первый триумф, делает первый шаг к овладению актерским мастерством. Но этот шаг

¹ *Gussow M. Demystifying the Method: Once-Exclusive Actors Studio Reaches out to the Public // New York Times. 1997. May 20.*

он делает самостоятельно, без руководства и практически случайно. В качестве первого задания в театральной школе ему вместе с однокашниками нужно подготовить отрывок из шекспировского «Отелло» (Станиславский сам много работал над этой пьесой и много о ней писал). В своем дневнике Названов дает последовательную хронику своих проб и ошибок, эмоциональных взлетов и падений в ходе работы (в основном дома, в одиночестве) над ролью Отелло. Затем наступает день, когда студенты, облаченные в костюмы, показывают свою постановку учителям и другим ученикам. Названов словно ведет живой репортаж о своем выступлении, называя отмеченные им самим недостатки, и признается, что «внутри, как никогда, было пусто»¹.

«Мне было стыдно за каждое слово, которое я произносил, за каждый жест, который я делал и тут же критиковал. <...> От беспомощности и конфуза мною вдруг овладела злоба. Сам не знаю на кого — не то на себя, не то на зрителей. При этом я на несколько минут ощутил независимость от всего окружающего и сделался безудержно смелым. Знаменитую фразу: “Крови, Яго, крови!” я извергнул из себя помимо воли. Это был крик иступленного страдальца. Как это вышло — сам не знаю. Может быть, я почувствовал в этих словах оскорбленную душу доверчивого человека и искренне пожалел его <...> Мне почудилось, что зрительный зал на секунду насторожился и что по толпе пробежал шорох, точно порыв ветра по верхушкам деревьев. Лишь только я почувствовал одобрение, во мне закипела такая энергия, которую я не знал, куда направить. Она несла меня. Не помню, как я играл конец сцены. Помню только, что рампа, черная дыра портала исчезли из моего внимания, что я освободился от всякого страха и что на сцене создалась для меня новая, неведомая мне, упоительная жизнь. Не знаю более высокого наслаждения, чем эти несколько минут, пережитых мною на подмостках. Я заметил, что Пашу Шустова [студента, исполняющего роль Яго] удивило мое переживание. Я зажег его, и он заиграл с большим одушевлением»².

¹ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 39.

² Там же. С. 40—41.

В действительности игра Названова не была такой уж драматичной, как ему казалось. И все же, когда его учитель Торцов позже обобщал свои впечатления от студенческих выступлений, представленных в тот день, он выделил два момента в качестве примеров «искусства переживания», и одним из них был пик выступления Названова. «В обоих случаях как вы, игравшие, так и мы, смотревшие, всем существом отдались тому, что происходило на подмостках, замерли и зажили одним, общим для всех волнением»¹. Когда Названов позже признает, что «действовал подсознательно», Торцов отвечает, что «очень хорошо, если подсознание повело вас по верному пути, и плохо, если оно ошиблось»². Лучше всего, добавляет он, когда актер настолько захвачен пьесой, что не замечает того, что чувствует или что делает. Но дабы быть уверенным, что подсознание не поведет его по ложному пути, актер должен научиться одновременно «возбуждать и направлять» его. Отсюда главный принцип системы — «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста»³, то есть через единую «систему» упражнений и техник.

Основные составляющие «психотехнических» упражнений Станиславского, помимо специально разработанных практик для расслабления тела (многие из них основаны на йоге), — это постановки «этюдов» и другие методы, помогающие актеру пережить или воскресить особые, глубоко личные моменты предельной эмоциональной вовлеченности (например, смерть любимого человека) или же обыденный, бытовой опыт.

Хотя Станиславский обычно не ставил мелодрамы, предпочитая высокую культуру, многие из его этюдов (ученических упражнений) представляли собой любопытное сочетание банальных бытовых ситуаций с преувеличенным драматизмом и эмоциональностью, характерное для мелодрамы. Вот пример такого этюда: глава семейства за своим столом у камина разбирает важные финансовые документы, в то время как его жена в ванной купает ребенка. Она зовет мужа,

¹ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 45.

² Там же. С. 46.

³ Там же. С. 47.

и пока тот отсутствует, ее слабоумный брат начинает играть с бумагами и бросать их в камин. Вернувшийся муж так взбешен, что бьет шурина о стену — удар оказывается фатальным. Жена, услышав крики, выбегает к ним, а оставшийся без присмотра малыш тонет в ванной.

Так называемый «сценический реализм» Станиславского фактически означает достижение «подлинности» — это было одно из любимых его слов, наряду с «подлинными чувствами», «правдивостью» и «верностью», — в противоположность поверхностному реализму или правдоподобию. В сущности, это термины рефлексивной эстетики. На сцене актер создает хорошую или плохую имитацию, в зависимости от того, как близко он подбирается к «правде» базовых эмоций. Актер должен смешать свою правду с правдой того, что он изображает. Только тогда его игра будет «правдивой».

Как могло случиться, что в СССР конца 1930-х годов обязательной практикой стала система, сосредоточенная на «жизненном опыте», личных эмоциях и банальных или мелодраматических ситуациях, которая вдобавок постулировала «перерождение», идущее «изнутри» в процессе работы над собой?¹ Как могло случиться, что в стране воинствующего коллективизма, где «Я» максимально обезличено, актер был носителем маски подлинности и, следовательно, проводником этой подлинности? Возможно, причина не просто в том, что Станиславский в силу собственного давно установившегося авторитета пользовался своего рода «поэтической свободой».

Система Станиславского основана на теории универсальных базовых эмоций. В предисловии к «Работе актера» говорится: «То, о чем я пишу в своей книге, относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох»². Особая динамика, описанная в процитированном выше рассказе Названова о его первом публичном выступлении, предполагает сопереживание и основывается

¹ *Hellbeck J.* Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.

² *Станиславский К.* Работа актера над собой. С. 15 (курсив мой. — К.К.).

на представлении, что настоящее искусство «заражает» зрителя/читателя чувствами, которые творец пережил и воплотил в произведении искусства (эта теория изложена в эссе Толстого «Что такое искусство?» — канонический статус этого текста в советской России отчасти — но только отчасти — объясняется той любовью, которую питал к Толстому Ленин). В заключительной, шестнадцатой и, по словам Станиславского, самой важной главе «Работы актера» («Подознание в сценическом самочувствии артиста»)¹ Торцов поздравляет Названова с достижением необходимого уровня мастерства, которое Торцов чувствует, хотя одновременно признает, что не знает, «чем именно занята ваша мысль». Названов, возбужденный этой похвалой, начинает свое актерское задание и полностью погружается в проработку воображаемого сценария с собственным участием. Торцов подстегивает других студентов: «Смотрите, Названов ничего не делает, а мы чувствуем, что внутри у него все бурлит!» «В этот момент, — комментирует Названов словами, достойными романа Барбары Картленд², — у меня закружилась голова. Я потерял себя в роли и не понимал, где — я и где — изображаемое мною лицо» Тем не менее внутренне Названов не столько следует роли, прописанной в сценарии, сколько продолжает мысленно развивать свою воображаемую историю.

Может показаться, что Станиславский пропагандирует солипсистское бегство в личные фантазии, но это не так. Хотя извне нельзя понять, что именно происходит в голове актера, конечным результатом, которого он достигает, оказывается некое универсальное выражение. Форма отступает и остается лишь суть. Система Станиславского направлена на эффект, на установление контакта между внутренней жизнью актера и его сценической ролью и в то же самое время с аудиторией — на достижение единства между ними. Гарантией этого

¹ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 14.

² Английская писательница (1901—2000), автор многочисленных любовных романов. — Прим. перев.

³ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 539—541.

единства выступают, однако, глубинные тайники актерской памяти — скрытый источник его магии.

Представление Станиславского о работе памяти в целом напоминает представление Анри Бергсона. В «Работе актера» разъясняется, что память о пережитом опыте не передается нетронутой в главное хранилище воспоминаний субъекта. Остаются только те фрагменты опыта, которые оказали на нас наиболее сильное воздействие. Кроме того, со временем они объединяются с другими обрывками воспоминаний, которые происходят из другого опыта, но имеют нечто общее с исходным. В качестве основного примера Станиславский приводит опыт Названова. Во время прогулки по городу Названов видит ужасную сцену: человека, попавшего под трамвай. Позже он осознает, что чистый «натуралистический» ужас от этого события заместился в его памяти другими, менее страшными воспоминаниями, связанными с трамваями, которые оказались эмоционально более важными, потому что, объясняет Названов, он пережил их лично, а не просто наблюдал. Когда он рассказывает об этом Торцову, тот, пользуясь случаем, формулирует важный принцип: «Случай с вами <...> прекрасно иллюстрирует процесс кристаллизации воспоминаний и чувствований, который совершается в эмоциональной памяти. Каждый человек на своем веку видел не одну, а много катастроф. Воспоминания о них сохраняются в памяти, но не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах, больше всего его поразивших. Из многих таких оставшихся следов пережитого образуется одно — большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это — синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это — воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность»¹.

В рассказе о переживании Названова и комментарии Торцова обнаруживается вытеснение насилия менее тревожным

¹ Там же. С. 348.

нарративом — общая тенденция советской культуры. Мы также видим, что две главные черты представления Торцова о памяти — это кристаллизация и интенсивность переживания. Итоговая память, по его утверждению, чище, чем основанные на опыте воспоминания, которые служат ее материалом, хотя более далека от действительности и по сути представляет собой гибрид. Но идеи Станиславского, выраженные в указании Торцова сформировать «одно воспоминание», очищенное от «частного» и «лишнего», совпадают с требованиями, которые Лукач предъявляет к роману в «Рассказе или описании?», равно как и со сталинской идеологией в целом.

Теория формирования памяти, легшая в основу системы актерского обучения Станиславского, в некоторых отношениях сопоставима с методами описания, задействованными в риторике показательных процессов, — при всей разнице жанров и целей. В судебных характеристиках обвиняемых и их действий бросается в глаза полнейшее пренебрежение частными особенностями и различиями, достигающее масштабов своего рода гиперболического антипартикуляризма¹. Разные категории людей и разные категории преступлений, различающиеся и степенью тяжести, и принадлежностью к разным дискурсам или жанрам, смешивались друг с другом.

В показательных процессах поражает несоответствие между значимостью события и его непосредственным содержанием, которое отдает мелодрамой и другими разновидностями популярной культуры, вроде религиозного лубка или приключенческого романа. Обвиняемые на Большом процессе, так называемые троцкисты и бухаринцы, часто сравнивались с дьяволом и нечеловеческими существами — всевозможными дикими тварями («змеиное гнездо») или «зверями в человеческом облике». Использовались даже такие

¹ Ханна Арендт в «Истоках тоталитаризма» отмечает любопытное явление: в практике нацистов и на советских показательных процессах люди признавались в самых немислимых грехах, при этом их признания совпадали с признаниями бесчисленного множества других обвиняемых. Однако она развивает эту мысль иначе, чем я.

гротескные выражения, как «проклятая помесь лисицы и свиньи» — популярная в ту пору цитата из Горького. В других популярных версиях обвиняемые именовались «бандой», «шайкой», «шпионами, вредителями, диверсантами и убийцами», иногда «ворами» или «троцкистско-фашистской бандой». Каждый из обвиняемых был сплавом взаимозаменяемых категорий — вредителя, шпиона, бандита с большой дороги и т.д.; их перечисление ставило между ними имплицитный знак равенства. Каждый из обвиняемых мог в качестве обвиняемого потенциально обладать полным набором отрицательных характеристик или быть обвиненным во всех преступлениях, «выявленных» в ходе допроса. Существовала также явная неразличимость времени и места: каждый отдельный «случай», упомянутый на процессе, хотя и относился к определенному времени и месту, по сути был внеисторическим.

Полное название книги Станиславского включает в себя формулировку «творческий процесс переживания», где переживание, как уже отмечалось, является не пассивным, а активным процессом. Актер должен не просто «изображать, но создавать внутреннюю жизнь». Тогда и только тогда, по Станиславскому, он может воскликнуть «я есмь»¹.

Таким образом, «система» Станиславского обращается не только к моментам сильного эмоционального напряжения, но также, если угодно, к моментам экзистенциального или даже онтологического напряжения. Рассказ Названова о его первом выступлении представлен как опыт «перерождения». Когда актер напряженно «сосредотачивается» на особенном или банальном опыте, он испытывает своего рода прозрение и перерождается². Однако не все могут испытать такой опыт. Гениальная игра происходит из врожденного таланта и усиливается «подлинным артистическим подсознанием». Хотя Станиславский полагал, что его техники способствуют этому процессу, он считал также, что без этого скрытого таланта чаемый результат

¹ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 130.

² Там же. С. 224.

не всегда поддается «сознательному управлению»¹. Существует, стало быть, иерархия, наделяющая творческих людей особыми правами (хотя таких людей можно найти по всему миру). Однако они могут не знать, что являются избранными. Роль и сущность должны совпадать (маска должна быть сорвана). Творческие люди, таким образом, составляют приблизительную аналогию избранным в кальвинистской доктрине². Только вместо религиозной морали мы имеем здесь дело с секулярной эстетической эсхатологией.

Во второй половине 1930-х годов сталинская культура также ввела в действие иерархию избранных/неизбранных. Стахановцы, например, тоже представлялись носителями особого внутреннего дара. Они не были просто ударниками производства, которые добились выдающихся результатов упорным трудом и волевым напряжением. Хотя в действительности их производственные подвиги направлялись партией и зачастую становились возможными только благодаря участию целой бригады рабочих, достижения стахановцев подавались как идущие изнутри, к ужасу бюрократов и «спецов», определявших нормы выработки, которые на поверку оказывались преодолимыми — и человеком, и техникой.

Мы видим здесь явное упрощение сталинской культуры по сравнению с первой половиной десятилетия, когда существовало куда больше личностных категорий (тогда разделение определялось в основном родом деятельности или социополитической принадлежностью). Теперь категории стали более общими; по сути, их осталось всего три: представитель масс, «новый» или творческий человек и лидер. Отрицательная категория была всего одна — «враг народа», хотя существовали разные градации нечестивости. Однако в середине 1930-х принадлежность к этой категории стала более однозначной и необратимой: враги народа больше не подлежали исправлению, как во время строительства Беломорско-Балтийского

¹ Станиславский К. Работа актера над собой. С. 341.

² Взгляд на эту проблему см. в: *Kharkhordin O. The Collective and the Individual in Russia: A Study in Practices. Berkeley: University of California Press, 1999; Hellbeck J. Revolution on My Mind.*

канала. Однако представители этой категории, парадоксальным образом, не обязательно «опознавались» внешне или даже внутренне. Нужно было заглянуть «глубже» — проникнуть в сокровенную суть, — чтобы вскрыть статус врага. В этом скрытом «Я» человека обнаруживался не только злой умысел, но и отсутствие внутренней ценности — избранности.

Согласно теории Станиславского, по-настоящему творческий актер должен следовать внутреннему голосу. Выполняя рекомендованные упражнения, актер очищает себя и осознает свой внутренний потенциал, обладающий подлинной ценностью, хотя и неведомый для него. Это пик самореализации, но он включает также избавление от внутреннего шлама, очищение, сродни дистилляции, позволяющее добиться полного единства. Как только суть найдена, противоречие между внутренним и внешним разрешается.

Остается один вопрос: как преодолеть разрыв между творцом и творением? Ответ таков: все мы творим, но акт творчества означает сотворение нас самих. В системе Станиславского актер преодолевает границу между представляемым «Я» и представляющим «Я», после чего он перерождается, становясь просто чистым трепещущим «Я».

Фиктивный дневник Станиславского («Работа актера») указывает несколько неожиданное направление для развития нашего исследования оппозиции «лица» и «маски». Мы видим, что «тоталитаризм» действует не только за счет управления «атомизированным» населением, но и с помощью привлекательной иллюзии (которой были подвержены многие «сталинские» актеры) достижения первичного состояния, в котором человек может обрести свою подлинную творческую сущность. Тогда «лицо», или скрытое «Я», может проступить через маску в акте самоутверждения («я емь»). Однако это первичное состояние является настолько фундаментальным и общим, что человеческая индивидуальность уступает место некоему внеисторическому «Я».

Канонизация Станиславского в 1936—1938 годах косвенно указывает на другой аспект эволюции советской культуры, отмечаемый многими исследователями, — возрастание культурной автаркии, или,

более конкретно, возрастание роли русской национальной традиции и отказ от западных моделей. Однако, как подчеркивает сам Станиславский в предисловии к «Работе актера», изложенная в книге теория в основном была создана в 1907—1914 годах, то есть до революции. Он упоминает также, что работал над книгой с 1927 года (а не в период середины — конца 1930-х годов, который здесь обсуждается), хотя продолжал вносить изменения и переписывать ее вплоть до своей смерти. Чего Станиславский не сообщает, так это того, что огромное влияние на его систему оказали среди прочего йога и популярная тогда на Западе теософия, а также некоторые французские философы и психологи, в особенности Теодюль Рибо и многим обязанный ему работа Бергсона «Материя и память» (1896).

Утверждение, будто культурный горизонт сталинизма оказался теперь в значительной степени ограничен официально санкционированным национализмом, проблематично, учитывая, что именно в эти годы (1936—1938) международное участие в испанской гражданской войне захватило воображение всех советских граждан, особенно интеллектуалов. Как мы увидим в следующей главе, они при этом, в согласии с заветами Станиславского, отдавали предпочтение страсти, а не доводам рассудка. Питавший эту манию «Испанский дневник» — бестселлер Кольцова, одного из самых известных советских участников той войны, представлял собой уже не мелодраму, а приключенческий роман.

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В ИСПАНИИ (1936—1939)

Гражданская война в Испании, по крайней мере на ранних ее этапах, привлекала многих левых антифашистов. Сражавшиеся там добровольцы искали утраченный революционный импульс, ради которого были готовы пожертвовать собственной жизнью. Многие из них видели в Советском Союзе единственную страну, готовую дать отпор фашизму. В результате, как мы увидим на примере мемуаров и художественных произведений западных активистов, СССР как никогда был близок к тому, чтобы многие писатели, такие как Хемингуэй и Мальро (а не только писатели-коммунисты вроде Майка Голда), приняли конвенции социалистического реализма, а Москва обрела статус культурного «четвертого Рима». Но мы увидим также, что говорить об использовании интеллектуалами тех или иных конвенций советской культуры можно лишь с большой осторожностью, поскольку они не желали подчинять свои тексты тотализирующему генеральному сюжету соцреализма и иногда, напротив, пародировали его клише.

Сама война, грубо говоря, велась между левыми, получившими власть на выборах в феврале 1936 года (республиканцами), и «националистами», или «фалангистами», которые под руководством генерала Франко пытались вырвать ее у них. Началась она с антиреспубликанского мятежа 17 июля 1936 года и завершилась 1 апреля 1939 года, когда республиканская армия капитулировала.

В СССР эта война завладела вниманием как интеллектуалов, так и всех граждан страны. Школьники мечтали убежать на войну

и сражаться за республиканцев, простые люди представляли, как на поле битвы пронзают штыками «животы фашистам»¹. Драматург Александр Афиногенов, узнав о войне, всего за две недели сочинил пьесу «Салют, Испания!», Шостакович написал к ней музыку; на премьере, которая состоялась в ноябре 1936 года, когда Мадрид был в осаде, зрители «кричали, ревели, плакали, размахивали руками», а потрясенный автор едва сдерживал слезы². В 1936—1937 годах москвичи выставляли очереди, чтобы посмотреть последние выпуски кинохроники Романа Кармена «К событиям в Испании»³, а «Испанский дневник» Кольцова был, наверное, самой читаемой книгой в столице.

Республиканцы пользовались восторженной поддержкой не только в СССР. Молодые идеалисты со всего мира — писатели, художники и активисты вместе с тысячами рабочих и коммунистов хлынули через испано-французскую границу, чтобы присоединиться к интернациональным бригадам (учрежденным по инициативе Политбюро 28 августа 1936 года при участии Димитрова и сформированным в октябре того же года)⁴. Они были готовы сражаться за «правое дело», как называли эту войну, компенсируя нейтралитет собственных правительств. Для интеллектуалов этот театр военных действий стал настоящей меккой — из тех, кто отправился воевать, можно составить настоящий каталог левых активистов; там были даже те, кого обычно обвиняли в болтовне, лишь прикрываемой антифашистской риторикой. Некоторые приезжали воевать, другие в качестве журналистов или просто свидетелей.

¹ Майя Туровская в личной беседе, 9 сентября 2007 года; *Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. P. 92.

² *Афиногенов А.* Статьи, дневники, письма, воспоминания. М.: Искусство, 1957. С. 137.

³ Об этой кинохронике и советских фильмах, которые показывались в Испании, см.: *Kowalsky D. Stalin and the Spanish Civil War* (<http://www.gutenberg-e.org/kod01frames/fkodimg.html>).

⁴ *Dallin A., Firsov F. (eds.). Dimitrov and Stalin 1934—1943: Letters from the Soviet Archives*. New Haven: Yale University Press, 2000. P. 48.

Были ли аналоги у этой войны интеллектуалов, где писатели становились солдатами или даже командирами республиканских подразделений, порой отвечая за политику и тактику боевых действий?! Мальро организовал и возглавил эскадрилью (из старых самолетов); Мате Залка, венгерский писатель, командовал интербригадой под именем генерала Лукача вместе с Густавом Реглером в качестве политкомиссара и Людвигом Ренном, еще одним немецким писателем, возглавлявшим один из ее батальонов¹.

Кольцов хоть и не числился среди бойцов интербригад, но по существу также входил в число солдат-интеллектуалов. Как вспоминает в своих мемуарах его коллега из «Правды» Давид Заславский, «он был не только писателем, но и военным командиром. Он владел не только карандашом, но и пистолетом»². С согласия Сталина Кольцов отбыл в Испанию 6 августа 1936 года одним из первых советских эмиссаров, опередив массовое военное и дипломатическое участие СССР, и оставался там до ноября 1937 года, за исключением короткой весенней поездки в Москву. Официально находясь в Испании в качестве корреспондента «Правды», он часто докладывал об операциях, которыми сам же руководил. Судя по всему, его политические функции сделали его фигурой даже более важной, чем советский полпред, и он ежедневно слал депеши из Испании в Кремль³. Битва за Мадрид в октябре — ноябре 1936 года, во время которой советская военная техника (танки, самолеты) и интербригады сыграли существенную роль в отражении атак противника, стала пиком деятельности Кольцова в Испании. 5 ноября, оказавшись в окружении, республиканское правительство Ларго Кабальеро решило перебраться из столицы в Валенсию; в этой ситуации вакуума власти коммунисты

¹ См.: *Луотар Ж.-Ф.* За подписью Мальро / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Владимир Даль, 2015 (глава 12); *Benson F.* Writers in Arms: The Literary Impact of the Spanish Civil War. New York: New York University Press, 1967. P. 99.

² *Заславский Д.* Первая скрипка (из воспоминаний) // РГАЛИ. Ф. 2846. Оп. 1. Д. 77.

³ *Kowalsky D.* Stalin and the Spanish Civil War; *Goldberg A.* Ilya Ehrenburg: Writing, Politics and the Art of Survival. London: Weidenfeld and Nicholson. P. 161.

и советские военные консультанты взяли в свои руки исполнительные функции, оставленные государственными чиновниками, и сформировали союз обороны. В первые дни Кольцов был главным вдохновителем и политическим деятелем этого союза, организуя буквально все — от военных действий до контрпропаганды¹.

Эренбург также играл важную роль в войне, и не только своей литературной и журналистской работой. Он приехал в Испанию в августе 1936 года корреспондентом «Известий» и оставался там до декабря 1938-го. Утверждают, что он мог «напрямую сообщаться с высшими должностными лицами в Испании и влиять на понимание ими политической и военной ситуации». Его доклады в Политбюро, которые передавал полпред СССР в Испании Марсель Розенберг, предоставляли руководству важные разведданные и соображения по политической стратегии².

Однако освещение политической и военной истории не входит в мои задачи. Вместо этого я намерена обратиться к литературным произведениям и фильмам группы иностранных энтузиастов, выступивших на стороне республиканцев.

Большинство крупных интеллектуалов-антифашистов в Испании в тот или иной момент пересекались с Кольцовым, Эренбургом, Романом Карменом и друг с другом. Это прежде всего Мальро, Роберт Капа, Йорис Ивенс, Хемингуэй, Реглер, Поль Робсон и Лэнгстон Хьюз (который был в Испании в качестве корреспондента газеты «Афроамериканец Балтимора»). Несмотря на языковые барьеры, они стали друзьями, образовав интернациональное товарищество, способствующее ряду совместных проектов (Луис Бунюэль, например, включил некоторые документальные съемки Кармена в фильм «Испания» 1936 года). Главным связующим звеном между ними

¹ *Скорыходов Г.* Михаил Кольцов. Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1959. С. 158—159; см. доклады Кольцова: Комитет обороны Мадрида / Правда. 1936. 15, 16, 17, 24 ноября; *Kowalsky D.* Stalin and the Spanish Civil War: *Goldberg A.* Ilya Erenburg. P. 161.

² *Radosh R., Habeck M.R., Sevostianov G. (eds.)*. Spain Betrayed: The Soviet Union and the Spanish Civil War. New Haven: Yale University Press, 2001. P. 23—31.

стал ряд мадридских отелей, где они останавливались, когда не были на фронте, и где, согласно воспоминаниям, в прокуренных комнатах с рьяными от пуль стенами выпивали и беседовали ночи напролет.

Гражданская война стала высшей точкой этого союза. В конце десятилетия его участники оказались географически и политически разобщены. В Испании у многих добровольцев-интеллектуалов открылись глаза на грязную политику коммунистов и пресловутые чистки в СССР и в их собственных рядах. Сейчас многие списывают со счетов этот героический момент войны, полагая, что вовлеченные в нее интеллектуалы были вольными или невольными пешками в руках циничного и властолюбивого Сталина, втайне лелеявшего свои имперские амбиции. Я не собираюсь углубляться в историографические дебаты насчет того, было ли это последнее правое дело или беззастенчивая манипуляция. Безусловно, Сталин проводил «реальную политику». И в текстах, рассматривающих те события с подобной точки зрения, немало правды, но они грешат чрезмерным схематизмом. Начать с того, что, как показали недавние публикации советских архивов, на протяжении большей части войны партийное руководство рекомендовало испанским коммунистам воздержаться от захвата власти и вместо этого поддерживало группировки Народного фронта. Сталин, занятый чистками и показательными процессами, не испытывал особого энтузиазма по этому поводу: оказать более действенную помощь республиканцам убеждали его люди, подобные Кольцову. Кроме того, сторонники идеи «манипуляции» исходят из того, что «манипуляторы» действовали совершенно хладнокровно и оставались равнодушными к делу республиканцев. Между тем их рассказы о войне обнаруживают их глубокую, прямо-таки неистовую вовлеченность в происходящее.

Именно эта одержимость, которую отразили писатели и режиссеры, своего рода маркер культурного этоса периода гражданской войны, интересует меня в первую очередь. Но я хотела бы показать, что их произведения, при всей преданности их авторов делу Испании, должны рассматриваться в более широком контексте, чем сама война и ее восприятие или даже антифашистское движение, которому они

служили. Этим контекстом является культ всепоглощающей страсти, характерный для культуры 1930-х годов в целом.

Любовь и смерть

Как раз в разгар гражданской войны в Испании, 21 апреля 1937 года, в Московском художественном театре состоялась премьера «Анны Карениной» режиссера Владимира Немировича-Данченко, давнего соперника Станиславского и соучредителя МХАТа, которая стала главным событием в культурной жизни столицы того года¹. Люди ночами стояли в очередях, чтобы купить билет, и вскоре спектакли по роману Толстого начали ставить по всей стране². «Анна Каренина» Немировича-Данченко была показана также на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Дата московской премьеры, на которой присутствовали Сталин, Молотов, Ворошилов и Жданов, была выбрана с тем расчетом, что к парижской выставке актеры уже сыграются и спектакль обретет свою идеальную форму. Оба обстоятельства сами по себе указывают на огромную важность этой постановки для советских чиновников³.

Как символ своего времени эта пьеса проливает свет на некоторые парадоксы советской культуры конца 1930-х годов. Возникают сразу два вопроса: во-первых, почему классический дореволюционный роман, написанный потомственным аристократом, где действие разворачивается в мире его класса, вдруг стал доминантой на культурном горизонте, а во-вторых, почему в период национального и международного кризиса такое значение приобрела любовная

¹ Адаптация романа, выполненная Николаем Волковым, была доработана Немировичем-Данченко, сорежиссером выступил Василий Сахновский.

² Коонен А. Эмма Бовари // Советское искусство. 1937. 17 сентября.

³ Из стенограмм репетиции спектакля «Анна Каренина» // Немирович-Данченко В. О творчестве актера. Хрестоматия / Сост. В. Виленкин. М.: Искусство, 1984. С. 338; Волков Н. Драматургия Анны Карениной // Анна Каренина в постановке Московского ордена Ленина Художественного Академического театра Союза ССР им. М. Горького. М.: Издание МХАТ, 1938. С. 197.

драма, рассказывающая о роковой страсти? Второй вопрос особенно актуален, так как театральная адаптация заметно упростила сюжет романа, выхлостив те большие политические и моральные вопросы, которые тревожили другого главного героя — Левина. По большому счету — и это отмечалось в рецензиях — сценическая версия романа была историей не о семье и браке и не об истинном пути России, но о великой страсти, приводящей героиню к самоубийству. Спектакль заканчивался тем, что в направлении зрительного зала двигался «поезд» в натуральную величину, на пути которого лежала героиня¹.

Интерес к любовной драме Карениной и Вронского нельзя назвать необычным для советской культуры конца 1930-х годов. Несмотря на строгую сексуальную мораль, в эти годы обрели популярность пьесы, оперы и балеты, сюжетным ядром которых был внебрачный секс или адюльтер. Далекие от морализаторства, они вполне благосклонно изображали героинь, предающихся греховным связям. Среди них — пьеса «Эмма Бовари» по Флоберу, балет «Кавказский пленник» (1938; основанный на поэме Пушкина), балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1936—1938), равно как и сама эта трагедия, на которую ориентировался Немирович-Данченко, работая над «Анной Карениной»². Если говорить о Шекспире, то режиссеры предпочитали ставить не его исторические драмы («ричарды» и «генрихи» оставались почти без внимания), а именно трагедии, в которых страсть вела к гибели главного героя, — «Отелло» или «Ромео и Джульетту».

Не было ли это симптомом нового обуржуазивания советской России? По мнению Немировича-Данченко — нет. Он настаивал, что его спектакль принадлежит великой традиции классической трагедии, восходящей к Еврипиду и Шекспиру. Во время репетиций он давал указания актрисе Алле Тарасовой (Каренина) играть так, будто она

¹ *Muza A.* The Tragedy of a Russian Woman. *Anna Karenina* in the Moscow Art Theater, 1937 // *Russian Literature*. Vol. 65. № 4 (May 2009). P. 495.

² *Коонен А.* Эмма Бовари; *Кут А.* Балет Ромео и Джульетта // *Советское искусство*. 1936. 22 января; *Хроника* // *Советское искусство*. 1937. 29 августа; Из письма В.Г. Сахновскому // Немирович-Данченко В. О творчестве актера. С. 303.

облачена в тогу и исполняет великую трагедийную роль еврипидовской Федры или Медеи¹.

Кульминацией «Анны Карениной» становится не героическая смерть, а самоубийство, как и в «Эмме Бовари», «Ромео и Джульетте», а также в театральной адаптации антифашистского романа Фейхтвангера «Семья Оппенгейм», из которого была исключена вторая часть, так что пьеса завершалась самоубийством Бертольда². Трагические темы роковой любви и суицида вошли в моду не только в СССР. Во Франции, например, одним из главных хитов был в то время фильм Анатоля Литвака «Майерлинг» (1936) о совместном самоубийстве наследника австро-венгерского трона эрцгерцога Рудольфа и его возлюбленной Марии, имевшем место в 1889 году³. Любовную линию этого фильма дополняют сцены, показывающие, что Рудольфа тянет к интеллектуалам-диссидентам и своенравным студентам, отчасти из-за того, что он глубоко переживает давление общества, в котором существует, и постоянную слежку, которая за ним ведется. В Марии он находит истинную любовь, освобождающую его от этого деспотичного общества. Когда же попытки эрцгерцога аннулировать свой брак, заключенный по политическим мотивам, и жениться на Марии встречают сопротивление, они с Марией договариваются о самоубийстве, которое и совершают в его охотничьем замке Майерлинг.

Подходящую теоретическую модель для анализа этой моды и ее последствий можно найти в книге французского теоретика Дени де Ружмона «Любовь и Запад» (1938, опубликована в 1939). Эта книга постулирует неразрывную связь между страстью и смертью, Эросом

¹ Из стенограмм репетиции спектакля «Анна Каренина» // Немирович-Данченко В. О творчестве актера. С. 266.

² Первые впечатления Л. Фейхтвангера о советском искусстве // Советское искусство. 1937. № 1; *Рошаль Г.* Семья Оппенгейм // Советское искусство. 1937. № 9.

³ См.: *Andrew D., Ungar S.* Esprit in the Arena of Extremist Politics // Andrew D., Ungar S. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005. P. 109—141. Некоторые идеи для этой главы я позаимствовал из предложенного в этом тексте анализа идей де Ружмона.

и Танатосом, в западной традиции, где любовь «требует смерти для своей совершенной реализации»¹. Парадигмой этой связи служит для Ружмона легенда о Тристане и Изольде, которые слепо идут за своей страстью навстречу смерти. Он исследует многочисленные вариации этого сюжета в западной культуре, выделяя «Ромео и Джульетту» как еще одно образцовое его воплощение.

Хотя мир Тристана и Изольды, равно как и Ромео и Джульетты, может показаться далеким от реалий конца 1930-х годов, этот мотив, пусть и в измененной форме, имел немалый резонанс в советской культуре. В январе 1936 года разыгрался скандал вокруг оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» с ее откровенными сексуальными намеками: Сталин счел оскорбительной огромную кровь, стоявшую посреди сцены, после чего опера была подвергнута жесточайшей критике в «Правде», а тема секса, которая и раньше вызывала сильные сомнения, была полностью изгнана из советской культуры.

Однако, как показывает Ружмон, основной темой легенды о Тристане и Изольде является не супружеская измена, сколь бы важную роль она ни играла в этом сюжете, а роковая страсть. Воссоединение влюбленных постоянно срывается или откладывается силой обстоятельств, ибо «лирических поэтов побуждают воспарять не чувственные радости и не восторг соединившейся пары, не удовлетворение любовного чувства, но сам его жар»². Любовной паре не суждено познать обычную жизнь, она обречена оставаться в своем лихорадочном состоянии.

Советские комментаторы, писавшие о популярных в ту пору драмах страсти, настаивали, что их темой не являются секс и адюльтер. Критика выработала общий нарратив для оправдания запретных любовных связей: снедаемая страстью женщина оказывается в ловушке душащего ее общества, что приводит к ее гибели³. Рецензенты уверяли,

¹ *Rougement D. de. Love in the Western World / Transl. M. Belgion. Rev. and augmented ed. New York: Harper Colophon, 1956. P. 21, 41.*

² *Ibid. P. 15.*

³ См., например: *Коопен А. Эмма Бовари.*

что в спектакле по «Анне Карениной» нет никакого «натурализма» (читай: секса): речь в нем о столкновении Карениной и Вронского с «высшим светом». «Я была в исступлении», — отзывалась одна рецензентка об игре Тарасовой, чья героиня «дрожала в пылу страсти, измученная фальшью и лицемерием своей среды, протестовала и своей смертью мстила за сломанную жизнь и рабство бесправных женщин»¹.

Тема страсти и преодоления социальных ограничений стала популярной даже несмотря на то, что жизнь в СССР приобретала все более конформистский характер, укреплялся хабитус нового класса и понятие «комфорта» занимало все более заметное место в публичном дискурсе². Культура обратила внимание на женщин необузданных страстей в то самое время, когда реальные советские женщины должны были отказаться от карьеры ради подчиненных домашних ролей. Так не является ли стандартный нарратив критических обзоров своего рода казуистикой, позволяющей учитывать популярный вкус, несмотря на официальную позицию по отношению к сексуальности? Не являются ли толкования, апеллирующие к идее гнетущего, классово стратифицированного общества, всего лишь фиговым листом, благодаря которому мода на любовные драмы могла принять более пристойный вид? Не следует ли воспринимать драмы о незаконных страстях как компенсацию за ползучий конформизм?

Отодвинув на второй план вопрос об отношении к адюльтеру, можно также усмотреть в этих постановках одно из проявлений общеевропейской культурной тенденции. Нацисты, к примеру, тоже исповедовали культ смерти. На этот культ обращал внимание Фридрих Вольф в своих статьях, публиковавшихся в московских журналах того времени: нацисты, говорил он, переписали смерть в бою, сделав ее радостным событием³. Кроме того, в тот год, когда Ружмон написал свою книгу (1938), в Германии достиг своего апогея возвращенный

¹ Яблочкина А. После спектакля // Советское искусство. 1937. 5 мая.

² См., например: Сидоров И. Москва в 1938 году // Правда. 1938. 27 марта.

³ Вольф Ф. Пропаганда разбоя и убийств // Советское искусство. 1937. 29 июня.

Третьим рейхом культ Вагнера¹, и особое место в нем заняла опера «Тристан и Изольда», которая охватывает темы роковой страсти, догматического общества (в данном случае двора) и самоубийства. Ружмон, который сам незадолго до этого работал в Германии, видит в ее знаменитом третьем акте «нечто гораздо большее, чем романтическую катастрофу <...> вытесненное стремление к смерти»². Примерно в это же время Фрейд писал цикл статей под общим названием «Моисей и монотеизм» (1936—1939), где пересмотрел теорию Эроса и Танатоса, столь ярко изложенную в его работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920).

Нарративы о фатальной страсти, широко представленные в этот период, указывают на определенную версию романтизма. Видимо, не случайно «Страдания юного Вертера» (1774—1787) Гёте обрели славу в конце 1930-х годов, и Макс Офюльс, бежав от нацистов в Париж, снял там фильм «Вертер» (1938). В 1937 году перевод этого романа с вступительной статьей Лукача также был опубликован в СССР³.

Но Вертер — мужчина (пусть и несколько женоподобный), а в сталинских драмах острые эмоциональные переживания в основном ассоциировались с женскими ролями. В театральной постановке «Анны Карениной» образ Вронского, гвардейского офицера, казался довольно тусклым, о чем упоминали критики: он был скорее реквизитом, позволяющим Карениной пережить всепоглощающую страсть, нежели равной ей фигурой. В сцене, где Вронский на скачках падает с лошади, Немирович-Данченко решил, что актриса должна изображать страдающую героиню, которая теряет самообладание. При этом один из главных упреков, адресованных «Одной жизни» Мейерхольда — спектаклю по роману Николая Островского «Как закалялась сталь», — заключался в том, что главный герой, Павел Корчагин, выглядит слишком истеричным и воспринимает свою

¹ Andrew D., Ungar S. Popular Front Paris. P. 131.

² Rougement D de. Love in the Western World. P. 51.

³ Гёте И. Страдания молодого Вертера / Пер. А. Эйгис. Вступ. статья Г. Лукача. М.; Л.: Академия, 1937.

жизнь как жертву, в то время как она должна быть пронизанной оптимизмом борьбы¹. Существовало своеобразное разделение по гендерному признаку: если женщины изображались раздираемыми муками страсти, то мужчины сублимировали эту энергию в активность на военном поприще. Либи́до было обуздано, Эрос вытеснен.

Ружмон также отметил эту связь между великой страстью и войной: в своей лекции «Любовь и война», прочитанной в Коллеже социологии в мае 1938 года, а затем включенной в качестве пятой части в его книгу, он утверждал, что «вытесненное стремление к смерти», которое он связывает с западной цивилизацией, «несомненно обнаруживает наиболее крепкий корень военного инстинкта, который мы испытываем»². «Опасность уничтожения, к которой они стремятся <...> соответствует “препятствиям”, которых ищут влюбленные».

Смерть по собственной воле, как и адюльтер, это форма трансгрессии, превосходящей границы привычного опыта. Ружмон пишет: «Шанс ощутить страсть стал восприниматься как обещание более полноценной и яркой жизни». В моду вошла безграничная страсть — экстремальный опыт для экстремального времени.

Не следует забывать, что эти пьесы и фильмы создавались в годы Большого террора; хвалебные рецензии на «Анну Каренину» печатались на страницах культурной прессы бок о бок с материалами о деле «троцкистов»³. Произведения, претендовавшие на отражение подлинных эмоций и подлинных характеров, имплицитно противопоставлялись «неподлинным» коммунистам, которые представляли перед судом. По отношению к таким, как они, гласило всеобщее мнение, страна должна быть беспощадна: «уничтожить!» — этим словом пестрили заголовки газет, а граждане требовали высшей меры наказания.

¹ О театре Вс. Мейерхольда // Советское искусство. 1937. 17 декабря.

² *Rougement D. de. Love in the Western World.* P. 51.

³ См., например: Наши задачи борьбы с иными вредителями, диверсантами и шпионами // Советское искусство. 1937. 23 апреля. С. 3—4; следующий материал: Тверской М. Анна Каренина. С. 5.

Во многих рецензиях на драмы любви и страсти звучало требование подлинности в изображении обреченной любви главных героев — требование, связанное с экстремальным характером их опыта. Как раз тут культурная мода середины 1930-х годов пересекается с нарративами о гражданской войне в Испании (вспомним, что Долорес Ибаррури, лидер испанской компартии, носила прозвище Пасионария). Западные интеллектуалы часто описывали свой отъезд в Испанию как подготовку к смерти. Оден выразил это в своем стихотворении «Испания 1937»:

Твое предложение? Воздвигнуть город правый?
 Согласна. Иль романтика смерти, самоубийство
 По уговору, вдвоем? Принимаю все, ибо
 Я — твой выбор, твое решение. Да, я — Испания¹.

В каком-то смысле добровольцы-космополиты, сражавшиеся в Испании, выступали в роли Анны Карениной: их роковая, но подлинная страсть, страсть к настоящей революции, толкала их под колеса «поезда», делая жертвами неумолимо движущейся вперед военной машины Франко или жестоких бомбардировок гитлеровской эскадрильи «Кондор».

Но говорить так — значит видеть в их самоотверженности индивидуалистический, почти нарциссический жест — подобно Ружмону, который видел в роковой страсти предельное выражение человеческого бытия. Между тем, хотя литература и кино, порожденные войной, действительно повествуют об индивидуальном опыте, война становится в них сценой, на которой разыгрывается драма идей и политических убеждений — ведь индивидуум сражается против враждебных политических систем (многие описывают войну как столкновение между фашизмом, коммунизмом и демократией, хотя картина была более сложной и в ней присутствовали различные оттенки каждой из этих систем).

¹ Пер. М. Зенкевича. Цит. по: *Аникст А. (ред.). Шекспировские чтения*, 1978. М.: Наука, 1981. С. 22.

Я намерена обратиться к самым известным военным фильмам, романам и воспоминаниям, созданным участниками тех событий, сторонниками Испанской республики из других стран. Среди них — роман Мальро «Надежда» (декабрь 1937) и его одноименная экранизация (1939), роман Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1939—1940), основанный на его собственных впечатлениях от пребывания в Испании с марта 1937 по май 1938 года, роман Реглера «Великий пример» (1940) — по сути воспоминания о его службе в 12-й Интернациональной бригаде, а также написанные по свежим следам воспоминания Джорджа Оруэлла «Памяти Каталонии» (1938) и несколько текстов Артура Кёстлера о его работе в качестве журналиста и представителя Коминтерна в Испании — пропагандистская «Испания в крови» (январь 1937), «Диалог со смертью» (осень 1937) и «Испанское свидетельство» (1938). Среди работ советских авторов — прежде всего «Испанский дневник» (1938) Кольцова и второй том «Испании» («No pasaran! Гражданская война. Июль — декабрь 1936 года», 1937) Эренбурга с фотоколлажами Джона Хартфильда и фотографиями Роберта Капы, а также его сборник «Испанский закал. Февраль — июль 1937» (1938). Что касается фильмов, то они отчасти были направлены на противодействие профранкистским кинохроникам¹. Это, помимо «Надежды» Мальро, «Испанская земля» (1937) Йориса Ивенса, сценарием и озвучиванием которого занимался Хемингуэй, и «Испания» (1939), который смонтировала Эсфирь Шуб, текст к нему писал Всеволод Вишневский, но состоял он в основном из хроникальных материалов, снятых Карменом и его оператором Борисом Макасевым в 1936—1937 годах.

Почти все эти произведения основываются на свежем опыте, который их авторы получили в Испании². Они не только рождались в самой гуще военных событий, но и являлись пропагандой дела республиканцев (Марта Геллахор добивалась съемок «Испанской

¹ Aldgate A. Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War. London: Scolar Press, 1979. P. 105—194.

² Исключение составляет фильм «Испания»: его режиссер, Эсфирь Шуб, не была в Испании, хотя ее фильм в основном опирается на хронику Романа Кармена.

земли», чтобы показать фильм президенту Рузвельту в Белом доме, наивно полагая, что сможет убедить его поддержать Испанскую республику)¹. Исключение составляет книга Оруэлла «Памяти Каталонии», описывающая постепенное разочарование автора в республиканцах. Однако все авторы, включая Оруэлла, пытались отразить опыт войны, представить правду, или, как выражается Эренбург, «свидетельства очевидца» — не даром самым характерным его выражением было «я видел».

В задачи войны, как подчеркивает Поль Вирильо, входит не только разгром врага силой физического оружия, ведь «оружие служит не только разрушению, но и восприятию»². Задача писателей и режиссеров, о которых пойдет речь ниже, состояла в том, чтобы использовать их оружие массового восприятия на международном поле боя.

Каждый из этих текстов черпает свое право высказываться о данной войне, о войне вообще и — явно или неявно — о противостоящих друг другу мировоззрениях в «непосредственном акте свидетельства», на который он претендует и которое описывается одной фразой, относящейся к «Бедствиям войны» Гойи — графической серии, созданной в ответ на более раннюю испанскую войну: он «создавал [эту серию], вдыхая смрад разрушения»³. Речь идет о фильмах, которые снимались прямо во время войны, и литературных текстах, которые либо являлись дневниками, либо основывались на дневниковых записях. Специфика дневникового жанра в том, что автор описывает события, случившиеся в тот самый день, когда он пишет о них (о чем говорит само название этого жанра). Он не знает, что случится завтра. Но в законченном произведении эта непосредственность — перспектива, ограниченная настоящим, — имеет свои границы. Рано или поздно нарратив

¹ *Barnouw E.* Document: A History of Documentary Film. Rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 1983. P. 136.

² *Virilio P.* War and Cinema: The Logistics of Perception. London: Verso, 1989. P. 8.

³ *Meyers S., Leyda J.* Joris Ivens: Artist in Documentary // *Jacobs L.* (ed.). The Documentary Tradition. New York: Norton, 1979. P. 158.

устанавливает определенную структуру и интерпретацию. Эти разнообразные и противоречивые требования по-разному учитывались и перерабатывались в фильмах и текстах об испанской гражданской войне.

В тот момент, когда писатели и режиссеры фиксировали свои впечатления о ней, большинство из них в той или иной степени ориентировались на Советский Союз. Некоторые, как Кэстлер и Реглер, были связаны с Коминтерном. Другие, вроде Хемингуэя, поддерживали не институциональные, но личные связи (Хемингуэй общался с Кольцовым и опубликовал в «Правде» несколько статей) и рассматривали возможность более тесного взаимодействия, тогда как Кольцов, Эренбург и Кармен действовали по заданию советского правительства. Все их произведения, как я намерена показать, так или иначе свидетельствуют об их симпатиях к СССР, которые выражаются в использовании дискурса и символов сталинской культуры. Сознательно ли они были усвоены или нет — вопрос спорный, но в любом случае сходство между этими произведениями указывает на то, что советские и западные левые интеллектуалы объединились в этот исторический момент, когда над миром нависла угроза фашизма.

В литературе и фильмах, рожденных гражданской войной, много общего. Одна из стандартных тем, которую выделяет также Ружмон, заключается в том, что подлинность надежнее всего достигается в экстремальной ситуации — в состоянии всепоглощающей, фатальной страсти или же перед лицом смерти¹. Часто эти тексты претендуют на выражение величайшей политической правды, поскольку показывают людей на краю смерти. В «Испанской земле» Ивенса эта идея сформулирована закадровым голосом Хемингуэя: зрители видят подлинную картину происходящего, утверждает он, потому что «люди не могут играть перед аппаратом, когда смерть тут же, рядом». Для Хемингуэя эта тема была важна. Во многих его ранних произведениях герои сталкиваются со смертью — на корриде, охоте или войне. Даже

¹ *Rougement D. de. Love in the Western World. P. 51.*

сексуальность в его описаниях часто представляла как приближение к некоему краю: любовники словно умирают во время акта любви, чтобы снова воскреснуть после него.

Изображать войну было непросто, но еще сложнее было изображать смерть — точно, без мелодраматизма, так, чтобы она выглядела максимально подлинно. Хотя временами чувствуется элегическая интонация, в целом смерть и умирание изображались не как героическая жертва, но либо крайне сдержанно, будто подчеркивая стремление автора к объективности, либо очень динамично.

Динамичность вообще являлась общей чертой этих произведений. Они избегали неподвижности и статики, охваченные, словно статуя Мухиной, дрожью неистового движения. Это отражало стиль жизни их создателей. Типичный интеллеktуал, отправившийся в Испанию, был странствующим леваком, неутомимым искателем приключений, как Эренбург или Хемингуэй. Про Ивенса, например, говорили, что он, «подобно “Летучему Голландцу”, путешествовал из одной страны в другую, снимая на камеру их революции, но редко возвращался в какую-либо из них, за исключением Китая. Этот странствующий голландец пребывал в вечном поиске такой страны, где его утопические мечты совпали бы с историческим моментом»¹. А Мальро называли «героическим беглецом от обыденности»².

Реглер, который приехал в Испанию из Москвы, в своих воспоминаниях «Сова Минервы» писал, что он и многие другие устремились в Испанию в надежде снова обрести подлинную революцию, чувствуя, что в советской России она безнадежно искажена арестами и показательными процессами. Многие тогда верили, говорит он, что обновление может начаться только за пределами России³. По словам

¹ *Stufkens A. Lust for Life: An Introduction to Joris Ivens and the Twentieth Century // Stufkens A. (ed.). Cinema without Borders: The Films of Joris Ivens. Nijmegen, Netherlands: European Foundation Joris Ivens, 2002. P. 13.*

² *Benson F. Writers in Arms: The Literary Impact of the Spanish Civil War. New York: New York University Press, 1967. P. 66.*

³ *Regler G. The Owl of Minerva / Transl. N. Denny, with a preface by E. Hemingway. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1960. P. 196.*

Реглера, Кольцов, с которым он общался в Москве и в Испании, разделяя эту точку зрения.

Если верить Реглеру, республиканская Испания воспринималась как бастион, противостоящий не только фашизму, но и тому, что ныне именуется сталинским «тоталитаризмом». Тексты, написанные задним числом, часто прибегают к казуистике, пытаются дать разумное объяснение прошлым поступкам и оправдать собственное поведение, что особенно подозрительно в случае Реглера, который успел за это время поменять позицию. Так что заявление, что стремление обрести истинный революционный дух было в ту пору главным мотивом его поведения, вызывает сомнения. В конце концов, и Реглер, и Кольцов отправились в Испанию по заданию партии или Коминтерна (в ходе работы над романом «Великий пример» он в какой-то момент вычеркнул этот факт из биографии комиссара Альберта — персонажа в значительной степени автобиографического).

Однако независимо от того, соответствует ли реконструкция Реглера его собственному или другим конкретным случаям, в ней есть своя правда: поначалу интеллектуалы действительно видели в республиканской Испании противовес удушающей атмосфере буржуазной Европы (либо советской России). В «Сове Минервы» одной из причин бегства на войну в Испанию Реглер называет все более пуританское отношение к сексу в советском законодательстве. Подобно тому как в советских постановках, фильмах и операх конца 1930-х годов, вроде спектакля по «Анне Карениной», женщины, переживающие подлинную страсть, сталкиваются с ханжеским и подавляющим их порыв обществом, над которым довлеет ретроградная церковь, республиканский лагерь в Испании стал в глазах его сторонников местом истинной революционной страсти, противостоящим буржуазной Европе и унылому бюрократическому Советскому Союзу, где революция была если не «предана», как утверждал Троцкий, то, во всяком случае, скомпрометирована. Новый режим в Испании давал надежду на восстановление секулярной, космополитичной, просвещенной культуры.

Республиканцы в Испании, многие из которых были анархистами, стремились сокрушить старый порядок — и в особенности церковь: их антиклерикализм вылился в уничтожение церквей (националисты же, наоборот, изображали себя крестоносцами, наследниками дела Реконкисты)¹. Расправы над священниками оправдывались рассказами о сексуальной эксплуатации, изнасилованиях и прочих гнусных преступлениях, совершенных духовенством или армией Франко. Многие также отвергали суровую мораль католицизма, которая ограничивала сексуальность брачными узами: в этой среде были популярны свободные отношения, и некоторые женщины рожали детей, ставших плодами случайных связей прямо на фронте (как Паquita в «Великом примере»).

Республиканцы выступали также против конформизма и приземленного материализма (в любом случае недоступного в ситуации военного дефицита). В то время как советские архитектурные журналы пели дифирамбы гаражам, мебели, кухонным принадлежностям и прочим современным удобствам, которыми оснащены богатые американские дома, в республиканской Испании, напротив, все жили в крайне спартанских условиях и гордились этим. В Барселоне, как сообщает Хью Томас в своем классическом труде о гражданской войне, никто не осмелился бы показаться в одежде, характерной для среднего класса: галстук был поводом для ареста². Антибуржуазный комбинезон рабочего стал неофициальной формой республиканца.

В мемуарах и романах об интеллектуалах-антифашистах, отправившихся в республиканскую Испанию, сюжет состоит из постоянных приездов и отъездов, перемещений между фронтами, случайных и мимолетных встреч с другими такими же странниками. В результате возникают увлекательные истории — одна из причин популярности этих произведений. Интеллектуалы, описывавшие свой опыт на войне, изображали себя людьми действия, попирая давнюю традицию

¹ *Esperabé de Arteaga E. La Guerra de reconquista // Valis N. (ed.). Teaching Representations of the Spanish Civil War. New York: MLA, 2007. P. 45—47.*

² *Thomas H. Spanish Civil War. P. 285—286.*

коммунистической литературы, в которой интеллеktуал представал слабым, бездеятельным и ненадежным.

Это неистовое движение особенно заметно в «Испанском дневнике» Кольцова. Кольцов начал писать его в декабре 1937 года, сразу после окончательного возвращения из Испании в ноябре того же года, когда исход войны был практически предрешен. Он назвал свои мемуары дневником, и его текст действительно имеет форму дневника, где записи датированы тем или иным числом, но в действительности представляет собой переработку фронтовых репортажей для «Правды». Еще одно отличие от настоящего дневника состоит в том, что автор ввел в повествование свое альтер эго, мексиканского журналиста по имени Мигель Мартинес. Как явствует из слов Кольцова, выбор страны объясняется тем, что Мексика тоже пережила революцию, а Мигель — это, разумеется, испанская версия его имени, Михаил (в Испании его так и называли), и его облик списан с Кольцова во всем, вплоть до приступов мигрени¹. Таким образом, «автор» дневника сочетает в себе две роли: с одной стороны, писателя, с другой — политического и военного лидера, как и сам Кольцов. Отделить одну роль от другой невозможно, и Кольцов, похоже, также их не разделял. Он был одновременно советским функционером, революционным романтиком и космополитом.

В реальности республиканцы теряли одну территорию за другой под натиском франкистов, но в текстах это обстоятельство хотя и не замалчивалось, но блеснуло перед описаниями битв, выдержанными в духе приключенческого романа. Кольцов и другие авторы сумели придать событиям в Испании романтическую ауру. Напряжение, накал страстей и бравлада — три кита этих текстов. В автобиографическом «Диалоге со смертью» Кёстлера источником напряжения служит то, что его герой, заключенный в тюрьму франкистами, может быть в любой момент расстрелян. В романе «По ком звонит колокол» Хемингуэя накал страстей связан не столько с военной фабулой, сколько с сексуальными отношениями (между его главным героем,

¹ *Скорородов Г.* Михаил Кольцов. С. 157.

Джорданом, и испанской девушкой Марией), которые приобретают такую интенсивность перед лицом смерти, что «земля плавает» под их ногами. Но все же в большинстве таких произведений эротика уступает место головокружению битвы. Жан-Франсуа Лиотар так охарактеризовал полеты Мальро с его эскадрильей в Испании: «С бомбами и пулеметами на борту, среди прорезающих облака вражеских истребителей — чем не рай?»¹

Опыт войны для героев этих произведений (по большей части автобиографических) заключается в прогрессирующей последовательности драматичных ситуаций. Стремительный темп событий привносит в кольцовскую хронику гражданской войны ощущение подлинности: автор словно ведет своих читателей неизведанным курсом. Он погружает их в самую гущу событий, используя стандартный прием устного повествования — переход от прошедшего времени к настоящему во всех драматических моментах и использование таких временных маркеров, как наречие «сейчас». Когда же действие достигает апогея, Кольцов переключается на телеграфный стиль с короткими фразами, иногда без сказуемых или подлежащих. Мальро в «Надежде» использовал аналогичные приемы, показав бомбардировку Мадрида с точки зрения ошеломленного очевидца, который пытается сориентироваться среди дыма и разлетающихся обломков.

Кольцов в «Дневнике» описывает головокружительно опасные автомобильные и авиационные рейды. В одном из самых отчаянных и безумных бросков он и его шофер — «пара одержимых» — мчатся по занятой франкистами дороге под вражеским огнем, обманывая смерть, подстерегающую их за каждым поворотом. Когда они приближаются к самому опасному участку, Кольцов кричит шоферу: «Давай все!» — и они несутся на бешеной скорости, а пули свистят им вослед, чудом не задевая их².

«Великий пример» Реглера и «Надежда» Мальро также черпают напряжение в эскападах, совершаемых на машинах или самолетах.

¹ Лиотар Ж.-Ф. За подписью Мальро. С. 274.

² Кольцов М. Испанский дневник. Кн. 2 (16 февраля 1937) // Новый мир. 1938. № 6. С. 74.

О промелькнувшей мимо машине доктора Вернера солдат из «Великого примера» говорит: «Сумасшедший — носится как пуля»¹. В «Надежде» действуют два главных героя — Мануэль и Маньен (видимо, не случайно имена обоих начинаются с той же буквы, что и фамилия автора), и в повествовании чередуются рассказы о каждом из них. Сюжетная линия Маньена в значительной степени состоит из драматических событий, связанных с автомобилями (аварии, самоубийства), Мануэль же, как и Мальро, командует воздушной эскадрилей. Работая над экранизацией, Мальро сильно сократил сюжет книги, исключив из него многие эпизоды и персонажей, но двумя главными событиями, которые он сохранил и вокруг которых выстроил фильм, являются как раз самоубийство в любовном столкновении на машине и авиакатастрофа в Теруэле.

Культ смертельно опасной скорости, чреватой катастрофическими последствиями, обязан своим происхождением не только безрассудству романтизма, но и мифам европейского авангарда. По крайней мере со времен «Первого манифеста футуризма» (1909) Маринетти, описавшего свою бешеную футуристическую поездку на автомобиле, которая к общему веселью завершается в канаве, гонки на новых транспортных средствах — автомобиле и самолете, технологических чудесах новой эпохи, стали характерной чертой авангарда.

В текстах о войне бравада главных героев может быть понята как апроприация мотивов популярных западных фильмов и романов с целью поставить их на службу идеологии. Но она связана также с общим советским нарративом о движении вперед революционными темпами. Героика авиаперелетов и автогонок на длинные дистанции была частью официальной сталинской культуры. Кармен отправился в Испанию прямо со съемок Каракумского автопробега, протяженность которого составила более девяти тысяч километров².

Головокружительный темп этих произведений придает им подчеркнуто динамический характер и контрастирует с картиной войны

¹ Regler G. The Great Crusade / Transl. W. Chambers, B. Mussey. Toronto: Longman, 1940. P. 70.

² Roman Karmen. Une Légende rouge. Paris: Seuil, 2002. P. 55.

в «Памяти Каталонии» Оруэлла, где на протяжении долгого времени почти ничего не происходит. Солдаты его подразделения, которое стоит без движения день за днем, воспринимают войну как бесконечную повседневную рутину, состоящую из грязи, крыс и неисправного снаряжения. Наверное, неспроста этот текст написан утратившим иллюзии левым интеллектуалом: он демифологизирует республиканский дух и фиксирует его постепенный упадок; приключенческие же романы писали те, кто сохранил энтузиазм.

Хотя фильмы об Испании были порождены той же средой, что и литературные тексты, в этом отношении они представляют собой любопытный контраст. Далекое от торжества скорости и духа приключений, они отличаются сдержанностью. Голоса комментаторов рассказывают о жестокости с поразительным бесстрашием, типичным примером которого служит лаконичный стиль закадровой речи Хемингуэя в «Испанской земле». Часто зритель сам, без посторонней помощи, должен почувствовать страдания жертв бомбардировок.

Однако советский документальный фильм «Испания» выдержан в более пропагандистском духе и осуждает насилие гораздо более прямо, чем «Испанская земля». В отличие от Ивенса, Кармен сознательно стремился запечатлеть страх на лицах во время бомбардировок, а в одном из эпизодов снял женщину с коляской — оммаж знаменитой сцене на одесской лестнице в эйзенштейновском «Потемкине» (который показывали в Испании в годы войны)¹. Но текстом, в наибольшей степени отразившим ужас насилия, являются «Большие кладбища под луной» (1938) католика и монархиста Жоржа Бернаноса. Эта книга, фрагмент которой был опубликован в 1938 году в «Интернациональной литературе», содержит обвинение в адрес фалангистов, при попустительстве церкви устроивших бессмысленную массовую резню беззащитных республиканцев на Майорке².

¹ Ромен Кармен в воспоминаниях современников / Сост. А. Виноградова. М.: Искусство, 1983. С. 90; *Kowalsky D. The Role of Soviet Cinema* (<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;idno=heb99012.0>). (абзац 396).

² *Бернанос Ж. Большое кладбище в лунном свете // Интернациональная литература. 1938. № 9.*

В каком-то смысле изображение войны, коль скоро оно претендует на «подлинность», неизбежно должно было носить фрагментарный характер, что, однако, делает пропагандистскую функцию большинства этих текстов довольно проблематичной. Нужно заметить, что они создавались в тот момент, когда в литературе и литературоведении остро стояла проблема примирения реальности случая с требованиями повествования (эта проблема обсуждалась в предыдущих главах в связи с трудами Лукача). Проблема случайности как в реальности, так и в литературе приобрела философское и литературоведческое значение с выходом романа «Тошнота», который Сартр, молодой левый писатель, закончил в 1936 и опубликовал в 1938 году. Его герой, Антуан Рокантен, ставший впоследствии эталоном отрицательного героя для советской критики и противоположностью положительного героя социалистического реализма, задается вопросом о связи между случайностью и абсурдом существования — тем, что непредумышленно и неиллюзорно. Иначе подходит к этому вопросу Беньямин в статье «Рассказчик» (опубликованном в октябре 1936).

Авторы романов и фильмов о войне в Испании использовали разные повествовательные стратегии, чтобы придать единство опыту войны и направить хаотичность и случайность связанных с нею переживаний в русло нужной идеологии. Большинство из них было вполне сопоставимо с некоторыми стандартами соцреализма. Общим был сюжет, посвященный росту зрелости и самосознания (*Bildung*). В романах Хемингуэя и Мальро силами, подталкивающими героя на этом пути, были смерть и опасность. Письмо также играло важную роль в повествовании, в соответствии с характерным для той эпохи представлением о связи между письмом и самоформированием¹.

Идея, что письмо позволяет преодолеть случайность существования, отчетливо проявляется в образе главного героя романа «По ком звонит колокол» Роберта Джордана, который является преподавателем испанского и к тому же начинающим писателем. Джордан

¹ См., например: *Koestler A. Dialogue with Death / Transl. T. Blewitt, P. Blewitt. New York: Macmillan, 1942. P. 30, 43, 101, 106.*

надеется создать роман на основе своих испанских впечатлений, но, подобно герою короткого хемингуэевского рассказа «Снега Килиманджаро» (1936), вышедшего незадолго до начала войны, умирает прежде, чем мог бы написать свою книгу.

Хемингуэй показывает, что этот ненаписанный роман придал бы жизни Джордана связность. Выходит, «По ком звонит колокол» — это роман о ненаписанном романе: как выразился Дени Олье, «смерть препятствует обращению героя в писателя». Олье приводит в пример такие детали сюжета, как взорванные мосты и сообщения, которым не суждено добраться до штаба, в поддержку своего драматичного вывода, что «действие должно осуществляться в отсутствие каких-либо связей со штабом наррации»¹.

Герой Хемингуэя хочет переписать свою жизнь, устранив своей книгой разницу между фактами и вымыслом. Посредством письма можно победить смерть, придать своей жизни порядок. Роберт Джордан готов написать роман, прокрутив еще раз пленку своей жизни, но ему не удастся этого сделать из-за вмешательства смерти. Собственно, в романе Хемингуэя фигурируют два задуманных сочинения. Другой герой, Карков (прототипом которого послужил Кольцов), тоже планирует написать книгу об испанском опыте и обсуждает свой замысел с Джорданом. Однако Карков не просто еще один начинающий романист, он выступает как потенциальный «штаб наррации» для Джордана. Размышляя о своей жизни в партизанском отряде, Джордан пытается осмыслить то, через что он проходит, и Карков играет для него роль ориентира. Он своего рода «наставник», типичный образ из соцреалистического романа: старший и политически более сознательный герой, который помогает младшему герою обрести политическую зрелость.

Если на протяжении большей части романа Карков служит ориентиром для Джордана, то для самого Каркова таким ориентиром является Москва, которая могла бы стать «штабом наррации» для

¹ *Hollier D. Absent without Leave: French Literature under the Threat of War. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. P. 184, 187.*

главного героя. Эту возможность и открывает перед ним Карков: он советует Джордану прочесть некоторые марксистские тексты, а после войны поехать в Москву учиться или работать. Иначе говоря, Карков предлагает Джордану программу, которой по советам Кольцова на протяжении этого десятилетия следовали многие западные интеллектуалы. Можно предположить, что эта часть романа действительно автобиографическая и повторяет разговоры, которые вели Хемингуэй и Кольцов. Джордан откладывает свое решение, хотя у читателя складывается впечатление, что он не согласится на предложение Каркова; как бы там ни было, его убивают (впрочем, сначала Хемингуэй хотел сделать Джордана коммунистом, но издатели его отговорили).

В большинстве романов этого времени эта экзистенциальная тема индивидуального развития и понимания самого себя перед лицом смерти шла рука об руку с темой роста политического сознания — главной для соцреалистического романа. В «Надежде» Мальро показано постепенное превращение Мануэля из беспартийного интеллектуала в дисциплинированного республиканского командира, что соответствует основной линии типичного соцреалистического сюжета, интерпретированной, однако, более абстрактно — без ссылок на марксизм или большевизм. В то время Мальро выступал за своего рода «реорганизованный» роман, основанный не на индивидуальной психологии, а на «психологии третьего лица», когда «герой <...> сведен к роли романного аксессуара»¹.

Однако Мальро описывает рост сознательности своего героя более свободно и эпизодически, чем это было принято в советском романе того времени. Мануэль присоединяется к борьбе по чистой случайности. Машину, которую он купил, чтобы ездить кататься на лыжах в Сьерру, берет один его друг: она нужна республиканцам, чтобы перевезти динамит для подрыва мостов. Мануэль отправляется вместе с ним и встречается с бойцами-республиканцами; в какой-то момент его «внезапно» перестает волновать машина и захватывает ощущение действия. Машина вскоре разбивается, а Мануэль

¹ *Hollier D. Absent without Leave: French Literature under the Threat of War. P. 150.*

становится республиканским бойцом. В конце романа показано, что он достиг политической зрелости.

В романе Мальро мы видим, таким образом, переход от образа войны как арены приключений к войне как пространству обретения самоконтроля и дисциплины. Исследователи, писавшие об этом романе, спорят относительно того, насколько однозначен этот процесс¹. Подчинение собственного «Я» «штабу наррации» особенно проблематично для интеллектуала (о чем шла речь в Главе 1), каковым является главный герой романа. В фильме это не так, и, вероятно, не случайно. Мальро в «Надежде» тщательно исследует эту проблему: например, он говорит о том, что эта война требует от своего участника манихейского взгляда на мир, чуждого интеллектуалам с их более сложным восприятием жизни².

Адаптируя свой роман для фильма, Мальро отказался от его главной нарративной структуры, не стал фокусировать внимание на становлении героев и свел к минимуму диалоги. Ни Мануэль, ни Маньен не являются главными героями — они всего лишь безымянные действующие лица, наряду с прочими участвующие в насыщенном событиями сюжете. Мальро, например, вычеркнул мучительные размышления Мануэля по поводу верности политическому долгу или оправданности чисток в рядах республиканцев (то же самое мы видим у Хемингуэя: в романе он показывает внутренние терзания Джордана по поводу методов ведения войны, но они полностью отсутствуют в его тексте для «Испанской земли»). В сценарии фильма Мальро выделяет два эпизода, отобранные среди множества в романе: в первом солдаты-республиканцы, жертвуя собой, врезаются на машине во вражескую пушку, во втором (предпоследнем эпизоде романа) отважная эскадрилья (вроде той, которой командовал сам Мальро) бомбит тайный аэродром националистов, уничтожая

¹ См.: *Goldmann L.* Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964. P. 232—233; *Suleiman S.* Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre. New York: Columbia University Press, 1983. P. 135, 138—139, 182, 187.

² *Мальро А.* Надежда / Пер. А. Косс., Е. Кушкина. Л.: Художественное отделение, 1990. С. 357.

множество самолетов, после чего один из республиканских самолетов сбивают и он врезается в гору. Местные крестьяне спускают мертвых и раненых с горы на носилках (своего рода путь на Голгофу, только в обратном направлении): их число неправдоподобно велико, так что фигуры образуют сплошную извилистую линию; мужчины поднимают кулаки в республиканском приветствии.

Ивенс в «Испанской земле» прибегает к другой стратегии, чтобы придать связность изображаемому им хаосу войны. Кульминацией фильма становится завершение проекта оросительной системы в деревне Фуэнтадуэнья, к работе над которым режиссер периодически возвращался на протяжении своего рассказа. Орошение — сюжет, вполне привычный для Ивенса: вода (дождь, река, дамба) служит лейтмотивом многих его фильмов, однако в данном случае этот проект играет примерно ту же роль, что в соцреалистическом романе, выступая как конкретная производственная задача, обеспечивающая общую структуру повествования. Впрочем, в фильме Ивенса, в отличие от канонов соцреализма, строительство оросительной системы хотя и имеет коллективный характер, но обходится без начальников. Но подобно тому, как в соцреализме рассказ о строительстве или производстве не является самодостаточным, а служит аллегорией движения СССР навстречу коммунизму, мотив «орошения» иссушенной земли у Ивенса — это обещание национального возрождения.

Подобные аллегорические элементы часто встречаются в текстах об Испании. И хотя внешне они основаны на личном опыте писателя или сценариста, из них обычно исключено личностное начало. Это особенно касается «Испанского дневника» Кольцова: мы имеем «дневник», но доля «Я» в нем сведена к минимуму. Внутренние размышления, представленные на его страницах, в основном посвящены тому, что будет происходить на Красной площади во время парада — и это в то время, когда Кольцов переживал личную драму. После того как Остен в 1936 году уехала из Испании, у нее завязался роман с Эрнстом Бушем (немецким певцом и композитором, который участвовал в постановке «Вышей меры» и в связи с этим

посетил Москву вместе с Эйслером в 1931 году). Когда в 1937 году она вновь приехала в Испанию, с ней был Буш; Хемингуэй в своем романе пишет о возникшей тогда напряженной ситуации, но в «Испанском дневнике» об этом нет ни слова.

Самую сильную эмоциональную реакцию автора «Дневника» вызывает трагическая смерть двух раненых бойцов, с которыми он лично не знаком: танкиста Симона и летчика-аса Антонио (возможно, не случайно один совершал подвиги, управляя наземной машиной, а второй — самолетом)¹. Кольцов представляет этих двоих, словно это его родственники или по меньшей мере близкие друзья, описывая на протяжении нескольких дневниковых дней свои визиты к ним в больницу и свою тревогу за них, заставляя читателей напряженно гадать, выживут ли они, пока автор переключается на другие темы, чтобы вернуться к ним в одной из следующих записей². Из романа Хемингуэя следует, что забота Каркова объяснялась тем, что у него было задание в случае падения Мадрида застрелить Антонио, не позволив ему попасть в руки врага. В «Дневнике», когда Антонио умирает, рассказчик присутствует на похоронах и на вопрос кладбищенского смотрителя, есть ли среди присутствующих родственники умершего, называет себя. Но когда смотритель предлагает герою Кольцова сделать надгробную надпись, тот отклоняет предложение: никакой надписи не нужно — об Антонио напишут в «Правде», это и будет его эпитафией. Этот короткий диалог подчеркивает, что Антонио, как и многие другие, кого описывает Кольцов, несмотря на очевидное личное отношение к ним автора дневника, существует не как индивид, а как символическая фигура советского дискурса.

«Танкист Симон» и пилот Антонио символизируют транснациональный и трансперсональный характер войны в Испании. Оба названы западными, европейскими именами, но в действительности они русские. Подлинное имя Симона — Семен: советский солдат, посмертно получивший звание Героя Советского Союза;

¹ Кольцов М. Летчик Антонио // Правда. 1936. 16 ноября; Кольцов М. Испанский дневник. М.: Издательство политической литературы, 1987. Т. 1. С. 205.

² Кольцов М. Испанский дневник. Кн. 2. С. 255—256, 263, 265, 275.

а Антонио — это Сергей Федорович Тархов, который использовал испанское имя подобно многим бойцам интербригад¹. Скрывая их истинную национальную принадлежность, Кольцов в соответствии с официальным курсом советской политики стремился преуменьшить степень участия СССР в этой войне, которую изображал вместо этого как борьбу испанского народа. Если в некоторых произведениях о гражданской войне (например, в «Великом примере» Реглера) акцентируется момент выхода на сцену интербригад как защитников осажденного Мадрида, Кольцов упоминает их только в конце заметки, причем в его описании бойцы бригады совсем не похожи на героев — они молоды, неопытны и не разбираются в оружии.

Обсуждаемые здесь западные писатели склонялись в сторону СССР, но подобно тому как хемингуэевский герой, Роберт Джордан, откладывает идею поездки в «Москву», так и они; когда дело доходило до поддержки советской политики, выражались туманно и двусмысленно. Мальро и Реглер испытывают явные трудности, когда затрагивают в своих романах проблему московских процессов и чисток. В «Надежде» есть один особенно неоднозначный эпизод: главный герой встречает своего друга среди тех, кого должны репрессировать, и проходит мимо, игнорируя мольбы обреченного спасти его. А в «Великом примере» Реглера один солдат интербригады осмысляет эти события в духе героев Достоевского²! Кёстлер в «Диалоге со смертью» довел эту неопределенность до крайности; он максимально избегает приемов соцреалистического романа, прибегая к психологическому исследованию и иронии. В одной сцене, которая выглядит как насмешка над героическими стереотипами «рассказов о большевиках», герой, которого ведут на казнь, начинает петь «Интернационал», но другие заключенные не присоединяются к песне, будто пребывая в неуверенности, что это их гимн³.

¹ Крылья Испании. Очерки и рассказы о летчиках республиканской Испании. Сост. Н. Подорольский. М.: Молодая гвардия, 1938; Луис Фишер упоминает доблестного летчика Тархова в своем докладе от 31 декабря 1936 года, см.: *Radosh R. et al. Spain Betrayed*. P. 111.

² *Regler G. Great Crusade*. P. 185—200.

³ *Koestler A. Dialogue with Death*. P. 64—65.

Изображая войну в Испании, почти все антифашисты подчеркивали, что республиканцы борются за сохранение испанской и, шире, европейской культуры. Символами этой культуры служили имена Эль Греко, Гойи и особенно Сервантеса, упоминание которого было почти обязательным (автор «Дон Кихота» может показаться странным выбором, но он был испанским национальным писателем, и его пьеса «Нумансия» [1582] о сопротивлении испанцев римской осаде была поставлена в Мадриде)¹. Фигура Сервантеса служила своего рода залогом того, что Европа, «культура» или «цивилизация» одержат победу, выдержав нападения варваров. В «Испанской земле», например, он появляется в самом начале и ближе к концу, обрамляя повествование. Среди неистового движения и хаоса бомбежек он образует нечто неизменное и вечное.

В этом чествовании европейскости писателями-антифашистами есть привкус расизма: националистические силы часто представлены марокканцами или мусульманами, что, конечно, соответствует исторической правде — ведь Франко действительно использовал марокканские подразделения, — но не в такой степени, как это изображено в литературе. У Реглера в романе (английский перевод которого, кстати, называется «The Great Crusade», «Великий крестовый поход») периодически встречаются такие выражения, как «черные марокканцы», «строй черных» и «мусульмане — стадо зверей». Герой Альберт предупреждает: «Они сделают из вас черномазых — вас, людей Сервантеса и Эль Греко», — и напоминает своим солдатам, что «Мадрид не Аддис-Абеба»².

Также в этих текстах время от времени упоминаются места и даты, в основном из репертуара левой мифологии, которые служат своего рода историческими ориентирами для республиканцев. Мадрид, центр республиканской Испании, который требовалось сохранить во что бы то ни стало, часто изображается как легендарный город, место революции. Реглер, например, так описывает приближение

¹ Сервантеса также упоминает Кольцов в «Испанском дневнике».

² Regler G. Great Crusade. P. 262, 257, 287, 364—365.

бойцов своего батальона к осажденной столице: «На каждом шагу этого ночного марша они искали город <...> с городским советом, избранным гражданами <...> Они <...> шли вперед, верные той картине, что была у них в головах. Мадрид был огромен. Мадрид был прекрасен. На улицах Мадрида люди брэнчали на гитарах, пели революционные песни; рабочие танцевали со своими женщинами вокруг республиканского флагштока. Дети собирали камни, чтобы строить баррикады. Юные девушки стояли с винтовками на амбразурах»¹.

Идеализированный Мадрид, который мы видим у Реглера, — собирательный образ революционного города: он сочетает элементы Парижа времен Великой французской революции (танцы вокруг флагштока), особенно те, которые пропагандировало в то время правительство французского Народного фронта, проводя массовые революционные празднования на улицах, а также отчасти Парижской коммуны и большевистской революции (избранный совет). Но такой «Мадрид» оказывается эфемерным, он не поддерживается реальностью. Мираж рассеивается со смертью любимого командира бригады, генерала Лукача.

В «дневнике» Кольцова маяком, освещающим путь его герою Мигелю и всем республиканцам в ночи франкистского натиска, выступает другой город — Москва. Москва Кольцова — это не новые, невозмутимые каменные здания, это, как тогда говорили, «ожерелье бриллиантовых огней», словно видимое из Мадрида, манящая родина революции². Судьба объединила Москву и Мадрид: весь мир в тот момент — это Мадрид и Москва³.

В мемуарах Реглера «Сова Минервы» Москва предстает антиутопией, откуда нужно бежать, но у Кольцова ее стабильность превращает город в надежный маяк, благодаря которому случайность, хаос и смятение гражданской войны в Испании обретают связность. События в дневнике разворачиваются с огромной скоростью. Эта беспорядочность не только означает историческую неукорененность

¹ *Regler G. Great Crusade. P. 4—5.*

² *Кольцов М. Испанский дневник. Т. 1. С. 281.*

³ Там же. С. 271.

врагов, но также подчеркивает постоянство Москвы. Кольцову удается почти полностью исключить культ Сталина со страниц своего дневника, заменив его другим культом¹. «Москва» представлена не столько как некая физическая реальность, конкретное место или политическая сила, сколько как пространство революционного ритуала. Парады на Красной площади проходят пунктиром по всему тексту, придавая ему структурную упорядоченность². У Эренбурга в его «No pasaran!», напротив, портрет Сталина стоит на столе испанского офицера, который заявляет: «Я читал о Царицыне», — имея в виду победоносное сражение русской Гражданской войны, своим успехом якобы обязанное Сталину³.

В этих книгах Москва, Париж и Мадрид функционируют как пространственные символы, но отсылки к ним имеют характер временной. Время и пространство перемешаны в хронотопе революции. Пространство (Париж, Москва) — это время (революционная Франция, революционная Россия). Многие участники гражданской войны с республиканской стороны прибегали и к другим историческим прецедентам, связанным с революциями и сопротивлением внешнему врагу, таким как восстание против Наполеона в Мадриде 1808 года или революционные выступления 1848 года в ряде европейских стран, о которых писал Маркс. Однако для Кольцова главным источником параллелей для испанского гражданского конфликта была не столько большевистская революция, сколько советская Гражданская война 1917—1921 годов, к которой он периодически обращается как к примеру сопротивления контрреволюционным силам и иностранной интервенции. Именно эта война, а не события 1808 и 1848 годов, пропагандировалась советскими эмиссарами

¹ О Сталине Кольцов пишет дважды — когда речь заходит о телеграмме Сталина Хосу Диасу, отправленной, чтобы выразить солидарность с республиканцами (часть 1), и в самом конце, где подробно рассказывает о сталинской конституции (см. также публикацию фрагмента в: Новый мир. 1938. № 8. С. 35).

² Кольцов М. Испанский дневник. Т. 1. С. 219.

³ Эренбург И. No pasaran! Гражданская война июль — декабрь 1936 года. М.: ОГИЗ: Изогиз, 1937. С. 42.

в Испании как главный прообраз борьбы республиканцев. Советские фильмы о ней демонстрировались по всей Испании, в городах и деревнях, а также на фронте. Лидером этой кампании был Эренбург, который приехал в Испанию из Парижа в фургоне с передвижным кинооборудованием¹.

В целом за годы войны в республиканской Испании было показано около трех десятков фильмов. Но главными из них были две недавно снятые картины. Первая — это «Чапаев» (1934) братьев Васильевых, классическое произведение соцреалистического кино, воспевающее подвиги легендарного командира Гражданской войны; республиканцы смотрели его чаще других, и многие из них не единожды². Второй фильм — «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана (1936) о героической защите военно-морской базы Кронштадта в 1919 году, которую пытались захватить силы Юденича. Оба фильма были частью общего культурного кругозора интеллектуалов-антифашистов и пользовались популярностью также в Париже³.

Фильм «Мы из Кронштадта» был выбран советским руководством в качестве одного из главных произведений в рамках пропагандистской кампании периода сотрудничества с Народным фронтом. В 1936 году Всеволод Вишневский, чья классическая пьеса о Гражданской войне «Оптимистическая трагедия» также была поставлена в Мадриде, написал сценарий и фактически выступил сорежиссером фильма⁴. Вишневский организовал большой промотур фильма по Европе, кульминацией которого стала премьера в Париже, где драматург встретился со множеством крупнейших западных интеллектуалов, включая Ман Рэя, Пикассо и Джойса (напомню, что Вишневский отстаивал идею публикации «Улисса» в СССР)⁵.

¹ *Эренбург И.* Дела и дни (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб.: Б-ка Рос. акад. наук, 2001. С. 89, 99, 101, 103.

² *Kowalsky D.* The Soviet Cinematic Offensive in the Spanish Civil War // *Film History*. 2007. Vol. 19. P. 9—10; *Эренбург И.* No pasaran!

³ *Gide A.* Return from the U.S.S.R. / Transl. D. Bussy. New York: Knopf, 1937. P. 32.

⁴ Оборонные писатели, вперед! // Литературная газета. 1937. 15 октября.

⁵ *Вишневский В.* 90 дней в Европе // Советское искусство. 1936. 17 июля.

Фильм получил Гран-при на Международной выставке в Париже в 1937 году. В статьях об этом событии отмечалось, сколь важную роль он сыграл в поднятии боевого духа бойцов в Испании, где, по словам Кольцова, «был принят прежде всего как директива к действию»¹. Затем Вишневному поручили написать сценарий для фильма «Испания»; режиссером назначили Эсфирь Шуб, которая должна была использовать кинохронику Кармена. Эйзенштейн тоже в какой-то момент обратился с Вишневному с предложением написать сценарий к фильму под названием «Испания» с Полем Робсоном в роли марокканского негра, сбежавшего из армии Франко, однако эта идея, как и многие другие эйзенштейновские проекты этого десятилетия, так и не была реализована².

«Чапаев» и «Мы из Кронштадта» хоть и являются фильмами, а не романами, следуют стандартам советского романного нарратива о росте политического сознания главного героя. В сущности, во всех произведениях об Испании подчеркивалось мальчишество бойцов-республиканцев, недостаточная организация и нерешительность действий, равно как и необходимость создания организованной и дисциплинированной армии³. Но многие комментаторы отмечают, что главным уроком, который испанские зрители извлекли из фильмов «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», было «никогда не сдаваться»: оба фильма показывают, как отряды красноармейцев, начавшие разбегаться при виде превосходящих вражеских сил, возвращаются на боевые позиции благодаря усилиям командира, отважно вступают в бой и, несмотря на неравенство сил, одерживают победу. Кольцов в «Испанском дневнике», в записи от 25 октября 1936 года, «до-

¹ Цитата из: Вишне夫斯基 — орденосец // Знамя. 1937. № 2. С. 271. О докладах Кольцова из Испании см. в том же номере журнала статью: Шкловский В. О Михаиле Кольцове. С. 276—281.

² Клейман Н. Неосуществленные замыслы Эйзенштейна // Искусство кино. 1992. № 4. С. 17.

³ Кольцов М. Испанский дневник. Т. 1. С. 164—167 (16 октября); Koestler A. Dialogue with Death. P. 20; Эренбург И. Испанский закал. Февраль — июль 1937. М.: Гослитиздат, 1938. С. 11, 13, 14; Эренбург И. No pasaran!

кладывает», что когда деморализованные под ударами фалангистов республиканцы оказались на грани поражения, они вернули себе присутствие духа, вспомнив фильм «Мы из Кронштадта», и с удвоенной силой бросились в бой, бросая гранаты.

Отсылки к этим двум фильмам обнаруживаются и в некоторых из выделенных мною текстов западных авторов. Либо в действиях их героев угадываются конкретные эпизоды из этих фильмов, пусть и переработанные (в частности, в «Надежде» — в романе и фильме), либо один из героев смотрит фильм и равняется на его бойцов, следующих приказанию своего героического командира. В «Великом примере» Реглера тема советской Гражданской войны также постоянно возникает в тексте. Солдаты сравнивают внешний вид своего командира с Чапаевым из фильма, и в одной сцене, где Генерал Поля обращается к войскам под Мадридом, солдаты слушают его «с открытыми ртами. В пустом зале вдруг повеяло духом другой, далекой армии: Ворошилов на лоснящемся белоногом гнедом коне, скачущий на фоне кремлевских башен»¹.

Почти все эти тексты стремятся подчеркнуть героизм республиканцев, и бомбардировка Мадрида служит для них кульминационным моментом борьбы. Она происходила в октябре — ноябре 1936 года, после чего война продолжалась еще более двух лет. Но уже на следующий год историческая ситуация принципиально поменялась: началась эпоха Большого террора, и в конце 1937 года СССР значительно сократил материальную поддержку республиканцев².

Эти изменения отразились на последующих произведениях о войне, особенно отчетливо на фильме «Испания», который создавался уже после того, как республиканцы потерпели поражение, и стал самым «сталинистским» из этих произведений. Эта черта проявилась на разных уровнях. Он, например, уже далек от текстуальной разреженности и сдержанности, свойственной произведениям более раннего периода, особенно если сравнивать его с «Испанской землей».

¹ Отсылки к Чапаеву: *Regler G. Great Crusade*. P. 26, 55; к речи Генерала Поля: P. 112.

² *Kowalsky D. Stalin and the Spanish Civil War*.

Поскольку «Испания» была смонтирована и озвучена позже, чем другие работы, которые я рассматриваю, здесь появилась возможность охватить войну целиком, что уже отличает этот фильм от его предшественников с их более открытыми финалами. Когда Шуб приступила к работе, в ее распоряжении был современный материал, отснятый несколькими испанскими кинооператорами, включая отступление испанских солдат и интербригад через границу во Францию и сцены из франкистской столицы, Бургоса, которыми она дополнила съемки Кармена.

Дикторский текст в «Испании» акцентировал внимание на злодеяниях фашистов, используя дискурс чисток, что не удивительно: фильм был закончен, когда Большой террор (1937—1939) только-только подошел к концу. Даже поражение республиканцев изображено как предательство: «И пусть предатели открыли ворота Мадрида Франко, борьба будет продолжаться <...> беспощадно». Эпитет «беспощадный», звучащий здесь и в других местах, представляет собой стандартный эпитет периода чисток.

Новые времена нашли отражение и в «Испанском дневнике» Кольцова, особенно в более «сталинистской» второй части, первые записи которой датированы кануном нового, 1937 года. Исчезают захватывающие дух путешествия, приключения, своего рода божественный дух, теряется из виду фигура Мигеля. Им на смену приходит риторика чисток: «бдительность», «зоркость», одержимость троцкистами и объяснение неудач на фронте происками шпионов¹.

Можно предположить, что публичная поддержка Кольцовым официальной линии чисток была вынужденной, тогда как внутренне он пребывал в ужасе или по крайней мере был встревожен происходящим. Но некоторые свидетельства, вроде его письма Марии Остен от 11 марта 1938 года, где говорится об осужденных по делу Бухарина, заставляют в этом усомниться: «Что за ужасающие разговорщики, какие бандиты, какие низкие и кровавые преступники!

¹ *Кольцов М.* Испанский дневник. Кн. 3 (17 июня 1937) // Новый мир. 1938. № 8. С. 18.

Оторопь берет, когда слышишь, как Ягода или Хрущев спокойно обсуждают убийство Горького и его сына»¹. Трудно сказать, в какой степени это письмо отражает его истинную реакцию: ведь он знал, что оно может быть прочитано агентами НКВД. Невозможно реконструировать намерения, «скрытые мысли» или умонастроения человека, который последовательно поддерживал в печати чистки анархистов, социалистов, троцкистов и даже коммунистических групп и отдельных коммунистов в Испании. В то время царила атмосфера подозрительности и доносов — лишь немногие интеллектуалы были свободны от нее, а из левых лишь те, кто обладал некоторой независимостью. Свидетельства этой атмосферы можно найти в пьесах, фильмах и романах того времени, созданных по всей Европе (например, в упомянутом выше фильме «Майерлинг»), в том числе в книгах и фильмах о гражданской войне в Испании — к примеру, у Хемингуэя². Даже в английском фильме «Саботаж» (1936) Хичкока мы видим заговор связанных с иностранцами «вредителей» (излюбленное обвинение в СССР эпохи чисток), которые собираются взорвать Лондон, в то время как за ними следит тайная полиция, собирающая сведения о простых гражданах³. Кроме того, один из кинопроектов Эйзенштейна этого периода, «Бежин луг», посвящен Павлику Морозову, новому официальному герою и примеру для подражания советской молодежи, который в 1932 году был предположительно убит собственным отцом за то, что донес властям об участии последнего в кулацком сговоре против колхоза⁴. Бабель, написавший второй вариант сценария, назвал отца «вредителем». Таким образом, этот фильм служит еще одним примером,ставляющим Эйзенштейна апологетом чисток. Однако реальность была

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Д. 88. Л. 8.

² Его романы «По ком звонит колокол» и особенно «Пятая колонна», а также рассказ «Разоблачение» написаны в Мадриде.

³ Сопродюсером фильма выступил Айвор Монтегю, коммунист и друг Эйзенштейна.

⁴ Настоящие события и варианты этого нарратива обсуждаются в: *Kelly C. Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*. London: Granta Books, 2005.

намного сложнее. «Бежин луг» не устроил руководство, и в марте 1937 года отснятый материал был конфискован, а работа над фильмом приостановлена¹. Когда только возникла эта угроза, сторонники фильма подключили к делу Фейхтвангера: в 1937 году он находился в СССР с визитом и к досаде чиновников включил положительный отзыв о фильме в свое заявление, опубликованное в журнале «Советское искусство», где более или менее поддержал показательный процесс против «антисоветского троцкистского центра», свидетелем которого стал в Москве².

Фейхтвангер приезжал в Москву собирать материалы для книги «Москва 1937», задуманной как ответ на негативную оценку советской России в книге Жида «Возвращение из СССР», вышедшей в конце 1936 года³. Пригласив Жида в Москву, советское руководство рассчитывало заполучить еще одного влиятельного сторонника советской системы. В Москве Жида курировали Третьяков и Кольцов, которые организовали ему встречи с Бабелем, Пастернаком и другими писателями⁴. Когда же он показал себя «буржуазным ренегатом» (в глазах СССР), чиновники отменили готовившуюся публикацию его текстов в русских переводах⁵.

В момент подъема Народного фронта, в период, когда фашистская угроза становилась все более очевидной (особенно в Испании),

¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 403. Л. 1—4.

² РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 403; «Все театры ставят Пушкина». Московские впечатления. Беседа с Лионом Фейхтвангером // Советское искусство. 1937. 5 февраля; Memorandum from B.Z. Shumiatsky to V.M. Molotov // Clark K., Dobrenko E. (eds.). *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917—1953*. New Haven: Yale University Press, 2007. P. 245.

³ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 5. Д. 745. Л. 20—22.

⁴ Подробнее о визите Жида и Фейхтвангера см.: Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. Избранные сюжеты 1919—1960 годов. М.: Эллис Лак, 2008. С. 421—433; David-Fox M. *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Russia, 1921—1941*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011; Stern L. *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920—1940: From Red Square to the Left Bank*. London: Routledge, 2007.

⁵ Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 277.

большинство интеллектуалов не решались осудить Советский Союз, хотя многие из них были глубоко обеспокоены показательными процессами (у Кёстлера, например, было соглашение с партией, когда он покинул ее в 1938 году, не критикуя большевизм открыто)¹. Во Франции многие, включая Эренбурга, убеждали Жида отказаться от публикации его книги или хотя бы подождать окончания войны в Испании; Кольцов в «Испанском дневнике» пишет, как встретил в Испании секретаря и родственника Жида Пьер Эрбара и тоже просил его разубедить писателя, но тщетно². «Возвращение из СССР» тотчас превратило Жида в персону нон грата среди интеллектуалов Народного фронта³. От Кольцова требовали написать книгу-ответ, но в итоге это сделал иностранец Фейхтвангер с его «Москвой 1937»⁴. Несмотря на то что архивные материалы свидетельствуют о недовольстве Фейхтвангера обстановкой, которую он увидел во время визита в Москву, и его переживаниях по поводу процессов, он все же в значительной степени подавил сомнения и исключил всякие оговорки из своей книги, которая была переведена на русский и издана массовым тиражом⁵. Опасность, исходившую от «Возвращения из СССР», отчасти ослабила бомбежка Герники 26 апреля 1937 года: она снова напомнила интеллектуалам-антифашистам о необходимости коллективных усилий⁶.

¹ *Cesarani D. Arthur Koestler: The Homeless Mind. New York: Free Press, 1998. P. 148.*

² *Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 425; Кольцов М. Испанский дневник. Кн. 2. С. 299—300.*

³ *Hollier D. Absent without Leave. P. 177.*

⁴ *Фейхтвангер Л. Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей. М.: Художественная литература, 1937; Фрадкин В. Дело Кольцова. М.: Вагриус, 2002. С. 290.*

⁵ Доклад Д. Каравкиной, поставленной ВОКСом для работы с ним: ГАРФ. Ф. 283. Оп. 1. Д. 354, его комментарии о процессах: Л. 7—8.

⁶ Картина Пикассо «Герника» (послужившая ответом на это событие), заказанная для республиканского павильона Испании на Всемирной испанской выставке и знаменитая сегодня, по всей видимости, не получила широкого освещения в литературе того периода. См.: *Herbert J.D. Paris 1937: Worlds on Exhibition. Ithaca: Cornell University Press, 1998. P. 33.*

Кольцов не был в тот момент в Испании (хотя он упоминает бомбежку в конце второй части своей книги) — его вызвали в Москву и просили заняться организацией нового Конгресса в защиту культуры, продолжения парижского конгресса 1935 года, который на сей раз должен был проходить в Испании с 4 по 7 июля 1937 года и закончиться в Париже 17 июля. (В 1936 году, до того как началась война в Испании, Мальро приезжал в Москву, чтобы помочь в организации этого Конгресса.) Другой причиной отъезда Кольцова, как можно предположить, была необходимость обсудить неудачу с Жидом и, разумеется, оправдать себя, ведь, к сожалению для Кольцова, он непосредственно отвечал за визит француза. Когда в мае 1937 года он возвращался в Испанию, то по пути на два дня задержался во Франции, где встречался с Фейхтвангером. В своем дневнике он уделяет особое внимание этому событию, открывая им третью часть «Испанского дневника»; целью этой встречи, несомненно, было повлиять на Фейхтвангера в ходе написания им книги, основанной на его поездке в СССР в декабре 1936 — январе 1937 года¹.

Конгресс писателей 1937 года, ради подготовки которого Кольцов ездил в Москву, проходил в момент, когда дело антифашистов в Испании если и не было окончательно проиграно, то находилось в явной опасности (делегатам не нужно было об этом напоминать — им пришлось провести ночь в подвале отеля, пока вокруг рвались бомбы) — этим обстоятельством и определялся пафос мероприятия². По своему духу оно было далеко от конгресса 1935 года. Почти все советские делегаты носили Жида, а также недавно репрессированных высокопоставленных советских военных офицеров — Михаила Тухачевского и Иону Якира (Фейхтвангер на конгрессе отсутствовал). Кольцов в своей речи равнял троцкистов с Гитлером, итальянскими фашистами и японскими милитаристами³.

¹ Кольцов М. Испанский дневник. Кн. 2 (23 мая 1937) // Новый мир. 1938. № 7. С. 33.

² Вишневский В. Республиканская Испания сегодня // Советское искусство. 1937. 5 августа.

³ Фрадкин В. Дело Кольцова. М.: Вагриус, 2002. С. 305.

Хотя Эренбург присутствовал на конференции, он уже начал отдаляться от этой версии советского антифашистского культурного фронта и 16 июля 1937 года, после конгресса, написал Кольцову письмо с просьбой исключить его из секретариата Ассоциации защиты культуры¹. Он уже начинал ощущать наступление новых времен: в конце 1937 года, когда он собирался вернуться в Париж, ему отказали в выдаче загранпаспорта, и успеха он добился только после второго письма Сталину (тогда же Эренбурга обязали посетить показательный процесс его друга Бухарина). Но Кольцов и сам после июля 1937 года уже не занимался делами Ассоциации². Дни, когда они занимали главные позиции на полюсах антифашистского движения Москва — Париж, были сочтены.

Роль и намерения Кольцова в Испании и вообще в 1930-х годах стали предметом диаметрально противоположных интерпретаций. Некоторые западные историки без долгих разбирательств называют его агентом НКВД, а то и обвиняют в причастности к чисткам в рядах испанских республиканцев³. Но Кольцова, который был глубоко предан делу Республики и являлся одним из главных поборников интернационализма в СССР, не стоит сбрасывать со счетов, заклеив таким обвинением. Косвенным доказательством того, что он был не просто «человеком Сталина», служит то, что, как пишет Дэниел Ковальски в своей книге, в некоторых кинохрониках Кармена, которые в основном курировал Кольцов и для которых он написал множество титров, «с особым вниманием и уважением демонстрировались испанские анархисты, а <...> еще в одном из титров сказано: “Барселона: центр революционной Каталонии” (при том, что советские советники имели репутацию яростных противников народной революции в столице Каталонии)»⁴. Вдобавок все западные интеллектуалы, встречавшиеся с Кольцовым в Испании, оставили

¹ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 668. Л. 33—34.

² Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 460—466.

³ Залесский К. Империя Сталина. Биографический энциклопедический словарь. М.: Вече, 2000.

⁴ Kowalsky D. Stalin and the Spanish Civil War.

о нем хорошие отзывы; некоторые даже отделяли его от других советских эмиссаров, к которым относились весьма настороженно¹. Среди них были Хемингуэй и даже разочаровавшийся в коммунизме Реглер. Вместо того чтобы выбирать между этими характеристиками, решая, какая из них правильная, я бы предположила, что Кольцов объединял в себе разные роли и идентичности: неординарный раскованный интеллеktуал, собутыльник Хемингуэя, он был в то же время аполлетом Советов, «человеком Сталина» и агентом Коминтерна.

Хороший князь

Хотя всепоглощающие страсти и сумасшедшие, безудержные порывы были характерной особенностью сталинской культуры этого времени, Сталин предпочитал внезапные изменения в сюжете, позволяющем герою избежать смерти. Ему хотелось, чтобы хорошие парни в последний момент спасались, наподобие того, как в немом кино героиню всегда успевают подхватить на руки и вынести с железнодорожного пути прямо перед приближающимся поездом. В спектакле «Анна Каренина» занавес опускался прежде, чем «поезд» настигал героиню, а на показательных процессах стране словно демонстрировалось, как ее в очередной раз спасли от капиталистов и фашистов, которым ее собирались сдать внутренние «враги». Во многих публично инсценированных драмах, особенно разворачивающихся в Арктике, — как, например, экспедиции Челюскина или Папанина (см. главу 8), — группа полярников оказывалась на краю гибели, которую, однако, предотвращали отправленные Сталиным спасатели, прибывавшие в последний момент. И хотя Эйзенштейн первоначально планировал закончить «Александра Невского» (1938) — еще одно произведение с изображением жестокой битвы — мученической смертью своего героя после его возвращения из ставки монгольского хана, Сталин якобы возразил: «Не может умирать такой хороший князь», — и порекомендовал Эйзенштейну закончить фильм празднованием

¹ *Goldberg A. Ilya Erenburg. P. 162.*

победы в Ледовом побоище¹. В работе над сценарием более раннего фильма, «Бежин луг», Эйзенштейн не уступил поступившим сверху указаниям сохранить юного героя в живых; вместо этого, когда он умирает, его комсомольский наставник поддерживает его словами о новой Москве, сверкающей огнями (как и у Кольцова в «Испанском дневнике»), с ее огромными домами, театрами и горящими звездами на кремлевских башнях. Значит ли это, что интеллектуалы были увлечены скорее образом смерти, нежели делом государства?

В действительности в представлении интеллектуалов этого времени смерть от роковой страсти и смерть на войне составляли сюжетные противоположности. Изначально в либретто «Ромео и Джульетты» Прокофьева (преьера состоялась в Брно в декабре 1938 года), написанном Сергеем Радловым, постановщиком «Короля Лира» в Государственном еврейском театре (1935), влюбленных спасает от смерти монах, который появляется в последний момент и предотвращает самоубийство Джульетты. Но это решение породило горячие споры среди интеллектуалов и в конце концов было отвергнуто².

Как мы прекрасно знаем, в реальности не все спаслись в последний момент и не всех сочли «хорошими князьями». В 1937 году многие интеллектуалы были репрессированы, среди них и Третьяков. Его арестовали в Кремлевской больнице 26 июля 1937 года и расстреляли 10 сентября, а реабилитирован он был только в 1956 году, после прихода к власти Хрущева. Брехт был в ужасе, когда узнал эту новость, и написал свое стихотворение «Разве люди непогрешимы?», адресуя вопрос судебному разбирательству.

Аросев, председатель ВОКСа, был арестован в июне либо июле 1937 года, примерно в одно время с Третьяковым. В 1937 году арестовали также нескольких писателей из противопостоящего Третьякову лагеря, бывших рапповцев, которых теперь обвиняли в троцкизме. Один из них, Афиногенов, автор героико-романтической пьесы

¹ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964—1971. Т. 1. С. 500.

² *Morrison S.* The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. New York: Oxford University Press, 2009. P. 32—40.

«Салют, Испания!», арестован не был, но его исключили из Союза писателей и из партии, так что следующий год он провел в мучительной изоляции.

Главное обвинение против Третьякова гласило, что в 1919 году во Владивостоке он проиграл в карты значительную сумму, и когда в 1924 году в Харбине ему была предъявлена расписка, по которой он не смог расплатиться, его вынудили стать японским шпионом (однако его жена, согласно стенограмме допроса, отказалась это подтвердить)¹. Вместо того чтобы расследовать деятельность Третьякова в Иностранной комиссии, обвинители сочинили драматический рассказ о карточном долге, чести и расплате, разворачивающийся в экзотическом краю (все это особенно фантастично, учитывая аскетизм Третьякова, которого трудно даже представить за карточным столом). Этот сюжет мог быть навеян романтической прозой XIX века (Пушкиным или Лермонтовым), хотя и несколько обновленной: вместо того чтобы стреляться на дуэли, герой вынужден стать шпионом. Третьяков, теоретик «литературы факта», который (как мы видели в главе 1) в конце 1920-х — 1930-х годах писал о неуместности романа и прочей беллетристики в новую советскую эпоху, был вынужден создать свой последний текст именно в этом жанре.

Романтическая приключенческая сказка, тесно связанная с драмой роковой страсти, была не чем иным, как одной из форм возвращения романтизма. Фантастические сказки, порожденные государством, нуждались в соответствующих декорациях и тропях. Как мы увидим в следующей главе, доминирующее положение среди них занимал модус возвышенного.

¹ Верните мне свободу! Деятели литературы и искусства России и Германии — жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из архивов бывшего КГБ / Сост. В. Колязин. М.: Медуум, 1997. С. 48—68, 373.

ИМПЕРСКОЕ ВОЗВЫШЕННОЕ

Как мы уже видели, новая эмблема государства, скульптура Мухиной, увенчавшая советский павильон на Парижской выставке 1937 года и на буквальном уровне изображавшая рабочего и колхозницу, продолжала тот динамический порыв вверх, которым была пронизана вся конструкция, и переносила своих героев с их рабочих мест, где мы могли бы их застать в жизни, в некий материализованный возвышенный мир. Однако к концу 1930-х годов возвышенные образы уже буквально царили в советской культуре. Романы и фильмы даже на производственные сюжеты изобиловали захватывающими дух панорамами и картинами дикой природы¹. А в живописи в моду вошел пейзаж, к которому обращается большая часть текстов о возвышенном и прекрасном, написанных в XVIII столетии, но который до этого не являлся важным жанром советского искусства.

Эта новая мода на драматические пейзажи не была всего лишь делом вкуса. Возвышенное давало вдохновляющие тропы для аллегорического изображения национальной идентичности. Похожую тенденцию мы находим в Англии конца XVIII века и Америке середины XIX века, где живопись приобрела значение ведущего вида искусства и «пейзажные образы тесно переплелись с идеей нации»². В СССР конца 1930-х годов ключевую роль в формировании и артикуляции идентичности стал играть кинематограф с его образами диких просторов и горных вершин.

¹ См., например: Юрий Крымов «Танкер Дербент» (1938).

² *Barringer T. The Course of Empires: Landscape and Identity in America and Britain, 1820—1880 // Wilton A., Barringer T. American Landscape: Landscape Painting in the United States, 1820—1880. Princeton: Princeton University Press, 2002. P. 39.*

В этот период, когда на западе росла угроза фашистского вторжения, а на востоке — японской экспансии, советской культурой завладела идея национальной консолидации, и возвышенное оказалось здесь очень кстати, поскольку предлагало тропы для выражения властных отношений. Кавказ изображался как пространство возвышенного в русской литературе начала XIX века, в частности в произведениях Пушкина и Лермонтова, поэзия которых рассматривается сегодня в контексте русского империализма и военной экспансии на юг¹. В 1930-х эти авторы вновь обрели актуальность.

Однако меня в данном случае не интересует влияние на сталинскую культуру романтизма XIX столетия. Моя идея заключается в том, что возвышенное в том понимании, которое вкладывали в этот термин авторы XVIII века, служит эвристической моделью для обсуждаемых здесь нарративов и тропов сталинской культуры. Более того, я предлагаю рассматривать возвышенное как некую доминанту, структурирующую эти тропы и нарративы в поэтике пространства. Вместо затасканной идеи, согласно которой сталинизм был новой версией христианства, нам следует рассмотреть возможность, что советская культура конца 1930-х годов была вариантом возвышенного. Но сначала следует уточнить, что я вкладываю в это понятие.

Возвышенное

Существует несколько разных толкований понятия возвышенного даже в классических его версиях, предложенных Кантом, Гегелем, Шиллером, Лонгином и Эдмундом Бёрком², но есть и кое-что общее

¹ См., например: *Ram H. The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. P. 8.*

² Трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном» привлек внимание европейских интеллектуалов после того, как был переведен на французский Никола Буало в 1674 году. В XVIII веке тема возвышенного поднимается Эдмундом Бёрком в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), Кантом в посвященном возвышенному разделе «Критики способности суждения» (1790) и в «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного» (1764) и Гегелем в «Эстетике» (составленной его студентами по

между ними. Во-первых, возвышенное чаще всего обнаруживается в драматических природных явлениях: высоких утесах, глубоких ущельях, грохочущих водопадах, каменных завалах, стремительных потоках. Это явления, с которыми наблюдатель сталкивается неожиданно и которые, как правило, далеки от его привычного мира. Хотя обычно возвышенное ассоциируется с дикой природой, оно не ограничено ею: Бёрк, например, говорил, что возвышенное можно найти в вещах окружающего нас мира, включая человеческие строения, при условии что они грандиозны по своим размерам¹. Колоссальные здания, строившиеся в СССР 1930-х годов, уже можно квалифицировать как технологическое и архитектурное возвышенное, но к концу десятилетия возобладали именно природные образы.

Кроме того, возвышенное обычно ассоциируется со сценами, внушающими ощущение тревоги и опасности. Типичный перечень возвышенных пространств можно найти в описании образного репертуара признанного мастера возвышенного, художника Сальватора Розы; он включает места «уединенные, глухие и опасные: непроходимые леса, каменистые побережья со штормовыми волнами <...> тайные тропы в лощинах, ведущие к пещерам и логовам разбойников, горные хребты, иссохшие от времени или поваленные молнией деревья, раскинувшие свои кривые ветви на фоне темного неба, грозовые тучи и тусклое солнце»². Такие места резко отличаются от прекрасных пейзажей, исполненных гармонии, симметрии и порядка (качеств, которые скорее ассоциируются с архитектурой). Возвышенное нарушает нормы прекрасного, но наблюдателя волнует в нем то, что Шиллер с воодушевлением, присущим «Буре и натиску», превозносил как «смелый беспорядок».

лекционным заметкам и опубликованной посмертно в 1835 году). Также важны тексты Фридриха Шиллера «О возвышенном (II)» (1801) и «О патетическом» (1793).

¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. Е. Лагутина. М.: Искусство, 1979. С. 105—106.

² Описание картин Сальватора Розы художником Генри Фюссли (1741—1785) цит. по: *Wilton A. The Sublime in the Old World and the New // Wilton A., Barringer T. American Sublime. P. 12.*

Таким образом, сколь бы неподвижными ни были ее части, возвышенная сцена в целом принципиально динамична. Она по своей сути аффективна и вызывает эмоциональную реакцию. Возвышенное — пространство драмы, которую отчасти предопределяет сам масштаб представленных явлений. Сам термин «возвышенное» перекликается с греческим «гипсос», «высота»: драматическая вертикальность (крутые скалы, отвесные башни, гигантские деревья) является ключевой особенностью возвышенного (в XVIII веке этот список дополнили горы, отчасти благодаря обращению к Альпам в «Исповеди» Руссо¹). Но наряду с акцентированной вертикальностью в нем присутствует также усиленное горизонтальное измерение — явное или неявное следствие этой вертикальности. Высота дает возможность для панорамного обзора пространства, простирающегося вдаль чуть ли не до бесконечности. Словом, здесь все измерения гипостазируются, включая глубину (глубокие гроты, крутые ущелья).

Масштабы столь громадны, что картина возвышенного ошеломляет зрителя, внушая ему мысль о бесконечности. Бёрк в своем «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) — классической работе на данную тему — развивает эту идею: «...поскольку глаз не в состоянии охватить границы многих предметов, они кажутся бесконечными и оказывают такое же воздействие, как если бы действительно были таковыми»². Отметим это «как если бы»: с одной стороны, оно предполагает, что эффект возвышенного, в сущности, имеет тропологическое происхождение, а не является качеством реальных природных объектов, с другой — означает, что головокружительная опасность переживается зрителем опосредованно или на расстоянии — например, в виде возвышенной сцены в искусстве.

¹ *Nicolson M.H.* Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite. Ithaca: Cornell University Press, 1959.

² *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 103.

Характерно, что встреча с возвышенным случается неожиданно и воспринимается нами как откровение. Самые известные образцы такого переживания предлагает поэзия Вордсворта и Байрона — например, автобиографическая поэма Вордсворта «Прелюдия, или Взросление сознания поэта» (1805), где герой, поднявшись на гору Сноудон, видит, как луна «подобно молнии» освещает местность, открывая взору бескрайний простор грандиозного скалистого пейзажа, тянущегося до самого моря¹. Как и в других схожих эпизодах своей поэмы², Вордсворт намекает здесь на некую силу, преодолевающую как природу, так и человеческие чувства. Пережитое им озарение — это не только внезапное видение мира, до этого скрытого в тумане и мраке, но и, что еще важнее, откровение, касающееся человеческого разума и силы воображения. Творческая способность, присущая «высшим умам», позволяет им напрямую соприкоснуться с тем, что выходит за рамки эмпирической реальности. (Тот же эффект мы видим в картинах Каспара Давида Фридриха, который часто направляет взгляд зрителя в безграничное пространство.)

Когда в текстах, подобных этому, зрителю неожиданно открывается панорамный вид, он переживает высшую силу или реальность, переживает трансцендентное. Многие классические теоретики возвышенного подчеркивали его связь с Абсолютом, с Богом. Так, Гегель вообще отказался от традиционного антуража возвышенного (всех этих скал и водопадов) и стал рассуждать о нем как об отношении между человеком и Богом, конечным и бесконечным. Для Гегеля возвышенное делает наглядным «само по себе бесформенное и по своей положительной сущности ничем мирским и конечным не выразимое единое божество»³. И несмотря на секуляризацию возвышенного некоторыми романтиками, оно сохранило свою связь с трансцендентностью и Абсолютом. Как заметил Вайскель, независимо от того, подразумевается ли при этом Бог или нет, возвышенное сопряжено

¹ William Wordsworth «The Prelude» (canto 13, lines 35—91).

² См. также: William Wordsworth «The Prelude» (book 6, lines 533—536).

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Пер. Б. Столпнера. М.: Искусство, 1969. Т. 2. С. 82.

с осознанием некоего могущества и «грандиозным переводом трансцендентного в натуралистический план»¹.

В сталинской России возвышенное имело весьма функциональный характер, будучи источником повествовательных стратегий, призванных в конечном счете натурализовать сталинскую власть. Образцовым примером встречи с возвышенной фигурой, особенно в кино, служила встреча с самим Сталиным. Общим местом является сцена, в которой посетитель, явившийся к Сталину, теряет дар речи и не в состоянии вымолвить ни слова, поскольку личность вождя превосходит все мыслимые границы. Это соответствует традиции возвышенного, где Бог, как выразился Терри Иглтон, «отменяет репрезентацию и заставляет умолкнуть язык — и это, выражаясь эстетически, указывает на его возвышенный характер»². В четвертом по счету музыкальном фильме Григория Александрова «Светлый путь» (1940) героиня, представленная к награде кремлевским вождем, фигурой столь высокого плана, что он даже не появляется на экране, впадает в своеобразный транс и переносится на автомобиле, летающем наподобие ковра-самолета, в сверкающий белизной мир³.

Однако классические теории возвышенного связывают его переживание не просто с головокружительным волнением, но и со страхом. Этот момент подчеркивали Кант и особенно Бёрк. Возвышенная сила настолько превосходит границы конечного и смертного, что человека, который с нею сталкивается, охватывает чувство нависшей над ним угрозы уничтожения: «трепет», порождаемый возвышенным, может граничить с ужасом. Как объясняет Бёрк, «когда мы размышляем о таком громадном предмете [как Бог] <...> мы сами съеживаемся, уменьшаясь до ничтожных размеров нашей собственной природы, и тем самым как бы уничтожаем себя в его глазах. <...> Если мы и радуемся, то радуемся, трясаясь от страха». Мы видим, что

¹ *Weiskel T.* The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. P. 4.

² *Eagleton T.* Holy Terror. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 41.

³ См. также сцену встречи со Сталиным в фильме «Валерий Чкалов» (режиссер Михаил Калатозов, 1941), где героический летчик трепещет при виде вождя.

в описаниях возвышенного оно часто приобретает противоречивый характер. Бёрк говорил о «восторженном ужасе»¹, который оно вызывает, а Шиллер отмечал его двойственную сущность: «Это сочетание страдания, доходящего на высшей ступени до ужаса, с радостью, которая может возвыситься до восторга»².

Вряд ли надо напоминать, что конец 1930-х годов был в СССР эпохой террора — ужаса³ в самом буквальном смысле, эпохой, когда, в соответствии с определением возвышенного, данным Иглтоном в «Священном ужасе», «разум впал в безумие»⁴. «Страх» и «трепет» стали доминирующими эмоциями: трепет, внушаемый, с одной стороны, могуществом Сталина, а с другой — постоянной опасностью быть арестованным. Люди были ошеломлены самим масштабом арестов (хотя, как подчеркивает Бёрк, для переживания подлинного возвышенного требуется определенная дистанция по отношению к страданию). Но кроме того, это была эпоха, когда в русском переводе была опубликована значительная часть «Эстетики» Гегеля — главного свода гегелевской теории возвышенного, труда, который пропагандировался в «Литературном критике» и других изданиях членами кружка Лукача⁵. В своих критических и теоретических статьях они часто ссылались на Гегеля и Шиллера, с давних пор имевших важное значение для русской мысли, а также на Белинского и других отечественных мыслителей, испытавших влияние немецкой

¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 98—99, 102—103.

² Шиллер Ф. О возвышенном (II) / Пер. Э. Радлова // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Художественная литература, 1957. С. 492.

³ Здесь обыгрывается двойное значение *англ.* «terror» («ужас» и «террор»). — *Прим. перев.*

⁴ Eagleton T. Holy Terror. P. 53—54.

⁵ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 12. Лекции по эстетике. Книга первая / Пер. Б. Столпнера. М.: Институт философии Академии наук, 1938. Фрагменты гегелевской «Эстетики» в переводе Столпнера публиковались также в «Литературном критике» (1934. № 10, 11; 1935. № 1, 2, 6, 8; 1936. № 3, 5, 7; 1937. № 4, 5; 1938. № 1, 8). См. также: *Лифшиц М.* Эстетика Гегеля // Советское искусство. 1938. 28 август.

философии¹, и даже на Канта (пусть и с критическим посылом)². Сборник статей Шиллера по эстетике, опубликованный в 1935 году (он упоминался во «Введении») с большим предисловием Лукача, включает оба шиллеровских текста о возвышенном.

Можно сказать, что апроприация возвышенной образности советской риторикой конца 1930-х годов была шагом, направленным на то, чтобы привести советскую «реальность» в соответствие с эпохой террора. Эти чрезвычайные времена требовали придать фигуре Сталина и природе (реальности) гипостазированный, внушающий благоговение масштаб. Однако ужас террора и чисток заставляет рассматривать не как обособленный феномен, предполагающий использование возвышенных образов в качестве его компенсации, но как неотъемлемую часть доминантного режима возвышенного. Хотя чистки проводились с соблюдением бюрократического регламента — обязательными протоколами допросов, списками депортируемых лиц и т.д., — все эти будничные процедуры были вторичны по отношению к драме возвышенного с ее невероятными историями бесчестия, которым граждане могли внимать лишь со страхом и трепетом.

Риторика, связанная с врагами народа, изменилась. В начале 1930-х годов речи и газетные передовицы призывали народ избавиться от них как от «паразитов», нечистого элемента, угрожающего «городу света». А в протоколах показательных процессов «враги» уже изображались как дикие твари и бандиты, персонажи романтической приключенческой повести, или как фигуры, которые рисует фантазия при виде возвышенного пейзажа (хотя христианские образы, надо признать, тоже использовались — например, «иуда Троцкий»).

¹ См., например: *Danilevskii R. Schiller in der russischen Literatur 18. Jahrhundertster Hälfte 19. Jahrhundert.* Dresden: Dresden University Press, 1978; *Пустарнаков В. (ред.). Философия Шеллинга в России XIX века.* СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1998; *Terras V. Belinskij and Russian Literary Criticism.* Madison: University of Wisconsin Press, 1974. Следует заметить, что Белинский не всегда был поклонником Шиллера и критиковал его в конце 1830-х годов.

² *Спокойный Л. Эстетика Канта // Литературный критик. 1935. № 3. С. 17—37.*

Теоретики возвышенного подчеркивали его педагогический потенциал, видя в возвышенном стимул для формирования самосознания более высокого уровня, для «возвышения разума», выражаясь словами Гегеля. В представлении Гегеля и Шиллера возвышенное ведет к преодолению традиционного дуализма материи и духа (сознания), устранению различия между субъектом и объектом, на что обращал внимание Лукач в своем введении к русскому изданию статей Шиллера. В предложенных ими сценариях разыгрывается трехсторонняя драма, в которую вовлечены субъект, внешний мир и Абсолют, или трансцендентное. Гегель рассуждает в этом духе о романтическом искусстве в целом. В «Эстетике» он называет «духовное возвышение» «основным принципом романтического искусства». Это «возвышение» достигается за счет того, что человеческая душа настраивается на Абсолют и отказывается от «внешней случайности существования» ради «духовного света, который освещает сам себя», погружаясь в состояние «внутреннего блаженства»¹. Гегель объясняет: «Все содержание [романтического искусства] концентрируется на внутренней жизни духа, — объясняет Гегель, — <...> на душе, которая стремится <...> делать существенным лишь внутреннюю борьбу человека и его примирение с богом. <...> Но так как это абсолютное содержание представляется сосредоточенным в субъективной душе и все процессы заключены во внутреннюю человеческую жизнь, то и сфера содержания снова бесконечно расширяется и развертывается в беспредельное многообразие»².

Противоречивой природе возвышенного, вызывающего у зрителя одновременно две крайние реакции — радость и страх, — соответствует абсолютный контраст двух основных полюсов повествования: экстраординарного масштаба возвышенных явлений в физическом мире и локализации возвышенного во внутренней, духовной сфере. В гегелевском сценарии возвышенное воплощается во внутренней жизни субъекта, что, однако, может быть достигнуто лишь при

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. С. 232, 234, 235, 241.

² Там же. С. 239.

опосредующем участии Абсолюта. Нечто похожее мы видим и в сталинской культуре: гиперболическое разрастание всех измерений внешнего мира совмещено со своей логической противоположностью — внутренней, духовной жизнью субъекта, осознающего, что истинно возвышенное пребывает внутри человеческого «Я», но такого «Я», которое отыскало и интериоризовало трансцендентное.

Мотив воплощения возвышенного в духовной жизни человека играл также ключевую роль в шиллеровском описании встречи с возвышенным. Отличаясь от гегелевского в некоторых важных аспектах, этот сценарий даже ближе к сталинской апроприации возвышенного. В версии Шиллера субъект вступает в контакт с возвышенным, который освобождает его от банальности, что отчасти напоминает сценарии, рассмотренные нами в главе 7, когда Анна Каренина и Эмма Бовари предпочитают страсть скуке повседневной жизни: «Созерцание безграничных далей и необозримых высот, обширный океан у его ног и еще более обширный океан над ним — отторгнут дух человека от узкой сферы действительности и удручающего рабства физической жизни. В простом величии природы он найдет более высокое мерило и, окруженный ее великими образами, не в состоянии будет выносить мелкое в своем мышлении»¹. Шиллер не считает возвышенное альтернативой прекрасному, которое, однако, ставит на более низкую ступень, придавая возвышенному привилегированное значение и наделяя его ключевой ролью в своей эпистемологической и антропологической системе. С его точки зрения красота, гармония, изнеженный вкус способны удовлетворять лишь до тех пор, пока индивидуум не столкнется лицом к лицу со «смелым беспорядком», чем-то таким, что выходит за рамки ясной системы «связей», которая царит в «салоне и келье ученого», будучи, однако, скучной, знакомой, будничной и даже фальшивой².

Наградой за готовность взглянуть в глаза «смелому беспорядку» служит «свобода», порывающая с мелочностью, свойственной

¹ Шиллер Ф. О возвышенном (II). С. 497.

² Там же. С. 498.

характеру «горожанина», который с готовностью отдается пустякам, отчего становится «хилым и вялым»¹. «Свобода, — заключает Шиллер, — <...> представляет для благородных душ гораздо более интересное зрелище, чем благополучие и порядок без свободы, когда овцы терпеливо следуют за пастухом, а самодержавная воля унижается до роли служебной части в часовом механизме»². Понятие «самодержавной воли», порицание «благополучия» и «порядка» и сравнение граждан, следующих общественным нормам, с овцами, конечно, малопредставимы в контексте сталинизма, гордившегося своей «социалистической» сущностью и одновременно предписывавшего своим гражданам политический конформизм, однако сталинская политическая культура производила нарративы, родственные романтическому: о разрыве с привычным и банальным, мелким и будничным и даже с требованиями здравого смысла просто ради захватывающих дух переживаний.

«Смелый беспорядок», который, по словам Шиллера, отличает возвышенное, не поддается классификации и определению в готовых категориях. Следовательно, хотя концепция возвышенного привлекает данные научных исследований, ей чужды такие особенности науки, как точность, строгое следование фактам и их классификация — ценности, типичные для эпохи Просвещения. Высокие и властные идеи, порождаемые возвышенным, не подлежат научному анализу. Пытаясь дать определение возвышенному, многие его теоретики (Бёрк, Гегель, Шиллер и другие) говорили о силе, превосходящей границы исчислимого и утилитарного. Нечто подобное мы находим в сталинской науке с ее стремлением добиться экстраординарных результатов, идущих вразрез с прежними представлениями и расчетами, а то и с общепризнанными законами природы.

Одним из примеров служат сталинские героические ученые, работавшие в сельском хозяйстве. Об одном из них, Иване Мичуринсе, был снят документальный фильм «Преобразователь природы».

¹ Шиллер Ф. О возвышенном (II). С. 499, 498.

² Там же. С. 499.

отобранный для показа в советском павильоне на Парижской выставке — том самом, который венчала скульптура Мухиной. Этот фильм изображает Мичурина как человека, «посвятившего более 60 лет своей жизни реконструкции природы»¹. Это «преобразование» и отрицание генетического детерминизма были подхвачены Трофимом Лысенко: «Правда» в 1938 году с гордостью заявила, что достижения этого ученого в сфере сельского хозяйства не могли бы вообразить даже авторы фантастических романов².

Сталинская культура изображает героев, совершающих научные подвиги, как бы буквализируя возвышенную модель «самодержавного» субъекта, деяния которого не укладываются в рамки упорядоченных и взаимосвязанных конвенций и который тем самым «возвышается» до более высокого уровня человеческого бытия. Самым известным примером тут служат стахановцы, образец советского производственного героизма этого времени: как некие титаны, они своими руками совершали невероятные подвиги, далеко превосходившие установленные нормы выработки, идя тем самым вразрез с рациональной, «точной» наукой и опровергая расчеты инженеров и прочих специально обученных профессионалов. В каком-то смысле это была отредактированная версия шиллеровского Прометея. В Стаханове можно усмотреть характерную эмблему общества, посвятившего себя созданию крупного современного производства. Стахановское движение представляет собой вариацию на тему романтической идеи внутреннего гения, напоминая о том, что возвышенное в представлении романтиков «в конечном счете есть дело интуиции»³. Хотя подвиг стахановцев был в основном сопряжен с физическим

¹ Гаврилов Е. Преобразователь природы // Правда. 1938. 29 ноября.

² Холодный Т. Трофим Денисович Лысенко // Правда. 1938. 7 декабря. Лысенко — один из главных отрицательных героев в западных нарративах о советской науке; борьба, которую он вел в конце 1930-х годов против сторонников Николая Вавилова, до революции — сотрудника Уильяма Бейтсона, основателя генетики, завершилась в 1940 году, когда Лысенко возглавил Институт генетики Академии наук СССР, а Вавилов был арестован.

³ Kirwan J. Sublimity: The Non-rational and the Rational in the History of Aesthetics. London: Routledge, 2005. P. 161.

трудом, он имел эпистемологическое значение. Недаром имя Алексея Стаханова часто фигурировало в списке величайших русских ученых, наряду с Ломоносовым, Менделеевым и Павловым¹.

Конец 1930-х годов, когда возвышенное предположительно стало главенствующей категорией советской культуры, совпал с тем периодом, когда сталинская идеология была кодифицирована в своей окончательной форме и одновременно натурализована. В 1938 году, когда состоялся процесс над Бухариным, был опубликован важный текст — «История Всесоюзной коммунистической партии (большевики). Краткий курс». На титульном листе значилось, что книга выходит под редакцией «комиссии ЦК ВКП(б)», но ключевая роль в ее написании принадлежала Сталину². Между 1938 и 1940 годами вышли ее издания на сорока восьми языках общим тиражом 16,2 миллиона экземпляров.

Политический учебник может показаться не самым подходящим примером в разговоре о возвышенном, но мы находим его в четвертой, ключевой главе, второй раздел которой под названием «О диалектическом и историческом материализме», содержащий многочисленные цитаты из Энгельса, Маркса и в меньшей степени Ленина, обрисовывает базовую структуру революций³. Несмотря на то что эта глава, как повелось в марксистских сочинениях, критикует «идеалистическую» философскую традицию — в первую очередь Канта, а также Гегеля и Шиллера, — в ней возникает определенное сходство между этими, казалось бы, противоположными философскими системами, поскольку здесь происходит натурализация политической революции в нарративе о возвышенном, хотя «Краткий курс» утверждает, что его описание реальности как пребывающей

¹ Дерзать в науке // Правда. 1938. 21 ноября.

² Издательство Йельского университета издало в серии «Анналы коммунизма» факсимиле рукописи «Краткого курса» с большим количеством правок, внесенных Сталиным.

³ История Всесоюзной коммунистической партии (большевики). Краткий курс / Под ред. комиссии ЦК ВКП(б). М.: Изд-во ЦК ВКП(б) «Правда», 1938. С. 99—127.

в постоянном движении противоположно идеалистической модели «покоя и неподвижности, застоя и неизменяемости»¹. Этот раздел описывает революцию как переход от количественного изменения к качественному; основным примером служит резкое изменение состояния воды после постепенного (количественного) изменения ее температуры: нагретая вода превращается в пар, остуженная — в лед. Все в мире взаимосвязано, утверждает текст: происходящее в природе происходит и в социальной сфере. Общественные явления могут быть столь же «естественными и неизбежными», как и природные процессы. Важные общественные сдвиги случаются в момент, когда классовая борьба как бы закипает. История развивается не постепенно и последовательно, а скорее скачками или бросками (здесь авторы прибегают к понятию «качественного скачка», взятому у Энгельса): «количественные изменения происходят не постепенно, но быстро, внезапно, в форме скачкообразного перехода из одного состояния в другое. Они происходят не случайно, но в соответствии с законами»². Другими словами, политические революции имеют характер органический, хотя и чувствуется некоторая неуверенность на этот счет, когда текст вдруг меняет курс и вновь отдает приоритет производительным силам. Историческое развитие изображается здесь в форме драматического возвышенного. Изменения происходят «внезапно», посредством «скачка» в принципиально другое «состояние», это трансформации, которые превосходят постепенное, количественное изменение.

Вскоре после появления «Краткого курса» Эйзенштейн опубликовал в журнале «Искусство кино» статью с несколько сбивающим с толку названием «О строении вещей». В последней ее части (датированной 1 января 1939 года) речь идет о «пафосе» в кино. Пафос был любимым понятием Шиллера, который посвятил ему большую статью 1801 года, позднее переведенную на русский³. Идеи Шиллера оказали влияние на Белинского и других русских

¹ Там же. С. 101.

² Там же. С. 102—106.

³ *Danilevskii R. Schiller in der russischen Literatur.* S. 38.

интеллектуалов XIX века, также исследовавших понятие пафоса. Однако интерпретация этого понятия Эйзенштейном сильно отличается от шиллеровского. Режиссер писал о пафосе с конца 1920-х годов, но в статье 1939 года он рассуждает о нем, используя модель и словарь, которые кажутся позаимствованными, скорее, из «Краткого курса» «Пафос» в его толковании во многих отношениях близок «экстазу» — еще одному обсуждаемому им понятию, которое, как объясняет Эйзенштейн, происходит от греческого «ex-stasis», «выход за собственные пределы», иными словами — «выход из обычного состояния». Это слово, «состояние», используется и в «Кратком курсе», где речь идет об изменении состояния посредством скачкообразного перехода от количественной трансформации к качественной. В статье Эйзенштейна «экстаз» и «пафос», не будучи идентичными, в равной степени подразумевают переход от «обычного состояния» к чему-то принципиально и качественно другому — переход, который в одном месте текста прямо определяется как «скачок» и «переход из количества в качество». При этом Эйзенштейн использует примеры в духе «Краткого курса»: становление воды паром, льда — водой, а чугуна — сталью². И, подобно возвышенному, «скачок» и «экстаз» означают моменты откровения.

Как мы уже видели на примере риторики, связанной со скульптурой Мухиной для парижского павильона, еще более характерным, чем «скачок», был для конца 1930-х годов другой термин — «взлет», по сути означавший перевод явления физического мира на язык драматического возвышенного. Красноречивый эпизод имел место в декабре 1935 года, в тот самый момент, когда культура «оторвалась от земли»: советские авиаторы совершили торжественный визит к Станиславскому (что само по себе характерно), который якобы сказал им: «Вы летаете в Арктику, а мы летаем в нашем воображении»³.

¹ Эйзенштейн С. О строении вещей // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 37—71.

² Там же. С. 70.

³ Летчики у К.С. Станиславского // Советское искусство. 1935. 23 декабря.

Подобно романтизму, советская культура 1930-х годов отдавала предпочтение возвышенному перед прекрасным. Романтизм перевернул иерархию, которую утверждали его великие предшественники — Кант и Бёрк, ставившие прекрасное над возвышенным (хотя и признавая ценность обеих категорий). Расхождение между ними хорошо чувствуется в пренебрежительном замечании Шиллера: «Разве нам не более приятен умный беспорядок природного пейзажа, чем тупой порядок французского сада?»¹

Сталинская культура конца 1930-х годов питала особое пристрастие к картинам дикой природы, существующей вдали от цивилизации. Удаленность таких мест делала их своего рода альтернативой утопии: пространство утопии, хотя оно тоже отрезано от внешнего мира и идеализировано, обычно является городским. В возвышенной сцене мы имеем впечатляющую декорацию для потенциальной революции, далекую от монотонной скуки жилых квартир и учреждений. Характерной особенностью культуры конца 1930-х годов — будь то романы, фильмы, картины или риторика, сопровождавшая важные публичные мероприятия (вроде дальних авиаперелетов), — была сценография, изумлявшая наблюдателя грандиозным размахом горизонтальной и вертикальной перспектив.

«Высота» приобрела значение ключевой символической ценности советской политической культуры этого периода, квинтэссенцией которой служит фраза «Все выше, и выше, и выше». Однако основную роль в репрезентации «высоты» играли не столько производственные достижения, сколько подвиги летчиков (самолет стал современным символом возвышенного): они воспевались кинематографом, литературой и искусством. Вертикаль традиционно ассоциируется с властью, и сообщения в прессе об авиаперелетах устанавливали связь между ними и Сталиным: либо ему приписывалась руководящая роль в разработке маршрутов таких полетов, либо он встречался с летчиками после их триумфального возвращения.

¹ Шиллер Ф. О возвышенном (II). С. 498.

Также акцентировались огромные, необъятные просторы страны. В сагах об авиации явно или неявно присутствуют оба измерения, вертикальное и горизонтальное: летчики поднимаются «все выше и выше», но их главные подвиги заключаются в полетах на рекордно большие расстояния. Гигантская протяженность страны подчеркивалась и в песне из музыкального фильма «Цирк», поставленного Григорием Александровым в 1936 году. Его события происходят в Москве, но образы этой песни имеют природное происхождение. «Широка страна моя родная, / Много в ней лесов, полей и рек» — синтаксический строй двух первых ее строк организован так, чтобы акцентировать мощь и власть («широка», «много»). В следующем фильме Александрова, «Волга-Волга» (1938), действие которого на сей раз разворачивается в основном на природе, аналогичную функцию выполняет «Песня о Волге». Кульминационная строка ее припева похожа на предыдущий пример, но указание на власть еще более откровенно: «широка, глубока, сильна». И опять же эпитет «широка» стоит на первом месте, подчеркивая масштаб советского пространства.

В «Цирке» главную музыкальную тему сочиняют герой и героиня фильма, сидя за большим роялем в зале гостиницы «Москва», расположенной напротив Кремля. Это расположение делает очевидным кадр с кремлевской башней, символом советской власти (см. главу 2), которая видна в неправдоподобной близости от гостиничного окна. Песня, созданная героями в подобном окружении, стала одним из главных советских хитов на долгие десятилетия и фактически приобрела статус неофициального национального гимна: ее вступительный мотив используется в звоне кремлевских курантов, а этот звон, в свою очередь, передавался по радио по всему Советскому Союзу в полночь, перед прекращением вещания, словно погружая в сон всю страну, каждый гражданин которой должен был засыпать с сознанием величия своей необъятной родины.

Одним из потенциально проблематичных для СССР аспектов романтической идеи возвышенного было представление о высшей категории людей — тех, кого Шиллер называл «благородными»

умами» и «людьми с возвышенной душой», превосходящими простых «овец». Тем не менее советская политическая культура конца 1930-х годов в полной мере разделяла эту антропологическую иерархию. Советская система была создана (по крайней мере, символически) людьми высшего ранга, вроде стахановцев и других национальных героев. Но эти персонажи различных нарративов о возвышенном в действительности не были самоценными и самостоятельными: они являлись лишь актерами, разыгрывающими свои роли в символических драмах. Присутствие фигуры Сталина в рассказах о летчиках и альпинистах означало, что именно ему принадлежит властный взгляд с «высоты»; те же, кто в действительности совершал эти путешествия, выступали лишь его заместителями. Функция «героев», как и функция фигур в скульптуре Мухиной, состояла в том, чтобы удостоверить высший, экстраординарный порядок — государство, которое они представляли. В большинстве классических теорий возвышенного оно наделено гендерными чертами и ассоциируется с мужественностью, тогда как прекрасному приписываются атрибуты женственности¹. Так, Шиллер, предвосхищая Ницше, осуждает тех, кто привержен иллюзорному миру «прекрасного» и утонченного, называя их «расслабленными» и «изнеженными», чересчур плененными чувственным женским миром и домашним очагом. Презрение вызывает и горожанин, который превыше всего ценит домашний комфорт. «Куда бы мы ни обратили свой взор в мировое прошлое, — заметит Шиллер, — мы всюду находим, что вкус и свобода бегут друг от друга и что красота основывает свое господство лишь на гибели героических доблестей»². Однако в работе Мухиной, новом национальном символе, мы видим героев, представляющих мужественную нацию, которую более не влечет изнеженная «красота» и гармония и ко-

¹ Шиллер Ф. О возвышенном (II). С. 499. Эта связь с мужественностью особенно заметна у Бёрка, а также у Канта в «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного».

² Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Художественная литература, 1957. С. 282.

торая готова взглянуть в глаза «смелому беспорядку», подойти к самому краю пропасти и даже перешагнуть через него.

Имперское возвышенное

Хотя процитированные выше песни из фильмов Александра используют самые банальные атрибуты возвышенного, предельная физическая широта, которую они приписывают России, не является лишь фигурой речи или вспомогательным средством, как в некоторых теориях возвышенного, например гегелевской. Это фильмы о господстве и власти. «Широкие» просторы страны, в них воспетые, связаны также с экспансионистской политикой: они указывают в равной степени на мощь и на широту охвата; связывают возвышенное с обширными пространствами (в «Цирке» достигающими стратосферы) и с «широтой» в переносном значении, как чертой человеческого характера. «Широкий человек» щедр и великодушен, а аллегорический образ «широкой страны» появляется в одной из последних сцен «Цирка»: это страна, которая (как показано в главе 5) раскрывает свои широкие объятия многочисленным национальным меньшинствам, живущим под одним огромным, широким советским «куполom» (фильм основан на книге Ильфа и Петрова «Под куполом цирка»). Он охватывает не только эти меньшинства, но и героиню фильма, Марион, вынужденную бежать из расистской Америки со своим чернокожим ребенком, в то время как ее подлому немецкому любовнику и менеджеру, фон Кнейшицу (карикатурное изображение нациста), нет места под его сенью. Таким образом, это было имперское возвышенное¹: оно прославляло и гуманизировало советское господство над странами и народами, завоеванными в ходе образования Российской империи. Начиная примерно с 1935 года в «Литературной газете» и других печатных органах по вопросам культуры, включая соответствующие разделы «Правды» и «Известий», наблюдается непрерывный рост числа материалов, в которых

¹ Ram H. Imperial Sublime.

представители нерусских национальностей выступают либо авторами, либо героями¹; сюда входили публикации о народных эпических поэмах, которые обычно связывались с именем одного конкретного сказителя и эпического героя, представлявших важное этническое меньшинство (с привкусом токенизма²), а также псевдофольклорные произведения о подвигах советских героев³.

У советских граждан расширялось ощущение национальных горизонтов. Географическая периферия страны (населенная по большей части различными национальными меньшинствами) заняла центральное положение в ее политической культуре. Это стало кульминацией процесса, в ходе которого фокус культуры постепенно смещался все дальше от столиц и европейской части России. Расширение культурной перспективы было ощутимо уже в период первой пятилетки, когда театральные и танцевальные коллективы из союзных республик принимали участие в столичных фестивалях, а ведущие авангардные архитекторы проектировали здания для республиканских столиц. Постепенно в этих республиках стали открываться свои национальные киностудии (хотя первоначально там работали в основном русские кинематографисты). Однако это неуклонное включение национальных республик с нерусским населением в культурный мейнстрим почти не затронуло базовые мифы советской политической культуры.

В годы первой пятилетки восприятие периферии было евроцентричным. Так, Магнитострой, образцово-показательный проект этого времени, которому посвящен ряд романов и фильмов, включая «Комсомол. Песнь о героях» Йориса Ивенса (см. Главу 1),

¹ Наумов Н. Укрепить связь с национальными литературами // Литературная газета. 1938. 20 августа. Статья представляет собой хронику шагов, направленных на развитие литературы национальных меньшинств, в том числе за счет многочисленных переводов русской литературы.

² Формальная уступка принципу или требованию, особенно при найме на работу представителей разного рода меньшинств, для создания видимости «равенства возможностей» (англ. tokenism). — Прим. перев.

³ Miller F.J. Folklore for Stalin. Armonk: M.E. Sharpe, 1990.

изображался так, будто он вырос по волшебству в далекой, продуваемой всеми ветрами степи. В действительности же он располагался на границе европейской части СССР, на юге Урала, а за ним до самого Тихого океана простиралась Сибирь, которая при этом обходилась молчанием. Но в конце 1930-х годов взоры писателей и кинематографистов обратились к Сибири и Дальнему Востоку, горам Памира на юге и Арктике на севере. Характерно, что 1 мая 1937 года в последнем из прямых радиорепортажей Третьякова с Красной площади (первый из них состоялся в 1931 году) сначала транслировалась аудиозапись из сражающегося Мадрида, а затем — из Комсомольска-на-Амуре, нового города-гиганта, который возводился в дальневосточной тайге силами комсомольцев-первопроходцев: Москва, столица четвертого Рима, получала отчеты с удаленных рубежей сферы своего влияния¹.

Однако в основном это новое ощущение периферии выражалось не в образах строек, а в образах грандиозных природных пейзажей. Пейзаж, как красноречиво выразился У.Дж.Т. Митчелл, может функционировать как имперская «работа сновидения»². Повышенное внимание, уделяемое союзным республикам в прессе, в основном обращалось не к их народам, а к величественным ландшафтам окраин СССР. В советских культурных репрезентациях конца 1930-х годов нация ковалась среди дикой и драматической природы, на отдаленных окраинах страны. На уровне идеологии советское правительство держалось постимперского политического курса, но на деле нерусские республики и этнические группы играли подчиненную роль, в то время как их территории были привлекательны с точки зрения эксплуатации ресурсов. Как заметили недавно историки, художники, писавшие в начале XIX столетия виды американского Запада (подходящая параллель, учитывая, что в Америке, как и в России, укрепление империи и нации шло путем освоения и заселения сопредельных территорий), часто присоединялись к экспедициям, которые исследовали природные ресурсы этих мест в целях их разработки. В картинах

¹ *Кассиль А.* Говорит Красная площадь // Литературная газета. 1937. 5 мая.

² *Mitchell W.J.T. (ed.).* Landscape and Power. Chicago: Chicago University Press. 2002. P. 10.

эта сторона дела приглушалась: природные ландшафты наделялись чертами возвышенного, часто вдохновленными поэзией Байрона¹. И точно так же как самые грандиозные американские пейзажи располагаются в основном на западе страны, крупнейшие горные кряжи Советского Союза сосредоточены на периферии, правда, лежащей, как правило, на востоке страны.

Однако возвышенная природа в советской культуре конца 1930-х годов относительно редко принимала форму горных утесов, потоков и водопадов, как у Пушкина и Лермонтова, у немецких романтиков или в англо-американской поэзии и живописи. Даже столь важный для русской литературы XIX века «поэтический дискурс кавказского возвышенного» (термин Сьюзан Лейтон) оказался не слишком характерен для этой эпохи. Более высокие горы Памира в Средней Азии в значительной степени заместили Кавказ². Любопытно, что действие «первого казахского фильма», «Амангельды», поставленного по сценарию признанного русского писателя Всеволода Иванова и казахов Беимбета Майлина и Габита Мусрепова и изображающего национально-освободительное восстание 1916 года, перенесено из степей, где оно в действительности происходило, в горы Алатау³.

Однако образцовой окраиной стали для сталинской культуры снежные пустыни Сибири и особенно Арктики, где они принимали наиболее эффектную форму. Широкие пространства, сплошь покрытые снегом и льдом, рассматривались как особенно характерные

¹ *Barringer T. The Course of Empires. P. 60.*

² Можно было бы также обсудить в этой связи потенциал возвышенного, задействованный в знаменитых «горных фильмах» Арнольда Фанка и Лени Рифеншталь и привлечший внимание Геббельса.

³ *Ундасынов Н. Первый казахский фильм // Искусство кино. 1939. № 5. С. 28—29. См. также фильм «Мужество» (режиссер Михаил Калатозов, 1939), где есть сцена опасной борьбы на борту самолета, летящего над Памиром вблизи советско-афганской границы, между гражданским пилотом и диверсантом, который требует, что летчик (взятый в плен бандитами во время вынужденной посадки) перевез его через границу. — Чахирьян Г. Новелла о мужественном летчике // Искусство кино. 1939. № 9. С. 21—22.*

для России (хотя они входили и в репертуар немецкого романтика Каспара Давида Фридриха, изобразившего их в картине «Полярное море» [«Море льда»], 1823—1824). Они ассоциировались с победой России над Наполеоном — великой победой над захватнической империей. Однако снежные пустыни являлись также мифическим пространством, средоточием экстремального, сферой абсолютно запредельного. В 1937—1939 годах появилось множество произведений литературы и кино, изображающих выживание в немислимых, тяжелейших условиях¹. Несмотря на присутствие местного населения, просторы, среди которых разворачивается действие этих фильмов и книг, изображаются как совершеннейшая пустыня, где не ступала нога человека. И в качестве пустыни они представляют собой своего рода бесконечное ничто, а следовательно, пространство чистой потенциальности: значением их наделяет не кто иной, как Сталин, особенно с тех пор, как подобные места стали ассоциироваться с его сибирской ссылкой. В кульминационной сцене фильма «Валерий Чкалов» (1941) Михаила Калатозова его герой, летчик-ас, борется с арктическим холодом, пронизывающим его самолет, и выходит победителем из этой схватки.

Преобладание снежных просторов над прочими версиями возвышенного очевидно в фильме Эйзенштейна «Александр Невский» (1938), главный эпизод которого посвящен знаменитой битве на льду Чудского озера (в эпоху Средневековья — окраины России). Победу над иностранными захватчиками обеспечивают именно лед и умение подчинить его себе, а вовсе не превосходство в вооружении. Кстати, широкая популярность, которой «Александр Невский» пользовался среди зрителей (что нетипично для фильмов Эйзенштейна), показывает, что битва со стихиями вступила в резонанс с настроениями советской публики. Сама сцена битвы представляет собой бесконечное горизонтальное пространство сплошного льда, тогда как Александр Невский управляет событиями со скалы, странным образом

¹ Примерами арктической темы в литературе конца 1930-х годов служит цикл рассказов Бориса Горбатова «Обыкновенная Арктика» (1940).

возвышающейся среди снегов. Эта странная деталь продиктована визуальным источником сцены, средневековыми образами сражений, где изображались похожие скалы. Но высокое место, которое занимает князь Александр, одновременно является позицией возвышенного, наделяющей его властным взглядом. В этой битве русские пытаются освободить свои рубежи от иноземцев: в данном случае это рыцари Ливонского ордена (читай: немцы), однако вступительные сцены изображают сражение с монголами, намекающее на обострение советско-японского противостояния. Битва на Чудском озере стала в то время особенно популярной темой (Эйзенштейн — далеко не единственный, кто к ней обратился¹) из-за битвы на другом озере — озере Хасан, которая произошла в том же году (29 июля — 11 августа 1938 года): тогда Красная армия столкнулась с японцами на советском Дальнем Востоке; Эйзенштейн сам указывал на эту связь в речи на премьерном показе фильма в Ленинграде².

Имперское возвышенное, как уже упоминалось, связано не только с защитой территории, но и с исследованием ее потенциала. 21 мая 1937 года, за четыре дня до открытия Парижской выставки, группа из четырех человек во главе с Иваном Папаниным отправилась на самолете на Северный полюс, чтобы на протяжении девяти месяцев проводить там научные исследования. Эта группа дрейфовала на плавучей льдине вдоль побережья Гренландии, делая научные замеры глубины моря, гравитации и магнитного поля, но к началу 1938 года экспедиция оказалась в опасном положении: льдина, на которой полярники базировались зимой, начала трескаться и их палатку затопило. Захватывающее дух спасение папанинцев взбудоражило всю страну. Когда члены экспедиции добрались до Москвы, была организована их торжественная встреча и издан ряд книг, посвященных этим драматическим событиям³.

¹ См., например: *Симонов К.* Ледовое побоище (поэма) // Знамя. 1938. № 1.

² РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 3.

³ *McCannon J.* Red Arctic: Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union, 1932—1939. New York: Oxford University Press, 1998. P. 78. Подробная информация об этой экспедиции приводится на страницах 74—78.

Статья «Беспримерный подвиг», напечатанная в «Правде» в феврале 1938 года, показывает, что значение, которое приобрела эта экспедиция в официальном дискурсе, объясняется не только невероятным риском и отвагой папанинцев, но и ее вкладом в науку. Тема Арктики приобрела заметную роль в сталинских героических повествованиях начиная по крайней мере с 1934 года, когда состоялась экспедиция челюскинцев (Третьяков был редактором немецкой книги о ней¹). Но в данной статье возвышенное и наука тесно взаимосвязаны, что симптоматично для того «дрейфа», который переживала в те годы сама наука. В ней утверждается, что иностранные путешественники, ранее побывавшие на Северном полюсе, например американец Роберт Пири, не проявляли ни малейшего интереса к научным исследованиям, не удосужились даже замерить глубину океана. «Решить задачу оказалось под силу только большевикам <...> Задача заключалась не в том, чтобы просто достичь полюса. Нужно было создать там научную станцию, которая всесторонне изучит особенности Центрального Полярного бассейна». «По сути дела на льдине был развернут целый научный институт, — с гордостью заявляет статья, добавляя, что задачей экспедиции было раскрыть «до конца тайну полюса»: — Девять долгих месяцев четыре советских человека вели борьбу со стихией, вырывая у нее тайны». Судя по всему, основные усилия членов экспедиции были направлены на измерение глубины океана (для чего и была создана гидрологическая станция), которая, как выяснилось, достигает пяти километров. «Нужно самому побывать на Севере, — комментирует статья, — чтобы понять, как много труда затрачивается на добычу нескольких кубических сантиметров воды с больших глубин». Как истинным стахановцам, исследователям приходилось работать в лихорадочном темпе по пятнадцать-шестнадцать часов в сутки, едва находя время для сна².

Папанинская экспедиция измерила то, что прочим нациям представлялось неизмеримым и бездонным. Но покорение ими

¹ *Tretjakow S. (ed.). Tjeljuskin. Ein Land rettet seine Söhne. Moscau; Leningrad: VEGAAR, 1934.*

² *Ушаков Г. Беспримерный подвиг // Правда. 1938. 22 февраля.*

возвышенного стало возможным исключительно благодаря руководящей роли Сталина, как и в случае летчиков, ставивших рекорды по дальности перелетов. Экспедиция превосходила рамки чисто научного предприятия. Хотя ее члены по сути занимались замерами, в описании их работы была задействована риторика возвышенного. Измерение папанинцами глубины океана относилось к эпистемологии высшего порядка, полученной в пространстве возвышенных параметров (огромной глубины), и было сопряжено с территориальными завоеваниями и овладением материальными ресурсами. Задачи государства были одновременно и физическими, и метафизическими¹.

Драма и риторика возвышенного пересекались с реальностью политических чисток. Папанинская экспедиция совпала по времени с процессом против Бухарина, который был арестован 27 февраля 1937 года, незадолго до совещания папанинцев со Сталиным относительно их планов (13 марта 1937) и начала экспедиции (22 марта 1937). В начале 1938 года, во время подготовки процесса над Бухариным и другими членами «правотроцкистского блока», а также самого суда, основное внимание прессы было сосредоточено на экспедиции. Бухарина допрашивали в те самые дни, когда полярники «вырывали» у полюса его тайны. Отчеты в прессе, посвященные их драматическому спасению, перемежались репортажами о суде над Бухариным (2—13 марта, с перерывом 14 марта, когда на первый план вышло более важное событие — захват Австрии Гитлером), в ходе которого обвинители «полностью разоблачили» злодеяния Бухарина и его сторонников, продемонстрировав их подлинную — преступную и звериную — сущность.

Рассказ о папанинцах дополняет материалы процессов против «врагов народа», символически выявляя их скрытый смысл, принимающий форму сенсационной драмы о спасении от безжалостных, разрушительных сил. В описании «Правды» папанинская экспедиция раскрывает тайны природы благодаря сверхчеловеческим

¹ В качестве хорошего примера этой связи между разработкой природных ресурсов и загадочной природой Арктики см.: *Водопьянов М.* На вершине мира // Литературная газета. 1938. 26 ноября.

усилиям и добродетели (большевистской преданности науке) ее участников, которым удастся спастись в последнюю минуту. Этот репортаж словно переносит драматические события, разворачивающиеся в подвалах НКВД, на романтическую сцену Арктики. Но следует также заметить, что благодаря такому переносу рассказ об информации, вырванной из «самых глубин», может обойтись без прямого описания насилия, лишь обозначив его метафорически.

История о драматическом спасении экспедиции Папанина — это прежде всего рассказ о власти, притча о том, как Россия/Сталин покоряет ледяные пустыни. Пока полярники вели свою борьбу на льдине за тысячи километров от СССР, советская аудитория, ежедневно следившая за их судьбой благодаря репортажам в печати и по радио, пребывала в трепете. Но Сталин (и только он) с его провидческим даром сумел осуществить драматическое спасение полярников, затерянных среди возвышенной природы. В качестве обратного примера комментаторы приводили антарктическую экспедицию Скотта, утверждая, что у него не было «ближних», готовых позаботиться о нем (читай: Сталина как «заботливого» главы великой советской семьи)¹.

Сталину не требовалось управлять событиями на месте, потому что экспедиция имела радиосвязь с Москвой. Радиоприемник стал в эти годы предметом культа, который наделял особым статусом того, кто пользуется им, находясь в отдаленных местах: Эрнст Кренкель, радист папанинской экспедиции, выделялся наряду с самим Папаниным как герой, после чего многие юноши захотели стать радистами и отправиться в отдаленные регионы страны². Беспроводное радио, лишенное всяких физических опор и видимого присутствия в пространстве, разделяющем периферию и Москву, обеспечивало связь между дикой природой и Кремлем. Пока народ ждал, затаив дыхание, Сталин руководил спасательной операцией, разрешая географическую диалектику и синтезируя нацию.

¹ Марвич С. С героями вся страна // Литературная газета. 1938. 20 марта.

² Елена Моисеевна Ржевская (первая жена Павла Когана, обучавшегося в ИФЛИ на отделении германистики) в личной беседе (июнь 1999).

Приключенческий роман об исследованиях и открытиях, где действие разворачивается среди дикой природы, занял центральное положение в сталинской культуре конца 1930-х годов. Образцы этого жанра можно найти и в первой половине десятилетия — собственно, Третьяков опубликовал в 1933 году в «Правде» статью, в которой призывал больше писать на эту тему, — но его расцвет пришелся именно на конец 1930-х годов¹. В это время появилось множество фильмов и романов, воспевавших романтические приключения в «диких и неизведанных местах». Одним из самых популярных был фильм Сергея Герасимова «Семеро смелых» (1936) об экспедиции, отправившейся на зимовку в далекую арктическую станцию; другим — экранизация романа Жюль Верна «Дети капитана Гранта» (переведенного наряду с прочими книгами этого автора²), сделанная в том же году режиссерами Владимиром Вайнштоком и Давидом Гутманом. Популярностью пользовались также фильмы об авиации — такие, как «Аэроград» (1935) Александра Довженко, где действие, что характерно для этой эпохи, происходит на советском Дальнем Востоке, вблизи границы, «Летчики» (1935) Юлия Райзмана, «Три героини» (1938) Дзиги Вертова и «Валерий Чкалов» (1941) Михаила Калатозова. Однако приключения и открытия связывались с потенциальной экономической эксплуатацией соответствующих регионов. Эдвард Саид в статье «Изобретение, память и место» пишет, что «картографирование, завоевание и присоединение территорий, которые Конрад называл темными местами земли <...> [и] великие географические экспедиции от Васко да Гамы до капитана Кука были продиктованы не только любознательностью и научным интересом, но и духом господства»³.

¹ Третьяков С. Белые пятна // Правда. 1933. 13 июля.

² Верн Ж. Из пушки на Луну. Л.: Детгиз, 1936; Верн Ж. 80 дней вокруг света. Л.: Молодая гвардия, 1936. Сюжет романа «Дети капитана Гранта», в котором дети разыскивают потерянного отца в отдаленных уголках мира, имеет определенное сходство с романом Каверина «Два капитана», о котором идет речь ниже.

³ Said E. Invention, Memory and Place // Mitchell W.J.T. (ed.). Landscape and Power. P. 147.

Образцовым советским романом, представляющим данную версию возвышенного, служат «Два капитана» Вениамина Каверина, сага о взрослении в сочетании с имперской темой освоения новых территорий и романтическим повествованием о приключениях среди возвышенной снежной пустыни. Каверин начал писать роман в 1936 году. Первая книга печаталась в пионерском журнале «Костер» в 1938—1940 годах (вторая книга вышла только в 1944 году, вне рассматриваемого здесь периода, поэтому ее я касаться не буду)¹ В 1920-е годы Каверин был последователем формалистов и автором экспериментальной прозы, но в 1930-е он приспособился к требованиям социалистического реализма и написал два романа, ставшие советской классикой. Первый, «Исполнение желаний» (1934), рассказывает об открытии фрагментов последней главы «Евгения Онегина»; второй, «Два капитана», имел огромный успех, которым Каверин отчасти обязан своим учителям-формалистам, научившим его многому в плане построения сюжета.

Роман написан от лица Сани Григорьева, сироты из провинциального города Энска, который оказывается в Москве, где поступает в школу. Своим девизом он берет последнюю строку из стихотворения «Улисс» английского поэта Альфреда Теннисона (которое, в свою очередь, навеяно Гомером и Данте): «Бороться и искать, найти и не сдаваться». В результате стечения обстоятельств Саня начинает расследовать загадку трагедии капитана Татарина: в 1912 году тот возглавил экспедицию, исследовавшую Северный морской путь, которая так и не вернулась домой. Саня влюбляется в дочь капитана, Катю, параллельно растет его желание выяснить причины случившегося с ее отцом, но на его пути встает двоюродный брат капитана, Николай Антоныч, который является директором школы, где учится Саня. Выясняется, что Николай Антоныч, влюбленный в жену капитана Татарина (своего рода вариация на тему

¹ Костер. 1938. № 8—12; 1939. № 1, 2, 4—6, 9—12; 1940. № 2—4. «Вторая книга» была опубликована в журнале «Октябрь» (1944. № 1—2, 7—8, 11—12). Первая часть впервые вышла отдельной книгой в издательстве «Детгиз» в 1940 году, вторая часть — в том же издательстве в 1945 году.

«Гамлета»), намеренно снабдил экспедицию негодным снаряжением, что и привело к ее гибели. После этого двоюродный брат капитана Татарина взял на себя заботу о его семье и стал добиваться расположения его вдовы, пока та не согласилась выйти за него замуж (впоследствии, узнав правду, она, в отличие от матери Гамлета, сама принимает яд и погибает). Большая часть романа посвящена тому, как Саня постепенно собирает доказательства, изобличающие злодея, хотя тот постоянно строит препоны на его пути, действуя заодно со своим молодым сообщником, Ромашкой, однокашником Сани и впоследствии претендентом на руку Кати. Вступая в резонанс с духом своего времени, роман в значительной степени состоит из обвинений и контробвинений: они высказываются в домашней обстановке, в школе и в центральной печати (ответом на скрытое обвинение в адрес Сани, выдвинутое Николаем Антонычем на страницах «Советской Арктики», служит статья в более авторитетной «Правде», которой Саня предоставляет необходимую информацию). В конце концов Саня побеждает, и Катя, до этого времени колебавшаяся, оставляет квартиру своего дяди и соединяется с Саней.

Контрапунктом ко всем этим обвинениям и разоблачениям служит господствующий в книге дух приключенческого романа о путешествиях и открытиях. Саня и Катя проводят большую часть своего детства, вместе читая о великих исследователях, открывших новые континенты или пересекавших Арктику и Антарктику; они с жадностью поглощают книги о Колумбе, Кортесе, Америго Веспуччи, Бальбоа, а также об исследователях Арктики — Руале Амундсене, Фритьофе Нансене, Джоне Франклине и Георгии Седове. С удовольствием читают они дневники и письма этих путешественников, а также приключенческие романы, в частности книги Жюль Верна и «Робинзона Крузо» Дефо (которого упоминает в своей статье Саид). Эти детские увлечения предопределяют и выбор профессии: Саня становится летчиком и совершает перелеты над Северным полярным кругом, а Катя — геологом: она принимает участие в экспедиции, которой удастся найти золото на юге Уральских гор. Когда Саня видит ее фотографию «верхом, в мужских штанах и сапогах,

с карабином через плечо, в широкополой шляпе» («геолог-разведчик!»), то вспоминает об Эрнандо Кортесе¹.

На протяжении всего повествования личные драмы переплетаются с имперским нарративом. Это особенно касается тех частей книги, где действие происходит в Арктике. Кульминационная сцена повествования задействует многое из стандартных особенностей советских документальных репортажей об арктических полетах², делая роман очередным примером апроприации, использования сталинским дискурсом западных литературных моделей. Сани, который уже стал летчиком-полярником, только что сообщили, что Ромашка упорно ухаживает за Катей и, кажется, близок к успеху. Сразу после этого ему звонят из НКВД (красноречивая деталь, учитывая, что роман написан в разгар чисток) и говорят, что один местный партийный руководитель, член окрисполкома, был ранен «на охоте» при подозрительных обстоятельствах в отдаленном северном районе и Сани нужно доставить туда врача, чтобы тот помог раненому и установил истинную причину несчастного случая. Во время полета горькие мысли Сани по поводу его безнадежной любви перемежаются его впечатлениями от проносящихся внизу снежных пустынь. «Внизу был виден Енисей — широкая белая лента среди белых берегов, вдоль которых шел лес <...> Потом я ушел от реки, и началась тундра — ровная, бесконечная, снежная, ни одной черной точки, не за что уцепиться глазу... <...> Снег, снег, снег — куда ни взглянешь». В этот момент Саня решает отправиться в Москву, чтобы выяснить отношения с Катей, но вскоре перед его глазами возникает новое возвышенное зрелище. «Вот и горы! — восклицает он. — Они торчали из облаков, освещенные солнцем». Следующее за этим описание могло бы быть навеяно «Прелюдией» Вордсворта (что вполне вероятно, учитывая хорошо известную

¹ Каверин В. Два капитана // Костер. 1939. № 10. С. 38.

² См., например: *Водопьянов М.* Полет на Землю Франца Иосифа. М.; Л.: ОНТИ. 1937. С. 54—55, 59, 75—78, 86, 88—90, 115, особенно 48—40 (вынужденная посадка), 44 (ненцы) и 121 (примус); *Байдюков Г.* Записки пилота. М.: Художественная литература, 1938. С. 54, 124—126, 138—139, 178, 238—239, 247—249.

англофилию Каверина). Его восторг при виде гор сочетается со страхом: «В редких просветах были видны ущелья — прекрасные, очень длинные ущелья, — верная смерть в случае вынужденной посадки»¹.

Саня принимается мысленно сочинять письмо Кате, как вдруг поднимается сильнейшая снежная буря. Наступает ночь, и Саня летит в темноте, когда мотор начинает отказывать. Затем внизу мелькают ущелья — «длинные и совершенно безнадежные», — но ему удастся уйти от них и чудом посадить самолет с минимальными повреждениями. Когда через три дня пурга стихает, выясняется, что Саня приземлился неподалеку от ненецкого стойбища. Самолет неисправен, и для его починки требуется кусок дерева метровой длины. Чтобы получить его, герои, действуя в духе великих тихоокеанских мореплавателей или исследователей Африки, предлагают ненцам обменять его на чудо цивилизации — примус. Те изумлены, видя, что примус нагревает воду гораздо быстрее, чем их костры. В поисках древесины Саня наталкивается на предмет со шхуны капитана Татарина — латунный багор с надписью «Святая Мария» (название корабля) — и понимает, что между 1912 и 1914 годами судно дрейфовало во льдах (наподобие экспедиции Папанина): капитан Татарин выяснил тогда, что территория, которую уже объявили «открытой», на самом деле находится совсем не там. Еще раньше Саня выяснил, что Татарин исследовал архипелаг Северная Земля за полгода до того, как лейтенант Вилькицкий объявил о ее открытии. Капитан Татарин, замечает Саня, «изменил карту Арктики»².

Нечего и говорить, сколь важны карты для основания империй. В 1930-е годы существовало несколько проектов картографирования территории СССР, включая самые отдаленные ее уголки; в романе Каверина карты также играют важную роль. Саня и члены его экипажа пытаются добиться от ненцев, чтобы те нарисовали карту, показывающую, как им добраться до пункта назначения, поселка Ванокан,

¹ Каверин В. Два капитана // Костер. 1939. № 11—12. С. 29—30.

² Там же. С. 30—31.

но ненцы понятия не имеют о картах, и один из них рисует оленя. Но Москва способна картографировать пространство, и в конце концов команда все же выясняет расположение поселка, где находится раненый член окрисполкома, который, будучи выпускником педагогического института, некогда поразил Саню своим знанием литературы. Переоборудуя комнату больного под операционную, доктор приказывает принести лампы со всего поселка, так что «комната сразу осветилась небывалым в Ванокане светом»¹.

Хотя Саня и его спутники знакомят местных жителей с примусом, «светом» и «картами», все же возвышенное сохраняет свое привилегированное значение. Драматическая природа, окружающая Саню, соответствует бурной психологической драме, разыгрывающейся внутри него. Глядя с высоты на бесконечные снежные просторы, Саня решает ехать в Москву, и его размышления сопровождаются созерцанием панорамных видов. Решение героя вернуться в столицу связано с его личной жизнью, но, как показывают дальнейшие события, в Москве ему предстоит обивать пороги бюрократических учреждений. Возвышенное составляет противовес бюрократическому миру, компенсируя его серость. Оно помогает «людям с возвышенной душой», о которых писал Шиллер, порвать с тем «мелочным, хилым и вялым», что свойственно характеру преданного пустякам «горожанина»².

Заметим, что оба героя, Саня и Катя, реализуют себя в окружении возвышенной природы, вдали от городских центров: он — в снежных пустынях, среди коварных ущелий, она — в горах Урала. Но затем оба возвращаются в Москву. Санина поездка представляет собой вариант одного из ключевых моментов стандартного нарратива соцреалистического романа, где герой едет в столицу из глубинки с каким-то важным поручением от своего производственного коллектива. Там он встречается с тем или иным важным лицом (иногда даже самим Сталиным), после чего возвращается домой полный свежих сил

¹ Каверин В. Два капитана. С. 36.

² Шиллер Ф. О возвышенном (II). С. 499, 498.

и готовый решить задачи, поставленные государством (выполнить производственный план, завершить строительство плотины и т.д.). Правда, в «Двух капитанах» герой, оказавшись в Москве, не встречается со сколько-нибудь высокопоставленными руководителями, и хотя он занимается здесь некоторыми официальными делами, в основном этот визит помогает ему наладить отношения с Катей и продвинуться в осуществлении его личной миссии — изобличении ее дяди. Однако в плане возвышенного эта драма, в которой задействованы соперничающие фигуры истинного и ложного отца, в конечном счете связана с властью.

Функция возвышенного в сталинской культуре заключалась в натурализации и укреплении властных отношений, а также переносе действия из городского, бюрократического мира с его жесткими рамками и конвенциями на драматическую периферию, где приметы банального мира квартир и учреждений сведены к минимуму. Герои-исследователи в этом романе в буквальном смысле выходят «за пределы» — за пределы мира, пребывающего по эту сторону Северного полярного круга, мира прозаического и скованного ограничениями. В голову приходит замечание Иглтона о Вальтере Скотте (также весьма популярном в это время), исторические романы которого «объединяют романтику чудесного и трансгрессивного с реализмом будничного. Создавая сложное единство путем синтеза этих двух литературных модусов, Скотт получает возможность выработать такой стиль письма, который соответствует одновременно и революционным истокам, и повседневной жизни раннебуржуазной эпохи»¹.

В «Александре Невском» Эйзенштейна мы также видим чередование природных ландшафтов (например, широких панорам вступительных кадров) и городских центров. После сражения Александр Невский переходит к исполнению церемониальной роли и приезжает в Новгород. Там он официально приветствует победоносных воинов, которые возвращаются в город, где их встречает ликующая толпа. В этой сцене Александр воспроизводит стандартную форму

¹ *Eagleton T. Holy Terror. P. 61.*

приветствия, каким Сталин встречал членов экспедиции Папанина или героических летчиков, когда те с триумфом возвращались в Москву. Внимание князя привлекают два воина, едва живые после полученных в бою ран; однако он оживляет обоих и становится их сватом, тем самым символически возвращая их в поток жизни, чего сам, будучи харизматическим лидером, сделать не может, поскольку иначе, как показывает Фрейд в «Массовой психологии и анализе человеческого “Я”» (1921), лишится своей харизмы.

Как явствует из фильма, метрополия, хотя и остается за сценой большинства драматических событий, вовсе не исключена из сталинских нарративов о возвышенном. Может показаться, что Москва — антоним возвышенного, но в действительности она скорее его двойник. В нарративах, подобных спасению папанинцев, фигура Сталина вписана в возвышенный ландшафт, хотя он и не покидает пределов Кремля, но обратное тоже верно: дикая природа и столица составляют пару. Столичный центр (или его средневековый эквивалент) стал составной частью истории о драматическом спасении героев, ведущих борьбу среди возвышенной природы и представляющих нацию в целом. Другими словами, культ Москвы в эти годы отнюдь не померк. Связь между этими двумя привилегированными пространствами означала патронаж (Сталин лично снаряжает и отправляет экспедиции, а затем поддерживает с ними связь), но в то же время и онтологическое родство. Москва была одновременно штаб-квартирой, руководившей операциями, и средоточием возвышенного.

В сталинской культуре все пространства имели символическую нагрузку, и каждое отвечало за определенную фазу исторического развития. Однако в конце 1930-х годов в результате расширения культурных горизонтов прежняя бинарная иерархия пространства — менее развитый провинциальный город *versus* более развитая Москва — отступила на второй план благодаря введению третьего термина. Драма, разыгрывающаяся в мире возвышенного, оттеснила тему провинции. Основное внимание сосредоточилось на двух взаимосвязанных пространствах: на удаленной периферии с ее

возвышенной природой и на Москве, — в то время как значение провинциального центра неуклонно падало. Так, в «Двух капитанах» первоначальный контраст между Москвой и провинциальным городом Энском (само название которого служит обобщенным символом провинции), из которого родом герой, вытесняется, когда он едет в Заполярье (куда так или иначе отправляется большинство положительных героев романа).

Возвышенное, разоблачение и эмоциональная жизнь составляют в «Двух капитанах» единый комплекс. Саня теряет способность видеть ясно, оказавшись среди «ослепительных» снежных равнин — и в то же время ослепленный страстью. Но, как заметил У.Дж.Т. Митчелл, «пейзаж, будучи <...> мощной идеологической репрезентацией», способен «стирать историю, делая ее нечитаемой» и образуя «пространство амнезии»¹. Это стирание присутствует и в романе Каверина, написанном в разгар сталинской практики производства лиц, лишенных гражданских прав, и мест, исключенных из нормального жизненного порядка. Холодные снежные равнины были обычным пейзажем сталинских лагерей, обитатели которых действительно лицом к лицу сталкивались с безграничностью советской страны. Для них эти пейзажи были «безнадежными» в куда более буквальном смысле, чем для Сани, созерцающего их с высоты (и куда более непосредственно, чем Катя, заключенные были вовлечены в разработку природных ресурсов).

В культурных продуктах этой эпохи пространственное «стирание» было сопряжено со стиранием временным — и это несмотря на характерную для СССР склонность ссылаться на исторические прецеденты при обсуждении современных событий и государственных лидеров. В этот период важное место в советской культуре приобрело романтическое путешествие, однако путешествие, как заметил Пол Фасселл, это «приключение, переживаемое не только в пространстве, но и во времени»: в сущности, в путешествии «время

¹ *Mitchell W.J.T. Israel, Palestine, and the American Wilderness // Mitchell W.J.T. (ed.). Landscape and Power. P. 262.*

трактуются как пространство»¹. Поскольку встреча с возвышенным представляет собой момент откровения, а также в силу интенсивности этого опыта он прерывает линейное, монотонное время (как и при переходе к качественному изменению в «Кратком курсе»). И точно так же возвышенное «стирает» из сознания окружающее пространство — возможно, еще одна причина, почему радио, которое преодолевало и упраздняло огромные пространственные промежутки между Москвой и величественными природными ландшафтами, где разыгрывались драматические события, играло столь заметную роль в политической культуре тех лет.

Время, таким образом, переплеталось с пространством, образуя хронотоп возвышенного. Утверждалось, например, что определенные произведения на исторические сюжеты стирают время, разделяющее прошлое и настоящее (конституируя тем самым своего рода временное возвышенное). Ярким примером служит авторитетный отзыв Кольцова об «Александре Невском», опубликованный в «Правде» после премьеры фильма, приуроченной к годовщине Октябрьской революции. Автор вдохновенно пишет о том, что благодаря этому фильму Древняя Русь словно перешагивает через столетия, чтобы соединиться с нынешней эпохой². А редакционная передовица в «Литературной газете» от 19 апреля 1938 года задается вопросом о возможных сюжетах, к которым стоило бы обратиться писателям, в виде следующего красноречивого перечня: «О битве при Калке или о завоевателях Арктики? Об Александре Невском или о пограничном отряде?» «Своевременно обратить внимание лишь на то, — добавляется в статье, — чтобы пропорция между современной тематикой и тематикой исторической была нормальной»³. По существу же различие между современностью и историей было упразднено, уступив место единому

¹ *Fussell P. Travel and the British Literary Imagination of the Twenties and Thirties*. Kowalewski M. (ed.). *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens: University of Georgia Press, 1992. P. 87.

² *Кольцов М. Народ-богатырь // Правда. 1938. 7 ноября. См. также: Крутиков Н. Александр Невский // Правда. 1938. 4 декабря.*

³ *О чем писать // Литературная газета. 1938. 10 апреля.*

образу имперского возвышенного, которое могло быть представлено разными способами.

Создавая свой роман, Каверин по сути реализовал это «задание» («битва при Калке или завоеватели Арктики»), объединив ряд ключевых мотивов политической культуры конца 1930-х годов: разоблачение врагов, разработку природных ресурсов, патриотический рассказ об освоении новых земель, тайную полицию, воспитательную роль комсомола, авиацию. Неудивительно, что роман приобрел статус классики соцреализма. Однако, как и в случае Эйзенштейна, снявшего «Ивана Грозного» по заказу Сталина, «Два капитана» включают элементы сталинизма, но не определяются ими. Может показаться, что трактовка Кавериним темы «освоения» соответствует росту национализма, который отмечается многими авторами, писавшими об этом периоде. Но в нем есть и вполне выраженная космополитическая составляющая.

Снова перед нами пример перевода, в рамках которого апроприруется разнообразный литературный материал (включая многочисленные заимствования из западных источников), увиденный через призму конвенций современной автору политической культуры. Контекстом своего рассказа о полярных исследованиях Каверин делает большую историю с ее героями — великими путешественниками прошлого. Кроме того, в своем «соцреалистическом» тексте он обращается к многочисленным произведениям дореволюционной русской и западной литературы — Диккенсу, Теннисону, Вордсворту и Байрону (с которым сравнивается Саня). Некоторые из этих отсылок эксплицитны, другие же обнаруживаются в тропах и сюжетных ходах романа. У Диккенса, например, Каверин заимствует характерный сюжет о герое-сироте, где к тому же действует героиня, похожая на горничную Пегготти из «Дэвида Копперфилда». Но вместе с тем он интегрирует историю сироты в миф о Великой Семье — один из главных нарративов сталинской политической культуры.

Трудно поддерживать культуру, пронизанную милитаристским пафосом, культуру, которая зависит от моментов откровения и питает отвращение к норме. Публика испытывает трепет от созерцания

драмы возвышенного, но затем порядок обычно восстанавливается. Человек, как правило, сталкивается с возвышенным, когда отправляется куда-то за пределы своего обычного мира: привычка притупляет чувство возвышенного. В действительности сталинская культура никогда не теряла из виду противоположное — ценности повседневной жизни и материального прогресса. Новый класс постепенно упрочивал свое положение, его жизнь становилась все более благополучной, а консюмеристские настроения, соответственно, усиливались¹. В ряде фильмов этого времени мы видим приезжающих в столицу молодых женщин, одни из которых настроены на встречу с возвышенным, тогда как другие бегают по магазинам с широко открытыми глазами и хватают соблазнительные товары². Красноречивым знаком эпохи служит картина Юрия Пименова «Новая Москва» (1937), изображающая женщину за рулем роскошного автомобиля с откидным верхом в центре Москвы, одетую в легкое белое платье, внушающее мысль о материальном благополучии (большинство женщин на тротуарах тоже одеты в белое). Ее коротко стриженные волосы намекают на эмансипированность, но, скорее всего, это жена высокопоставленного чиновника, и ее образ жизни соответствует стандартам «нового класса». И направляется она в самый центр мира советского истеблишмента: автомобиль проезжает площадь перед Большим театром, впереди виден Дом Союзов (где проводились показательные процессы), огромное административное здание и гостиница «Москва».

Не все репрезентации советской власти были столь же гламурными и соблазнительными. Основной темой живописи, наряду с пейзажами, стали партийные лидеры и, в меньшей степени, публичные герои, подобные стахановцам и летчикам. Особенно характерны длинные ряды бесстрастных лиц в серых костюмах, висевшие в коридорах учреждений или украшавшие улицы в честь того или иного

Чертков М. Фундамент зажиточной жизни // Правда. 1936. 6 ноября;
Fitzpatrick S. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. New York: Oxford University Press, 1999 (ch. 4 «The Magic Tablecloth»).

² См., например: «Девушка с характером» (режиссер Константин Юдин, 1939); «Свинарка и пастух» (режиссер Иван Пырьев, 1941).

официального праздника, — свидетельства другой версии власти: унылого бюрократического порядка. В 1938 году, когда культ личности вступил в фазу расцвета, практически все номера журналов по вопросам культуры открывались изображением Ленина или Сталина во всю страницу. На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, открывшейся в 1939 году, большая часть картин также изображала руководителей государства.

Обычно считается, что Большая чистка завершилась в начале 1939 года (в других версиях — в ноябре 1938-го). Когда террор утих (или несколько раньше), популярность среди художников и писателей приобрел другой тип пейзажа, ассоциирующийся скорее с «прекрасным», чем с возвышенным. Но это не было возвращение к культу прекрасного, характерному для начала 1930-х годов. Здесь уместно вспомнить слова Маркса из «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» о том, что история случается дважды: сначала как трагедия, затем как фарс. Идеал красоты заявил о себе в начале 1930-х годов как символ утопии, а во второй половине десятилетия — как китч: красота лишилась утопической строгости. Эта энтропийная, консюмеристская, китчевая тенденция в полной мере проявила себя в одном живописном проекте Александра Герасимова, ведущего советского художника, автора известной картины «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938): трех картинах с изображением букетов роз¹. Подобные сюжеты можно найти и в более ранних работах Герасимова, особенно дореволюционного периода; теперь же они стали преобладающим направлением в искусстве.

Пейзаж по-прежнему был популярен, но теперь он описывался в терминах, традиционно ассоциируемых с красотой природы, таких как «элегантное равновесие» композиции, «изысканные оттенки», спокойное великолепие, свет, омывающий предметы, и так далее². В моду снова вошел Исаак Левитан, любимый еще в конце XIX века, чьи пейзажи именовались теперь «безмятежными».

¹ *Лебедев А.* В мастерской А.М. Герасимова // Советское искусство. 1939. 25 января.

² *Wilton A.* The Sublime in the Old World and the New. P. 12—13.

Именно пейзажи такого типа стали рассматриваться как характерные для страны и ее народа. В обзоре 1939 года, посвященном последним работам Александра Герасимова, его хвалили за то, что он так «много работал и работает над отображением национального русского пейзажа». Среди упомянутых работ фигурируют «Цветущий сад», «Цветы», «Зимняя тройка». Но особых похвал удостоилась «Весна», картина, над которой Герасимов работал десять лет и которая передает «титанические, неиссякаемые природные и человеческие силы нашей страны». При этом, отмечает рецензент, картина изображает «цветущий, распускающийся сад, сплошь покрытый пышным ковром цветов и бутонов: как могучий зеленый лес, пронизанный радостным светом, живет в народном сознании символический образ Весны, новой жизни». Недавно, читаем мы далее, Герасимов закончил новую картину, «И.В. Сталин и А.М. Горький в Горках», где «пейзаж — <...> важнейший элемент произведения». На одном из более ранних канонических портретов Горького он изображен в тире¹, но здесь мы видим еще более безмятежный образ. По словам Герасимова, сначала он намеревался показать Горького и Сталина в библиотеке, но затем отверг эту мысль. Следующей его идеей было изобразить их идущими по берегу реки, но и от этого замысла он отказался, в итоге показав своих героев беседующими на дачном крыльце, на фоне природы. Сталин и Горький, таким образом, не погружаются в тексты и не идут вдоль бегущей воды (оба варианта соответствуют более ранней культурной модели), а ведут приятную беседу, с удобством разместившись за дачным столиком².

Дача, которая расположена на природе, но при этом является местом садоводства, отдыха и развлечений, далека от пространства возвышенного³. В эти годы она стала популярным сюжетом. В качестве

¹ Василий Сварог «Товарищи А.М. Горький и К.Е. Ворошилов в тире ЦДКА» (1932). — *Прим. перев.*

² *Лебедев А.* В мастерской А.М. Герасимова.

³ Кроме того, дача была местом, где люди хранили запрещенную литературу, которую было опасно держать в московских квартирах; здесь также могли вестись опасные разговоры.

примера можно привести романтическую комедию Константина Юдина «Сердца четырех» (1941). Фильм снят не без оглядки на американский кинематограф и представляет собой советскую адаптацию «Ниночки» Эрнста Любича. Его героиня — лишенная чувства юмора математик; она осуждает свою младшую сестру за ее легкомысленную увлеченность нарядами и романтическими иллюзиями, до тех пор пока сама не увлекается армейским офицером, в то время как ее сестра находит свою истинную любовь. В этом фильме нет монументальной Москвы с ее политически значимыми ориентирами — такими, как Кремль или Большой театр. Вместо этого перед нами предстает «интимная», эксцентрическая Москва, полная мест для любовных свиданий и бесед: телефонных будок, аллей в парке Горького и дач. В конце фильма обе пары, которые находятся в дачном поселке, отправляются на станцию и покупают обратные билеты в Москву. В соответствии с конвенциями социалистического реализма, эта финальная поездка могла бы стать разрешением любовной интриги: приближаясь к самоосуществлению, герой естественным образом движется в сторону «центра» страны. Но в «Сердцах четырех» герои меняют свои планы и решают остаться. Правда, фильм, завершенный буквально накануне вторжения немецко-фашистских войск, был запрещен к показу, но в основном из-за того, что один из его главных героев — офицер: его самозабвенное любовное увлечение сочли неподобающим для военного и слишком «легкомысленным»¹. Другое популярное произведение этого времени, где действие происходит на даче, повесть «Тимур и его команда» (1940) Аркадия Гайдара, также экранизированная², рассказывает о группе инициативных пионеров, которые объединились, чтобы присматривать за домами тех, кто ушел служить в Красную армию, — иначе говоря, охранять их личное имущество, пусть и в патриотическом порыве.

¹ См. документы № 64, 65, 66 в: *Артизов А., Наумов О. (сост.). Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917—1953 гг.* М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 470—473.

² «Тимур и его команда» (сценарий Аркадия Гайдара, переработанный режиссером фильма Александром Разумным, 1940).

В 1939 году, в период максимальной популярности китчевых пейзажей, открылась новая Всемирная выставка, на сей раз в Нью-Йорке. Газетные сообщения о советском павильоне (вновь спроектированном Иофаном, совместно с Каро Алабяном) составляют яркий контраст с описаниями павильона на выставке в Париже двухгодичной давности. Теперь главным соперником были США, чья экспозиция демонстрировала высокий уровень комфорта, обеспеченный американцам передовыми технологиями. Конкурировать с Америкой в этом плане Советский Союз не мог. Художественные произведения, выставленные в советском павильоне, указывали на высокое качество жизни другими способами. В советских обзорах основное внимание уделялось представленным картинам: особо выделялись вышеупомянутый герасимовский портрет Горького и Сталина и полотно Василия Ефанова «Встреча слушателей Военно-воздушной академии с артистами театра К.С. Станиславского» с элегантно одетыми персонажами. Однако центральное место в экспозиции занимала огромная работа под названием «Знатные люди Страны Советов», выполненная бригадой художников под руководством Ефанова: на ней изображено множество улыбающихся людей (многие, что характерно, одеты в белое), идущих навстречу зрителю с букетами цветов. Картина славилась ту категорию людей, которые на официальном языке стали именоваться «знатными людьми», что означало привилегированное положение высокопоставленных лиц и знаменитостей — ударников производства, управленцев, офицерского состава Красной армии, спортсменов-чемпионов, партийных лидеров¹. «Знатные люди» на этой гигантской картине шли вперед, навстречу зрителю, как и герои эмблематической скульптуры Мухиной на Парижской выставке 1937 года, но уже не затем, чтобы представить ему зрелище возвышенного.

¹ Сулова Н. Заметки о выставке // Советское искусство. 1939. 16 апреля. На первой странице обложки «Советского искусства» за 1 мая 1939 года напечатана фотография картины «Знатные люди Страны Советов» в интерьере «Павильона СССР» на Международной выставке в Нью-Йорке.

ГЛАВА 9

БИТВА ЗА ЖАНРЫ (1937—1941)

В своем вступлении к «Историческому роману» Лукача Фредрик Джеймисон пишет: «Всякий, кто говорит о рождении нового жанра, должен в то же время принимать во внимание возможность (и, быть может, даже неизбежность) упадка и смерти этого жанра, идея которого может существовать лишь в постоянной изменчивости самой истории, а не в виде платоновских или аристотелевских форм на неких вечных небесах»¹. В конце 1930-х годов, когда в процессе чисток истреблялась политическая, административная и военная элита, в СССР не было недостатка в «постоянной изменчивости» — и тем не менее (а может, именно поэтому) режим поощрял развитие старого доброго исторического романа на тему дореволюционного прошлого. Однако вопросы жанра обсуждались в эти годы более интенсивно, чем когда бы то ни было, и многие участники этих дискуссий ставили под сомнение «неизменность» соцреалистического канона и ту строго конвенциональную форму романа, которая действительно приобрела статус платоновской формы советской культуры. Фокус этой полемики в значительной степени сместился с проблем языка, еще недавно занимавших центральное место в дебатах о том, какой должна быть советская культура, на проблемы жанра. Теперь споры шли вокруг вопроса о том, какой жанр больше подходит советской культуре — «эпос» или «лирика». Бахтин заочно участвовал в этой полемике (ведь ему было запрещено публиковаться и даже проживать в столицах), выступая, однако, в поддержку «романа» или, точнее, «романности».

¹ *Jameson F. Introduction // Lukacs G. The Historical Novel / Transl. Hannahand Stanley Mitchell. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. P. 2.*

Тем временем производственный роман, главный оплот социалистического реализма, противостоял «постоянной изменчивости самой истории», о которой говорит Джеймисон.

В эти годы над страной нависла угроза войны. «Правда» ввела рубрику «Если завтра война», и власти предписали работникам культуры заняться темами, связанными с войной и национальной консолидацией. В роли героев публичной культуры должны были выступать не простые рабочие, а военачальники и главы государства. «Нужно больше литературы о нашем военном прошлом», — призывала она из редакционных статей¹, причем «наше» прошлое охватывало теперь и дореволюционный период — отчасти из-за того, что Гражданская война стала довольно проблематичной темой после того, как в 1937 году были арестованы и расстреляны маршал Тухачевский и ряд других лиц, которые раньше считались ее героями.

Фактический крах Народного фронта во Франции и свертывание интернациональной помощи Испании привели к тому, что советское руководство уже не так занимала международная идеологическая экспансия, и в стране заметно усилились националистические тенденции. Русская культура, русский язык и даже русские люди все чаще изображались как первые среди равных — под «равными» понимались другие этнические группы, населяющие СССР.

Впрочем, эта тенденция затронула не только Советский Союз. Так, во Франции конца 1930-х годов, по словам Дадли Эндрю и Стивена Ангара, «феномен национализма привлекал тех интеллектуалов, которые утверждали, что преодолели Просвещение, то есть постулаты кантовской “Критики чистого разума”». Они обратились к таким философам, как Гегель, Ницше и Хайдеггер, «склонявшим интеллектуалов к тому, чтобы определять значимость идеи не столько на основании ее истинности, сколько на основании ее власти над людьми. Национализм начал рассматриваться как современное выражение базовых коллективных чувств, что сделало его приемлемой позицией. А националистические ритуалы, включая помпезные

¹ Мобилизационная готовность // Литературная газета. 1938. 10 мая.

митинги, которые проводились в Германии, стали приниматься за знак обновления Европы после долгого засилья прогрессистских, либеральных идей»¹.

Что касается СССР, то здесь ряд художественных произведений и культурных героев, которые ассоциировались с борьбой против иноземных захватчиков, были кооптированы в согласии с нуждами времени². Даже бывший формалист Виктор Шкловский написал сценарий к фильму «Минин и Пожарский» (1939), поставленному режиссером Всеволодом Пудовкиным. Параллельно происходила реабилитация художественных произведений эпохи царизма: самым показательным примером служит опера Глинки «Жизнь за царя» (1836), рассказывающая о том, как Кузьма Минин и князь Дмитрий Пожарский в начале XVII века подняли русский народ на борьбу с польскими интервентами, которые узурпировали русский престол, посадив на него самозванца Лжедмитрия. До революции «Жизнь за царя» открывала каждый новый сезон Императорской русской оперы, но исчезла из репертуара после свержения царя в 1917 году. В 1939 году она была поставлена снова, с минимальными переделками, под названием «Иван Сусанин»³.

Факт возрождения нарратива царской эпохи, столь тесно связанного с национальной идеей, не должен заслонить от нас различия, которые касаются функции и толкования подобных фигур и повествований в новом историческом контексте (и соответствуют джеймисоновской «изменчивости самой истории»). Можно ли, в самом деле, вслед за Николаем Тимашевым с его классическим «Великим отступлением» говорить об отказе от революции и возвращении

¹ *Andrew D., Ungar S. Popular Front Paris and the Poetics of Culture. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005. P. 133.*

² См. подробнее: *Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931—1956. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002; Brandenberger D., Platt K.M.F. Epic Revisionism. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.*

³ *Павлов Т. Новая редакция спектакля «Иван Сусанин» // Советское искусство. 1939. 6 апреля.*

к тому состоянию общества, какое существовало при царизме, учитывая показательные процессы и чествование стахановцев (а вовсе не профессиональных управленцев)?! Участники литературного процесса апроприировали прошлое очень избирательно, формируя весьма специфическую его версию. Для тех, например, кто агрессивно пропагандировал Пушкина в качестве образцового писателя, его произведения вовсе не были готовым канонem, который можно использовать в нетронutom виде, пусть даже как некий трофей. Ясно, что апроприация Пушкина не означала восстановление русской землевладельческой аристократии, из которой он происходил. Среди курьезных утверждений в отношении Пушкина, которые высказывались в то время, мы находим, например, такое: Пушкин был сторонником колхозной системы¹.

Несмотря на прогрессирующую политическую и культурную централизацию и гомогенизацию, на протяжении всех 1930-х годов действовали группы, лоббировавшие различные интересы и поддерживавшие различные позиции. Распоряжения и редакционные статьи Центрального комитета партии и Политбюро, продвигавшие поворот в сторону национального, безусловно, имели решающее влияние на развитие советской культуры, но существовало также пассивное или не прямое противодействие этой линии, заметное даже на самых высоких уровнях культурной иерархии². Не следует принимать расхождение с официальными инструкциями за «диссидентство». Однако интеллектуалы действовали в рамках своей касты, имевшей собственные интересы и задачи. Они обращались к материалу российского прошлого, как им велели, но нередко прибегали к казуистике либо перерабатывали этот материал в соответствии с собственными предпочтениями, далеко не всегда ностальгическими или шовинистскими.

¹ Бродский Н. А. С. Пушкин. Биография. М.: Художественная литература, 1937. С. 891.

² Общественное собрание писателей. Доклад тов. А. Фадеева об итогах XVIII съезда ВКП(б) // Литературная газета. 1939. 20 апреля.

Более чем достаточно доказательств того, что директивы, спущенные сверху, предписывали создавать больше произведений о войне и национальных героях. Что интересно, так это ответная реакция. На специальном заседании, проведенном в Союзе писателей 11 февраля 1938 года с целью обсудить одну из таких директив, Кольцов, который был на нем председателем, настаивал, что выполнение этого наказа не предполагает прямого обращения к военной тематике. Александр Фадеев, будущий глава Союза писателей, признался на заседании, что его попросили написать сценическую версию романа «Война и мир» Толстого, но прокомментировал, что выбор военных сюжетов не является принципиальным для возбуждения патриотических чувств у граждан: «Евгений Онегин» также подходит для этой цели¹.

Ощутимый поворот в сторону великорусского национализма и представления о некоем особом «русском гении», характерный для второй половины 1930-х годов, особенно заметен в «Правде» и в кино (медиуме, прежде всего рассчитанном на массовое потребление)². Но если мы обратимся к изданиям, в большей степени ориентированным на интеллектуалов, — таким, как «Литературная газета» и «Советское искусство», а в особенности журналы наподобие космополитического «Литературного критика» и его приложения «Литературное обозрение», выходявшего раз в два месяца, или «Интернациональная литература», — то наряду с националистическим и великодержавным направлением найдем в них ряд публикаций о различных течениях и фигурах западной культуры, причем подобные статьи появлялись регулярно вплоть до конца 1940-х годов³.

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 275. Л. 10, 14.

² См., например: *Волин Б.* Великий русский народ // *Большевик.* 1939. № 8. С. 26—37.

³ См., например, материал о визите Уистена Хью Одена и Кристофера Ишервуда в Китай: За рубежом. Путешествие на войну // *Литературное обозрение.* 1940. № 1. С. 62; рецензии на книги Джона Стейнбека и Оскара Уайльда в том же номере, а также анонсы книг Карло Гольдони, Виктора Гюго, Чарльза Диккенса, Гюстава Флобера и Анатоля Франса в № 4 за тот же год (с. 63). Константин Симонов в своих воспоминаниях утверждает, что в «Литературной газете» существовало сопротивление

Хотя кажется, что русский национализм всецело овладел литературным миром, по-прежнему издавались и переиздавались многочисленные переводы западных авторов, включая, например, Марселя Пруста¹. После апреля 1936 года, когда антиформалистическая кампания была в самом разгаре, публикация «Улисса» стала невозможной, но в 1937 году вышли «Дублинцы», которые считались произведением «реалистическим»². Среди переводов преобладали произведения видных писателей-антифашистов, не модернистов. Однако большинство крупных европейских писателей этого времени так или иначе были антифашистами (Джойс тут, конечно, не самый показательный пример), а что до модернизма, то он и в Европе не пользовался в то время особой популярностью. «Искусство кино», например, опубликовало в конце 1930-х годов ряд серьезных статей по вопросам киноэстетики, включая несколько текстов Эйзенштейна³, и множество материалов об американском кино прошлого и особенно настоящего (публикации о французском кино тоже появлялись, но американское явно преобладало)⁴. Американский кинематографический мир в этот период сильно полевел, что даже привело к прямым столкновениям во время слушаний, организованных Комитетом по антиамериканской деятельности (правительственным органом, созданным в 1938 году) с целью выяснить, не просочились ли коммунисты в Управление общественных работ (Works Progress

официальной линии, но, возможно, это утверждение свидетельствует о его попытке задним числом обелить себя.

¹ Пруст М. Собрание сочинений. Т. 4: В поисках за утраченным временем. Содом и Гоморра / Пер. В. Федорова и Н. Суриной. М.: Гослитиздат, 1938.

² Джойс Д. Дублинцы / Пер. И. Кашкина. М.: Гослитиздат, 1937; Рыкачев Я. «Дублинцы» // Литературное обозрение. 1937. № 1. С. 50.

³ Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Искусство кино. 1939. № 1. С. 37—49; Эйзенштейн С. О строении вещей // Искусство кино. 1939. № 6. С. 7—20; Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Искусство кино. 1940. № 9. С. 16—25; № 12. С. 27—35; 1941. № 1. С. 29—38.

⁴ См., например: Фрэнк Капра // Искусство кино. 1940. № 12. С. 62—63; Бетт Дэвис. Киноактриса работает над ролью // Искусство кино. 1941. № 1. С. 26—28; Четыре лучших американских фильма // Искусство кино. 1940. № 1. С. 55—56.

Administration) и особенно в Федеральный театральный проект. Повышенное внимание к Америке в советской культурной прессе объяснялось также тем, что многие беженцы из фашистской Европы нашли пристанище в Нью-Йорке и Голливуде; в Нью-Йорке проводились теперь публичные съезды писателей-антифашистов, имевшие ощутимый резонанс¹.

Тем, кто придерживался космополитической точки зрения, приходилось бороться с подъемом национализма и прибегать в своих комментариях к новой официальной риторике. Общеобязательными стали прилагательное «народный» и образованное от него существительное «народность» — термины, которые по существу заместили в это время понятие «пролетарский» в качестве лозунгов, воплощающих советские национальные ценности, и служили своего рода шифрами лояльности к государству в публичной речи. Однако «народность» — слово многозначное. Оно может указывать на «народ» как «нацию» и в то же время на «народные массы» и на простых людей (как в «Народном фронте»). Понятие «народный» может служить синонимом слова «государственный» (как в «Народном банке»). Часто оно приобретало этнический, националистический оттенок, прямо или косвенно отсылающий к «русскому народу».

«Народность» стала популярным словом в кампании против формализма 1936—1938 годов, в ходе которой модернистское искусство объявлялось недоступным простому человеку и одновременно чуждым русской традиции. Сигнал к его обязательному употреблению подала статья в «Правде» от 28 января 1936 года, содержащая критику оперы Шостаковича «Леди Макбет» (см. главу 6). В архитектуре это означало переход от классических и ренессансных источников к русской национальной школе, истоки которой возводились не к Риму (Западу), а к Древней Греции (последняя ассоциировалась с восточным православием), хотя некоторые из ведущих

¹ Приветствие советских писателей Лиге американских писателей // Литературная газета. 1939. 20 апреля; *Мани Т.* Свобода, справедливость, совесть. Из речи, произнесенной на Всемирном конгрессе писателей в Нью-Йорке // Литературная газета. 1939. 10 июня.

архитекторов сопротивлялись этому, пытаясь с помощью словесной эквилибристики включить римскую и неоклассическую архитектуру в национальную традицию¹. Говоря о формировании этой традиции, они, как и полагалось, выделяли русских архитекторов (скажем, Баженова), но при этом отмечали влияние, оказанное на них европейской архитектурой (обычно в период обучения в Италии).

Писатели, прибегая к термину «народность», могли, в силу его многозначности, неявным образом лоббировать позиции, которые были не в чести в то время, демонстрируя при этом видимую солидарность с официальным курсом. Многие из тех, кто по сути критиковал искусство социалистического реализма, заявляли, что выступают во имя истинно «народной» версии советской культуры. Ярким образцом служит Бахтин с его диссертацией о Рабле (представленной на рассмотрение в Институт мировой литературы в 1940 году), где он играл на различных значениях слова «народный» и связал свой «карнавал» с явно неканонической версией «народной культуры»: карнавал в его описании пронизан антиавторитарным духом.

Казуистика могла использоваться и в спорах о жанре. Хороший пример мы находим в дискуссиях об историческом романе и историческом фильме — главных культурных инструментах национального возрождения.

Лукач и исторические жанры

26 августа 1939 года вышел номер «Литературной газеты» с важной редакционной статьей об историческом романе, «История и литература», в которой настойчиво проводилась определившаяся к тому времени официальная линия: «Громадную роль в воспитании советского патриотизма должны играть и играют советский исторический роман, новелла, драматическое произведение, кинофильм о прошлом нашей страны». Хотя в числе источников советской

¹ См., например: *Жолтовский И.* Традиции народного искусства // Советское искусство. 1937. 5 марта.

литературы статья упоминает народные эпосы национальных меньшинств, в целом она выдержана в духе русского национализма и особым, привилегированным статусом наделяет «великий русский народ, идущий в авангарде социалистической революции», с его «действительно героическим прошлым», напоминая читателям, что «эту национальную гордость имел в виду Ленин, когда писал свою гениальную статью “О национальной гордости великороссов”»¹.

Эта передовица была одной из самых авторитетных реплик в пользу уже окрепшей тенденции — особого значения, придаваемого историческим сюжетам. Однако подобно многим другим характерным особенностям литературы 1930-х годов, исторический роман получил наиболее исчерпывающее теоретическое обоснование в текстах Лукача более раннего периода. В 1937—1938 годах он опубликовал в «Литературном критике», «Интернациональной литературе» и «Литературном обозрении» цикл статей, которые были написаны им в 1936—1937 годах, а позднее объединены, с небольшими изменениями, в книгу под названием «Исторический роман» (1939).

Хотя многие из идей Лукача, высказанных в этих статьях, типичны для его более ранних текстов 1930-х годов, в его позиции заметны существенные сдвиги, которые, как можно предположить, продиктованы новой эпохой и изменениями официальной советской платформы. Один из таких сдвигов состоит в том, что французских писателей в значительной степени заменил Вальтер Скотт, чьи исторические романы хвалила и редакционная статья в «Правде». Романы Скотта вошли в моду в конце 1930-х годов, хотя собрание его сочинений на русском языке в четырнадцати томах было издано еще в 1928—1930 годах (участие в работе над ним принял Мандельштам), а переводы многих его романов печатались в середине десятилетия огромными тиражами².

В анализе исторического романа у Лукача двумя ключевыми фигурами являются Скотт и Пушкин, хотя французских писателей

¹ История и литература // Литературная газета. 1939. 26 августа.

² В особенности «Роб Рой», «Айвенго» и «Талисман» («Ричард Львиное сердце»).

(в частности, Бальзака и Стендаля) он тоже обсуждает. Напомню, что в более ранней статье «Рассказ или описание?» положительными примерами служили Бальзак и Толстой. Хотя предпочтение этой новой пары отчасти объясняется тем, что Скотт был историческим романистом в большей степени, чем Бальзак; другая причина заключается в том, что Скотт был важен для Пушкина. В своей ранней, домарксистской книге «Теория романа» (1920) Лукач ругал Скотта за «внутреннюю пустоту»¹, теперь же он утверждает — не без полемического запала, — что Скотт не был писателем-романтиком, как традиционно считается, но благодаря своей способности показать «сложные идеологические, политические и моральные течения, с необходимостью возникающие вследствие исторических перемен» и передать «атмосферу исторической необходимости» достиг реалистического изображения истории².

«Историческая необходимость», на которую указывает Лукач, говоря о начале золотого века исторического романа, по большей части связана с войной, что, возможно, является знаком времени. Этот золотой век, по его словам, начинается с романа Скотта «Вэверли» (1814), но, перечисляя события, приведшие к нему, Лукач включает в них Великую французскую революцию — иконический момент для марксистской историографии. Однако решающим для взлета этого жанра, по мнению Лукача, стало то, что в ходе французской революции и особенно наполеоновских войн на смену профессиональной

¹ Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

² Лукач Г. Исторический роман I. Классическая форма исторического романа // Литературный критик. 1937. № 7. С. 76, 84. Полный текст «Исторического романа» опубликован в журнале «Литературный критик»: 1937. № 7 (Исторический роман I. Классическая форма исторического романа. С. 46—109); № 9 (Исторический роман и историческая драма. С. 27—54); № 12 (Исторический роман и историческая драма [окончание]. С. 118—147); 1938. № 3 (Исторический роман и кризис буржуазного реализма. С. 59—90); № 7 (Исторический роман и кризис буржуазного реализма [окончание]. С. 11—52); № 8 (Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман. С. 51—96); № 12 (Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман [окончание]. С. 40—74). Полный текст работы см.: http://royallib.com/book/lukach_georg/istoricheskiy_roman.html.

армии пришла армия массовая. Поскольку кампании Наполеона охватили весь европейский континент и даже достигли Египта, «театром военных действий становится вся Европа», «объездить и узнать» которую стало возможным и необходимым «для сотен тысяч и миллионов людей из различных слоев населения почти всех европейских стран». Опираясь на ту же гегелевскую модель, которая была задействована в «Кратком курсе», Лукач утверждает, что «огромное количественное разрастание армий и областей, захваченных войнами, дает войне и качественно новую роль: оно приносит с собой чрезвычайное расширение горизонта» масс¹. Наполеоновские войны «в корне или частично уничтожали пережитки феодализма», а кроме того, не могли «не пробудить в массах интерес к истории»². «Это возрастающее понимание исторической преемственности <...> начинает проявляться и в отношении к экономическим условиям», ведя к своего рода протоклассовому сознанию. Однако, говоря о расширении горизонта масс, который охватывал теперь «всю Европу», Лукач одновременно отмечает то, что может показаться обратным движением: «широкое распространение национального мышления в народных массах» и рост «национального чувства»³.

Самого Скотта Лукач называет «патриотом», добавляя, что «это одна из необходимых предпосылок для создания настоящего исторического романа». Можно было бы спросить, какой именно смысл вкладывал в слово «патриот» Дьёрдь Лукач — венгерский еврей, живущий в советской России и принадлежащий к немецкой интеллектуальной традиции. Действительно, мало что в его рассуждениях об историческом романе начала XIX века указывает на важность патриотизма. Но, возможно, видимое противоречие между «патриотизмом» и «всей Европой» служит примером обоюдной зависимости национального и интернационального, примером космополитического патриотизма — феномена, который я считаю ключевым для этой эпохи. Лукач говорит, что Скотт «был одним из популярнейших,

¹ Лукач Г. Исторический роман I. С. 52.

² Там же. С. 52—53.

³ Там же.

наиболее читаемых писателей тех годов, притом в международном масштабе. Его влияние на европейское искусство неизмеримо велико. Созданный им новый тип художественного изображения толкнул на новые пути лучших его современников от Пушкина до Бальзака». Иначе говоря, Скотт был предтечей «мировой литературы». Более того, говоря об отсталости русского абсолютизма, Лукач добавляет, что «личность выдающихся представителей династии (в особенности тех, которые были проводниками западной культуры) могла послужить для исторического романа реальной моделью»¹. Лукач использует дискурс националистически-ретроспективистского сдвига для отстаивания более «интернационалистской» позиции, чем та, что была характерна для культурной политики этого времени.

Пушкин, по словам Лукача, превзошел Скотта, создав «искусство, стоящее на идеологической высоте всего предшествующего европейского развития»². Таким образом, историческая динамика, описанная Лукачем, напоминает ту, которую обрисовал Лотман в книге «Внутри мыслящих миров» (см. «Введение»): национальная литература (в данном случае русская), усваивая иностранную литературу (в данном случае Скотта) посредством переводов, превосходит ее достижения и достигает интернациональной литературной гегемонии.

В книге Лукача мы также находим образцы казуистики с использованием слова «народность»: он даже называет «Войну и мир» «эпопеей современной народной жизни»³. Отклик на текущий исторический момент можно усмотреть также в том, как он подходит к проблеме связи между фигурой правителя или героя-вождя и простым народом — проблеме особенно актуальной для эпохи расцвета культа личности. В 1939 году, когда «Исторический роман» появился в виде отдельной книги, всю культурную прессу, включая журнал «Искусство кино», в остальном ориентированный на события в американском кинематографе, занимала тема «образа вождя» — под последним понимались прежде всего Ленин и особенно Сталин.

¹ Лукач Г. Исторический роман I. С. 80, 88, 94.

² Там же. С. 96.

³ Там же. С. 107.

В том же году грузинский режиссер Михаил Чиаурели начал работать над фильмом «Клятва», который станет образцом для изображения Сталина в советском кинематографе. Первоначальный сценарий («Клятва народов») был в 1940 году основательно отредактирован Сталиным и в таком виде пущен в производство¹.

Лукач, однако, хвалит Скотта за то, что он, по его словам, избегает «преклонения перед великими мира сего а la Карлейль». Пушкин и Скотт, доказывает он, никогда не ставили великих людей прошлого в центр исторического повествования, предпочитая им «заурядных героев». «Великая историческая личность, — пишет Лукач, — это прежде всего представитель значительного общественного течения, которое захватывает большие народные массы»². Можно гадать насчет того, следует ли понимать подобные формулировки как легитимацию Сталина или, напротив, как критику в его адрес, но этот образ приобретает особую важность в рассуждениях Лукача о современном антифашистском романе: здесь его особенно занимает тема вождя и то, как великий лидер избегает всякого культа личности и отчуждения от «народа».

Самым важным антифашистским романом из всех когда-либо написанных Лукач считает дилогию Генриха Манна «Генрих IV» («Молодые годы короля Генриха IV» — 1935, «Зрелые годы короля Генриха IV» — 1938) об основателе династии Бурбонов, правившем во Франции в 1553—1610 годах, в эпоху позднего Ренессанса³. Роман представляет собой биографию героя-лидера, близкую типичным произведениям советской исторической литературы и кино в двух важных аспектах. Первый — это тема объединения нации: Генрих приносит великую жертву, отрекаясь от своей протестантской веры и переходя в католицизм во имя национального единства и расширения государства, несмотря на горький опыт массового уничтожения

¹ В Тбилисской киностудии // Искусство кино. 1939. № 7. С. 62—63; предложенные Сталиным поправки сделаны 23 мая 1940 года (РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 167). Я благодарна Шейле Фицпатрик за эту информацию.

² Лукач Г. Исторический роман. С. 65, 96, 65.

³ Журнальный вариант его анализа: Лукач Г. «Юность Генриха IV» (роман Генриха Манна) // Литературное обозрение. 1937. № 16. С. 31—35.

протестантов в Варфоломеевскую ночь (1572) — событие, в котором комментаторы романа видят намек на сожжение книг или поджог Рейхстага в нацистской Германии. Второй аспект заключается в том, что великий правитель создает во Франции в высшей степени культурное общество, но достигает этого в ходе ожесточенных сражений, победу в которых одерживает благодаря своему военному таланту, и борьбы с многочисленными внутренними и внешними врагами (становясь в итоге жертвой одного из них).

Признавая выдающиеся достоинства романа, Лукач находит в нем определенные недостатки, главным из которых является то, что Манн, по его мнению, не уделяет должного внимания связи Генриха IV с народом. Личность правителя, утверждает он, целиком создана его народом, но Манн показывает это лишь в отдельных местах своего романа. Между тем «секрет победы Генриха IV заключается в том, что он, как и всякий исторически замечательный человек, понял мощное стремление народа к изменению всей жизни, дал этому стремлению сознательную форму и помог претворить его в действие»¹. Эта формулировка перекликается с идеей Ленина о руководящей роли партии как «авангарда пролетариата», не считая того, что в данном случае эта идея использована как обоснование неограниченной власти, сосредоточенной в руках одного правителя.

«Генрих IV» был лишь одним из целого ряда романов современных европейских писателей-антифашистов, опубликованных в эти годы в СССР. Некоторые из них, включая дилогию Генриха Манна, выходили огромными тиражами, пользовались невероятной популярностью среди советских читателей и фактически стали частью советской культуры конца 1930-х годов². Другими двумя были «Жан-Кристоф» (1904—1912) Ромена Роллана — роман воспитания,

¹ Лукач Г. Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман // Литературный критик. 1938. № 12. С. 59.

² См., например: Манн Г. Юность короля Генриха IV / Пер. Н. Крымова // Интернациональная литература. 1937. № 9, 10; Манн Г. Зрелость короля Генриха IV / Пер. Н. Касаткина // Интернациональная литература. 1939. № 3, 4.

написанный еще до Первой мировой войны¹, — и «Волшебная гора» (1924) Томаса Манна. Свидетельством того влияния, каким пользовались в СССР эти две книги, служит их упоминание в дневнике драматурга Александра Афиногерова (автора пьесы «Салют, Испания!»), когда он пытался самоопределиться после изгнания из партии в 1937 году². Хотя эти произведения трудно назвать ультрамодернистскими, они были написаны западными авторами, притом некоммунистами. Внимание, которое эти три романа привлекли в СССР, отчасти — но только отчасти — объясняется участием их авторов в антифашистском движении.

«Жан-Кристоф» Роллана повествует не о национальном объединении, а скорее о транснациональном мире европейской культуры. В этом отношении он близок «Волшебной горе», где действие разворачивается в Швейцарии, в санатории для больных туберкулезом, собравшем пациентов со всей Европы. Герой Роллана, одаренный музыкант Жан-Кристоф (персонаж романтического типа), — немец, который, однако, проводит большую часть своей жизни во Франции, тем самым преодолевая барьер между двумя враждебными европейскими нациями и связывая их между собой своей биографией. В отличие от этих двух романов, «Генрих IV» кажется сконцентрированным на теме национальной консолидации. Но учитывая, что автор его — немец, роман одновременно указывает на преодоление франко-германского противостояния; в период его написания Генрих Манн идеализировал Народный фронт, видя в нем модель, альтернативную фашистской Германии и способную содействовать демократизации СССР³.

В советском историческом романе этого времени (тема, оставшаяся за рамками книги Лукача, поскольку, по его словам, переводов

¹ В числе прочих изданий: *Роллан Р. Жан-Кристоф* / Пер. под ред. А. Смирнова. Л.: Госиздат, 1937. Т. 1—2. Общий тираж этого двухтомного издания составляет 100 000 экземпляров.

² *Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. P. 314.

³ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 30. Ед. хр. 1076. Л. 17.

еще не было, а русского он не знал) преобладала тема сильного лидера с более выраженным, чем в европейской литературе, националистическим оттенком. Однако в большинстве случаев эта тема так или иначе трансформировалась. Самым показательным примером тут служит не роман, а фильм, который часто приводится как доказательство националистического поворота в советской культуре — «Иван Грозный» (первая часть) Эйзенштейна.

Сюжет фильма отражает общую тенденцию второй половины 1930-х годов — обращение к национальным лидерам прошлого. Сначала это был Петр Великий, модернизировавший страну, теперь — Иван Грозный, которому удалось разгромить своих врагов и укрепить государство благодаря успешным военным кампаниям. Период его правления обычно рассматривается как начало российской имперской экспансии, что также нашло отражение в фильме Эйзенштейна.

Главной же его темой является объединение российского государства под властью сильного лидера. В первоначальных набросках к фильму Эйзенштейн писал: «Государство, сильное внутренне, есть основа государства, сильного внешне»¹. Эта тема соответствует задаче, стоявшей перед Эйзенштейном и аналогичной тем задачам, которые решали другие писатели и режиссеры, выполнявшие подобные заказы: рассказать историю правления Ивана Грозного как аллгорию сталинского режима, показав величие героя, объединившего свою страну.

Иван IV предстает в фильме в виде гротескного, облаченного в черное персонажа с горящими глазами, который сгибает спину, проходя под низкими средневековыми сводами, — существо воплощение того, что еще совсем недавно, в первой половине 1930-х годов, называли «мракобесием». Внешне он кажется весьма далеким от главы великого и прогрессивного государства, каким желал выглядеть Советский Союз, даже учитывая то, что это государство изображено здесь в виде исторической аллгории. Однако в этом сложнейшем фильме русская национальная традиция представлена далеко не

¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 530. Л. 2.

однозначно. Многие из визуальных и вербальных образов фильма почерпнуты в русской национальной традиции — прежде всего иконописи и фольклоре, но есть и другие, западные элементы, пусть не столь очевидные.

Сюжет «Ивана Грозного» может показаться откровенно националистическим и царистским: достаточно вспомнить карикатурные образы послов западных держав при царском дворе с их искаженными физиономиями, накрахмаленными воротничками и манерной речью. Однако, как показал на множестве примеров Юрий Цивьян, многие из ключевых визуальных мотивов этого фильма (принципиальных для Эйзенштейна) происходят из западных источников¹. Так, интерьеры Кремля навеяны фантастическими образами «Тюрем» итальянца Джованни Баттисты Пиранези². К тому же, начиная работать над фильмом, Эйзенштейн параллельно занимался постановкой оперы Вагнера «Валькирия» на сцене Большого театра, заказанной после заключения пакта Молотова — Риббентропа, и сценография этой постановки также оказала влияние на визуальный ряд «Ивана Грозного».

Я останавливаюсь на одной группе из целого ряда западных источников (визуальных и литературных), задействованных в трилогии Эйзенштейна. Место не позволяет мне рассмотреть их все: примеры, о которых здесь пойдет речь, связаны с одним важным контекстом — западноевропейским Ренессансом, выступающим как модель или контекст для России времен Ивана IV — или для современной советской России³. Визуальные отсылки к Ренессансу включают, например, внешний вид молодого Басманова, основателя и руководителя опричнины: его источником послужил «Портрет Джулиано Медичи» Боттичелли.

Подобные аллюзии могут показаться несущественными и быть списаны на стилизацию, но Эйзенштейн явно стремился к тому,

¹ Tsivian Y. *Ivan the Terrible*. London: BFI, 2002.

² Neuberger J. *Ivan the Terrible*. London: Tauris, 2003. P. 100.

³ Эту точку зрения я развиваю в статье: Clark K. *Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible and the Renaissance: An Example of Stalinist Cosmopolitanism?* // *Slavic Review*. Spring 2007, P. 49—69.

чтобы мир его героев ассоциировался с Ренессансом. Сценарий первой части фильма начинается титрами о ренессансном фоне правления Ивана Грозного¹. Кроме того, опубликованный в 1942 году важный текст о концепции своего фильма Эйзенштейн озаглавил «“Иван Грозный”. Фильм о русском Ренессансе XVI века»². Главный тезис этой статьи, которому соответствует ряд образов самого фильма, следующий: великие западноевропейские правители эпохи Ренессанса не брезговали жестокостью и насилием ради сокрушения своих врагов. Таким образом, стилизация образа Басманова по образцу Джулиано Медичи косвенно указывает на то, что власть рода Медичи в большей степени основывалась на насилии и богатстве, чем на законных полномочиях³. В своей статье Эйзенштейн ставит Ивана IV в один ряд с великими западноевропейскими правителями эпохи Ренессанса, его современниками (такими, как Екатерина Медичи и Генрих VIII⁴), и доказывает, что их стремление к двойной — одновременно эстетической и политической — власти было неизбежно сопряжено с применением насилия⁵. Всеобщим клише и, так сказать, ахиллесовой пятой трудов по русской истории является тот факт, что Россия никогда не знала Ренессанса и это помешало ей стать столь же развитой, как страны Западной Европы (а по мнению некоторых — вообще сделало страной неевропейской). Значит ли это, что Эйзенштейн пытается исправить имидж России за счет

¹ Кларк не указывает, что в окончательной версии фильма этот текст был заменен другим, без отсылок к «ренессансному контексту». См.: *Эйзенштейн С. «Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XVI века // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 202. — Прим. перев.*

² *Эйзенштейн С. «Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XVI век. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 189—193.*

³ Другая причина указания именно на Джулиано Медичи заключается в том, что он был убит в соборе от удара кинжалом, подобно Владимиру — слабоумному двоюродному брату Ивана — во второй части фильма Эйзенштейна (*Tsivian Y. In: the Terrible. P. 67*).

⁴ *Эйзенштейн С. «Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XVI века. С. 189, 190, 191.*

⁵ Там же. С. 193—194.

ренессансных атрибутов и тем самым преодолеть это клише? Или же он предлагает альтернативный образец современного правителя своей собственной страны?

Особенно красноречива в этом плане одна из второстепенных и едва заметных отсылок к Ренессансу в «Иване Грозном». В сценарии к фильму, опубликованном в 1942 году, Эйзенштейн уточняет, что секретарь одного из европейских послов, который появляется в сценах, относящихся к детству Ивана, похож на Эразма Роттердамского (1466/1469—1536), известного по портретам Гольбейна¹. Хотя в самом фильме никаких упоминаний Эразма нет, на него указывает внешний вид секретаря. В создании образов своих персонажей Эйзенштейн опирается на ряд произведений мастеров Северного Возрождения, особенно Дюрера и Гольбейна. Эти два художника создали несколько портретов Эразма и входили в его интеллектуальный круг. К тому же Гольбейн, подобно Эразму, пусть и в меньшей степени, был космополитичным перипатетиком, работавшим в разных частях Северной Европы.

Великий ренессансный мыслитель, гуманист и теолог Эразм, хотя и был посвящен в духовный сан, на протяжении всей своей жизни выступал с критикой католической церкви. В сценарии Эйзенштейна чертами Эразма наделен секретарь посла Ливонии, главный противник Московии в ее территориальном расширении. Он появляется в сцене коронации; когда другие послы обмениваются язвительными репликами насчет того, что «Европа» никогда не признает Ивана царем, секретарь отвечает: «Сильным будет — признают...»² После этого он затевает пропагандистскую кампанию с целью дискредитировать попытки Ивана Грозного объединить российское государство, в результате которой ему удается убедить князя Андрея Курбского, некогда друга Ивана, а ныне — его политического оппонента, пере-

¹ Эйзенштейн С. Иван Грозный (сценарий) // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1971. Т. 6. С. 206; РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 572. Л. 35, 36; РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 554. Л. 86.

² Послы говорят о «Европе», что анахронистично для начала XVI века и служит одним из многих намеков на современность.

йти на сторону Ливонии. Таким образом, Эйзенштейн делает отрицательного героя похожим на великого гуманиста! Можно, конечно, сказать, что он руководствовался сугубо эстетическими соображениями, когда стилизовал своего персонажа в духе портретов Эразма, но это не объясняет того, почему Эйзенштейн в сценарии называет этого персонажа «гуманистом», используя термин, который ассоциировался с антифашистским движением. В своих записках он включает Эразма наряду с Рабле и другими писателями в число «величайших мастеров вековой борьбы Сатиры с Мраком»¹.

Но давайте вспомним, какой обычно представляется биография Эразма. Его считают воплощением свободы духа. Истинный гражданин мира, Эразм благополучно переезжал из одной страны в другую, останавливаясь то во Франции, то в Италии, то в Бургундии, то в Германии, то в Швейцарии и избегая семейных и институциональных уз, наград и почестей во имя интеллектуальной независимости.

Эти стереотипы, связанные с образом Эразма (равно как и его возможные гомосексуальные наклонности), должны были вызвать личный отклик у Эйзенштейна. Однако в фильме «Эразм» предстает личностью далеко не независимой: он является эмиссаром амбициозного и враждебного Московии государства. А своим цинизмом с духе «реальной политики» он больше похож на другого великого ренессансного интеллектуала и оппонента Эразма, Макиавелли, «Государь» (1513) которого был настольной книгой Эйзенштейна в период работы над сценарием². Внешностью секретарь ливонского посла напоминает Эразма, но его высказывания скорее подошли бы Макиавелли.

В чем причина этого несоответствия? Ответ мы находим в книге Джоан Нойбергер «Иван Грозный», где она указывает на многочисленные зеркальные образы и семантические инверсии в изображении персонажей этого фильма. Этот явный дуализм объясняет, почему один герой может представлять как отрицательную, так

¹ *Эйзенштейн* С. Charlie the Kid [1943—1944] // *Эйзенштейн С. Избранные произведения*. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 521.

² *Neuberger J.* Ivan the Terrible. P. 71.

и положительную, с точки зрения Эйзенштейна, позицию или образ. Нойбергер также выдвигает гипотезу, что в Иване Грозном не следует видеть исключительно аллегорию Сталина: иногда он служит образом отца режиссера, а иногда — самого Эйзенштейна¹. Можно предположить, что Эйзенштейн представляет себя в образе Ивана Грозного как человека дальновидного и в то же время движимого острым честолюбием, которое приводит его к моральному падению и признанию принципов «реальной политики», или же что он ведет некий внутренний диалог (когда в сцене коронации секретарь с внешностью Эразма произносит свою реплику, Иван поднимает глаза и пристально смотрит на него, никак при этом не реагируя на слова других послов). В представителе Ливонии царь видит достойного собеседника, каким для Эразма был его циничный оппонент Макиавелли².

Не исключено, что особая символическая значимость фигуры Эразма для Эйзенштейна определялась тем, что среди широко обсуждаемых в ту пору романов немецкоязычных писателей-антифашистов была беллетризованная и идеализированная биография великого гуманиста, написанная Стефаном Цвейгом (1934)³. Предположение кажется правдоподобным, учитывая, что Эйзенштейн был знаком с Цвейгом, переписывался с ним, положительно отзывался о его предыдущих книгах, а также то, что Цвейг был одним из самых читаемых советскими интеллектуалами 1930-х годов иностранных писателей и его имя регулярно появлялось в советской культурной прессе в конце этого десятилетия⁴.

¹ Ibid. P. 3, 78, 81.

² Кроме того, секретарь ливонского посла носит очки, что, возможно, указывает на Троцкого.

³ *Zweig S. Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*. Vienna: Verlag Herbert Reichner, 1934; Лукач Г. Новеллы С. Цвейга // Литературное обозрение. 1937. № 8. С. 22—27.

⁴ Юлия Марковна Живова в личной беседе с автором (19 июля 2001). *Цвейг С. «Моцарт»* Белы Балаша // Советское искусство. 1939. 24 августа (номер вышел незадолго до заключения пакта Молотова—Риббентропа).

Еще до Первой мировой войны Цвейг получил известность как один из наиболее ярких противников национализма и сторонник объединения Европы. Символом этой позиции выступал для него Эразм — «гражданин всех стран», «первый сознающий это европеец», идеалом которого была «республика просвещения», похожая на «литературную республику» Вольтера, с той разницей, что языком межэтнического общения здесь служил не французский, а латынь. Врагами этой республики Цвейг называет (явно имея в виду нацистскую Германию) «национализм» и «дикие взрывы массового безумия». Эразм же был гуманистом — однако цвейговское определение гуманизма вряд ли понравилось бы советским лидерам, которые пропагандировали «гуманизм» как лозунг промосковского антифашистского движения: «Свободный, независимый дух, не связывающий себя ни с какими догмами, не желающий примкнуть ни к какой партии». Цвейг, однако, связывает Эразма с Рабле как его единомышленником и противопоставляет Макиавелли: «Государя» Цвейг называет учебником «беспощадной, ни с чем не считающейся политики силы и успеха» и видит в нем угрозу гуманистическому идеалу Эразма — «европейскому взаимопониманию», который «воскрешался поколениями и поколениями жителей Европы»¹.

Анатоль Франс, еще один европейский писатель, популярный в 1930-е годы (цитаты из него периодически встречаются в письмах Эйзенштейна), в своей биографии Рабле (1928) предполагает, что автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» был привлечен трудами Эразма, видя в нем «президента» символической «литературной республики», и вступил с ним в переписку². Этот идеал, зародившийся в эпоху Ренессанса, впоследствии был усвоен Вольтером (см. главу 4), в своих текстах ссылавшимся на Рабле. Однако Эйзенштейну;

¹ Цвейг С. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского / Пер. Л. Миримова // Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 9. С. 10, 12, 85, 17, 138, 150, 152, 153.

² Франс А. Рабле / Пер. Н. Любимова // Франс А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 7. С. 710—711.

который увлекался Франсом, текст о Рабле показался «скучным» — безусловно потому, что он не уделяет должного внимания интересу Рабле к телесной и скатологической тематике¹. Бахтин же в своей диссертации о Рабле, написанной в конце десятилетия, подчеркивает именно этот аспект «Гаргантюа и Пантагрюэля», а также непочтительное и критическое отношение писателя к официально установленным догмам и конвенциям. Кроме того, Мольер, произведения которого рассматривались в 1930-е годы как один из главных оплотов «мировой литературы» и который также ассоциировался с Рабле (чьё творчество служило ему источником), был героем пьесы Михаила Булгакова («Мольер», 1933). Ее постановка была приостановлена в 1936 году на волне борьбы с формализмом. Другими словами, во второй половине 1930-х годов появляется (хотя и не без труда) несколько произведений советских авторов, посвященных писателям-гуманистам эпохи Ренессанса. Можно увязать этот ряд текстов с аналогичными интересами западноевропейских интеллектуалов межвоенного периода, а можно рассматривать жизнеописания великих интеллектуалов-космополитов прошлого как часть характерного для 1930-х годов возвращения к историческим сюжетам, принявшего, однако, форму, альтернативную биографиям военных и политических лидеров, о которых говорилось в «Правде» и официальных речах.

Сценарий «Ивана Грозного» создавался в важный исторический момент: первый вариант был написан, когда большая часть Западной Европы оказалась под властью нацистов, последующие варианты — после вторжения Германии в СССР. Лукач в «Историческом романе» также обсуждает книгу Цвейга об Эразме, но упрекает ее автора за то, что он «противопоставляет гуманизм — революции», в то время как «великие подлинно-гуманистические традиции <...> были всегда революционны». «Как известно, борьба против фанатизма, за терпимость была центром гуманистической идеологии во времена

¹ *Эйзенштейн С.* Мемуары. Т. 1: *Wie sag' ich's meinem Kinde?* М.: Труд; Музей кино, 1997. С. 231. Следует заметить, что Эйзенштейн комментирует лекции Франса о Рабле, прочитанные им в Буэнос-Айресе в 1909 году и опубликованные после смерти автора.

Возрождения и — еще больше — во времена Просвещения», — настаивает он и заключает: Эразм у Цвейга настроен слишком примиренчески, в духе абстрактного пацифизма¹. Центральная идея «Государя», напротив, состоит в том, что правителю во все времена требовалось быть сильным, укреплять военную мощь государства и быть готовым к войне, даже если это идет в ущерб искусству и другим атрибутам цивилизации². И в фильме Эйзенштейна, герой которого создает опричнину, подчиняющуюся только ему, можно усмотреть иллюстрацию к принципам, изложенным Макиавелли, включая ту несколько параноидальную мысль, что, выбирая между страхом и любовью подданных, «надежнее выбрать страх»³.

В то же время ренессансные аллюзии, как визуальные, так и литературные, в кинотрилогии Эйзенштейна расширяют диапазон русской истории, помещая ее в панъевропейское культурное пространство. Они выстраивают более масштабный контекст для восприятия фигуры Ивана Грозного и, кроме того, служат потенциальной моделью для более космополитического осмысления советской России.

В диалоге между Эразмом и Макиавелли, который ведется в подтексте этого фильма, можно уловить дилемму, стоявшую перед самим Эйзенштейном — с одной стороны, космополитом, тесно связанным с европейской интеллектуальной традицией и вовлеченным в современные западные дискуссии и процессы, а с другой — патриотом, который мечтает о советской интеллектуальной гегемонии, глядя на то, как фашизм расплозается по всей Европе, и пытаясь найти действенные способы противостоять ему. Режиссер хотел придать своему фильму форму фуги, где есть основная тема и контрапункт, — форму, которую считал глубоко диалектической⁴. Эта форма обнаруживает себя в стра-

¹ Лукач Г. Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман // Литературный критик. 1938. № 8. С. 51—96.

² Макиавелли Н. Государь / Пер. Г. Муравьевой // Макиавелли Н. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1982 (главы XIV и XXVI).

³ Там же. С. 349 (глава XVII).

⁴ Эйзенштейн С. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 3. С. 116.

тегии совмещения космополитического и национального, дающей при этом индивидуальное выражение каждой из этих позиций.

В парадоксальном образе Ивана Грозного, который прибегает к насилию, ведущему, однако, к национальному расцвету, видны параллели между эйзенштейновским толкованием «ренессансного» лидера и «Генрихом IV» Генриха Манна¹. Одной из самых очевидных служит то, что и Манн в своем романе, и Эйзенштейн в статье о Ренессансе останавливают внимание на резне в Варфоломеевскую ночь. Однако принципиальное различие между «Генрихом IV» и итоговым фильмом Эйзенштейна заключается в том, что у Манна немалое место занимает фривольная тема, что резко отличается от изображения любовной жизни Ивана Грозного: жена царя, Анастасия, являет собой стереотипный образ непорочной славянской девы с косами, как у Брунгильды. Хотя Генрих IV у Манна умен и образован, он далеко не пуританин: его сексуальные похождения играют важную роль в романе и, вероятно, особенно возбуждали советских читателей. Не в пример пуританским нравам СССР король поглощен любовью к женщине, от которой имеет несколько незаконнорожденных детей. Герой «Жан-Кристофа» Ромена Роллана также переживает множество романтических приключений и злоключений, пусть и не столь приземленно-плотского характера.

Романтическая любовь, часто связанная с войной, являлась, как мы помним, популярной темой в СССР того времени. Эта связь была столь прочна, что в ответ на призывы сверху создавать произведения, ориентируясь на «Войну и мир» Толстого, авторитетный Фадеев, как уже отмечалось, предложил в качестве замены «Евгения Онегина» — историю всепоглощающей, пусть в конце концов и подавленной романтической страсти. Источником «Евгения Онегина», как и ряда других произведений Пушкина, послужил не Скотт, а другой английский писатель, лорд Байрон, биография которого сама по себе

¹ Этот роман был издан в двух частях: «Die Jugend des Königs Henri Quatre» (в разных переводах — «Молодые годы короля Генриха IV» или «Юность короля Генриха IV») и «Die Vollendung des Königs Henri Quatre» («Зрелые годы короля Генриха IV» или «Зрелость короля Генриха IV»).

предлагала колоритные любовные сюжеты. Традиционно считается, что в «Евгение Онегине» Пушкин преодолел свое увлечение байроническим героем и дал его сатирическое изображение. Но во второй половине 1930-х годов в советской культурной прессе воцарился настоящий культ Байрона.

Этот культ, одно из свидетельств широкого обращения к культуре XIX века, ставит под вопрос традиционные оппозиции западной историографии, с помощью которых обычно описывается эпоха конца 1930-х годов в СССР: национальное versus интернациональное (или западническое, или космополитическое), официальное versus диссидентское. Культ Байрона играл важную роль в продвижении альтернативной модели социалистического реализма и одновременно исторического романа — модели, которая базировалась на другом жанре, а именно лирике (получившей привилегированное положение у Гегеля).

Культ Байрона

Во второй половине 1930-х годов Байрон, Пушкин и Лермонтов приобрели статус знаковых фигур новой эпохи, представляющих различные грани романтизма (несмотря на то что советская критика категорически настаивала на их принадлежности к «реализму»). Все трое были важны как певцы драматической природы, возвышенного и экзотических народов, населяющих дальние страны. Сами биографии этих поэтов служили иллюстрациями к теме любви и смерти (см. главу 7), пусть их интерпретация в подобном ключе и предполагала известную долю казуистики; наглядными уроками того вызова, который истинная страсть бросает конвенциональному и подавляющему статус-кво. Так, о Лермонтове писали, что «он смерть предпочел позорной жизни»¹².

¹ Измененная цитата из юношеской трагедии Лермонтова «Испанцы» (1830). — *Прим. перев.*

² Волконский Н. Он смерть предпочел позорной жизни // Советское искусство. 1939. 14 октября.

Я сконцентрирую внимание на Байроне, хотя, если судить по количеству книг, опубликованных в конце 1930-х годов, он уступал по популярности Лермонтову и особенно Пушкину. Только в 1937—1938 годах вышло двенадцать миллионов томов пушкинианы, не считая публикаций на языках национальных меньшинств¹. Общий тираж нескольких изданий Байрона, выпущенных в те же годы, не превышал сотни тысяч экземпляров, что, впрочем, тоже немало для западного писателя².

Мой выбор отчасти объясняется тем, что культ Пушкина довольно подробно изучен западными исследователями. Другая причина — в том, что Байрон имел огромное влияние на русскую литературу XIX века. Перевод его произведений, особенно «Чайльда-Гарольда», на русский язык стал важным этапом в истории русского романтизма, подтверждающим мысль Лотмана о формирующей роли перевода для культурной эволюции.

Культ Байрона послужит мне призмой, позволяющей по-новому взглянуть на два совершенно разных и тем не менее взаимосвязанных аспекта советской культуры конца 1930-х годов — периода, когда этот культ достиг своего пика. Имя Байрона и связанная с ним риторика как бы сводят эти два аспекта воедино, при том что я не считаю данный феномен причиной или следствием этих аспектов — он лишь делает их более отчетливыми. Первый из них — военно-патриотический, второй связан с движением за возвращение «лирики» в советскую культуру.

Феномен «Байрона» — или скорее байроновского культа — не определялся своим непосредственным референтом, Байроном как поэтом. Байрон выступал прежде всего как символическая фигура, олицетворение определенного ценностного комплекса. Поэтому критики обычно фокусировались на биографии поэта. Анализ стихов

¹ *Brandenberger D. National Bolshevism. P. 79 (n. 14).*

² См., например: *Байрон Д.Г. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1938* (в том же году в «Библиотеке «Огонек»» вышел еще один сборник Байрона тиражом 50 000 экземпляров); *Байрон Д.Г. Поэмы / Пер. Г. Шенгели. М.: Художественная литература, 1940. Т. 1—2* (тираж 20 000 экземпляров).

занимал их куда меньше (исключения — Виктор Жирмунский, ведущий специалист по Байрону, и Борис Мейлах), а если и предпринимался, то на первый план выступали биографические аспекты его произведений. Таким образом, Байрон обеспечивал культуру, уже переполненную всевозможными биографиями, очередным образцовым примером таковой.

Аристократ и повеса, Байрон кажется малоподходящим претендентом на роль идола советской культуры. Конечно, тот Байрон, которого пропагандировали советские критики, не был искателем сексуальных приключений, человеком «безумным, дурным и опасным»¹. Но подобно тому, как в биографиях Байрона, опубликованных в последнее время на Западе, он изображается в духе новейших модных тенденций — кроссдрессером, бисексуалом, самосозидателем (*self-fashioner*), поэтом враждебного духу современности «экзотизма» в эпоху колониальных завоеваний², — сталинские критики создали свой портрет, который отражал их собственные навязчивые идеи, акцентировал моменты, совпадающие с их собственными целями, и игнорировал или отрицал остальные. Они называли его «политическим изгнанником»³ и доказывали, что западные критики с их «салонной версией Байрона» создали ложный образ поэта, подчеркивающий его «пессимистические наклонности», которые были неизбежным следствием детства, полного бедности и унижения, а также сочувствия к угнетенным⁴. Этот тщательно отредактированный биографический портрет сказался и на отборе произведений для антологий поэзии Байрона, выходявших в эти годы. Содержание этих сборников различается, но обычно они включают стихотворения с политически-полемическим посылом, образцы лирики и фрагменты «Чайльда-Гарольда».

¹ «Mad, bad, and dangerous to know» — характеристика, данная Байрону английской аристократкой и писательницей Каролиной Лэм. — *Прим. перев.*

² *Makdisi S. Romantic Imperialism: Universal Empires and the Culture of Modernity.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 123, 8, 10.

³ *Зозуля Б. Предисловие // Байрон Д.Г. Стихи. М.: Библиотека «Огонек», 1938.*

⁴ *Елистратова А. Предисловие // Байрон Д.Г. Избранные произведения. С. +*

Следует спросить, каким образом Байрон, пусть и рисуемый как «борец за свободу», мог стать знаковой фигурой в конце 1930-х годов, когда, по мнению большинства историков, преобладающей тенденцией советской культуры стало утверждение гегемонии русской национальной культуры. Риторика сего культа обнаруживает противоречивость этой эпохи, совмещающей великорусский шовинизм и космополитизм. Байрон был важен для обоих. Не являясь русским писателем, он, однако, прочно ассоциировался с золотым веком русской литературы и, в частности, с национальными русскими поэтами, Пушкиным и Лермонтовым. Сто пятидесятая годовщина со дня рождения Байрона, отмеченная 22 января 1938 года, сопровождалась множеством публикаций. Эта дата пришла между пышными торжествами к столетию смерти Пушкина в январе 1937 года и сто двадцать пятой годовщиной рождения Лермонтова 15 октября 1939-го. Помимо этого, Байрон уже давно стал частью представлений об этих двух канонических русских поэтах¹. Он, так сказать, представлял Европу и Россию одновременно. Будучи прочно интегрированным в русский и советский канон, он в то же время давал возможность для нового прочтения этого канона, выводя его за рамки национал-шовинистской позиции. Апологеты Байрона часто характеризовали его как поэта «европейского» (а не английского)².

В России Байрон периодически приобретал важную роль. Но если говорить о советской эпохе, то взлет его популярности имел место в 1936 году, когда вышли две биографии поэта: перевод монографии «Байрон» Андре Моруа (опубликованной на французском в 1930 году) и книга Анатолия Виноградова, опубликованная издательством «Жургаз», которым руководил Кольцов³. Текст Виноградова был

¹ Антокольский П. Лермонтов // Литературная газета. 1938. 10 октября; см. также: Гроссман Л. Лермонтов и мировая культура // Советское искусство. 1839. 10 октября.

² См., например: Антокольский П. Джордж Гордон Байрон // Литературная газета. 1938. 20 января.

³ Виноградов А. Байрон. М.: Жургаз, 1936 («Жизнь замечательных людей»).

ответом Моруа, уделившего много внимания бурной личной жизни своего героя: книга настолько взбесила советский литературный истеблишмент, что в посвященном Байрону номере «Литературной газеты» за 1938 год авторы все еще ругали ее.

Ошибку Моруа, придавшего чрезмерное значение любовной жизни поэта, исправил Виноградов, который, напротив, свел эту сторону биографии Байрона к минимуму; он протестовал против «большинства биографий Байрона», где «оценка его поведения обычно низводится к обстоятельствам чисто личного и даже интимного свойства»¹. Виноградов упоминает большую часть общеизвестных романтических историй с участием поэта, но в основном мимоходом. Книга открывается возвращением Байрона из его первого путешествия в Европу: поэт готовится выступить в палате лордов со своей первой, так называемой «девственной» речью (обильно цитируемой), в которой выскажется в защиту луддитов (жителей Ноттингема, неподалеку от Ньюстедского аббатства — фамильного дома Байрона) — их Виноградов изображает не противниками модернизации, а рабочими, страдающими из-за жадности капиталистических эксплуататоров. Политическая позиция Байрона и политические реалии, с какими ему приходилось иметь дело, образуют основную сюжетную нить этой биографии. Сам поэт предстает здесь яростным сатириком, беспокойным «гением», который отказывался принять существующий порядок вещей и стал жертвой массивной клеветнической кампании в прессе и шпионов тайной полиции. Его многочисленные победы на любовном фронте рассматриваются в этом подробно задокументированном контексте и расцениваются как отчаянная реакция благородной души на призраки постреволюционной реакции, нависший над Европой. «Стремление ввести в какие-то пределы хаос собственных чувств, — пишет Виноградов, — чередовалось у Байрона с безудержным стремлением выйти за пределы не только общественной морали, но и тех границ, которые в целях самосохранения ставит себе каждый здоровый человек»².

¹ Виноградов А. Байрон. С. 110.

² Там же. С. 62.

Гражданская война в Испании дополнительно укрепила авторитет Байрона в сталинской России, и на Втором конгрессе в защиту культуры, проходившем в Валенсии, а затем в Мадриде летом 1937 года, его называли певцом освобождения народов от деспотических и оккупационных режимов. Этот выбор имел свою логику: Байрон, что важно, не был русским, и он, подобно многим писателям — участникам Конгресса, отправился в добровольное изгнание. Более того, он побывал в Испании в 1808 году, когда испанцы вели борьбу с наполеоновской армией. В действительности Байрон был поклонником Наполеона — естественно, этот факт замалчивался (Виноградов писал, что отношение поэта к Наполеону было неоднозначным). Но в любом случае участники Конгресса могли сосредоточиться на участии Байрона в Рисорджименто — борьбе итальянцев за независимость от Австро-Венгрии — и в особенности на его самопожертвовании во имя освобождения Греции от власти турок (его смерть, которая, как известно, наступила в результате болезни, при этом героизировалась).

Культ Байрона пережил дело Испанской республики (окончательно проигранное в марте 1939) и подъем космополитизма в период Народного фронта. Пристальное внимание к нему со стороны советской литературы объясняется многими причинами, включая тот факт, что Энгельс по счастливой случайности, на которой заострили внимание советские комментаторы, отметил в свое время огромную популярность Байрона среди читателей-рабочих¹. Белинский, самый авторитетный в это время критик XIX века, также восхищался Байроном. Часто цитировалось следующее его высказывание: «В поэзии Байрона, прежде всего, обоймет вашу душу ужасом удивления колоссальная личность поэта, титаническая смелость и гордость его чувств и мыслей»².

¹ *Анисимов И.* Байрон (к 150-летию со дня рождения) // Правда. 1938. 22 февраля.

² Цит. по: *Заблудовский М.* Поэмы Байрона // Байрон Д.Г. Поэмы / Пер. Г. Шенгели. М.: Художественная литература, 1940. Т. 1. С. 7, 10.

Благодаря санкции Белинского Байрон стал частью национального канона и русской революционной традиции. Но, быть может, характеристика Белинского, хотя и была дана почти за сто лет до описываемых событий, предвосхитила того «Байрона», который оказался близок культуре конца 1930-х годов. Используемые Белинским понятия — такие, как «ужас», «титанический», «колоссальный», — ясно показывают, что в его представлении Байрон выступает поэтом возвышенного. Но, кроме того, Байрон служил источником вдохновения для тех, кого раздражал все более откровенный русский шовинизм и кто имел более космополитические взгляды (Виноградов подчеркивал панъевропейский кругозор Байрона)¹. Для многих своих поклонников он был также поэтом любви и войны, глубокой вовлеченности в великие исторические свершения и потому часто ассоциировался с гражданской войной в Испании. Наконец, он был важен для писателей, которые стремились расширить рамки соцреализма в сторону изображения внутренних переживаний и устремлений героев.

Возможно, поэзия Байрона резонировала с настроениями советских писателей и читателей, уставших от жидкой баланды производственных романов. Культ Байрона играл определенную роль в движении за реабилитацию личностного и индивидуального, за возвращение в культуру внутреннего «Я». Советские критики часто коротко характеризовали Байрона как поэта «пламенной политической сатиры и тонкой любовной лирики»². Политическая сатира означала неприятие буржуазного общества, а любовная лирика Байрона сделала его важной опорой в развернувшейся в конце 1930-х годов борьбе за менее политизированную поэзию, именуемую «лирикой». В данном случае споры велись не за закрытыми дверями на официальных съездах Союза писателей, а публично, в печати, и прежде всего на страницах «Литературной газеты».

¹ См., например: *Загорский М.* Байрон и театр // Советское искусство. 1938. 22 января (выпуск к 150-летию со дня рождения).

² *Елистратова А.* Предисловие. С. 3.

«О праве на лирику»

Кампания за «лирику» развивалась по восходящей: одним из ее источников послужил культ Маяковского, возникший в ответ на заявление Сталина 1935 года о том, что «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи»¹; эта фраза освободила поэта от той неоднозначной репутации, которой он пользовался с момента своего самоубийства в 1930 году. Выбор Сталиным Маяковского на роль «лучшего поэта» был довольно неожиданным решением, учитывая, что его имя отчасти ассоциировалось с дискредитированным авангардом. Но Маяковский был также автором большой поэмы о Ленине и ряда агитационных стихотворений.

Канонизация Маяковского (единственного советского писателя, столь публично и прямо одобренного Сталиным) стимулировала развитие лирики как одного из главных жанров конца 1930-х годов. На пленумах Правления Союза писателей в марте 1935 и 1936 годов, а также на заседании президиума Союза писателей в октябре 1936 года ораторы призывали уделять больше внимания поэзии, что стало руководством к действию для журналов и издательств². Процент поэтических публикаций возрос, и в 1938 году поэзия уже занимала ведущее место в журнальных рубриках и издательских планах. В том же году важным жанром советской музыки стал доселе маргинальный струнный квартет: его образцы, включая произведения Прокофьева и Шостаковича (первый струнный квартет этого композитора), были исполнены в программе «Декады советской музыки». В поэзии своего рода поэтом-старейшиной вместо Маяковского стал его единомышленник Николай Асеев, который в 1921 году, находясь во Владивостоке, был также наставником Третьякова, совершавшего первые шаги в литературе. Асеев периодически высказывался о поэзии, и восхищенные молодые поэты совершали паломничество, чтобы услышать одобрение своих трудов из уст мэтра.

¹ Владимир Маяковский // Правда. 1935. 5 декабря.

² См., например: РГАЛИ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 4—83.

Многие из ключевых моментов движения за лирику нашли максимально полное выражение в дискуссии о «политической поэзии» в начале 1937 года, а также на пленуме Правления Союза писателей в феврале того же года, участники которого настаивали на возвращении лирике ее высокого статуса. Одним из наиболее важных и полемически заостренных выступлений в рамках этой дискуссии стала статья «К спорам политической поэзии», опубликованная в майском номере «Литературного критика» ее редактором Еленой Усиевич. Она выступила против упрощенной поэтической поэзии, которая всего лишь облекает политическую позицию в стихотворный размер. «Как ни парадоксально это звучит, — утверждает автор, — но в крике Маяковского о его неудачной любви было больше социального содержания, чем во многих ламентациях на политические темы, написанных мелкими эпигонами народнической поэзии». Прямолинейный подход к политической поэзии часто приводит к «прозаичности» и «безличности», к «поспешному зарифмовыванию лозунгов». Рабочие сегодня слишком образованны для такой поэзии, доказывает Усиевич: «трудящийся сам настаивает на своем праве испытывать самые разнообразные человеческие чувства, в том числе и любовь». «Нельзя, как это делают многие писатели, изображать “нового человека” машиной, приспособленной исключительно к тому, чтобы “делать сталь” и лирически изъяснять свою любовь к станку, “Дорогой станочек мой, не хочу итти домой”». Такие стихи не являются «подлинными»; поэт должен быть «искренним»¹.

«Подлинность» и «искренность» являются ключевыми терминами риторики 1937—1940 годов, связанной с темой лирики². Эти эпитеты несли полемический заряд, направленный против поверхностного стандартного нарратива производственного романа — станового хребта советской культуры, где любовь всегда была подчинена сюжету, ключевую роль в котором играли две темы: вы-

¹ Усиевич Е. К спорам о политической поэзии // Литературный критик. 1937 № 5. С. 70, 87, 90, 89, 90, 102.

² См., например: *Евгеньев А.* Прощание с любимой. О четырех сонетах С. Кирсанова // Литературная газета. 1938. 15 октября.

полнение героем определенных задач в рамках общегосударственного производственного плана и рост его политической сознательности¹. В ряде новых романов любовные перипетии и страдания изображались в более реалистической манере, чем это было принято в соцреалистических текстах, и занимали более весомое место в жизни героев и в развитии сюжета².

Дискуссия о лирике и о политической литературе продолжалась до конца 1930-х годов и породила множество статей помимо той, что цитируется выше³. Важный вклад внес в нее Константин Симонов, в ту пору молодой поэт и литературный критик, чья статья «Заметки о поэзии» была опубликована в «Литературной газете», в номере за 31 декабря 1939 года. Подзаголовок первого раздела этой статьи, «О праве на лирику», был популярным выражением среди авторов близких по духу статей. Симонов заявляет, что «честная лирическая книга всегда убедительна. Она повествует о человеке, но не о том типическом человеке, который твердой, часто излишне твердой походкой проходит через романы и эпические поэмы». «Герой правдивой лирической книги, — продолжает он, — это автор в его собственном поэтическом самовосприятии». Лирический герой не должен быть «собираемым лицом» — в противном случае возникает «поэтическая фальшивка». Лишь со временем, оглядываясь назад, «мы все отчетливее замечаем в лирическом герое присутствие типических черт». Однако, пишет Симонов, типическое часто понимается вульгарно, и от поэта требуют, «чтоб он, описывая свидание двух влюбленных, непременно сказал, что он танкист, а она парашютистка». Некоторые склонны «считать,

¹ Гус М. А где же любовь? // Литературная газета. 1940. 13 октября.

² См., например, роман Рувима Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» (1940) о любви двух подростков, осложненной различными житейскими обстоятельствами. О необходимости вернуть в советскую литературу тему любви, чтобы читатель имел «правдивые книги», писал также Каверин. См.: Каверин В. Ненаписанные книги // Литературная газета. 1939. 15 августа.

³ См. ответ на эту статью: Алтаузен Д. В защиту политической поэзии // Литературная газета. 1937. 1 ноября; а также критику статьи Усиевич авторами серии публикаций в № 63 (от 20 ноября) того же издания, один из которых обвиняет Усиевич в том, что она фактически разделяет позицию Бухарина.

что долг литературы по отношению к стране сейчас состоит только в отклике на события текущего дня, в непосредственной и прямой агитации». Но подобные утверждения, по словам Симонова, суть «замаскированное оправдание мелководности... талантов, неспособной прощупать сквозь сотни каждодневных задач общее глубинное движение эпохи». Хотя литература должна обращаться к животрепещущим проблемам современности, при этом следует избегать «нивелировки». Напротив, «с приближением к коммунизму», заключает Симонов, неявно отсылая к раннему Марксу, «в литературе будет развиваться многогранность, широта диапазона»¹.

В сущности, обсуждая проблемы лирики, Симонов выступает с требованием аннулировать конвенции социалистического реализма («типическое», «собирабельный» герой, «прямая агитация», внимание к животрепещущим проблемам, влюбленные, трактованные не как конкретные личности, а как плакатные образы «танкиста» и «парашютистки»). Призыв к «многогранности» может быть истолкован как требование большего плюрализма и протест против упрощенного понимания принципа «партийности».

Ясно, что попытки восстановить «подлинную лирику» в ее правах постоянно наталкивались на мощное сопротивление, тем более что это движение на первых порах шло рука об руку с чистками. Посвященный поэзии (так называемый «пушкинский») пленум Союза писателей в феврале 1937 года закончился за день до ареста Бухарина (27 февраля 1937 года), и на его последнем заседании поэт Александр Безыменский, который служил постоянной мишенью участников движения за лирику, раскритиковал речи Бухарина и Радека, произнесенные на первом съезде Союза писателей в 1934 году². Бухарин тогда сказал, что агитационная поэзия, которую он идентифицировал с Маяковским, исчерпала себя, и противопоставлял ей стихи

¹ Симонов К. Заметки о поэзии // Литературная газета. 1939. 31 декабря.

² Пленум правления Союза писателей // Литературная газета. 1937. 27 февраля; Доклад Н.И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Огиз, 1934. С. 479—503.

Пастернака. Бухарин был репрессирован как раз в начале дискуссии о лирике, и ее противники охотно ссылались на его речь с целью дискредитировать своих оппонентов.

На следующий день после ареста Бухарина в «Правде» вышла без подписи статья под названием «О политической поэзии». В ней сообщалось, что редакция недавно провела заседание, посвященное этой теме, участники которого обсудили опасность, сопряженную с поддержкой позиции Бухарина и заявлениями о том, что поэзии не следует быть непосредственно политической¹. На партийном пленуме, состоявшемся вскоре после писательского, Сталин произнес две речи (3 и 5 марта), которые определили официальный нарратив, объясняющий чистки².

Словом, ставки были высоки, а риск, связанный с поддержкой менее политизированной поэзии, ошутим.

Однако у «лирики» было свое мощное лобби. Несмотря на критические атаки начала 1937 года, в конце того же и начале следующего года в Москве прошли встречи поэтов, выступавших в защиту более лирической поэзии³. Обе партии имели свои институциональные базы. Центром движения за лирику являлся журнал «Литературный критик», где работала Усиевич, «Литературная газета» и Московский институт философии, литературы и истории (ИФЛИ). Лифшиц, сторонник лирики, занимал видные позиции во всех трех организациях⁴.

В ходе кампании конца 1930-х годов обе стороны, участвующие в дискуссии о лирике, прибегали к политическим обвинениям в адрес оппонентов как орудию их устранения. Если хулители «лирики», понося Бухарина, демонстрировали в этом деле прирожденный талант, то статья Усиевич 1937 года производит в этом отношении гнетущее и отталкивающее впечатление. Снова и снова она подкрепляет свою

¹ О политической поэзии // Правда. 1937. 28 февраля.

² Публикация текстов этих выступлений была отложена; они вышли 29 марта и 1 апреля 1937 года.

³ См., например: Сатира и лирика // Литературная газета. 1938. 11 марта.

⁴ Померанц Г. Записки гадкого утенка. М.: Московский рабочий, 1995.

позицию обвинениями в адрес недавно репрессированных писателей и группировок, приписывая им, часто произвольно, взгляды, которые критикует, и прибегая к риторике чисток. Когда в 1937 году лидеры воинствующего объединения пролетарских писателей РАПП, некогда очень влиятельного, подверглись репрессиям по обвинению в троцкизме, несколько сторонников «лирики» примкнули к победителям и безо всяких на то оснований приписали этой организации «схематизм» и «лакировку действительности», утверждая, что теоретики Литфронта (группы в составе РАПП) «требовали изображения не человеческого характера <...> а схемы человека как носителя социальных тенденций», тогда как подлинной задачей Литфронта было изображение «живого человека» со всеми его внутренними конфликтами¹.

Не следует считать подобные козни исключительно игрой словами. Движение за «лирику» может быть рассмотрено как составная часть репрессивной кампании, утверждавшей, что нельзя судить о человеке по его формальной идентичности и доверять даже самой безупречной с точки зрения социального происхождения и трудовой биографии репутации — нужно заглянуть глубоко внутрь своих сограждан, чтобы выявить их «подлинную» сущность. Апроприация классиков русской литературы в рамках движения за «лирику» часто направлялась дискурсом чисток. Лермонтов, к примеру, характеризовался как поэт, который был сосредоточен на личностных переживаниях и «стремился дать выражение собственным чувствам и мыслям», что заставляло его «пристально всматриваться» внутрь самого себя.

Призывы к большему реализму и требования положить конец поверхностной трактовке персонажей и изображению положительных героев, мерящих рабочие места семимильными шагами, постоянно звучали в советской критике с момента появления текстов, впоследствии кодифицированных как образцы социалистического реализма. В некоторых случаях критики ратовали за более «лирический» подход². Однако в дискуссии о лирике всплывают некоторые

¹ Выкорчевать без остатка // Литературная газета. 1937. 18 мая.

² См., например: *Воронский А.* Литературные заметки // Прожектор. 1925. № 5. С. 25.

новые термины — такие, как «искренность» и «подлинность»¹. Те же самые качества традиционно приписывались романтизму: как пишет Лайонел Триллинг в посвященной ему книге «Искренность и подлинность», «эти понятия, ныне признанные старомодными, указывали на ряд стилистических приемов, выработанных романтизмом с целью создать иллюзию спонтанности поэтической речи»².

Разумеется, советское движение за лирику не следует отождествлять с высоким романтизмом, поскольку романтическое представление об «искренности», пусть и основанное на определенных формальных приемах (как справедливо указывает Триллинг), все же предполагает хотя бы поверхностное утверждение личностного и индивидуального начала. Артур Лавджой в «Великой цепи бытия» определил романтизм как течение, которое «провозглашает высшую ценность уникального, своеобразного и локального»³. Отстаивать «право на лирику» в таком значении в ситуации 1930-х годов было немыслимо — да и едва ли желательно для поэтов данного круга. Сторонники этой позиции лишь поддерживали менее схематичную и избитую поэзию, основанную на подлинном опыте, а не на готовых формулах и в большей степени сосредоточенную на индивидуальных переживаниях и личных реакциях поэтического «Я». Соответственно, большинство поэтов и критиков этого времени выступали за так называемую «гражданскую лирику» — своего рода жанр-оксюморон, примеры которого они находили у Байрона⁴.

У Байрона были также хулители, и самый непримиримый из них — Лукач, который критиковал его за «лирически-субъективистское абсолютизирование», неприемлемое для Лукача-марксиста (в «Теории

¹ Clark K. «Wait for Me and I Shall Return»: The Initial Post-Stalin Thaw as a Reprise of Late 1930s Culture? // Gilburd E., Kozlov D. (eds.). The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s. Toronto, 2013.

² Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972. P. 63.

³ Lovejoy A.O. The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. P. 31.

⁴ Мейлах Б. Байрон и русский романтизм. М.; Л.: Издательство Академии наук, 1937. С. 217.

романа» он отзывался о Байроне более благожелательно)¹. Зато Фадеев Байрона пропагандировал. Другими словами, споры велись даже между наиболее авторитетными представителями советской литературы. Складывается впечатление, что эта эпоха стала свидетельницей возобновления дискуссии романтической эры, «Байрон versus Скотт», несмотря на всю ту «изменчивость», какую продемонстрировала история за сто с лишним лет. Можно подумать, что Лукач с его критическим отношением к Байрону и «лирике» расходился во взглядах с двумя своими союзниками, Лифшицем и Усиевич. Но в действительности он был поклонником лирики — это видно из его предисловия к собранию сочинений Гейне².

Участники движения за лирику полемизировали не столько с историческим романом как таковым, сколько с эпическим модусом, предпочтение которому отдавал Лукач и который господствовал не только в литературе, но и во всей советской культуре этих лет. Сталина — а точнее, чиновников от культуры — привлекала имажинативная власть эпоса, с помощью которой они стремились размыть грань между литературой и реальностью, утвердив (пусть на уровне риторики) некий эпический мир. Эпические инсценировки были основной особенностью публичной культуры. В риторике, посвященной Алексею Стаханову, рождался образ эпического пролетария, мифического героя-шахтера, а затем этот образ воспроизводился в разных сферах деятельности и в разных союзных республиках как живое воплощение эпических героев, о которых шла речь в литературе (не только в романах, но и в серии псевдофольклорных поэм). Другой пример — публичные саги на тему дальних перелетов и операций по спасению арктических экспедиций Челюскина и Папанина (также стилизованные в фольклорном, эпическом духе)³. Риторика

¹ Лукач Г. Исторический роман I. Классическая форма исторического романа / Литературный критик. 1937. № 7. С. 61.

² Гейне Г. Полное собрание сочинений. Т. I: Лирика / Вступ. ст. Г. Лукача. М.: Гослитиздат, 1938.

³ Особое значение придавалось «Слову о полку Игореве» и «Рыцарю в тигровой шкуре» Шота Руставели (см.: *Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре* / Пер

чисток тоже соответствовала этому эпическому миру, придавая врагам народа поистине эпический масштаб.

Однако лирика и эпос не обязательно занимали антагонистические позиции, особенно в контексте исторического романа. Некоторые авторы предлагали в качестве основы социалистического реализма сочетание «лирического и героического», то есть, по сути, лирики и эпоса¹: именно в таких терминах часто характеризовался «Испанский дневник» Кольцова². Соцреалистический роман — каноническое для советской культуры средство выражения — вообще никогда не терял из виду своей «эпической» природы: каким еще способом можно было трактовать революцию или Гражданскую войну как момент рождения новой национальной традиции?

Можно сказать, что Бахтин своими статьями конца 1930-х годов вступил в эту набирающую обороты дискуссию, хотя и был лишен возможности публиковаться и даже жить в пределах ста километров от Москвы (стандартное правило для бывших ссыльных). В «Эпосе и романе» (1941) и других его текстах доказывается, что роман, который он противопоставляет эпосу и которому придает привилегированное значение, очень изменчивый жанр, способный ассимилировать многие другие жанры и субжанры. Эта статья внесла потенциальный вклад в критику литературной практики социалистического реализма. Она также содержит неявную критику Лукача (чья книга «К истории реализма» 1939 года цитируется в бахтинской диссертации о Рабле, хотя в опубликованной версии эта ссылка опущена)³. Лукач в статье «Рассказ или описание?» (1936, см. главу 3) подчеркивал различие

Н. Заболоцкого. М.; Л.: Детгиз, 1937). Сталин сам редактировал перевод Николая Заболоцкого (Евгений Добренко в личной беседе с автором, март 2007).

¹ Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1957), где действие в основном происходит в Москве, хотя и написан в послевоенный период, тесно связан с рассматриваемым периодом и предлагает своеобразный вариант данного синтеза.

² РГАЛИ. Ф. 2846. Оп. 1. Ед. хр. 77.

³ Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма [1940] // Бахтин М. Собрание сочинений. М.: Языки славянских культур, 2008. Т. 4/1. С. 47, см. также с. 41; ОР ИМЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Ед. хр. 19, 42, 33. О Лукаче и Бахтине см.: *Tibonov G. Master and the Slave: Lukacs, Bakhtin, and the Ideas of Their Time.* Oxford: Clarendon, 2000.

между классическим эпосом и теми эпическими формами, которые он приветствовал в современной литературе, однако оговаривал, что современный «эпос», подобно своим классическим предшественникам, характеризуется «целостностью». Бахтин же, напротив, говорит о «незавершенности» романа: этот жанр порывает с «эпической целостностью» героя, что и является его специфической особенностью. Он также акцентирует антиканоническую установку романа, по существу расходясь с принципами соцреализма, который был институционализирован как набор жестких конвенций, определяемых «базовым сюжетом». Бахтин подчеркивает сосредоточенность на «национальном эпическом прошлом» как характерную особенность эпопеи в противоположность роману: тем самым он не только критикует анахроничность эпопеи, называя ее «застывшим и почти омертвевшим жанром», но также обращает внимание на то, что роман показывает «подлинный облик прошлого», а не только настоящего.¹ Постоянно призывая к «подлинности», Бахтин (пусть неосознанно) апеллирует к понятию, которое использовали и сторонники «лирики».

Как раз в период этих столь важных для литературной практики дебатов некоторые из героев моего рассказа стали жертвами чисток. Одним из них был Кольцов. В начале 1937 года он пребывал на пике власти, и его имя постоянно всплывало в прессе. Но вечером 13 декабря 1938 года, сразу после выступления в Союзе писателей с заказанным Сталиным панегириком в честь «Краткого курса истории ВКП(б)»², Кольцов был арестован прямо в редакции «Правды».

Арест Кольцова, чье имя прочно ассоциировалось с войной в Испании, потряс Москву, и новость о нем быстро разлетелась. В «Новом мире» готовилась к выходу вторая часть его «Испанского дневника», корректурные оттиски были практически готовы, и все с нетерпением

¹ Бахтин М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 480, 481, 457, 472.

² Кольцов М. Великий автор Иосиф Сталин // Литературная газета. 1938. 5 декабря.

ждали публикации, но она так и не вышла¹. Существует несколько версий того, почему Кольцов был репрессирован. Одна из них указывает, что он был в числе нескольких видных интеллектуалов-космополитов, которые были арестованы и расстреляны примерно в одно время, — все они бывали на Западе и водили дружбу с приезжавшими в СССР западными антифашистами, включая Жида, — и что неудача с визитом Жида отчасти сказалась на Кольцове. Вдобавок Сталин был разочарован неудачей испанской кампании. Говорят, что Андре Марти, в 1936 по 1938 год политический комиссар испанских национальных бригад, с которым Кольцов поддерживал тесный контакт, написал на него донос². Так или иначе, Кольцов всегда знал, что у НКВД имеется толстое и постоянно пополняемое досье на него и что его могут арестовать в любой момент. Его допрашивали четыреста шестнадцать дней, после чего 1 февраля 1940 года, судили и на следующий день расстреляли. Михаил Аплетин сменил его на посту главы Иностранной комиссии Союза писателей, а Фадеев, повышенный до секретаря Союза писателей в 1939 году, взял на себя бóльшую часть его дел, поддерживая связь с Луи Арагоном в Париже, где по-прежнему располагалась штаб-квартира Ассоциации писателей в защиту культуры, — эти двое практически стали заменой паре Кольцов — Эренбург (Арагон занял место Эренбурга после его увольнения в 1937 году)³.

Еще до ареста Кольцова его империя начала разваливаться. В феврале 1938 года он переписывался с Арагоном, но в марте лишился председательства в Иностранной комиссии⁴. Дни «Das Wort», существовавшего за счет субсидий «Жургаза», были сочтены, и в марте 1939 года журнал закрыли, объединив его с «Интернациональной литературой»⁵. «За рубежом» закрылся еще

¹ *Симонов К.* Глазами человека моего поколения // Кольцов М. Восторг и ярость. Очерки. Фельетоны. Статьи. Воспоминания современников. М.: Правда, 1990. С. 472.

² *Сопельняк Б.* Вы не собираетесь застрелиться? // Огонек. 1995. № 13. С. 42—43.

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 1. Ед. хр. 298. Л. 138, 141, 172—173, 194, 225.

⁴ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 298. Л. 127.

⁵ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Ед. хр. 154. Л. 181—182; РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 88. Л. 9—13; о реакции Фейхтвангера см.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 435. Л. 14—15.

в 1938 году, а сам «Жургаз» ликвидировали в мае 1939-го, о чем Эрпенбек сообщал в письме от 15 мая Марии Остен, которая с января 1938 года руководила редакцией «Das Wort» в Париже, добавив: «Если хочешь, можешь показать это письмо Вилли [Мюнценбергу]»¹.

Мария была потрясена известием об аресте Кольцова и решила вопреки всем советам ехать в Москву и попытаться восстановить его доброе имя (на допросах Кольцова в числе прочего обвиняли в том, что он состоял в любовной связи с Марией — нацистской шпионкой). Но тщетно. Когда она в мае вернулась из Парижа, Губерт, ее приемный сын из Саара, понимая, что у нее неприятности, не пустил ее домой на том основании, что она — «враг народа», а квартира принадлежит ему². Так закончилась мечта об объединенной, транснациональной, панъевропейской семье. Но Марию арестовали далеко не сразу. Когда 30 мая 1941 года Брехт покинул Москву, куда заехал по пути в Америку (поездка была организована Иностранной комиссией Союза писателей под руководством Апелтина и частично профинансирована за счет гонораров Фейхтвангера в «Жургазе»), ему пришлось оставить там умирающую Маргарету Штеффин (одну из его любовниц-соавторов), предоставив ее заботам Марии, ее давней подруги, которая телеграфировала Брехту о смерти Маргареты, наступившей 4 июня³. Но после этого Мария стала более уязвима. Ее арестовали 24 июня 1941 года, через два дня после немецкого вторжения, и расстреляли 16 сентября 1942 года в Саратове⁴. Бессердечный Губерт тоже был арестован 22 июня и сослан в Казахстан⁵.

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 88. Л. 14—16.

² Фрадкин В. Дело Кольцова. М.: Вагриус, 2003. С. 169.

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 459. Л. 1, 3, 7, 13, 17, 18, 19, 21; Barck S., Jarmatz K. (Hg.). Exil in der UdSSR. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933—1945. Band I. Teil I. Leipzig: Reclam, 1989. S. 344—345.

⁴ Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. Избранные сюжеты 1919—1960 годов. М.: Эллис Лак, 2008. С. 391—393; протокол допроса опубликован в: Фрадкин В. Дело Кольцова. С. 171—194.

⁵ Фрадкин В. Дело Кольцова. С. 166.

Высшая точка модуса путешествия и европейского космополитизма, которая пришлась на 1935—1937 годы, была позади. Уже в 1937 году появилась масса книг, предупреждавших, что иностранные правительства засылают в СССР «шпионов и диверсантов», которые часто действуют под маской «актеров, режиссеров и прочих культурных работников»¹. О потере интереса к эмигрантам со стороны советского правительства свидетельствует, например, тот факт, что в начале 1938 года был закрыт Клуб иностранных рабочих, где они читали друг другу лекции².

Однако переводные тексты оставались основной сферой интересов «Литературного обозрения» вплоть до конца 1939 года. Сужение горизонта стало заметно только с восемнадцатого номера за тот год, где была введена новая рубрика «По областям и республикам», а рубрика «За рубежом» стала короче и сосредоточилась в основном на писателях, принадлежащих советской сфере влияния.

Антикосмополитический сдвиг осуществлялся не без сопротивления. Коллега Лукача Владимир Гриб на сессии редакционного совета Гослитиздата, посвященной тематическому плану издательства на 1939 год, указал на существенные пробелы и необходимость включения в план произведений Ларошфуко, Ретифа де ла Бретонна, Гриммельсгаузена, Келлера, Смоллета, Мередита и Броунинга, а также «классиков мировой поэзии» — Вийона, Петрарки, Гёте, Шиллера, Гейне, Шелли, Вордсворта, Верлена и других. Он также считал недопустимым упущением то, что в план не вошли 2-й и 3-й тома «Эстетики» Гегеля, «Критика способности суждения» Канта, «Философия искусства» и «некоторые произведения Дидро». «Переводы Гегеля и Шиллера, — добавлял он, — давно готовы и несколько лет лежат без движения в Соцэкгизе»³.

¹ Этот список фигурирует в: *Муромец Е.* Будем бдительны! // Советское искусство. 1937. 23 июля. Номер с этой публикацией вышел вскоре после ареста Третьякова.

² *Barck S., Jarmatz K. (Hg.)*. Exil in der UdSSR. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933—1945. Band I. Teil I.

³ Обсуждение плана Гослитиздата на 1939 год // Литературная газета. 1938. 20 октября.

В те же годы, когда сворачивались космополитические проекты и уничтожались их адепты, формировалось новое поколение советских интеллектуалов. Поскольку многие видные писатели были репрессированы или впали в немилость, молодые получили редкую возможность добиться успеха. Однако это новое поколение, в котором преобладали поэты, а не прозаики, также имело космополитические наклонности. Именно они, а не критики старшего поколения, подобные Лифшицу и Усиевич, выступили в защиту «подлинной лирики» — прежде всего в форме короткого стихотворения, соответствующего духу перемен. Многие из этих молодых поэтов учились в Институте философии, литературы и истории или в Литературном институте: Константин Симонов, самый заметный среди них, окончил Литературный институт в 1938 году и был аспирантом ИФЛИ в 1938—1939 годах.

В то время ИФЛИ располагался в Сокольниках, на самой окраине Москвы, куда можно было добраться только на трамвае от последней станции метро. Мемуаристы с ностальгией вспоминают это учебное заведение: по их словам, все, кто там учился и работал, были захвачены романтикой поэзии. Студенты с презрением отвергали трамвай и шли в институт пешком, по дороге читая друг другу свои и чужие стихи. Они проводили ночи на кухнях в бесконечных разговорах. Их особенно увлекали Маяковский и Пастернак, которого Бухарин в свое время приводил как образец постагитационной поэзии, но также французские поэты-модернисты — Верлен и Бодлер, чьи стихи незадолго до этого появились в русском переводе в антологии французской лирики¹.

В целом ориентация ИФЛИ была космополитической. Стали легендарными дебаты, которые проводились в аудитории № 15 (где можно было только стоять) по теме, горячо обсуждаемой в то время: исходной точкой дискуссии стало утверждение Лукача, что некоторые великие писатели XIX века были прогрессивны, потому

¹ Французские лирики XIX и XX веков / Сост. Б. Лифшиц. Л.: Гослитиздат, 1937. Антология включает произведения Ламартина, Гюго, Бодлера и Верлена.

что приверженность реализму позволила им дать точную картину классовых условий вопреки их консервативным политическим взглядам. В ИФЛИ преобладали сторонники Лукача, так называемые «вопрекисты»¹. Но несмотря на горячую поддержку среди студентов, позиции Лукача не суждено было восторжествовать в эту эпоху — равно как и его главному русскоязычному детищу, журналу «Литературный критик», который был закрыт 26 ноября 1940 года². Его ликвидация была предрешена за шесть месяцев до этого в «Докладной записке секретарей ЦСП СССР А.А. Фадеева и В.Я. Кирпотина секретарям ЦК ВКП(б) «Об антипартийной группировке в советской критике»» (10 февраля 1940): ее авторы обвиняли авторов «Литературного критика» в том, что они работают на основе «ложных немарксистских позиций», в результате чего «в их характеристиках Бальзака, Шекспира, Толстого и других писателей пропадает всякий элемент классовой характеристики»³. Можно предположить, что эта реплика связана не столько с требованием усилить «классовую характеристику», сколько с реакцией против космополитической трактовки Лукачем истории литературы. Но как бы там ни было, она показывает, что Лукач, заклейменный западной критикой как «сталинист», оставался в это время более постоянным в своих теоретических взглядах, чем сам «сталинизм». Он лишился былого авторитета в вопросах литературы, и издательство заказало Шкловскому отрицательную внутреннюю рецензию на его «Исторический роман»⁴. 29 июня 1941 года, сразу же после вторжения немецких войск, Лукача арестовали — хотя и не

¹ Личная беседа с Еленой Моисеевной Ржевской (первой женой Когана), июнь 1999.

² Clark K., Dobrenko E. (eds.). *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917—1953*. New Haven: Yale University Press, 2007. P. 210—215.

³ Из докладной записки секретарей ЦСП СССР А.А. Фадеева и В.Я. Кирпотина секретарям ЦК ВКП(б) «Об антипартийной группировке в советской критике» // Артизов А., Наумов О. (сост.). *Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917—1953 гг.* М.: МФД, 1999. С. 440.

⁴ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1—18.

из-за его литературно-теоретических трудов, а как политика, члена венгерской компартии (он снова вступил в нее незадолго до этого, весной)¹. Вскоре он был освобожден и в том же году эвакуирован в Ташкент вместе с группой немецкоязычных писателей; там он опубликовал свой антинацистский труд «Борьба гуманизма и варварства».

Однако конец 1930-х годов не стал концом всех описываемых здесь тенденций, включая и космополитизм. Испанская война продолжала приковывать к себе воображение советских интеллектуалов еще много лет после того, как она была проиграна, а советское правительство охладело к ней. Культ Байрона ассоциировался с истинно советским патриотизмом, носители которого отвергали квасной национал-патриотизм, присущий ряду их современников. Этот альтернативный патриотизм означал переосмысление, но не исключение интернациональной перспективы. Для нового поколения советских писателей, пришедшего в литературу, когда война в Испании подходила к концу, — Павла Когана, Симонова, Александра Твардовского — эта война стала своего рода символической отправной точкой и источником вдохновения.

Под влиянием «Испанского дневника» Кольцова Симонов и поэты его круга идеализировали бойцов-республиканцев, особенно венгерского коммуниста Мате Залку, который под именем генерала Лукача командовал одной из интернациональных бригад и погиб в 1939 году². Симонов (сын офицера, поддерживавший связь с военными кругами, хотя и учился в Литературном институте и ИФЛИ) утверждал позднее, что написал свои «первые настоящие стихи», когда узнал о гибели Мате Залки³.

Однако, как мы уже видели по его роли в движении за «лирику», Симонов всерьез стремился к обновлению социалистического

¹ Серeda В., Стыкалин А. (ред.). Беседы на Лубянке. Следственное дело Дьёрдя Лукача. Материалы к биографии. М.: Российская академия наук, 1999.

² Симонов К. Глазами человека моего поколения. С. 472.

³ Лазарев А. Константин Симонов. Очерк жизни и творчества. М.: Художественная литература, 1985. С. 21.

реализма, что существенно повлияло на его подход к военной теме. Подобно другим писателям своей когорты, он был противником легковесной героики и упрощенной поэзии, где враг терпит поражение в считанные дни. Здесь можно усмотреть параллель идее Бахтина о том, что роман отвергает героизм эпопеи, хотя Бахтин, разумеется, оперировал на принципиально ином концептуальном и теоретическом уровне. Но подобно Бахтину с его теорией романа, Симонов подчеркивал укорененность текста в «опыте». Стремясь придать своим стихам о войне «подлинное звучание» и избежать патетики, по большей части свойственной поэзии социалистического реализма, он использовал разговорную речь и прозаичную стилистику, которая стала характерной для тех, кто все еще отставал «право на лирику». (Бахтин также делал акцент на «разговорном языке», но шел дальше Симонова, говоря также о свойственной роману «профанации».) Кроме того, стихи Симонова носили ярко выраженный автобиографический характер, особенно поражающий тех, кто привык к строгой, аскетической поэзии 1930-х годов¹.

Сильнейшим ударом для космополитического проекта стало подписание пакта Молотова — Риббентропа 28 сентября 1939 года. Оно явилось последней каплей для многих ведущих западных интеллектуалов-антифашистов, которые до этого момента воздерживались от осуждения Советского Союза и противостояли тем, кто обвинял его в проведении чисток, поскольку считали СССР главным бастионом антифашизма. Одним из них был Мальро, который собирался привезти в Москву свой фильм об Испании, «Надежда» (см. главу 7), в июне 1939 года, но был взбешен пактом и разорвал отношения с коммунистами². 13—14 августа в Париже прошел антифашистский конгресс, однако советские делегаты на нем отсутствовали, за исключением Эренбурга, который, узнав о пакте, впал в депрессию настолько глубокую, что на протяжении нескольких месяцев с трудом принимал пищу.

¹ Лазарев А. Константин Симонов. С. 15, 20.

² Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 475.

Между тем Эйзенштейн получил при этом неожиданный дивиденд — заказ на постановку оперы Вагнера «Валькирия» в Большом театре. Эта постановка была знаком признания пакта советской стороной; немцы, в свою очередь, ставили «Бориса Годунова» Мусоргского в Берлине. Эйзенштейн начал работу над спектаклем в марте 1940 года, а премьера состоялась в ноябре. Однако его реакция на этот заказ была, мягко выражаясь, своеобразной. Отчасти Эйзенштейна интересовала вагнеровская идея синтеза искусств — тема, которую он незадолго до этого поднял в статье «Гордость», где провозгласил кино высшей художественной формой именно в силу его способности к синтезу¹. Он также включил в оперу короткие фильмы, иллюстрирующие рассказ Зигфрида об отце. Но к ужасу критиков, Эйзенштейн воспользовался этим проектом, чтобы реализовать свой интерес к дологическому и мифологическому сознанию (см. главу 5)². Что до немцев, то они не оценили тот факт, что Вагнера поставил еврей.

После заключения пакта Молотова — Риббентропа переписка с эмигрантами-антифашистами прервалась. Журнальные публикации западных авторов стали более скудными, но не прекратились³. В действительности количество антифашистских материалов в прессе резко сократилось еще раньше, когда 3 мая 1939 года Молотов сменил Максима Литвинова на посту наркома иностранных дел⁴. Примером служит следующая перемена: в августе 1937 года Романа Кармена, возвращавшегося в Москву из Испании, встречали как ге-

¹ Эйзенштейн С. Гордость // Искусство кино. 1940. № 1—2. С. 22.

² РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 352. Л. 21, 24, 31, 32, 35; РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 19, 28, 39, 46, 51, 65, 68; РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 14, 16, 41, 50, 57; Д.Р. Премьера «Валькирии» // Советское искусство. 1940. 24 ноября.

³ Статья М. Гельфанда о «Галилее» Брехта и Цвейга о «Моцарте» Белы Балаша вышли в «Советском искусстве» незадолго до заключения пакта Молотова — Риббентропа, о котором было объявлено 26 августа 1939 года (Гельфанд М. «Жизнь Галилея». О новой пьесе Бертольда Брехта // Советское искусство. 1939. 18 августа; Цвейг С. «Моцарт» Белы Балаша).

⁴ Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. С. 468.

роя на Киевском вокзале¹, однако к тому времени, когда Эсфирь Шуб и Всеволод Вишневский смонтировали из снятого им материала фильм, премьера которого состоялась 20 августа 1939 года в Москве, уже готовилось подписание пакта Молотова — Риббентропа, из-за чего фильм так и не вышел на экраны. В это время, как рассказывала мне Юлия Марковна Живова, ее отец — уволенный из «Известий» журналист и филолог — начал, как и многие, беспокоиться из-за того, что владеет иностранными книгами. Он предложил свое собрание Библиотеке иностранной литературы, но ее директор Маргарита Рудомино тоже была перепугана и отклонила предложение, посоветовав Живову сжечь книги².

Некоторые писатели немецкой диаспоры (например, Бернхард Райх, муж Аси Лацис) все еще могли печататься в культурной прессе, в частности в «Литературной газете» — быть может, еще одно свидетельство того, что литературная периодика пользовалась некоторой, пусть крайне ограниченной независимостью. Культ гражданской войны в Испании по-прежнему находил отражение на страницах этих изданий, особенно культ героически погибшего генерала Лукача (теперь именуемого его настоящим именем Мате Залка). Нацистские идеи и тексты не распространялись, зато сохранялась возможность писать об американской культуре (США вступили в войну только в декабре 1941 года): «Искусство кино», например, публиковало материалы об американском кинематографе, хотя их количество с конца 1939 года заметно сократилось.

После заключения пакта о ненападении с Германией Советский Союз занял территорию Западной Украины и Западной Белоруссии, а годом позже — страны Прибалтики и южную Финляндию (Карелию), «освободив» их от «помещичьего класса» и «капиталистических эксплуататоров». Симонов и другие поэты, увлеченные романтикой испанской гражданской войны, жаждали отправиться добровольцами в Испанию, но в итоге им пришлось сражаться на советско-финской

¹ Barberis P., Chapuis D. Roman Karmen: Une légende rouge. Paris: Éditions Seuil, 2002. P. 76.

² Юлия Марковна Живова в личной беседе (19 июля 2001).

войне¹. Сам Симонов из-за проблем со здоровьем в ней участия не принял, но многие из поэтов его круга, участников движения за лирику, ушли на фронт добровольцами, и некоторые из них погибли — их трагические истории часто рисовались по образцу биографии Байрона².

Между тем в Западной Европе шла Вторая мировая война. В июне 1940 года немцы заняли Париж. Мюнценберг бежал из французской столицы, понимая, какая участь ждет его как антифашиста. Его бегство закончилось в лесах южной Франции, где он был найден повешенным на дереве — как считают многие, это было дело рук агентов НКВД. Беньямин также бежал от нацистов и направлялся в Испанию, но когда при попытке пересечь границу в Пиренеях ему было отказано во въезде, он совершил самоубийство в близлежащем городке Порто-Бу. Эренбург, глубоко потрясенный известием о парижском триумфе нацистов, навсегда вернулся в СССР. Там он написал роман «Падение Парижа» (1941—1942), в котором показал предысторию этого события и проанализировал его причины. В романе подчеркивается, что малодушные и продажные французские интеллектуалы были пешками в руках правых и нацистов, а также выдвигается гипотеза, что их фатальным шагом стало не оказание должной поддержки испанским республиканцам.

22 июня 1941 года, как и опасался Эренбург, Германия вторглась в Советский Союз. В Москве прошел митинг ведущих еврейских интеллектуалов, откликнувшихся на это событие; среди его участников были Эренбург, Эйзенштейн, скрипач Давид Ойстрах, Михоэлс, сыгравший короля Лира в знаменитом спектакле 1935 года на идише, и Борис Иофан, который спроектировал Дворец Советов и советский павильон для Парижской выставки 1937 года³. Эйзенштейн говорил, что только после нацистского вторжения он осознал себя

¹ Вишневская И. Константин Симонов. Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1966. С. 8, 10.

² Шаранов Ю. Лицей в Сокольниках. Очерк истории ИФЛИ. М.: Аэро, 1995. С. 68—71.

³ Митинг представителей еврейского народа // Советское искусство. 1941. 28 августа.

евреем¹. Были восстановлены контакты с эмигрантами из немецкоязычных стран, многие из которых находились теперь в Голливуде, и издательство «Харкерт, Брейс и Ко.» опубликовало ряд ранних статей Эйзенштейна о кино².

Война дала немало примеров «постоянной изменчивости самой истории», о которой пишет Джеймисон. Если рассуждать о жанровых приоритетах, то большой исторический роман уступил место короткому сатирическому или пылкому пропагандистскому скетчу, а также газетному фельетону. Эренбург играл ключевую роль в советской антигерманской пропаганде. В своих многочисленных статьях для газеты «Красная звезда» — печатного органа Красной армии — он подверг немцев яростной критике, вскоре завоевав репутацию культового автора, единственного военного журналиста, чьи тексты пользовались широким успехом среди масс, а сам он — доверием со стороны советского руководства. Но одновременно наблюдался расцвет «тонкой» лирики, самым прославленным образцом которой стало стихотворение Симонова «Жди меня, и я вернусь». Адресованное Валентине Серовой — актрисе, исполнившей роль серьезного математика, уступившей любовному чувству, в комедии «Сердца четырех» (см. главу 8), — оно нашло отклик у миллионов советских граждан, равно как и этот фильм, который был выпущен на экраны во время войны.

Что же касается советского космополитизма, то ждать его возрождения предстояло еще очень долго.

¹ Наум Клейман в личной беседе (июль 2006).

² ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98; ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 83. Л. 5, 8—9.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1947 году отмечалось 800-летие Москвы. В день праздника было заложено восемь новых высотных зданий (так называемые «свадебные торты»): окружив центр Москвы, они должны были трансформировать ее силуэт. Их строительство было частью модернизации столицы¹, но в отчетах о них звучит мысль о советском национальном превосходстве, определяющая для официальной риторики юбилейного года². Некоторые сравнивали высотки с семью римскими холмами. Однако Сталин, оценивая значение новых построек в своем «Приветствии», опубликованном в «Правде» по случаю праздника, заявил городу, что «прежде всего <...> историческая заслуга Москвы состоит в том, что она была и остается основой и инициатором создания централизованного государства на Руси»³.

Такой Москва уже изображалась в первой части «Ивана Грозного» Эйзенштейна. В преддверии юбилея режиссер задумал новый фильм, «Москва 800», отчасти развивающий идеи «Москвы» 1933 года, но, как и в тот раз, дело не дошло даже до полного сценария. Хронология нового фильма должна была простирается дальше, чем в предыдущем проекте, завершаясь победой СССР во Второй мировой войне, которая в соответствии с публичной риторикой того года преподносилась как уже третье спасение Европы Россией (после того как она остановила татарское нашествие и наполеоновскую армию)⁴.

¹ Закладка многоэтажных зданий // Правда. 1947. 8 сентября; Всенародное творчество // Правда. 1947. 8 сентября; Московские небоскребы. Беседа с автором инженерной части проектов 26 и 32-этажных зданий В.И. Носовым // Литературная газета. 1947. 24 сентября.

² Власов И. Москва, национальная гордость советского народа // Правда. 1947 2 сентября; Тычина П. Центр мировой культуры // Литературная газета. 1947 6 сентября.

³ Приветствие тов. И.В. Сталина // Правда. 1947. 7 сентября.

⁴ Там же. См. также: Народное творчество // Правда. 1947. 8 сентября.

Эйзенштейн планировал уделить внимание еще одной теме, также обласканной прессой в юбилейный год: созданию при Сталине огромной системы каналов для водоснабжения Москвы. Природу укротили и направили в нужное русло. В своей как всегда эксцентричной переработке этого стандартного сюжета об усовершенствованном и централизованном государстве Эйзенштейн привнес в него мифическое измерение, включив древнерусские сказания о Садко и исчезнувшем Китеж-граде¹. Вдобавок этот фильм должен был стать первым большим опытом Эйзенштейна в цветном кино (после небольшой первой пробы с пляской опричников во второй части «Ивана Грозного» [1945]). Однако Эйзенштейн так и не приступил к этому фильму: 11 февраля 1948 года (вскоре после своего пятидесятилетия) он скончался от сердечного приступа. И хотя он умер в своей московской квартире, его смерть обычно связывают с тревогами этого непростого периода в советской истории культуры.

Что культурный климат будет суровым, стало ясно в 1946 году, когда Жданов, в официальной речи которого на первом съезде Союза писателей в 1934 году было дано каноническое определение социалистического реализма, обрушился с критикой на Ахматову и Зощенко. Его выступление ознаменовало возвращение к соцреалистической ортодоксии и положило конец надеждам интеллектуалов на культурную либерализацию². Последовавший за этим период, завершившийся смертью Сталина в 1953 году, часто называют эрой Жданова. Это долгое десятилетие было отмечено так называемой борьбой с космополитизмом — антизападной (публикации материалов о западных писателях в этот период сильно сократились) и антисемитской: многие евреи лишились своих рабочих мест. Михоэлс, который в 1935 году сыграл главную роль в постановке

¹ *Эйзенштейн С.* Цвет и музыка. Цветовая родословная «Москвы 800» // Мосфильм. Статьи, публикации, изобразительные материалы. М.: Искусство, 1961. Вып. 2. С. 244.

² Доклад Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Литературная газета. 1947. 21 сентября.

«Короля Лира» на идише, а во время войны возглавлял Еврейский антифашистский комитет, являясь таким образом лидером советского еврейства, был убит в 1948 году.

В это же время консерватизм и паранойя охватили Америку. В 1947 году был создан «голлиудский черный список», и «голлиудскую десятку» обвинили в членстве в компартии. Брехт и Эйслер, которые бежали в Америку от нацистов, были вызваны Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, после чего Эйслера депортировали. А перед допросом Брехта Комиссия специально заказала перевод «Высшей меры», где искала доказательства его приверженности коммунизму. Брехт ловко парировал все выпады, но после допроса покинул страну; он уехал сначала в Швейцарию, а затем осел в Восточном Берлине. Фейхтвангер, его коллега-редактор по журналу «Слово», прожил в Калифорнии вплоть до своей смерти в 1958 году; Томас Манн умер в Швейцарии в 1955-м, куда уехал из Америки тремя годами ранее, а его брат Генрих — в Санта-Барбаре в 1950-м, незадолго до того, как собирался возвратиться в ГДР в качестве президента Немецкой академии искусств. Лукач вернулся в Венгрию в 1945 году, и хотя его репутация среди непартийных интеллектуалов во время холодной войны была небезупречной, в 1956 году он стал министром культуры недолго просуществовавшего революционного правительства Имре Надя, которое выступило против СССР. Чудом избежав расправы после советского вторжения, он был выслан в Румынию, затем вернулся и раскаялся, но позже снова критиковал СССР за подавление Пражской весны 1968 года.

Холодная война расколола Европу и немецкоязычную эмиграцию. Особенно важным в этом процессе стал 1947 год: тогда были обнародованы доктрина Трумэна о сдерживании СССР и план Маршалла, а также создано ЦРУ. Граница между двумя половинами Европы, стала непроницаемой, заперев Брехта в ГДР. Ситуация изменилась только с падением стены в 1989 году, более чем сорок лет спустя. А до этого существовало две Европы и две Германии. В Восточную Германию после советской победы вернулась целая когорта

немецких интеллектуалов, переживших 1930-е годы и войну. Они принялись осуществлять в новообразованной ГДР культурную революцию, задуманную 24 сентября 1944 года на встрече писателей в московской гостинице «Люкс». Среди них были главный редактор «Слова» Вилли Бредель и Фриц Эрпенбек, замещавший Бределя на его посту, пока тот служил комиссаром интернациональной бригады в Испании. Важную роль в культуре ГДР сыграл еще один бывший московский изгнанник — Йоханнес Бехер (редактор «Internationale Literatur — Deutsche Blätter»), министр культуры с 1954 по 1958 год; его стихотворение «Возрожденная из руин» (1949), положенное на музыку Эйслера, стало гимном ГДР. Многие из писателей, помимо участия в культурной жизни, занимали также важные политические и административные должности. Среди возвратившихся были сыновья Фридриха Вольфа — Конрад, который окончил ВГИК и стал крупнейшим режиссером Восточной Германии, и Маркус, успешно руководивший внешней разведкой ГДР.

После смерти Сталина в СССР намечилось возрождение космополитизма. Эренбург, единственный из четверки главных героев этой книги, кто пережил сталинские репрессии (он умер в 1967 году от рака), играл заметную роль в культуре постсталинского периода. Его тексты наряду с другими оказали заметное влияние на процесс десталинизации. Именно его «Оттепель» (1954, 1956), ратовавшая за менее параноидальное отношение к Западу, дала имя хрущевским оттепелям. Первая из них, 1954 года, привела к основанию в 1955-м журнала «Иностранная литература», наследника закрытой в 1943 году «Интернациональной литературы», а также к Всемирному фестивалю молодежи 1957 года в Москве, где советские люди молодого поколения подружились с западными делегатами. А последующая публикация мемуаров Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (1960—1965/1967), описывающих дружеские встречи в парижском кафе «Ротонда» с фигурами вроде Пикассо, вернула в советскую культуру многие имена и тексты, вырванные из советской культурной памяти. Мемуары также отражали давнюю страстную увлеченность Эренбурга гражданской войной в Испании и идеалами

республиканцев, как видел их сам автор. Культ этой войны переживал возрождение в хрущевский период, особенно среди молодежи, благодаря романам Хемингуэя, которые вновь стали популярными, и военным песням. В автобиографическом фильме Конрада Вольфа «Мне было девятнадцать» (1967), где бывший беженец вместе с Советской армией возвращается в Германию с намерением ее восстановить, в тот момент, когда он осознает всю сложность этой задачи, за кадром Эрнст Буш (певец в «Высшей мере» и давний коллега Эйслера) поет немецкую адаптацию «Долины красной реки» («Am Rio Jagama»), любимой песни ветеранов гражданской войны в Испании, посвященной ее жертвам, — и зритель понимает, что он справится. Да и Андрей Тарковский, в автобиографическом фильме «Зеркало» (1974) изображая свое московское детство, чувствовал необходимость включить документальные кадры (из «Испании» Кармена) испанских детей, эвакуированных в СССР, когда поражение уже стало очевидным. Сам Кармен тоже откликнулся на возрожденный культ испанской войны и в сотрудничестве с Симоновым создал документальную картину «Гренада, Гренада, Гренада моя» (1968).

16 апреля 1953 года, спустя шесть недель после смерти Сталина, Ольга Берггольц опубликовала в «Литературной газете» программную статью «Разговор о лирике», оживившую «спор о лирике», к которому в 1930-е годы имел отношение Симонов. Новый спор занимствовал некоторые аргументы и термины тех времен; сохранилась и некоторая преемственность в рядах поборников «лирики». При этом он стал частью более широкого движения по либерализации окостенелой сталинской литературы¹, которое наметилось уже в начале 1950-х годов, еще до смерти Сталина².

¹ Сюда также относится: *Берггольц О.* Против ликвидации лирики // Литературная газета. 1954. 28 октября. Ср.: *Алигер М.* Во весь голос // Литературная газета. 1940. № 31.

² Как писала «Литературная газета», на недавней встрече писателей «Ольга Берггольц упрекнула современных лириков в их “самобоязнь”, в боязни выразить всю сложность и неповторимое своеобразие лирического характера», а «молодой поэт Евтушенко» критиковал Н. Грибачева за ту самую «самобоязнь», о которой

Впрочем, Симонов, которого считали «западником»¹, уже не был среди главных участников этого спора. В западном литературоведении принято считать, что его творчество в период после 1930-х годов и до самой смерти в 1979-м лишено цельности; оно включает, например, националистические и антиамериканские тексты, вроде романа «Дым отечества» (1947), где Америка обвиняется в развязывании холодной войны, а в 1949 году ему как заместителю председателя правления Союза писателей было поручено заниматься программой антиамериканской пропаганды². В одной из своих статей в «Литературной газете» он также критиковал «Оттепель» Эренбурга за слишком мрачную картину советской жизни. Но при этом в 1954—1958 годах Симонов возглавлял «Новый мир» — ведущий литературный журнал, где в ту пору как раз печатались тексты, связанные с процессом десталинизации (в том числе нашумевший роман Дудинцева «Не хлебом единым» [1956]), в результате чего был уволен оттуда с началом менее либерального периода, наступившего после венгерского восстания в конце 1956 года. Симонов возглавлял Союз писателей с 1967 по 1979 год — то есть в период брежневского застоя, отмеченный новой волной ксенофобии и литературной модой на «деревенскую прозу» с ее откровенно почвенническими настроениями. Однако в 1968 году он отказался подписать письмо в поддержку ввода советских войск в Чехословакию.

Другими словами, Симонову сложно дать однозначную характеристику. Отчасти это объясняется тем, что мы склонны оценивать прошлое в современных категориях и использовать наши собственные интеллектуальные и политические матрицы для объяснения образа мыслей и мотивов советских интеллектуалов. Современники Симонова мыслили своими понятиями, и хотя их действия неизбежно определялись обстоятельствами и нуждами конкретного момента,

говорила Берггольц. Маргарита Алигер говорила о том же (К итогам поэтического года. В секции поэзии Союза советских писателей // Литературная газета. 1953. 10 января).

¹ Майя Туровская в личной беседе (сентябрь 2005).

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 139. Ед. хр. 81. Л. 47—61.

они являлись также актами самореализации в интеллектуальном силовом поле. То же самое относится к четырем главным героям этой книги, с учетом того, что действовали они в совершенно другой исторический период, нежели Симонов.

Эти четверо — Кольцов, Третьяков, Эренбург и Эйзенштейн — были исключительными людьми исключительной эпохи. Но и все их поколение было особенным. Хотя Симонов вышел на культурную сцену в конце 1930-х годов и Кольцов был для него кумиром, а гражданская война в Испании — источником вдохновения, он принадлежал уже к другому поколению, и свойственное этому поколению чувство интернационализма больше не питалось мечтой о панъевропейском братстве.

Космополитизм, как я уже писала во введении, — явление очень широкое и имеет множество разных форм. Какими бы ни были мотивы патриотов-космополитов, о которых шла речь в этой книге, они действовали в рамках специфической формы космополитизма, стремясь сформировать транснациональное братство левых интеллектуалов (литературную республику, охватывающую всю Европу, а возможно, даже США) и черпая вдохновение в марксизме или по крайней мере в антифашизме. Однако примерно с марта 1946 года, когда Черчилль произнес свою речь о железном занавесе, сверхдержавы поделили континент на Восточный и Западный блоки. Теперь советская империалистическая политика в области культуры в значительной степени была направлена в сторону третьего мира, что ознаменовала Ташкентская конференция писателей стран Африки и Азии в 1956 году.

Москва не стала «четвертым Римом». Небольшое арифметическое несоответствие, которое обнаруживается в заявлениях о том, что восемь небоскребов, заложенных в 1947 году, представляют семь холмов Рима, можно считать показателем такого же несоответствия между планами советских интернационалистов и исторической реальностью¹. Однако эта неудача не должна погрузить в истори-

¹ Однако реализовано было всего семь высоток: одно здание в двадцать шесть этажей, которое должно было стоять на месте гостиницы «Россия», так и не было построено.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ческую тень энергичные устремления советских интеллектуалов к их идеалу, равно как и то, в сколь значительной степени космополитизм особого, советского образца определял культурную жизнь 1930-х годов.

БЛАГОДАРНОСТИ

Я хотела бы поблагодарить Национальный фонд гуманитарных наук, стипендия которого позволила мне посвятить год работе над этой книгой, а также Центр гуманитарных исследований Австралийского национального университета и его Национальный европейский центр, при поддержке которых я в течение семестра занималась своим исследованием. Кроме того, в работе над этим долгосрочным проектом мне помогало множество людей, и я заранее приношу извинения тем из них, чьи имена здесь не упомянуты. Среди тех, кто помогал мне советами и комментариями к отдельным главам этой книги, были Уоррен Брекман, Эрика Вольф, Анастасия Гачева, Россен Джагалов, Евгений Добренко, Димпна Кларк, Себастьян Кларк, Наум Клейман, Илья Клигер, Нэнси Конди, Джон Маккей, Ричард Максвелл, Джоан Нойбергер, Стивен Норрис, Скотт Палмер, Ирина Паперно, Кевин Платт, Константин Русанов, Светлана Семенова, Грета Слобин, Билл и Джейн Таубман, Галин Тиханов, Шейла Фицпатрик, Грегори Фрейдин, Майкл Холквист, Питер Холквист и Дадли Эндрю. Я особенно признательна Майклу Дэвид-Фоксу и Кэти Трампенер, которые прочли и прокомментировали рукопись. И, разумеется, я благодарна членам моей семьи, поддерживавшим меня на протяжении всего этого времени, — Питу, Диане, Бену, Кэрол, Джошу, Марте, Нику, Саре и Басу Холквист.

Принятые сокращения

В ссылках на архивные источники первая цифра означает номер архива, вторая — инвентарный номер, третья — номер папки, а дальнейшие — номера отдельных документов.

Используются следующие сокращения:

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации

ОР ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы им. Горького

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории

ЦГАИСП — Центральный государственный архив истории Санкт-Петербурга

ИМЕННОЙ И ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- «A-I-Z» («Arbeiter Illustrierte Zeitung»), 100–104
«Deutsche Zentral-Zeitung», 214, 261
«Esprit nouveau», 55, 116
«Internationale Literatur», 214, 232, 235, 261
«Kampfmusik», 90
«Linkskurve», 67, 68, 70, 108
VEGAAR, 204, 226, 412
«Vorwärts», 70
«Wort», 108, 227, 230, 260, 261, 304, 305, 473–474
- Авербах, Леопольд, 211
авиация, 218, 363, 404, 415, 425
Агурский, Михаил, 14
Адорно, Теодор, 307
Алабян, Каро, 144, 172, 314, 430
Александров, Григорий, 269–270, 276, 309, 393, 404, 406
Альберти, Леон-Баттиста, 146, 156
Альтюссер, Луи, 69
«Амангельды» (сценарий Всеволода Иванова, Бсимбета Майлина и Габита Мусрепова), 409
Ангар, Стивен, 432
Андерсон, Бенедикт, 130, 133, 189
Антифашистское движение, 10, 40, 59, 62, 10, 40, 59, 62–63, 220–224, 237, 246, 250–251, 253–254, 257–260, 264, 291, 343–344, 346–347, 350, 361, 373, 376, 383–384, 436–437, 443–445, 450–452, 473, 479–480, 486; Советский вклад в него, 226–229, 231, 233–234. *См. также* Конгресс в защиту культуры
Аплетин, Михаил, 206, 473–474
Арагон, Луи, 50, 74, 259, 473
Арган, Джулио Карло, 182
Аристотель, 109, 431
Аркин, Давид, 156, 163, 165, 166
Арминий, 226
Аросев, Александр, 60, 386
Архитектура. 18–19, 24–27, 35–36, 46, 114–116, 119–121, 125–128, 140–147, 151–157, 160–169, 171–175, 182, 185–186, 189–191, 240, 252, 296, 305,

- 308–314, 316–320, 329, 331, 361, 390, 437–438. *См. также социалистический реализм*
- Архплан (Архитектурно-плановый комитет), 151, 168
- Асеев, Николай, 463
- Ассоциация в защиту культуры, 60, 253, 259, 384, 473 *См. также антифашистское движение; Конгресс в защиту культуры*
- Афиногенов, Александр, 32, 344, 386
- Афроамериканцы, 209, 346
- «Аэроград», 415
- Ахматова, Анна, 485
- Бабель, Исаак, 124, 137, 259, 380–381
- Баер, Брайан, 31
- Баженов, Василий, 145, 173, 438
- Байрон, лорд Джордж Гордон, 32, 314, 392, 425, 455–462, 469–470, 478
- балет, 27, 303, 349
- Бальзак, Оноре де, 37, 125, 200, 203, 239, 244, 252, 265, 439, 440, 442, 477
- Барбюс, Анри, 37, 43, 205, 218, 257
- Баухаус, 49, 115, 161
- Бахтин, Михаил, 47, 197, 269, 438; и Лукач 31, 242, 262–266, 471–472, 479; о Рабле, 265–266, 431; о карнавале, 265–266, 452
- Безыменский, Александр, 466
- Беккет, Сэмюэл, 43
- Белинский, Виссарион, 23, 118, 243, 252, 394–395, 401, 461–462
- Беломорканал (Беломорско-Балтийский канал), 68, 101, 110
- Белый, Андрей, 311
- Бенн, Готтфрид, 74
- Беньямин, Вальтер, 23, 50, 63–66, 68–72, 74–76, 78, 87, 89, 92, 113–114, 116–117, 152, 156–157, 233, 247–249, 257, 259, 261–262, 264, 277, 288, 291–293, 295, 299–300, 318–319, 366, 482; «Автор как производитель», 64–72, 76, 87; «Париж, столица XIX столетия»; 66, 247–249; «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», 24, 156–157, 247–248, 277
- Берггольц, Ольга, 488
- Бергсон, Анри, 337, 342
- Берия, Лаврентий, 138
- Бёрк, Кеннет, 271,
- Бёрк, Эдмунд, 389, о возвышенном, 390–391, 393–394, 398, 403, 405
- Беркли, Басби, 276
- Бёрк-Уайт, Маргарет, 94, 101, 115
- Бернанос, Жорж, 365
- Бехер, Йоханнес, 73, 237, 487
- Блюх, Яков, «Шанхайский документ», 78

- Блок, Александр, 125
 Блох, Эрнст, 304–305
 Блюм, Леон, 238, 257
 Бодлер, Шарль, 249, 476
 Боравелл, Дэвид, 298
 Бредель, Вилли, 108, 236, 260–261, 304, 487
 Брежнев, Леонид, 489
 Брехт, Бертольд, 43, 50, 63, 74, 76–77, 79–97, 99, 108, 111, 113, 116, 212, 232–233
 253, 260–261, 275, 279, 281–288, 290, 299–300, 303–305, 386, 474, 480, 486;
 эпический театр, 77; «Высшая мера», 76–89, 91, 92, 95, 97, 111, 113, 300,
 370, 486, 488; «Куле Вампе», 111–113
 Брик, Осип, 74–75, 90, 92, 205, 287
 Бродский, Исаак, 130
 Брукс, Ван Вик, 271
 Брукс, Питер, 326
 Брунеллески, Филиппо, 145
 Брюсов, Валерий, 38, 284
 Булгаков, Михаил, 48, 266, 453; «Мастер и Маргарита», 40
 Булганин, Николай, 317
 Бунюэль, Луис, 346
 Бурдьё, Пьер, 123
 Буркхард, Якоб, 47
 Бухарин, Николай, и «бухаринцы», 39, 53, 81, 84, 137–138, 207, 222, 302, 307,
 320–321, 325, 331, 338, 379, 384, 400, 413, 465–467, 476
 Буш, Эрнст, 93, 370–371, 488
 Бэкон, Френсис, 180, 182, 185, 292
- Вагнер, Рихард, 447, 479–480
 Вайль, Курт, 277
 Вайскель, Томас, 392
 «Валерий Чкалов» (фильм), 393, 409–410, 415
 Ванаг, Николай (и проект учебника истории СССР), 252, 268, 276
 Вангенхайм, Густав фон, 221
 Васильевы, братья (Георгий и Сергей). См. «Чапаев»
 Вёльфлин, Генрих, 147
 Вергилий, «Энеида», 38–39, 242
 Верлен, Поль, 475–476
 «Вертер» (фильм). См. Офюльс, Макс
 Вертов, Дзига, 53, 55, 94–95, 110, 117, 277, 281, 300, 415; «Энтузиазм», 94;
 «Человек с киноаппаратом», 110, 117; «Три героини», 415; «Три песни
 о Ленине», 277
 «Вещь/Gegenstand/Objet», 55
 Византия, 5–6, 42

- Винкельман, Иоганн Иоахим, 159, 172
 Виноградов, Анатолий, 365, 459–462
 Вириальо, Поль, 357
 Витрувий; «Десять книг об архитектуре», 36, 145–146, 175
 Виттфогель, Карл, 83, 212
 Вишневский, Всеволод, 96, 233, 235–236, 235, 356, 376–377, 383, 480; «Мы из Кронштадта», 309, 376–378
 ВКП(б). См. Коммунистическая партия (СССР)
 возвышенное, 41, 315–316, 387–428, 430, 456, 462, 494
 Войнич, Этель Лилиан, «Овод», 256
 ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей), 60–61, 65, 72, 211, 279, 281, 302
 Волков, Николай, 280, 298, 322, 325, 328, 348
 Вольтер, 49, 206–207, 236, 253, 274, 286, 451–452
 Вольф, Конрад, 487–488
 Вольф, Маркус, 487
 Вольф, Фридрих, 73, 78, 91, 96, 112, 209, 224–225, 233, 235–236, 352, 487; «Тай Янг просыпается», 78–79, 91, 112, 233; «Профессор Мамлок», 224–225
 Вордсворт, Уильям, 33, 392, 418, 425, 475
 Воршилов, Климент, 126, 135–136, 348, 378, 427–428
 Второй интернационал, 70
 вульгарная социология, 193, 244–245
 Выготский, Лев, 292–295, 300
 Вышинский, Андрей, 137–138, 320, 325, 331
- Гайдар, Аркадий, «Тимур и его команда», 429
 Галкин, Самуил, 275
 Геббельс, Йозеф, 24, 409
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих, 23, 32, 158–159, 178, 239, 242–244, 252, 259, 289, 299, 389, 392, 394, 396–398, 400, 406, 432, 441, 456, 475; «Эстетика», 32, 243, 252, 389, 392, 394, 396; о возвышенном, 400, 406
 Гей, Питер, 176
 Гейне, Генрих, 37, 470, 475
 Геллхорн, Марта, 357
 Гельдерлин, Фридрих, 28
 Генерал Лукач, 345, 374, 478, 481
 Герасимов, Александр, 131, 135–136, 310, 427–428, 430
 Герасимов, Сергей. См. «Семеро смелых»
 Гердер, Иоганн Готтфрид, 11, 314
 Герцен, Александр, 118, 328
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон, 17, 28–29, 32, 37–38, 64, 203, 239, 258, 262, 266, 353, 475

- Гилрой, Пол, 49
 Гинзбург, Евгения, 125
 Гинзбург, Моисей, 144, 161
 Гитлер, Адольф, 13, 25, 35, 46, 70, 219, 221, 225–226, 229, 305, 308, 355, 383, 413
 Глинка, Михаил; «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), 433
 Говорков, Виктор, 134–137, 320
 Гойя, Франсиско, 357, 373
 Голд, Майк, 271, 343
 Гольбейн, Ганс, 9, 160, 449
 Гомер, 38, 241–242, 416
 Горький, Максим, 20, 57, 97, 120, 123–124, 169, 190–191, 196, 203, 204, 217–219, 237, 241, 263, 266, 307, 339, 380, 428–430, 493
 гражданская война (в Испании), 55, 304, 342–348, 350–374, 380, 460, 462, 481, 487–488, 490
 гражданская война (в России) 118, 218, 235–236, 255, 375, 378, 432, 471
 Гране, Марсель, 278, 290, 293–294, 300
 Граф, Оскар Мария, 224
 Грехёнер, Мария. См. Остен, Мария
 Гриб, Владимир, 475
 Гринфелд, Лайа, 10
 Гулаг, 12, 423
 Гумбольдт, Вильгельм фон, 11, 223
 Гюго, Виктор, 257, 435, 476
- Давид, Жак-Луи, 20
 Данем, Вера, 320
 Данте Алигьери, 416
 Дантон, Жорж Жак, 257
 Дарнтон, Роберт, 207, 209, 222, 233, 238, 254
 Дворец Советов, 121, 135–136, 144, 150, 163, 308–309, 320, 482
 Дебре, Режи, 24, 180
 Дейнека, Александр, 272
 Декарт, Рене, 177
 «Дети капитана Гранта» (режиссеры Владимир Вайншток и Давид Гутман), 415
 Дефо, Даниэль, «Робинзон Крузо», 417
 Джеймисон, Фредерик, 84, 431–433, 483
 Джойс, Джеймс 32, 50, 203, 234–236, 240, 295–296, 376, 436; «Улисс», 32, 158, 234–235, 260, 296, 376, 436
 Дзиган, Ефим, «Мы из Кронштадта». См. Вишневский, Всеволод
 Дидро, Дени, 180, 253, 475
 Диккенс, Чарльз, 33
 Димитров, Георгий, 107, 220–221, 223, 250

- Динамов, Сергей, 141, 203, 235, 267
 дискуссия об экспрессионизме, 304–305
 Дисней, Уолт, 274
 Добролюбов, Николай, 252
 Довженко, Александр, «Аэроград», 415
 Дойл, Майкл, 42
 Дос Пассос, Джон, 203, 235
 Достоевский, Фёдор, 173, 251, 263
 Драйзер, Теодор, 141, 200, 271
 Древняя Греция, 35, 40, 42, 142–143, 167, 240–241, 437
 Дудинцев, Владимир, «Не хлебом единым», 489
 Дэвид-Фокс, Майкл, 42
 Дюма, Александр, 314–315
 Дюрер, Альбрехт, 449
 Дюркгейм, Эмиль, 278
- Еврипид, 349–350
 Ефанов, Василий, 430
 Ефимов (Фридлянд), Борис, 55–56, 63, 216
- Жданов, Андрей Жданов, 8, 20, 169, 252–253, 348, 485
 Живов, Марк, 481
 Живова, Юлия, 481
 Жид, Андре, 43, 50, 205–206, 208, 381–383, 473; «Возвращение из СССР»,
 381–383
 Жирмунский, Виктор, 268–269, 457
 Жолтовский, Иван, 144–146, 173, 190, 438
 «Жургаз» («Журнально-газетное объединение») 57, 96, 100, 194, 214, 217, 246,
 255, 260, 459, 473–474
- Заболоцкий, Николай, 31, 470
 Залка, Мате. См. генерал Лукач.
 Заславский, Давид, 56, 345
 «Зеркало». См. Тарковский, Андрей
 Золя, Эмиль, 195–196, 199–201, 215, 257
 Зоценко, Михаил, 57, 198, 485
 Иван IV (Грозный), 6, 8–9, 34, 446–451, 454–455
 Иванов, Всеволод. См. «Амангельды»
 Ивенси, Йорис 95, 217, 221, 346, 356, 358–359, 365, 370, 407; «Комсомол. Песнь
 о героях», 95, 407; «Испанская земля», 356, 365
 Иглтон, Терри, 177–179, 188, 194, 197, 230, 393–394, 421
 Ильф, Илья; Петров, Евгений, 57, 272–274, 277, 406

- ИМЛИ (Институт мировой литературы), 54, 191, 261, 265–266, 471, 493
интеллектуалы, 8–9, 11–12, 14, 16, 19, 26, 28–30, 32–34, 36–37, 42–43, 45–52,
54, 59, 62–66, 68–69, 73–74, 76–77, 81–82, 86, 93, 95, 98, 113, 159, 184–186,
188–191, 193, 195, 197, 199, 202–206, 208–211, 215, 221–222, 224, 228–229,
231–232, 234, 236–238, 245, 247, 249–252, 254, 262, 268, 271, 274, 278, 282,
300, 303, 342–347, 350, 355, 358–362, 365, 368–369, 376, 380, 382, 384–386,
389, 401, 432, 434–435, 450–451, 453, 473, 476, 478–479, 482, 485–486,
489–490
«Интернациональная литература», 97, 234–236, 260, 271, 435
Иофан, Борис. Иофан, 15, 144–145, 308–309, 430, 482
Исправительно-трудовой лагерь. См. Беломорканал; Гулаг
ИФЛИ (Институт философии, литературы и истории), 191–194, 414, 467, 476–
478, 482
Ишервуд, Кристофер, 58, 435
Кабальеро, Ларго, 345
Каверин, Вениамин, 33, 415–416, 418–420, 423, 425, 465; «Два капитана», 33,
415–421, 423, 425
Каганович, Лазарь, 18, 140, 150–151, 155–156, 159, 176, 184, 187, 189–190, 317
Казанова, Паскаль, 206
Кайуа, Роже, 264–265
«Как закалялась сталь». См. Островский, Николай
Калатозов, Михаил. См. «Валерий Чкалов»
Кампанелла, Томмазо, 182–183, 187
Кант, Иммануил, 10, 159, 176, 178–180, 188, 316, 389, 393, 395, 400, 403, 405, 432,
475
Капа, Роберт, 346
Карлейль, Томас, 443
Кармен, Роман. 344, 346, 356, 358, 364–365, 377, 379, 384, 480, 488. См. также
Шуб, Эсфирь
Кассирер, Эрнст, 158
Кассон, Хью, и Торндайк-Кассон, Сибил, 275
Катаев, Валентин, 57, 112, 315
Кёстлер, Артур, 50, 356, 358, 362, 372, 382
Киров, Сергей, 124, 252–253
Кирпотин, Валерий, 477
Клаузевиц, Карл фон, 279
Клиффорд, Джеймс, 231
Клуб иностранных рабочих, 232, 475
Ковальски, Дэниел, 384
Коган, Павел, 414, 477–478
Коган, Петр, 108, 245

- Кожев, Александр, 252
 Колдуэлл, Эрскин, 271
 коллективизация, 67, 70, 71–72, 83, 126, 169, 196
 Кольцов (Фридлянд), Михаил, 51–57, 59–60, 62–63, 83, 95–96, 100, 202–204, 207, 210–221, 228–229, 232, 236–237, 246, 250–251, 253, 255, 257–260, 273, 325, 342, 344–347, 356, 358, 360, 362–363, 367–368, 370–375, 377, 379, 381–386, 424, 435, 472–474, 478, 490; арест, 472–473; «Испанский дневник», 342, 344, 356, 471
 Коминтерн (Коммунистический интернационал), 34, 40, 43, 52, 59–61, 67, 69, 81, 83, 93, 107, 129, 211, 220–221, 238, 245, 250–251, 258–259, 272, 280, 356, 358, 360, 385; Седьмой конгресс, 250
 Комиссариат/Министерство иностранных дел, 56, 60, 480
 Коммунистическая академия, 93, 159, 191, 238–239, 244
 Коммунистическая партия (Германии) 78, 81, 83, 112, 232
 Коммунистическая партия (СССР), 0, 43, 45, 59, 81, 107, 120, 129–131, 139–140, 143, 147–149, 169, 184, 302, 316, 330, 400, 434, 472, 477; Агитпроп, 45; Центральный комитет, 145, 186, 434; Политбюро, 18, 45, 121–124, 129, 150, 160, 276, 344, 346, 434; Оргбюро, 122, 129; Семнадцатый съезд партии, 1934, 40, 147–148, 188
 «Коммунистический манифест», 17, 20, 66, 258
 Комсомол, 95–96, 144, 184, 196, 255, 329, 386, 407–408, 425
 Конгресс в защиту культуры: 1935, 257–260; 1937: 383, 460–461
 Конди, Нэнси, 27
 Конрад, Джозеф, 415
 конструктивизм, 144, 155, 163, 193
 Копленд, Аарон, 271
 Корбюзье, Ле (Жаннере-Гри, Шарль-Эдуар), 55, 115–117, 160–162, 164
 Кортес, Эрнандо, 417–418
 космополитизм, 2–4, 8, 10–11, 15–16, 20, 27, 29, 48–49, 51, 53–55, 57–59, 61–63, 65, 161, 204, 206–210, 233, 236, 262, 300, 315, 355, 360, 362, 425, 435, 437, 441, 449, 453–454, 456, 459, 461–462, 473–479, 483, 485, 487, 490–491
 космополитические патриоты (патриоты-космополиты), 48–54
 Коэн, Маргарет, 17
 Кракауэр, Зигфрид, 157
 «Краткий курс истории ВКП(б)», 130–131, 139, 400–402, 424, 441, 472
 Кренкель, Эрнст, 414
 Крон, Феликс, 193
 Крэг, Гордон, 275, 279, 284, 288
 Курбе, Гюстав, 204
 Лавджой, Артур, 469
 Лацис, Ася, 64–65, 481

- Леви-Брюль, Люсьен, 295, 297, 300
 Леви-Строс, Клод, 278
 Лейбниц, Готтфрид, 292
 Лейтон, Сьюзан, 409
 Ленин, Владимир, 14, 22, 39, 53, 57, 77–78, 106–107, 116, 123–124, 129, 132, 137, 139, 158, 164–165, 189, 193–194, 219, 242, 256, 272, 277, 300, 305, 308–310, 321, 336, 348, 400, 427, 439, 442, 444, 463; «Что делать?», 170
 Ленинград, 27, 93, 121, 192, 279, 485 *См. также* Санкт-Петербург
 Ленья, Лотте, 277
 Леонардо да Винчи, 147
 Лермонтов, Михаил, 30, 315, 387, 389, 409, 456, 459, 468
 Лессинг, Готтхольд Эфраим, 159
 «Летчики», 415
 «Леф», «Новый Леф», 75, 231
 Либкнехт, Карл, 14
 Лиотар, Жан-Франсуа, 345, 363
 лирика, 37, 48, 237, 249, 315, 318–319, 431, 456–458, 462–468, 470–473, 476–479, 481, 483, 488
 Лисицкий, Эль, 54, 100, 113
 Литвак, Анатолий, «Майерлинг», 350, 380
 Литвинов, Максим, 480
 «Литература мировой революции». *См.* «Интернациональная литература»
 «Литературная газета», 211, 435, 467, 488
 Литературная республика, 206, 274
 «Литературный критик», 193, 244, 440, 467, 477
 Литовский, Осаф, 268, 275
 Лифшиц, Михаил, 67, 159, 192–194, 241–243, 394, 467, 470, 476
 Ломниц, Хуго Мельцль де, 16
 Ломоносов, Михаил, 400
 Лонгин, 389
 Лосте, Губерт, 216 *См. также* Остен, Мария
 Лотман, Юрий, 7, 26, 28, 35, 442
 Лукач, Георг (Дьёрдь), 23, 25, 37, 47, 50, 107–109, 159, 193–196, 198, 237–244, 251, 261–262, 265, 303–305, 338, 353, 366, 395–396, 431, 438–445, 447, 449, 451, 453, 455, 469–471, 475–477, 486; и Бахтин, 31, 242, 262–266, 471–472, 479; в «Левом повороте», 108, 261, 303; «Рассказ или описание?», 195, 251, 439, 471; энциклопедическая статья о романе (дискуссия), 238–242; «Исторический роман», 439, 442
 Луначарский, Анатолий, 194, 325
 Лурья, Александр 293, 295
 Лысенко, Трофим, 399

- Лэнг, Роберт, 324
 Люксембург, Роза, 14
- Магнитогорск, Магнитострой, 95, 114–115, 407
 Мазовер, Марк, 13
 Май, Эрнст, 114, 161
 «Майерлинг». См. Литвак, Анатолий
 Макасеев, Борис, 356. См. также Кармен, Роман; Шуб, Эсфирь
 Макиавелли, Никколо, 9, 450, 452, 454
 Малевич, Казимир, 31, 160
 Мальро, Андре, 43, 50, 205, 236, 258, 343, 345–346, 356, 359, 363–364, 366, 368–369, 372, 383, 479; «Надежда» (роман), 356, 363–364, 368–369, 378; «Надежда» (фильм) 369, 372, 378, 479
 Ман Рей (Эммануэль Радницкий), 376
 Мандельштам, Осип, 32, 57, 439
 Манн, Генрих 50, 443–445, 455, 486; «Генрих IV», 443–445, 455
 Манн, Томас, 32, 33, 50, 60, 225, 260, 437, 445, 486; «Будденброки», 226; «Волшебная гора», 32–33, 444–445
 Маринетти, Филиппо Томмазо, 364
 Маркс, Карл, 17–18, 20, 85, 107, 126, 128–129, 139, 143, 158–159, 170, 177, 189, 192, 194, 204, 242–244, 254, 258, 267, 272, 375, 400, 427, 466; «Немецкая идеология», 85, 126, 129; «Коммунистический манифест», 17, 20, 66, 258; «Экономико-философские рукописи»
 Маркса–Энгельса–Ленина, институт (ИМЭЛ), 107, 129
 марксизм, 16, 18, 20–21, 23, 34, 36, 77, 79, 85, 87, 89, 126, 129, 147, 157–159, 169–170, 176, 188, 191–193, 195, 243–244, 248, 272, 291–292, 300, 322, 325, 368, 400, 440, 469, 490
 марксизм-ленинизм 14, 16, 18, 21, 23, 34, 59, 79, 89, 147, 170, 176, 322, 325
 марксистско-ленинская литературная и эстетическая теория 45, 162, 176, 190, 194–195, 239, 242, 245
 Марр, Николай, 292–293, 300
 «Марсельеза». См. Ренуар, Жан
 Марти, Андре, 473
 Мартин, Терри, 22, 27
 маска/маски 63, 80, 84–88, 91, 97, 113, 165–166, 170–171, 263, 266, 295, 300–301, 328–332, 335–340, 341, 475,
 Маяковский, Владимир, 58, 62, 75, 118–119, 462–464, 466, 476
 Медведкин, Александр, 155, 198, 218; «Новая Москва», 155, 198
 Медичи, род, 9, 447–448
 Межрабпом (Международная рабочая помощь) 59, 70, 95–96, 100, 209, 251
 Межрабпомфильм, 60
 Мейер, Ганнес, 174

- Мейерхольд, Всеволод, 58, 78–79, 85, 93, 96, 138, 205, 266, 275, 284–286, 301, 322, 328–329, 353–354, 473; М. и Станиславский, 322, 328–329
- мелодрама, 85, 324–326, 334–335, 338, 342, 359
- Менделеев, Дмитрий, 400
- Микоян, Анастас, 317
- мировая литература, 10, 17, 20, 29, 31, 36–37, 191, 246–272, 274–276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 438, 442, 453, 493–494
- Митчелл, У. Дж. Т., 408, 423
- Михоэлс, Соломон, 275, 277, 482, 485
- Мичурин, Иван, 398–399
- Мишо, Эрик, 24
- модернизм, 62, 144, 147, 190, 235–236, 295, 305, 321, 436
- Молотов, Вячеслав, 18, 44, 123, 138, 348, 447, 451, 479–481
- Молотова-Риббентропа, пакт, 44, 447, 451, 479–481
- Мольер, 38, 204, 266, 268–269, 453
- Монтескье, Шарль-Луи – 253
- Мор, Томас, 182–184, 186, 268
- Морозов, Павел, 380
- МОРП (Международное объединение революционных писателей), 59–60, 67, 74, 93, 205, 208–209, 211–212, 234, 238, 257–259, 270–271
- МОРТ (Международное объединение революционных театров), 59, 209, 233
- Моруа, Андре, 459–460
- МОРФ (Международное объединение рабочих фотографов), 99
- Москва, 3–8, 10, 14–15, 19, 21, 26–27, 33–35, 37, 39–41, 43–45, 47, 49–54, 56, 58, 61–62, 64–67, 69, 80, 82, 85, 87–88, 90, 93, 95–96, 98–99, 103, 110–111, 113, 115–157, 159, 161–163, 165, 167–175, 177, 179–188, 190, 192, 194, 196–198, 204, 206, 208–209, 214–216, 222, 225, 228, 232–233, 237–238, 240, 245, 251, 253, 258, 260, 263–264, 270–272, 274–279, 282, 285, 287, 291, 303, 305, 308, 312, 316, 321, 323, 330, 343–345, 352, 359–360, 367–368, 371–372, 374–375, 381–384, 386, 404, 408, 411, 414, 416, 418, 420–424, 426, 429, 467, 471–472, 474, 476, 479–482, 484–485, 487, 490, 494; как Рим, 5–8, 21, 34–44; как новый Иерусалим, 6–7, 40; реконструкция, 115, 117, 119–131, 141–143, 147–152; культ, 26, 53, 141, 422; генеральный план, 115, 120–121, 143, 147, 149, 151, 171
- Москва-Волга, канал, 140
- Мусоргский, Модест, 200, 480
- Муссолини, Бенито, 36
- Мухина, Вера, 307–311, 315–319, 359, 388, 399, 402, 405, 430
- МХАТ (Московский художественный театр), 321–322, 325, 348
- Мэй, Ланьфан, 88, 278–289, 291–295, 297–301
- Мюнценберг, Вилли, 59, 61, 70, 99, 251, 257, 474, 482
- Надь, Имре, 486

- Наполеон, 375, 410, 440–441, 461, 484
 Наполеон III, 36
 народность 268, 305, 315, 437–438, 442
 Народный фронт, 13, 28, 245–246, 248–249, 253–254, 257, 260, 263–265, 273,
 278, 299, 305, 347, 374, 376, 381, 432, 437, 445, 461, 494
 национализм, 10–11, 14–16, 20, 46, 73, 226, 246, 254, 342, 425, 432, 435–438,
 451–452
 нацистская культура, 21, 24–25, 30, 41–42, 46, 49, 63, 66, 70, 78, 87, 101, 172, 174,
 211, 216, 219–227, 230–232, 248–249, 256, 260, 276, 299, 303–304, 307–308,
 338, 352–353, 406, 444, 452–453, 474, 481–482, 486
 Нер, Карола, 303
 Немецкоязычная диаспора, 227–232, 235, 237–239, 241, 243, 245, 260–262, 291,
 303, 451, 478, 482, 486
 Немирович-Данченко, Владимир, 348–349, 350, 353
 Ницше, Фридрих, 405, 432
 НКВД, 60, 82, 130, 137–138, 185, 302, 332, 380, 384, 414, 418, 429, 473, 477, 482
 Новалис (Гарденберг, Фридрих фон), 29
 Нойбергер, Джоан, 450
 «Нувель ревю франсез», 54, 259

 «Огонёк», 55–57, 59, 61, 81, 95, 99–100, 102, 216, 222, 255, 260, 273, 457–458,
 473
 Оден, Уистен Хью, 355, 435
 Ойстрах, Давид, 482
 Олеша, Юрий, 57, 124
 Орджоникидзе, Григорий, 18
 Оруэлл, Джордж, 113, 356–357, 365; «Памяти Каталонии», 356–357, 365
 Осман, барон Жорж Эжен, 36, 141
 Остен, Мария (Гресхёнер), 214, 216, 220, 228, 253, 370, 379, 473; «Губерт в стране
 чудес», 216
 Островский, Николай: «Как закалялась сталь», 255–256, 353
 Оттвальд, Эрнст, 96, 108–109, 111
 Офюльс, Макс: «Вертер» 353

 Павленко, Пётр, 124
 Павлов, Иван, 433
 Палладио, Андреа, 145–146, 156, 190
 Папанин, Иван (экспедиция), 385, 411–414, 419, 422, 470
 Паркер, Дороти, 271
 Пасионария (Ибаррури, Долорес), 355
 Пастернак, Борис, 31, 40, 259, 267, 381, 466, 471, 476; «Доктор Живаго» 40, 471
 Паунд, Эзра, 289

- первый пятилетний план, 67, 85, 94, 99–100, 105, 126, 141, 157, 201, 228, 407
 Переверзев, Валериан, 157, 242, 244
 Перевод, 3, 23, 27–33, 38, 57, 69, 71, 75, 77, 79, 92, 94, 97, 109, 146–147, 204–
 205, 209, 212, 226, 231, 234, 237, 243, 247, 266–268, 275, 278, 291–292, 353,
 373, 393–394, 402, 407, 425, 436, 439, 442, 445, 455, 457, 459, 470, 475–476,
 486
 Петр I, 7, 16, 35, 56, 446
 Петров, Евгений. *См.* Ильф, Илья
 Пиаже, Жан, 292
 Пикассо, Пабло, 31, 54, 203, 376, 382, 487
 Пименов, Юрий, 426
 Пиранези, Джованни Баттиста, 447
 Пири, Роберт, 412
 Пискачатор, Эрвин, 73, 78, 113, 233, 275
 Платон, 25, 45, 123, 158, 185, 289, 431
 Платонов, Андрей; «Счастливая Москва», 142, 196
 Плеханов, Георгий, 157
 показательные процессы, 41, 44, 81–82, 137, 302, 307, 321, 323–325, 327, 329–331,
 333, 335, 337–339, 341, 343, 347, 359, 381–382, 384–385, 395, 426, 434, 494
 Политбюро. *См.* Коммунистическая партия
 «Правда» 15, 42, 46, 53, 55, 104, 126, 129–131, 197, 203, 210, 214, 216, 220, 252,
 255–256, 261, 268, 273, 280–281, 303, 307, 315–316, 321, 323, 326, 330–332,
 335, 345, 351, 358, 362, 371, 399–400, 406, 412–413, 415, 417, 424, 432, 435,
 437, 439, 453, 467, 472, 484
 Прокофьев, Сергей, 349, 386, 463
 пролетарская культура, 88, 92–93, 157, 190, 193, 201. *См. также* Харьковская
 конференция
 «Пролетарское фото». *См.* «Советское фото»
 Промпартия (Промышленная партия), судебный процесс, 82–84
 Просвещение, 10, 24, 41, 49–50, 135, 175–182, 188, 194, 206, 208, 224, 231, 243,
 277, 292, 307, 313–314, 316, 325, 398, 432, 451, 453
 Пруст, Марсель, 240, 436
 Пудовкин, Всеволод, 95, 96, 433; «Дезертир», 96; «Минин и Пожарский», 433
 Пушкин, Александр, 30, 118–119, 125, 200, 307, 321, 349, 381, 387, 389, 409, 434,
 439–440, 442–443, 455–456, 457, 459; «Евгений Онегин», 416, 435, 455;
 Лукач о П., 439–440
 Раблс, Франсуа, 31, 38, 197, 203, 239, 263, 265–266, 268–269, 438, 450, 452–453,
 471; «Гаргантюа и Пантагрюэль», 31, 269, 452–453
 Радек, Карл, 222–223, 234, 236, 280, 466
 Радлов, Сергей, 268, 275, 386
 Радлова, Анна, 267, 268, 275
 Райзман, Юлий. *См.* «Летчики»

- Райт, Фрэнк Ллойд, 272
 Райх, Бернхард, 64, 65, 481
 Рама, Анхель, 127
 РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), 68, 124, 157, 202, 204, 211, 242, 244, 386, 468
 Реглер, Густав, 217, 258, 345–346, 356, 358–360, 363, 372–374, 378, 385; «Великий пример», 356, 360, 363
 Рейхстага поджог 221, 250, 443–444
 Рембрандт, Харменс ван Рейн, 204
 Ренессанс, 8–9, 23, 28, 35, 40, 47, 127–128, 142, 144–145, 147, 160, 164, 167, 173, 178, 182, 192, 242, 268–269, 305, 313, 437, 447–450, 452–455
 Ренн, Людвиг, 73, 345
 Ренуар, Жан, «Марсельеза», 269
 Ренуар, Пьер-Огюст, 204
 Рибо, Теодюль Арман, 342
 Рим: Древний, 35, 37–38, 41, 142, 144, 146, 167; при Муссолини, 36, 41–42
 Рихтер, Ханс, 75, 95, 113
 Робеспьер, Максимилиан, 257
 Робсон, Пол, 278, 290, 300, 346, 377
 Родченко, Александр, 93, 98, 100–101, 155, 187
 Роза, Сальватор, 390
 Розенберг, Марсель, 346
 Роллан, Ромен, 32, 205–206, 257, 264, 444–445, 455; «Жан-Кристоф», 32, 444–445, 455
 Росс, Кристин, 12
 Росси, Карло, 173
 Роуч, Джозеф, 50
 Рудомино, Маргарита, 234, 481
 Ружмон, Дени де, 351–355, 358
 Рузвельт, Франклин Д., 270, 357
 Руссо, Жан-Жак, 351
 Рыков, Алексей, 321
 Рязанов, Давид, 107
- Санкт-Петербург, 26, 40, 44, 114, 172–174, 187, 311, 493
 Сартр, Жан-Поль, 366
 Свилова, Елизавета, 110
 Святополк-Мирский, Дмитрий, 202
 Сезанн, Поль, 31, 204
 Сейхан, Азаде, 30
 Селин, Луи-Фердинанд, 235
 «Семеро смелых», режиссер Сергей Герасимов, 415

- «Семья Филипповых» (фотосерия), 103
 «Семья Фурнесов» (фотосерия), 103
 Сервантес, Мигель де, 38, 239, 373
 «Сердца четырех», 429, 483
 Симонов, Константин, 411, 435, 465–466, 472, 476, 478–479, 481, 483, 488–490
 Синклер, Эптон, 108, 271
 Синавский, Андрей, 312
 Скотт, Джеймс, 156, 177
 Скотт, Роберт Фолкон, 414,
 Скотт, сэр Вальтер, 239, 314, 421, 439–443, 455, 470
 Слуцкий, Анатолий, 106
 Смирнов, Александр, 267–269, 444
 «Советское фото», 99, 101, 104–105, 114
 Солженицын, Александр, 192
 Сосси, Хон, 29
 Социал-демократическая партия (Германии), 70, 103–104, 129
 социалистический реализм, 39, 48, 120, 131, 157, 162, 167, 235, 312
 Союз архитекторов СССР, 120, 143–144, 156, 163, 168, 305, 307, 314, 317
 Союз писателей, 20, 39, 59–60, 109, 120–121, 123, 129, 143, 151, 162, 168–169,
 185–186, 196, 200, 211–212, 220, 228–229, 232, 234–235, 237, 257–260, 284,
 322, 387, 435, 462–463, 466, 472–474, 485, 488–489; Первый съезд, 20, 39,
 120–121, 169, 196, 207, 234–237, 241, 281, 307, 317, 466, 485; Иностранная
 комиссия, 60, 109, 229, 232, 259–260, 387, 473–474; немецкая секция, 237
 Союз пролетарско-революционных писателей, 67, 107
 «Союзфото», 101–102
 «СССР на стройке», 100–101, 115, 124, 130
 Стайнер, Джордж, 275
 Стайтс, Ричард, 183
 Сталин, Иосиф, 8, 13–14, 16, 19–20, 22, 24, 30, 34, 37, 39, 43, 45, 47, 50, 56, 62; 67,
 105–106, 109, 115, 118–119, 122, 124, 129–137, 139, 147–148, 150, 153, 160,
 167, 181, 185, 187, 189–190, 196, 208, 216, 219, 242–243, 246, 252–253, 257,
 268, 306–307, 320, 330, 345, 347–348, 351, 375, 384–385, 393–395, 400, 403,
 405, 410, 413–414, 420, 422, 425, 427–428, 430, 442–443, 450, 463, 467, 470,
 472–473, 484–485, 487–488; письмо в журнал «Пролетарская революция»,
 106–107, 131, 139, 242
 Станиславский, Константин, 43, 284–286, 306, 313, 317–318, 321–323, 325–329,
 331–337, 339, 341–343, 348, 402, 430
 стахановское движение, 306, 313, 317–318, 340, 399–400, 405, 412, 426, 434, 470
 Стендаль (Бейль, Мари-Анри), 125, 439
 Степанова, Варвара, 148, 155, 187
 Степанова, Лидия, «Гигант», 72
 Страсберг, Ли, 43

- Сэр, Анри, 199
 сюрреализм, 25, 55, 203, 259
- Тарасова, Анна, 349, 352
 Тарковский, Андрей, «Зеркало», 488
 Тархов, Сергей, 372
 Татлин, Владимир, 160
 Таут, Бруно, 115, 173–184, 187–188
 Твардовский, Александр, 478
 Теннисон, лорд Альфред, 416, 425
 Тимашёв, Николай (Николас), 311, 433
 Тиханов, Галин, 262
 Толлер, Эрнст, 230
 Толстой, Алексей, 168
 Толстой, Лев, 125, 195, 203, 240, 252, 328, 336, 348, 435, 440, 455, 477; спектакль по «Анне Карениной», 348–354
 Томас, Хью, 361
 Томсон, Луиза, 209
 Третьяков, Сергей, 51–54, 58–60, 62–63, 69–81, 83, 87, 89–98, 101–102, 104, 107–109, 113–114, 117, 124–125, 210–213, 217, 219–220, 223–225, 228, 231–234, 236–237, 248, 250, 259–260, 266, 272, 280–287, 381, 386–387, 408, 412, 415, 463, 475, 490; «Слышишь, Москва?», 54; «Рычи, Китай!», 54, 78–79, 87, 94; «Дэн Ши-хуа», 75, 78; «1001 трудодень», 71, 75; «Вызов», 71–72, 75; «Хочу ребенка», 91; арест и расстрел, 386–387
 Трилинг, Лайонел, 469
 Троцкий, Лев, 157, 360, 395, 451
 троцкисты, 43, 70, 86, 129, 259, 330–331, 338–339, 354, 379–381, 383, 468
 Тухачевский, Михаил, 383, 432
- Уилсон, Эдмунд, 272
 «Улисс». См. Джойс, Джеймс
 Ульянова, Мария, 53
 Усиевич, Елена, 193, 243–244, 464–465, 467, 470, 476
 Успенский, Борис, 7, 35
 утопия, 22, 44–45, 50, 181–188, 197, 271, 403, 427
 Уэллс, Герберт, 202, 253
- Фадеев, Александр, 124, 168, 434–435, 455, 470, 473, 477
 фактография, 106–108
 Фасселл, Пол, 213, 423
 Фейхтвангер, Леон, 50, 54, 224–226, 260, 350, 381–383, 473–474, 486; «Семья Опперман», 225; «Москва 1937», 381

- Феноллоза, Эрнест, 289
 Филинг, Генри, 239
 Филофей, 5–7, 43–44
 Фихте, Иоганн Готтлиб, 11, 23, 159, 223, 314
 Фицпатрик, Шейла, 44–45, 139, 215, 329, 443
 Фишер, Михаил Эрнст, 194, 372
 Флобер, Гюстав, 200, 348–351, 397, 435; «Эмма Бовари», сценическая адаптация романа «Госпожа Бовари», 349–351
 Фомин, Иван, 143–144, 164, 167–168, 173, 175
 формализм и борьба с формализмом, 93, 98, 201, 287, 303, 306, 314, 321, 329, 331, 437, 453
 фотография, 62, 71–72, 92, 94, 98–99, 101–105, 113, 115, 124–125, 155, 165, 187, 207, 247–248, 257, 261, 273, 310, 356, 417
 Фрай, Нортроп, 186
 Франкфуртская школа (Институт социальных исследований), 61, 243
 Франс, Анатолий, 435, 452
 Фрейд, Зигмунд, 353, 422
 Фридрих, Каспар Давид, 392, 410
 Фриче, Владимир, 157, 245
 Фрэнсер, Джеймс, «Золотая ветвь», 295
- Хайдеггер, Мартин, 432
 Халфин, Игал, 329
 Харкнесс, Маргарет, переписка с Энгельсом, 158
 Хартфильд, Джон 50, 74, 78, 95, 98, 100, 232, 356
 Харьковская конференция, 68, 204, 234
 Хейлман, Роберт, 324
 Хеллбек, Йохен, 160, 319
 Хемингуэй, Эрнест, 50, 55, 343, 346, 356, 358–359, 362, 365–369, 371–372, 385, 488; «По ком звонит колокол», 55, 356, 362, 366–367, 380; «Испанская земля», 356, 365
 Херцфельде, Виланд, 260
 Хитрый, Йозеф, 22
 Хичкок, Альфред, «Саботаж», 380
 Хоркхаймер, Макс, 307
 Хоу, Стивен, 42
 Хрущев, Никита, 273, 380, 386, 487
 Хьюз, Лэнгстон, 209, 346
- Цвейг, Стефан, 451–453, 480
 Цивьян, Юрий, 8, 447
 Циолковский, Константин, 219

- «Чапав» , 255, 274, 376–378
 Чаплин, Чарли, 280
 Черкасский (инженер), 162–164
 Чернышевский, Николай, 252
 Черчилль, Уинстон, 490
 Чехов, Антон, 327
 Чиатурели, Михаил: «Клятва», 139, 442
 чистки, 32, 81, 84, 129, 137, 179, 302–303, 306, 321, 347, 380, 384, 395, 427, 466
 Чкалов, Валерий, 256, 393, 410, 415
 Чужак (Насимович), Николай, 75–76
 Чхэа, Пхэн, 10
- Шагинян, Маргарита, 112, 190
 Шахтинское дело, 330
 Шегаль, Григорий, 133
 Шёнберг, Арнольда, 90, 271
 Шекспир, Вильям, 21, 32, 38, 203–204, 267–268, 275, 283–284, 333, 349, 355, 477;
 «Король Лир», 275, 297, 386, 482, 485
 Шеллинг, Фридрих, 23, 314, 395
 Шиллер, Франц, 194
 Шиллер, Фридрих, 11, 16, 23, 25, 47–48, 159, 178, 244–245, 252, 314, 389–390,
 394–405, 420, 475; «Письма об эстетическом воспитании», 23, 405; «О воз-
 вышенном», 388–390, 394–395, 397–398
 Шкловский, Виктор, 109, 155, 218, 239, 287, 377, 433, 477
 Шлегель, Август Вильгельм, 28, 29,
 Шлёгель, Карл, 14, 41, 45, 69
 Шлегель, Фридрих, 28, 314
 Шлейермахер, Фридрих, 28
 Шостакович, Дмитрий, 303, 344, 351, 437, 463; «Леди Макбет Мценского уезда»,
 196, 303–304, 351, 437
 Шпеер, Альберт, 308–309
 Шпенглер, Освальд, 251
 Штеффин, Маргарета, 474
 Шуб, Эсфирь, 356, 377, 379, 480; «Испания», 210, 346, 356, 365, 377–379
 Шумяцкий, Борис, 272, 274
- Щербаков, Александр, 235
 Щуко, Владимир, 144, 173
 Щусев, Алексей, 144, 167, 173, 305, 312–313
- Эйзенштейн, Сергей, 5–9, 34, 43, 50–54, 57–59, 69, 93, 95, 124, 141–142, 158,
 199–202, 205, 218–220, 237, 266, 269–270, 278, 280–301, 315, 365, 377, 380,

385–386, 401–402, 410–411, 421, 425, 436, 446–452, 454–455, 479–480, 482–485, 490; «Иван Грозный. Часть 1», 5, 8–9, 34, 58, 124, 446–450; «Москва» («Москва во времени»); «Александр Невский», 58, 124, 385, 410, 421, 424; «Броненосец „Потемкин“», 58, 315; «Бежин луг», 124, 380–381, 386; «Старое и новое» («Генеральная линия»), 47, 200; Э. и Мэй Ланьфан, 291–301; «Москва 800», 484

Эйнштейн, Альберт, 60

Эйслер, Ганс, 89–90, 92–93, 95–97, 113, 212, 232, 271, 275, 305, 371, 486–488
экспедиция Челюскина, 213, 216, 385, 412, 470

Эль Греко, 373

Энгельс (город) 233

Энгельс, Фридрих, 17–18, 20, 107, 126, 128–129, 139, 147–148, 158–159, 176, 194,
199, 204, 242, 244, 258, 272, 297, 400–401, 461

Эндрю, Дадали, 432

эпос, 37–38, 48, 76–77, 81, 90–91, 94, 198, 240–242, 407, 431, 465, 470–472

Эразм Роттердамский, 9, 268, 449–454

Эрбар, Пьер, 382

Эренбург, Илья, 33, 50–55, 59, 113–114, 205, 208, 210, 220, 236–237, 251, 253,
257, 259, 346, 356–359, 375–377, 382, 384, 473, 479, 482–483, 487, 489–490;
«Худио Хуренито», 54; «Мой Париж», 113–114, 210; «Оттепель», 487,
489

Эрпенбек, Фриц, 304, 473, 487

Эслин, Мартин, 81

Юдин, Константин. См. «Сердца четырех»

Юнгханс, Карл, 209

Ягода, Генрих, 380

Якир, Иона, 383

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ: КУЛЬТУРНЫЙ ПОВОРОТ	5
Глава 1	
АВТОР КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬ: КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ в БЕРЛИНЕ И МОСКВЕ (1931—1932)	64
Глава 2	
МОСКВА, ГОРОД ПИСЬМА.....	118
Глава 3	
ВОЗВРАЩЕНИЕ ЭСТЕТИКИ.....	155
Глава 4	
МОДУС ПУТЕШЕСТВИЯ И ГОРИЗОНТ ИДЕНТИЧНОСТИ.....	199
Глава 5	
«МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА» / «МИРОВАЯ КУЛЬТУРА» в ЭПОХУ НАРОДНОГО ФРОНТА (ОК. 1935—1936)	246
Глава 6	
ЛИЦО И МАСКА: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ в ЭПОХУ ПОКАЗАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ (1936—1938).....	302
Глава 7	
ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ в ИСПАНИИ (1936—1939).....	343
Глава 8	
ИМПЕРСКОЕ ВОЗВЫШЕННОЕ.....	388
Глава 9	
БИТВА ЗА ЖАНРЫ (1937—1941).....	431
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	484
Благодарности.....	492
Принятые сокращения.....	493
Указатель	494

Катерина Кларк
МОСКВА, ЧЕТВЕРТЫЙ РИМ
Сталинизм, космополитизм
и эволюция советской культуры
(1931—1941)

Дизайнер

А. Рыбаков

Редактор

И. Калинин

Корректор

С. Крючкова

Компьютерная верстка

Л. Ланцова

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:

123104, Москва,

Тверской бульвар 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90¹/₁₆

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 32,5. Тираж 1000. Заказ № 1899.

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин www.nlobooks.ru

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства,
которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

**Специальные сервисы
для покупателей интернет-магазина:**

Раздел «Раритеты»

Возможность оформить заказ на редкие книги
нашего издательства, тираж которых почти распродан.

Раздел «Print on demand»

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно
стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас
по уникальной технологии «Print on Demand»,
которая позволяет напечатать любую книгу тиражом
всего в 1 экземпляр.

Раздел «Специальные предложения»

Возможность купить отдельные книги издательства
со значительными скидками

ISBN 978-5-444-80757-6

Библио-Глобус

ООО "Аватар"

г. Челябинск, Малаховская, 16 Тел. (351) 799-22-05



КТК:
033

9 785444 807576

Кларк К Москва, четвертый

Цена: 759,00

Новое
Литературное
Обозрение

АНТРОПОЛОГИЯ ФИЛОСОФИЯ ПОЛИТОЛОГИЯ ИСТОРИЯ

В XVI веке Филофей, инок Псковского Спасо-Елеазарова монастыря, провозгласил Москву Третьим Римом. К началу 1930-х годов интеллектуалы и художники всего мира видели в Москве источник нового просветительского и освободительного проекта. Труд известного слависта, профессора Йельского университета Катерины Кларк показывает, как официальные институты и советские интеллектуалы пытались утвердить репутацию СССР в качестве центра левого и антифашистского движений, превратить Москву в культурный образец нового глобального будущего. Главные герои этой книги – С. Эйзенштейн, С. Третьяков, М. Кольцов и И. Эренбург, чья интеллектуальная, художественная и политическая активность легла в основу меняющейся генеральной линии советской культурной дипломатии на протяжении второй половины 1920-х – 1930-х годов. Теоретический контекст данного исследования составляют работы Б. Брехта, В. Беньямина, Г. Лукача и М. Бахтина. В свою очередь, ключевые понятия современного социогуманитарного знания – транснационализм, космополитизм, мировая литература – задают новый политический и полемический контекст для понимания их собственных работ. В результате такого челночного прочтения на месте железного занавеса, зачастую предопределяющего описание советской культуры 1930-х годов, обнаруживается интернациональное пространство интеллектуального диалога.