

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

“Мне интересно  
остановленное  
время”

# ЗУБЫ ДРАКОНА

МОИ 30-Е ГОДЫ

CoRpus



МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

# ЗУБЫ ДРАКОНА

МОИ 30-Е ГОДЫ





МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

# ЗУБЫ ДРАКОНА

МОИ 30-Е ГОДЫ



издательство **АСТ**

МОСКВА



УДК 821.161.1-4  
ББК ББК 84(2Рос=Рус)6-44  
Т88

Художественное оформление и макет АНДРЕЯ БОНДАРЕНКО

Издательство выражает благодарность Государственному центральному музею им. А.А. Бахрушина за предоставление фотографий.

Т88 **Туровская, Майя.** Зубы дракона / МАЙЯ ТУРОВСКАЯ. — Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2015. — 656 с.

ISBN 978-5-17-085235-2

Эта книга посвящена 30-м годам, десятилетию, которое смело можно назвать “проклятым”, потому что оно ознаменовалось широким тоталитарным экспериментом, десятилетию, которое окрашивалось историками то в беспросветно красный цвет, то в непроглядно черный. Справедливо и то, и другое: индустриализация совершалась как усилиями “марша энтузиастов”, так и рабским трудом бесчисленных эзков. М. Туровская включила в книгу ряд эссе, написанных в разное время и по разным поводам, поставив себе задачу вернуть эпохе хотя бы часть ее реальной многосложности, пестроты и случайности. Это попытка описать 30-е с дистанции истории, но и по личному опыту.

УДК 821.161.1-4  
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-085235-2

© М. Туровская, 2015  
© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2015  
© ООО “Издательство АСТ”, 2015  
Издательство CORPUS ®

# Содержание

От автора .....	9
-----------------	---

## Часть первая

### **Марш энтузиастов, или От сумы и от тюрьмы**

30–40-е: частный сектор в эпоху диктатуры... ..	21
О вкусной и здоровой пище. Из археологии советской еды .....	37
Житье-бытие и террор .....	61
Заметки на полях дневника Нины Луговской .....	85
На фоне Пушкина, или Юбилей во время чумы .....	107
Фасад империи и эстетическое убежище. Классика на сцене .....	131
Веньямин Зускин и его “дело” .....	147

## Часть вторая

### **Тут и там**

Кино тоталитарной эпохи .....	163
Операция “Трофейный фильм” .....	199

Когда боги смеются. Густаф Грюндгенс — Мефисто — Клаус Манн .....	219
Легко на сердце — <i>Kraft durch Freude</i> . “Огонек” и <i>BIZ</i> .....	237
Ахиллес и черепаха. Политический анекдот тоталитарной эпохи .....	293
<i>SOV-AM</i> , или Голливуд в Москве .....	351

## Часть третья

### Кинематография миллионов

Кинопроцесс: 1917–1985 .....	383
Фильмы и люди .....	413
И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра .....	429
Марк Донской — вид с чужой колокольни .....	475
“Волга-Волга” и ее время .....	495
“Мосфильм”–1937 .....	531
История одного названия, или Превращение идеологии в истории .....	571
Вместо заключения .....	581

## Приложение 1

Женщина <i>vis-a-vis</i> реальности .....	589
Фрейд и кино, или Фильмы “холодной войны” .....	613

## Приложение 2

“Обломок империи” .....	635
Дом, который построил Гинзбург .....	641
Старое — это хорошо построенное новое .....	649

**Зубы дракона**  
Мои 30-е годы





Майя Туровская, 1933 г.

## От автора

**Д**ля тех, кто не помнит, справка.  
Язоном звали царского сына.  
“Арго” назывался корабль.  
Задание было: вернуть из Колхиды в Элладу золотое руно.

Награда: возвращение отцу Язона Эсону узурпированного трона в Иолке.

По идее, задание было невыполнимо, но аргонавтам удалось через все преграды добраться до далекой северной Колхиды (богинь и богов, принимавших участие в операции “Аргонавты” и далее, не упоминаю).

Местный царь Ээт, в обмен на шкуру золотого барана, потребовал от Язона выполнить очередную невыполнимую задачу: запрячь в плуг огнедышащих быков, вспахать поле и посеять зубы дракона.

Дочь царя, волшебницу, звали Медея. Она и подсобила Язону...

Когда из зубов дракона выросли воины в полном вооружении, по ее же наущению Язон швырнул в их гущу камень, и воины бросились друг на друга — убивать...

30-е годы прошлого века были десятилетием, когда на бывших военных полях Европы тут и там прорастали зубы дракона.

Они прорастали при нас.

Не говоря о становлении диктатуры Сталина в Советском Союзе, о фашистской Италии Муссолини, о приходе в Германии к власти Гитлера, тут и там случались перевороты, прорезывались диктаторы разного пошиба, возникали режимы разной степени авторитарности. Пилсудский в Польше, Салазар в Португалии, а также приход Франко в Испании, Ульманиса в Латвии, Хорти в Венгрии — диктатуры были реакцией на потрясения Первой мировой войны и Великой депрессии.

Это были годы мирных заверений и вооружения армий, годы переговоров — явных и тайных; обманов и самообманов; годы закрывания глаз и умывания рук. Пока на рубеже десятилетия армии не начали убивать друг друга..

В СССР это были годы сталинских пятилеток, ускоренной индустриализации, обещаний “догнать и перегнать передовые капиталистические страны” (что, впрочем, не случилось и по сей день). Это еще были годы Коминтерна и МОПРа<sup>1</sup>, но уже — построения социализма в одной стране, без оглядки на мировую революцию.

30-е были годами трудовых подвигов, еще не изжитого искреннего энтузиазма (эхом его “шестидесятники” поедут поднимать целину), годами ударничества, потом стахановского движения (которые, однако, так и не заменили прозаическую производительность труда).

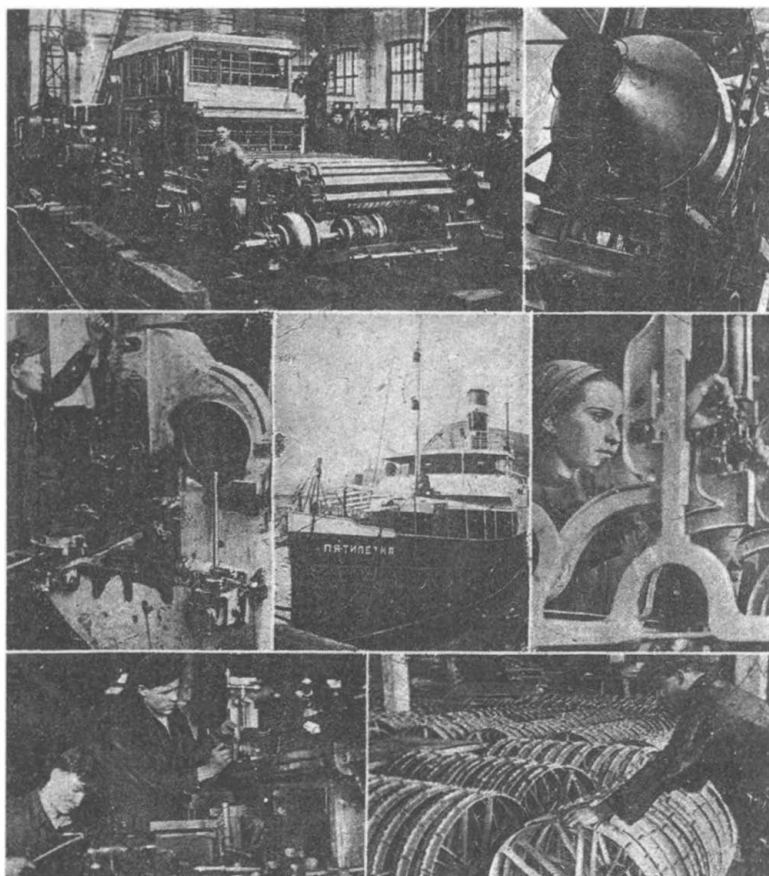
Облик жизни на глазах менялся неузнаваемо. Пролетки на столичных улицах уступали место автомобилю “Эмка”; конная тяга — отечественному трактору. Лозунг “Все своими руками, из своих материалов, своими машинами” (“Огонек”, 1932) воплощался в жизнь. Строились ДнепрогЭС и Магнитогорск, заводы-гиганты АМО, ЧТЗ, СТЗ. Будоражил воображение московский Метрострой (первые километры лондон-

<sup>1</sup> *МОПР* — Международная организация помощи борцам революции.



ской подземки, правда, были проложены, когда в России только-только отменили крепостное право). “Страна-подросток” во враждебном капиталистическом окружении постепенно входила в режим автаркии.





Страница журнала "Огонек", 1932 год.

Это были годы "подвигов": спасения "челюскинцев" со льдины, станции "Северный полюс", сверхдальних перелетов. Годы освоения Арктики (пафос Арктики в новое время претворится в пафос космоса).

Это были годы научных открытий — впрочем, впоследствии, на нашей же памяти, будет разгромлена отечественная школа генетики, а кибернетика названа "лженаукой" — две отрасли, на которых стоит современный мир.

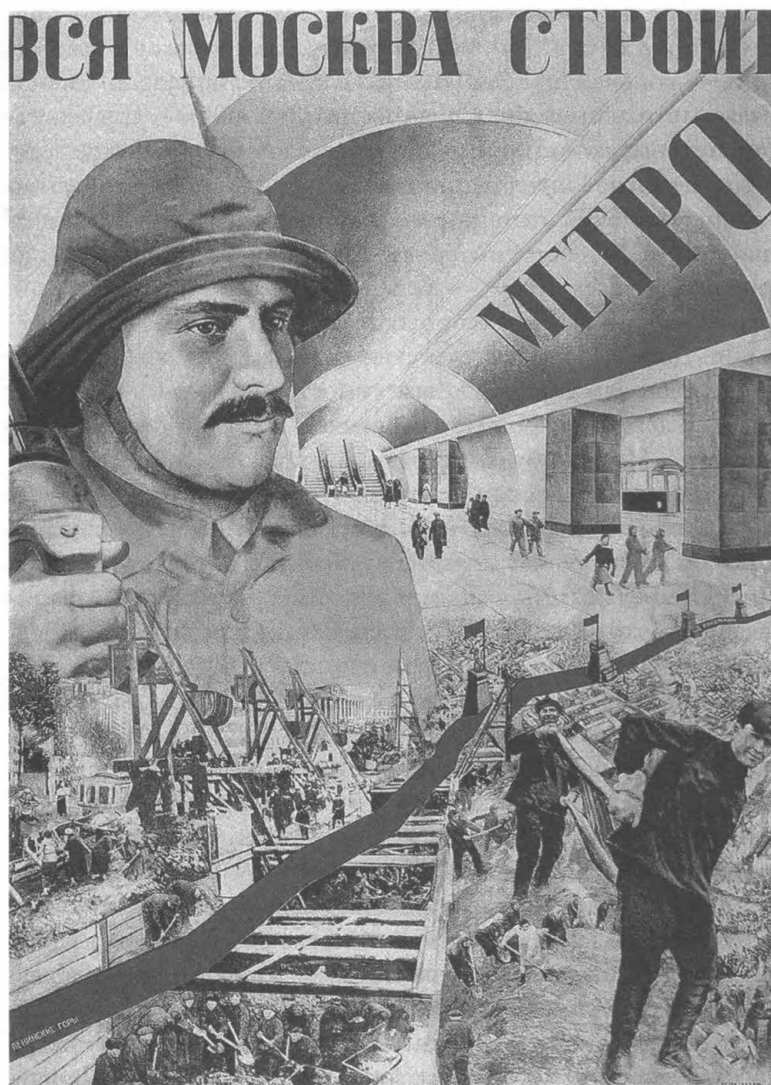
Это были годы открытых и закрытых процессов — сначала “вредителей”, потом “врагов народа”; годы ежовщины, кромешных ночей, черных воронок, диффамации и дискриминации самых разных слоев населения — от националистов и бывших белых до действующих наркомов и старых большевиков. Это были годы ГУЛАГа и подневольного, принудительного труда: социализм (даже “город юности” Комсомольск) в существенной степени строился руками заключенных...

Но, может быть, возвращение в 30-е годы было для меня еще и личным делом, потому что это были годы моего школьного детства?

“Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство”?

Меж тем я и мои сверстники жили в гуще еще взболтанных социальных состояний, в классовом, но разнообразно деклассированном обществе. Неграмотные домработницы, бежавшие из раскулаченной деревни, и дамы “из бывших”, которые учили нас иностранным языкам и музыке; попы, еще сохраняющие сан, и уже расстриженные монашки, частные модистки, домашние портнихи и холодные сапожники; продавцы льда, старьевщики “старьем-берем”, точильщики ножей, забредавшие во двор, как и шарманщики; труженники китайской прачечной и уличные продавцы китайских игрушек. А также бывшие домовладельцы и дворники, кучера и вагоновожатые, розничные торговцы и члены ЦЕРАБКОПа<sup>1</sup>. Кто вспомнит сейчас, что слово “кооператив” в быту обозначало торговую точку и “пойти в кооперацию” означало сходить в магазин? А еще “белые воротнички” — машинистки и стенографистки, старая и новая профессура, уцелевшая художественная богема. Все это смешивалось и сосуществовало в коммунальных, редко в отдельных, квартирах еще деревянной, малоэтажной Москвы.

1 ЦЕРАБКОП — Центральный рабочий кооператив.



Мы и сами были “деклассированы” — дети не рабочих и не крестьян, а пламенных революционеров, ныне высоких партийных функционеров и вовсе (еще) беспартийных спе-

цов; прославленных командармов, артистов, спортсменов, служащих Севморпути, иностранных коммунистов в эмиграции — короче, “прослойки”, как тогда официально именовалась интеллигенция. Слово, кстати, вновь получившее отрицательные коннотации в постсоветском пространстве. Тем более понятие “интернационализм” — на пороге глобализации, в пору бума этничностей. Разумеется, мы были антифашистами и, конечно, интернационалистами, но не в смысле “пролетарии всех стран” — а скорее в смысле той “всемирной отзывчивости”, которую провозгласил (но ей не следовал) великий Достоевский. Мы действительно не знали национальности одноклассников, и даже иностранцы — венгр Габор Рааб, немец Кони Вольф, американец Витя Фишер — были “своими”. Не потому ли и в своих отечествах они сохранят привязанность к России?

Зато и катаклизмов на нашем школьном веку хватало. Сначала в фаворе был нечитабельный РАПП<sup>1</sup>, который громил читабельных *попутчиков*; потом разгромили и физически уничтожили РАПП. Затем партийная печать беглым огнем прошла по всему фронту искусств, заклеивив многое нами любимое словом “формализм”. А потом наступило время Большого террора, и вчерашние “большие” родители наших одношкольников, как, впрочем, и родители просто, оказались репрессированными; число “детей врагов народа” в нашей (“элитной”, по-теперешнему) школе возросло в геометрической прогрессии.

Страх стал вечным спутником нашей жизни. Это был страх даже не сумы и тюрьмы, а гнетущей несвободы, зловещей иррациональности судьбы. Он будет постоянным коэффициентом жизни до конца диктатуры.

Школу принято не любить, тем более советскую школу. Но мы любили нашу конкретную школу № 110 им. Фрильофа Нансена на углу Мерзляковского переулка. Дрались, хулиганили, досаждали нелюбимым учителям, но знали, что

1 РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.



школа защищает нас сколь возможно физически и морально, предоставляет нам “политическое убежище” на сквозняхках неуютной эпохи.

Но я бы соврала, если бы сказала, что жизнь состояла из страха. Это была жизнь, наполненная увлечениями и развлечениями, культурой и физкультурой, которая еще не была ни чемпионским спортом, ни фитнесом, ни даже обязательным значком ГТО, а просто образом жизни.

Разумеется, “мы” — как школьные, так и внешкольные — были очень разные. Были среди нас запойные читатели и практические мечтатели об Арктике, театралы и любители точных наук, прообразы “золотой молодежи”, Лолиты и даже воры; были и “комсомольцы, беспокойные сердца” — иные погибли на фронте (немонументальный памятник “Моим одноклассникам...” стоит в переулке, у нашего старого здания).

Все же в самом общем виде можно сказать, что “мы” идентифицировали себя по культуре, которая еще была разнообразна, многослойна и, при всей бедности нашей жизни, предоставляла множество возможностей для выбора.

Самоидентификация по культуре, кстати, и станет в постсталинские времена отличительным признаком советского *среднего класса*.

Впрочем, если быть точной, то надо сказать, что вернуться в 30-е годы меня побудила работа над фильмом “Обыкновенный фашизм”, еще точнее — ежедневные многочасовые просмотры немецкого документального материала. Короткие замыкания сходства иногда просто сбивали нас с ног. Сегодня это общее место, почти пошлость, но мы добывали свое знание вручную — из артезианских глубин тысяч и тысяч метров нацистской хроники.

Писать об этом тогда было нереально: архивы на “спехране”, СМИ на замке.

Писала я тогда — и то благодаря “Новому миру” Твардовского — о текущих 60-х. Не о “холодной войне” и моло-

дежных движениях, которые занимали политологов, а об артефактах того, что можно назвать духом времени, — о подвигах путешественников, которые еще не стали “рекордами” из книги Гиннеса; об “исполняющем обязанности” героя Джеймсе Бонде, об амоке “безмотивных” убийств, о мифологии НЛО, об анатомии сенсации — они составили книжку “Герои безгеройного времени”.

Когда манящие огни, дым и копоть молодежных революций осели, оказалось, что изменились не политические системы, а весь образ жизни.

С “перестройкой”, когда начали открываться архивы, обращение к 30-м годам стало реальностью. По опыту 60-х из истории культуры я стала выбирать артефакты, которые могли бы бросить свет на повседневную жизнь и дух времени — времени зубов дракона. Иные сюжеты были поначалу опробованы как доклады на конференциях, отечественных и международных, и только потом приняли форму статей.

От грубой схемы интерес мой все больше смещался в сторону тех флуктуаций, которые возникали в пробелах и паузах наложенной на жизнь идеологии. Тем более на нашу пресловутую ментальность, которая противится всякой формализации — в иных обстоятельствах это оказывается спасительно.

110-я школа была памятной, но далеко не единственной нишей в унифицирующем советском строе. В антирелигиозной стране были целые отрасли, куда можно было уйти как в монастырь (искусство перевода или чистая математика, например, — это, кстати, обеспечивало их уровень).

С другой стороны, мне было интересно копать на самых затоптанных местах вроде любимых фильмов Сталина. Даже там не все казалось однозначно — я рылась в архивах до посинения. Советские люди оказывались не равны себе, а их судьбы и вовсе не адекватны направлению их жизненного пути, приближаясь к абсурду.

Разумеется, вектор движения от привычных представлений в сторону неявного не был моей привилегией. За истек-

шие годы Колумбами архивов был открыт (и опубликован) целый континент документов “проклятых 30-х” — низкий поклон этим людям. Историческая наука не стояла на месте, открывая за простым — сложное, за сходным — разное, за знакомым — неизвестное.

Подвергнутому сомнению оказалось даже само понятие “тоталитаризм”, предложенное некогда Ханной Арендт. Содержательное сравнительное исследование сталинизма и нацизма, выполненное коллективом авторитетных ученых, так и называется: “За рамками тоталитаризма” (*Beyond Totalitarianism*, 2009).

Но, как сказано у Шекспира, “роза пахнет розой, / хоть розой назови ее, хоть нет”. Прогресс науки прогрессом, а я еще слишком хорошо помню, как пахнул тоталитаризм, хоть розой назови его, хоть нет. Мое знакомство с ним почерпнуто не только из документов времени, но и из опыта долгой жизни.

Кажется, Марку Твену принадлежит афоризм, что опыт ничему не учит и, если вы один раз упали с колокольни, то в следующий раз вам это не поможет. Не знаю, интересны ли кому-нибудь, кроме специалистов, далекие и шершавые 30-е годы. Но падение с колокольни не перестает быть любимым спортом человечества.

Часть первая

**Марш энтузиастов,  
или От сумы  
и от тюрьмы...**

**РАСТЕТ СМЕНА!**



**ПО ПЯТИЛЕТЬЕ**  
Число учащихся: 1000 в Р.С.С.Р.  
1927-29г. - 34.000 1932-39г. - 65.000

В среднем на 1000 учащихся  
**МЕСТ**  
1927-29 г. - 35,5 1932-39 г. - 55,5

М. ПЕТ



# РАСТУТ ДАШЕШЬ СЛЫ



## 30–40-е: частный сектор в эпоху диктатуры

Статья эта была написана экспромтом, когда нас, сотрудников Института кино, в памятном начале “перестройки” не только пригласили на симпозиум по советскому кино в Лондон, но и выпустили из клетки. У меня был готов доклад на заявленную тему (“Фильмы «холодной войны»”), но я вдруг поняла, как мало представляет себе реальную повседневную жизнь в сталинское время наша “приглашающая сторона”. Да и мои молодые коллеги тоже. Как ни читай документы, но “бонна” с немецким языком, как и “холодный сапожник” за углом, — достояние опыта, а не постановлений и указов. Тогда я срочно написала род введения в тему, которое позже опубликовал журнал “Искусство кино”. Пусть и здесь оно послужит преамбулой к разговору об этих ставших почти древней историей годах.

**П**очему 30–40-е годы? Я выбрала это время потому, что в нем многое коренится, и потому, что многое в нем остается не только неизученным, но даже и не замеченным.

Наш советский народ пережил жесточайшую диктатуру. Эта диктатура имела одну особенность: она осуществлялась при энтузиазме большинства. Можно смело сказать, что это было заблуждение утопического, мифологизированного сознания. С точки зрения этого сознания, 30–40-е годы были

годами повального торжества идейности, скажем иначе: идеологической индоктринации, коллективизма и унификации. 30-е считались своего рода “золотым веком” советского образа жизни, культуры, искусства социалистического реализма.

На пороге новых времен 30-е подверглись таким же яростным нападкам как раз потому, что образ их, характеристика в общественном сознании остались неизменными, хотя и с обратным знаком: унификация, индоктринация, дегуманизация. В самом общем виде — с птичьего полета — это так и есть. Но как человек, заставший это время (хотя и в детстве), как человек, переживший затем многие периоды нашей истории, я не устаю задавать себе “детские” вопросы.

Почему при почти нулевой общественной морали (раскулачивание деревни, процессы “врагов народа” в городах) личная мораль была несравненно выше, чем сегодня?

Почему люди, которым почти ничего не платили за труд, работали не за страх, а за совесть?

Почему при общей несвободе могли (если их прямо не убивали) найти свою “экологическую нишу” Платонов, Булгаков или Зощенко, Шостакович или Прокофьев, мог быть удивительный расцвет театра и музыки?

Как свидетель этого времени, хотя и из-под стола (или с точки зрения лягушки, как говорят в живописи), я высказываю предположение, что 30-е годы не были конечным продуктом диктатуры и ее “золотым веком”. Что, напротив, это было переходное время, когда революционаризм 20-х стал преобразовываться в прагматическую, практическую сталинскую диктатуру — Большой террор, как его называют историки, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, негомогенность, многоукладность, которая внешне упростилась только после войны, когда наступила ждановщина. Зато многоукладность 30-х несла в себе возможности для будущих перемен.

Таково краткое объяснение темы.

Культурная ситуация в СССР 30–40-х годов обычно изучается в рамках господствующей тоталитарной доктрины,





закрепленной организационно Первым съездом советских писателей и созданием Союза писателей, теоретически же — формулировкой нормативного постулата социалистического реализма, распространяемого на все виды искусства.

Номинально постулат соцреализма был господствующим: он составлял основу преподавания в школе и в вузе, служил критерием для работы издательств и журналов, для многочисленных “госприемов” произведений изобразительного искусства, спектаклей, фильмов и прочее. На уровне институции — будь то органы государственного управления (Комитет по делам искусств), партийное или общественное руководство (творческие союзы) — идеология “заказывала” ту культуру, в которой была заинтересована. Но действительно ли идеология охватывала всю область культуры, реально функционирующей, бытующей в обществе?

Кажется, Герцен заметил, что от дурных российских законов есть лишь одно спасение: такое же дурное их исполнение. Это в полной мере относится к области идеологии. Она могла *заказывать* культуру “на входе” и контролировать ее “на выходе”, но реальное бытование культуры в обществе лишь отчасти подчинялось этому диктату. На самом деле оно было многослойней, многосложней, “плюралистичнее”, как принято сейчас говорить. Напомню: даже официально советское общество считалось классовым до самой сталинской Конституции 1936 года. Если быть ближе к практике, то правильнее назвать его многоукладным. Шли мощные процессы миграции: насильственной (раскулачивание) и естественной, географической и социальной (урбанизация). Русская деревня начала тот исход в город, который к сегодняшнему дню почти обезлюдил ее. В процессе формирования советской партократии еще наличествовало множество переходных микросостояний. Вчерашние крестьяне шли на заводы, и они же учились в техникумах вместе с детьми служащих, которых не брали в университеты за происхождение: они должны были “провариться в рабочем котле” — получить высшее образование было легче рабочему или крестьянину. Из раскулаченных оседали в городах домработницы, без которых нельзя представить себе быт 30-х. Эти советские Арины Родионовны приносили в дом свои представления. В годы воинствующего атеизма водили детей в церковь, даже крестили их тайком.

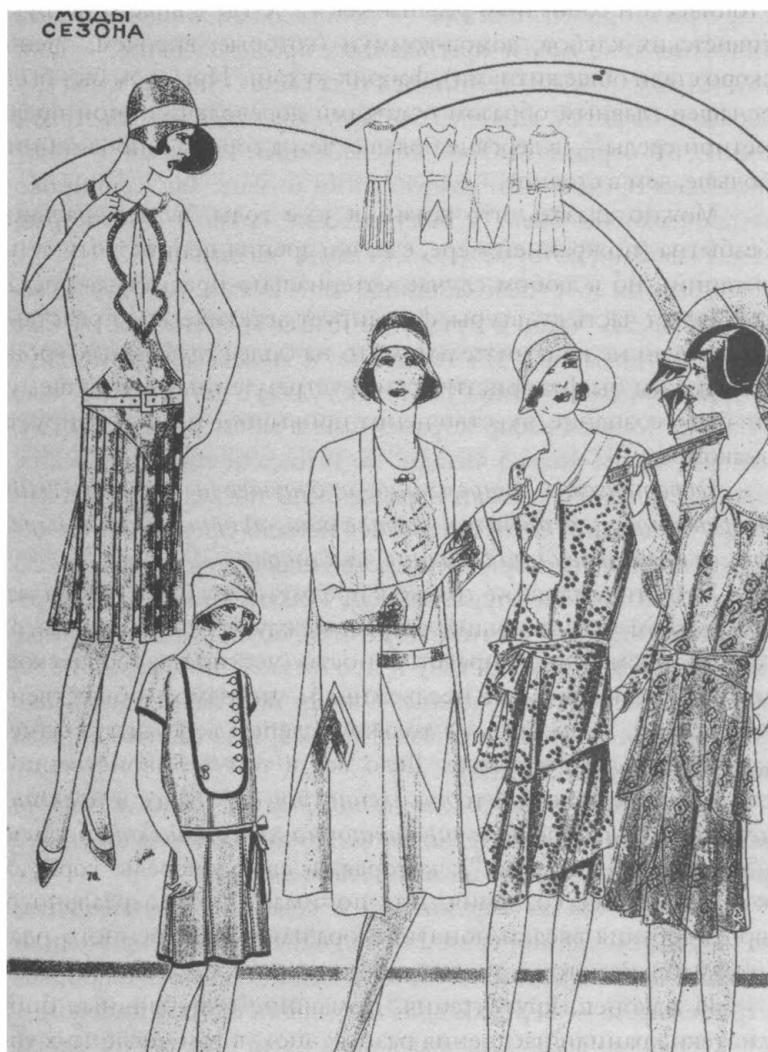
С другой стороны, *лишенцы* — то есть люди, лишенные прав состояния за *не-рабоче-крестьянское* происхождение, — шли работать в учреждения, принося туда свою “старую” культуру. Воспитание детей, казалось бы, целиком отданное советской школе, не ограничивалось деревенскими сказками и религиозными привычками домработниц и нянь. Так же широко распространены были в быту детские группы с иностранными языками, которые держали дамы “из бывших”.

Обычная советская женщина, жена и мать, работая по восемь — десять часов в сутки, не имела времени ни на быт (очень трудоемкий), ни на детей, и нуждалась в помощи домработницы и “бонны”, которая гуляла с детьми и обучала их языку (самым распространенным в моем детстве был немецкий; мы не только читали, но и писали еще готическим шрифтом). Уроки музыки и языка были так же типичны, как домработницы. В быту оставалось немало сфер частного обслуживания, коль скоро государственная сфера была низкого уровня или вообще отсутствовала. Платья шили (чаще перешивали из старого) частные портнихи, обувь чинили частные сапожники. Молоко, сметану и прочее молочное возили в город пригородные молочницы. Овощи покупались на рынке (Москва, как и прочие большие города, еще окружена была кольцом огородничества).

*Огосударствление быта было таким образом далеко не полным: он весь был пронизан частным сектором еще долго после отмены Новой экономической политики.*

Менялся состав партийного и советского руководства: на смену революционерам с подпольным стажем приходили *выдвиженцы* — люди из глубинки, выдвинувшиеся на борьбе с троцкизмом, — вертикальная мобильность была высокой.

Общество во всех направлениях было пересечено маргинальными состояниями, малыми стратами, которые к тому же вынуждены были сосуществовать в условиях коммунальных квартир, где соседей не выбирали (кроме разве случаев “самоуплотнения”: Эйзенштейн жил в одной из комнат бывшей огромной квартиры доктора Штрауха, отца своего сотрудника).



Журнал "Моды сезона", № 1, 1930 год.

Так же, как социальные состояния, был взболтан быт. Деревня принесла в город свои "завалинку" и "пяточок" — коллективные формы времяпрепровождения с гармошкой и плясками.

Утопический социализм реализовался кое-где в виде конструктивистских клубов, домов-коммун (которые, впрочем, очень скоро стали общежитиями), фабрик-кухонь. При этом быт был оснащен главным образом остатками дореволюционной предметной среды — в деревне больше, чем в городе, в провинции больше, чем в столице.

Можно сказать, что жизнь в 30-е годы была морально безбытна (по крайней мере, с точки зрения ценностных ориентаций), но в любом случае материально-предметная среда составляет часть культуры, формирует эстетические представления если не на сознательном, то на более глубинных уровнях. Каким бы футуристическим, устремленным к будущему ни было сознание, чувство ценит привычное и канонизирует знакомое.

*Теоретическое устремление в будущее и практическая укорененность в прошлом составляли один из многих парадоксов общественного сознания 30-х годов.*

Это относилось не только к предметному быту. Таким же парадоксом был зияющий разрыв между чрезвычайно высоким уровнем личной нравственности (честность, творческое отношение к труду) и неслышанным цинизмом общественной жизни. Дело здесь не только в слепой вере, энтузиазме, как и не только в страхе. Дело все в той же двойственности — *теоретической устремленности в будущее и практической укорененности в традиционно-христианской морали* (“не укради”, “не убий”), которая, в свою очередь, гораздо консервативнее сознания. Для понимания этого реального противоречия введем понятие морально-нравственного пласта, который истощается постепенно.

И наконец, круг чтения. Домашние и публичные библиотеки хранили наслоения разных эпох, в том числе 20-х годов (тома знаменитого издательства *Academia*, переводная беллетристика издательства “Земля и фабрика” и проч.). Но основную часть библиотек составляли дореволюционные издания (на рубеже веков в России бурно развивалось книгопечатание и журнальное дело, что позволило собирать книги

людям и среднего достатка) — немалое их количество сгорит в печах в войну. Таким образом, вектор читательского (и культурного) интереса мог быть обращен в разные направления.

Поэтому, прежде чем говорить о культурных ориентациях, введем еще одно понятие: материально-культурный пласт. Экология культуры (как и природы) зависит от многосоставности, культурный пласт был во многом деформирован, нарушен революцией<sup>1</sup>, но одновременно он был ею существенно наращен, приумножен, не говоря уже о том, что взболтанность быта сделала его в каком-то смысле и более обозримым.

В 30-е годы пласт этот, во всяком случае, был настолько же менее истощен, как и природные ресурсы страны.

На перекрестках поколений, на изломах социальных страт культура функционировала не только радиально — от идеологического центра через образовательную, воспитательную системы (сеть партпросвещения, всякого рода кружки и программы, например, комплекс ГТО, пресса и проч.), но и точно. На самом деле автономия микроинституций (от детских групп, детских ленинградских журналов “Ёж” и “Чиж”, отдельных школ, кружков театральной самодеятельности до таких образований, как гуманитарный Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ) и полуразгромленные научные школы) была в начале 30-х еще сравнительно высока и убывала постепеннее, чем хотелось бы тоталитарной власти (отсюда идеологические кампании — например, разгром формализма в середине 30-х).

*Таким образом, культура 30-х не была убогой: она была богатой, многослойной, многосложной. Унификация (в том числе унификация восприятия) еще не была состоянием: она была процессом, растянувшимся практически до конца брежневского периода. Внутри этого процесса на бытовом и личностном уровне, помимо деклараций и манифестов, функционировали весьма различные ориентации.*

1 Разумеется, и в те времена люди, свободные от химеры, именуемой совестью (Гитлер), преуспевали больше и пробивались вверх, так как становящаяся партократия производила отрицательную селекцию.

Заметна была эскапистская традиция, обращенная к началу века и к идеалам классики, — она еще воплощалась в живых людях, носителях культуры, в музеях и театрах (Художественный, Малый). Пульсировала еще “жизнеустроительная” традиция полуразгромленного авангарда с ориентацией на новые формы быта, на революционное искусство (Театр им. Мейерхольда, великое монтажное кино).

В моем поколении, как ни странно может показаться, резко возросло отталкивание от революции — не от ее культурных форм (в живописи или музыке), а от ее идей. Это был своего рода неэскапизм в Серебряный век. Возможно, это было результатом культурной автаркии — мы искали “другое”, и заметное западничество нашего чтения тоже было уходом в “другое”.

И конечно, существовала очень разветвленная низовая “мещанская” культура со всеми ее атрибутами — от гармошки и ковриков с лебедями до романов Вербицкой, и эта культура лишь постепенно и неохотно сливалась с официальной масс-культурой, оказывая на нее постоянное давление. Она, как выяснилось, была весьма устойчивой.

Лишь на этом очень неоднородном фоне можно рассматривать становление официальной культуры 30–50-х годов. Смена авангардной парадигмы, которая носила, кстати, глобальный характер, происходила в СССР с поправкой на насильственный ее характер. “Предлагаемыми” обстоятельствами стали автаркия, экономическая и культурная (была создана уникальная конструкция “железного занавеса”), и монополизация (в частности кино).

Культура 30-х, начав формироваться на излете 20-х — естественным, а потом и насильственным образом, — была ориентирована на стабилизацию, в дальнейшем дополненную реставрацией (оксюморон “сталинский ампир” — не случайность).

Планетарность и жизнестроительство, разрыв с прошлым в пользу утопии будущего, деконструкция и поиски новых форм, плюрализм и конкуренция “измов”, свойственные культуре авангарда, уступали место прагматике (воплощение идеи имперской государственности), единству метода



Москва. ЦПКИО им. М. Горького. Теннисисты, 1930-е гг.

(соцреализм), опоре на прошлое (на классическое наследие, поиски национальных корней), на идеал красоты, на общедоступность, сюжетность, на образ “живого человека”.

В искусство шаг за шагом внедрялась государственная иерархия. Для актеров были введены звания: заслуженного артиста республики (1931), потом народного СССР (1936); для деятелей культуры установлены были Сталинские премии разных степеней (1939–1940). Маяковский — уже мертвый — получил официальный статус “лучшего и талантливейшего” поэта эпохи (согласно резолюции Сталина на письме Лили Брик); 100-летняя годовщина со дня смерти Пушкина в 1937 году была отмечена с государственным размахом<sup>1</sup>. Художественный театр (до конца 20-х сохранявший

1 Можно сравнить с этим такое же присвоение национал-социалистической культурой Гёте и Шиллера, как, кстати, и введение званий.



экономическую форму “товарищества”) стал не только “государственным” и “академическим” (в 1920-м), но и эталонным театром страны. Система Станиславского была интегрирована в рамки соцреализма. Зрелищные искусства были вообще фаворитами времени: они составляли фасад эпохи.

Это было время действительного расцвета Большого театра: обе труппы, балетная и оперная, обеспечивали спектакли блестящими составами хотя бы потому, что о заграничных гастролях — не то что об эмиграции — и слуху не было. Установка на государственность, державность если и не способствовала модернизации этих придворных жанров, зато оказалась благоприятна для большого стиля (М. Семенова в балете, М. Рейзен в опере). Премии музыкантам-исполнителям на международных конкурсах подтверждали этот большой стиль (Э. Гилельс — фортепиано, Д. Ойстрах — скрипка). Державным был дирижерский почерк Е. Мравинского. Исполнительское мастерство, в свою очередь, было фаворитом эпохи.

Национальные республики — вне зависимости от традиций: христианских, мусульманских, западных или восточных, — должны были повторять ту же пирамиду: если национальная культура не знала оперы и балета, их выращивали подобно гомункулусу в колбе. В драматическом театре разноязычные и разноконфессиональные культуры находили общее через Шекспира, “созвучного”, как тогда говорили, эпохе (“Отелло” стал национальной классикой для восточных культур от Кавказа до Средней Азии). Это, разумеется, лишь примеры.

Возвращение воинских званий — маршала (1935), генерала (1940), — возрождение мундиров, погонов, ритуалов маркировали возрождение имперской идеи.

На уровне “живого человека”, возвращенного искусством 30-х, это означало, что его интересы должны были совпадать с интересами государства, гармонизироваться с ними, если они совпадали не вполне; быть пожертвованными, вплоть до жертвы собой, в случае государственной необходимости.

Любое противоречие с объявленными интересами, несоответствие или даже уклонение были конституированы в уни-

версальной фигуре “врага народа”, который, согласно известной формуле Горького “Если враг не сдается, его уничтожают”, подлежал физическому уничтожению. Таков был несложный, но емкий алгоритм искусства 30-х годов.

При этом не надо забывать, что этот алгоритм не родился готовым из головы Зевса, а вышел из горнила так называемой “перековки”; что на общечеловеческой скале доблестей, подвигов и славы способность жертвовать собой (и другими) во имя высшего всегда была одной из самых притягательных, державность же обольстительна для художественного воображения, так же как и зло.

Таковы были — в самом общем виде — параметры официальной культуры.

Будучи заведомо и государственно иерархической (артисты академических театров получали большую зарплату, чем просто театров, артисты со званием — больше, чем просто артисты), культура эта была тем не менее ориентирована на идею общедоступности и в этом смысле — равенства. Люди жили скученно, в коммунальных квартирах; специализированное “снабжение”, даже после отмены карточной системы (тоже ранжированной — ГОРТ “а” и ГОРТ “б”<sup>1</sup>), существовать не перестало. Но теоретически все имели равные права. Идея равенства осуществлялась через механизм своего рода представительства, сформулированный словами популярной песни: “Когда страна быть прикажет героем, / у нас героем становится любой”.

Слеты колхозников-ударников, стахановцев проходили в Кремле. Участники получали возможность приобщиться к балету и опере. Лучшим “представителям народа” — будь то полярники, летчики, музыканты-лауреаты, стахановцы — могли быть пожалованы автомобили и отдельные квартиры. Высотные здания и послевоенная застройка улицы Горького (ныне Тверская) в свою очередь демонстрировали строительство жилья для народа. Для демонстрации лучших достижений

1 ГОРТ — Государственное объединение розничной торговли.



Колхоз “На пути к коммунизму”, 1930 год.

колхозов была возведена Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ, впоследствии ВДНХ, потом ВВЦ, ныне опять ВДНХ) с ее отраслевыми и национальными павильонами.

Метод социалистического реализма (сущее плюс должное) подсказывал способ без надрыва сравнивать искусство с реальностью: мощь державы и уровень “лучших представителей” олицетворяли всех и каждого. Это была представительская, символическая культура, компенсаторный механизм которой работал с завидным КПД.

Насамом деле никаких единства и гомогенности культуры (как бы узаконенных Первым съездом писателей), разумеется, не было. Как сказано, культура 30–50-х годов не ограничивалась официозом. Как всякая система, она была структурирована вдоль и поперек, по горизонтали (искусство, наука, зрелище, дизайн, мода, комфорт), но и по вертикали, внутри каждой из подсистем. Предоставлял ли Театр им. Мейерхольда

бесплатную “полосу билетов” рабочим-ударникам, брал ли МХАТ шефство над заводом, реальное общество реально разделялось на культурные страты, которые потребляли *свою* культуру (в том числе самую “высокую”), и эта *своя* культура, как и во все времена, выполняла множество разных функций: эстетическую и эмоциональную, социализирующую и эскапистскую, информативную, компенсаторную, престижную и какую угодно еще, а отнюдь не только агитационно-мобилизационную и, хуже, очковтирательскую, как иногда кажется в условиях “пост”.

И еще: она просто помогала выживать — каждому *своя* культура, в точности по старому рецепту Козьмы Пруткова:

С ума ты сходишь от Берлина;  
Мне ж больше нравится Медынь.  
Тебе, дружок, и горький хрен малина;  
А мне и бланманже полынь.

Здесь уже вступали в дело факторы индивидуальные: семейные традиции, образовательный ценз, случайности окружения, возможности получения и проч.

Разумеется, все эти субкультуры вели полулегальное существование на границах культуры официальной; если у них и не было “самиздата”, то была своя “неформалка”, порой курьезная. Например, у нас в школе учился пасынок Булгакова Женя Шиловский, поэтому мы имели возможность на уроках читать под партой “Белую гвардию” в заграничном, рижском, издании, не говоря уже о “Роковых яйцах” в советском издании. “Дни Турбиных” Булгакова в Художественном театре были любимым спектаклем, мы смотрели его по многу раз (кстати, благодаря тому, что Сталин тоже любил этот спектакль и в 1932 году велел его восстановить).

Другая “неформалка”: после войны мой учитель в Театральном институте Абрам Эфрос, знаменитый искусствовед, знакомил нас с эмигрантскими уже стихами Марины Цветаевой, Владислава Ходасевича и других поэтов. Собственная его судьба была в этом смысле тоже нестандартна. В первые

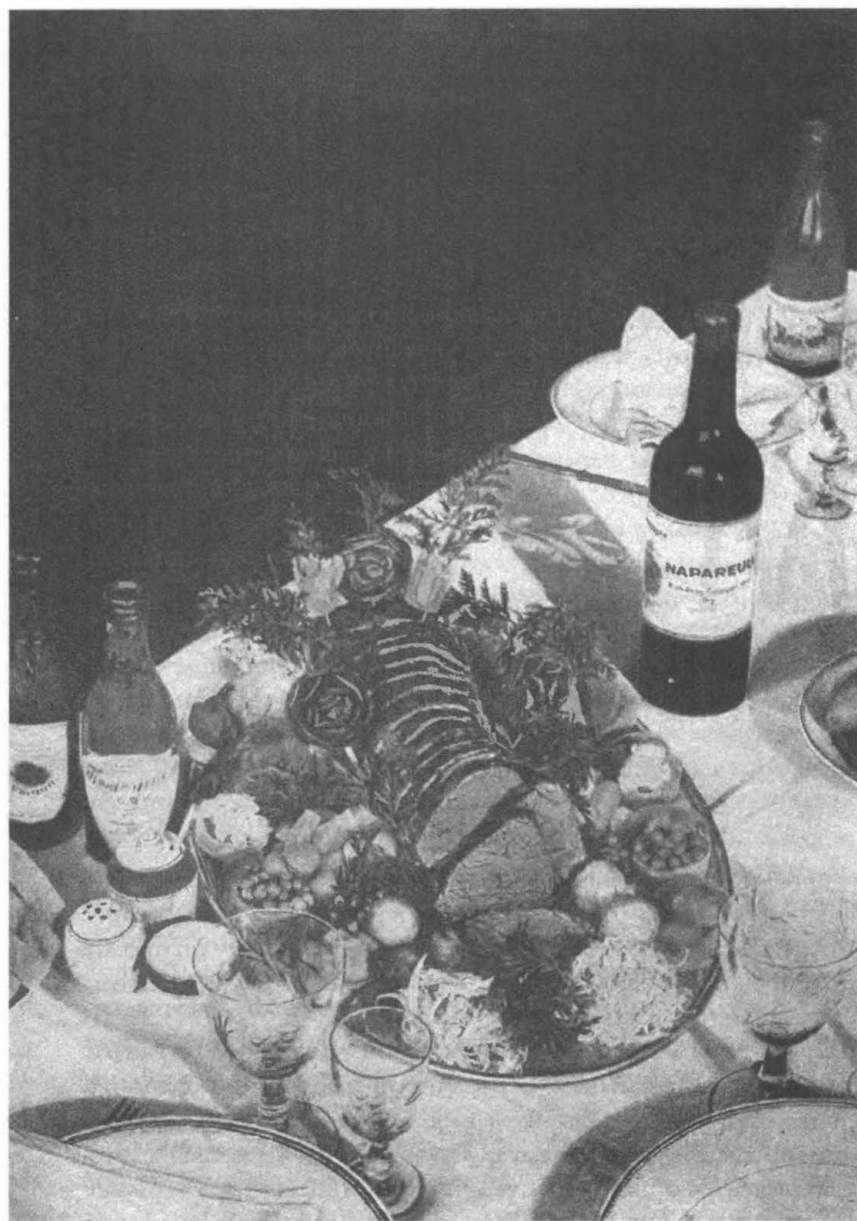
послереволюционные годы он был экспертом по закупке картин в крупнейшей Третьяковской галерее и получил от Ленина собственноручный мандат на приобретение искусствоведческой литературы за рубежом за государственный счет. К нашему времени он давно уже был в опале (отчего и попал к нам в Театральный, где почти все были “бывшие”). Меж тем ленинский мандат никто не смел отменить, и Эфрос исправно каждый год получал каталоги французских издательств, отмечал нужное, и ему присылали дорогие альбомы из Парижа. По этим книгам он знакомил нас с современным искусством Запада, а потом, когда и наш оазис был разогнан и он остался вообще без работы, изредка продавал эти альбомы, чтобы жить.

Таковы были парадоксы и флуктуации советской действительности.

Конечно, все эти субкультуры были так или иначе деформированы тоталитарной культурой.

Приведу другой, сугубо личный, пример. Общеобязательность единой философии и эстетической теории научили меня (как и многих других в моем поколении) избегать философии и теории вообще, оставаясь “при факте”, по слову Достоевского, а общие идеи искать в негуманитарном знании (в книгах Эйнштейна, Нильса Бора, Шредингера, Фрейда и других). Разумеется, это существенная деформация, как и отвращение к цитатам, выработка Эзопова языка, отчего в момент перехода неподцензурная культура переболела “кессонной болезнью”. Но если бы этих субкультурных явлений не было, то восстановить преемственность и идти дальше было бы невозможно.

Ныне становится реальным — не только фактически, но и эмоционально — изучение тоталитарных культур как системы. Мне кажется это важным, потому что механизмы их действенны, а соблазны велики.



# О вкусной и здоровой пище

## Из археологии советской еды

**М**ы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь, так что, спроси нас, б/у советских, меню обеда Онегина, и у нас от зубов отскочит:

Пред ним *roast-beaf* окровавленный,  
И трюфли, роскошь юных лет,  
Французской кухни лучший цвет,  
И Страсбурга пирог нетленный  
Меж сыром лимбургским живым  
И ананасом золотым.

Впрочем, как реальная еда это едва ли воспринималось. Скорее натюрморт, отчасти ребус. На вопрос, что ели мы сами, тинэйджеры довоенных 30-х, вернее всего, пожмут плечами. Мы прожили жизнь среди слов-аббревиатур и существительных-временок, как “зээрка”, “церабкоп”, “ОРС”, “ГОРТ «а»” и “ГОРТ «б»” — едва ли нынче кто опознает в них “закрытый рабочий кооператив”, “центральный рабочий кооператив” или “отдел рабочего снабжения”. Глаголы к ним звучали не многим элегантнее: “давали”, “выбросили”, “достал”, “отоварился”. Обычное “купить” относилось разве что к рынку (в моем случае, жителя Малого Козихинского переулка, что

у Патриарших прудов, — к Палашевскому рынку), и если что помнится, то скорее всего лакомства рынка. Жизнь, в существенной степени уходившая на быт, странным образом казалась безбытной. Какой обед нам подавали? Каким вином нас угощали?

Всеобщий салат оливье или селедка под шубой — фавориты послевоенного времени брежневской ущербной буржуазности, “парадокса пустых прилавков и полных холодильников” (Е. Осокина<sup>1</sup>). До войны не то что полных, но вообще холодильников не было. Продавцы льда с тележками тоже постепенно исчезали, и продукты держали между двойными рамами окон, а летом в тазу с водой.

Надо было прожить долгую жизнь, очутиться в Мюнхене, чтобы обнаружить: еда — не только питание, но и любимица СМИ. Что говорить о рекламе, отдающей ей солидную долю своих экстазов, — она полноправный резидент в сетке вещания. Приготовление пищи из мастер-класса стало еще и спектаклем. И состязаются перед камерой не одни *Profi. Promi* (они же *VIPы*) тоже не гнушаются поварскими гонками. Намедни топ-модель афроазиатских кровей угощала соперников жарким из страуса, на что экс-футболист ответил перепелами, фаршированными белыми грибами, — слюнки текли.

Постсоветская “социология” еды тоже обновилась, и артисты охотно идут в рестораторы. Даже молодое поколение историков наконец-то обратило внимание на то, что мы успели прожить, как бы не заметив, — на наш непере译имый советский быт. Исследования, оснащенные безжалостной статистикой (Е. ОСОКИНА. *За фасадом “сталинского изобилия*; Н. ЛЕБИНА. *Энциклопедия банальностей*, СПб., 2006, и другие), показали, что всем нам памятная иерархия в распределении благ была лишь *иерархией в бедности*, а гос-торговля — эвфемизмом того же распределения.

1 См.: ОСОКИНА Е. *За фасадом “сталинского изобилия”*. М., 1998.





“Книга о вкусной и здоровой пище”, издания 1939 (слева) и 1952 годов.

Но статистика — статистикой, а все же хочется задним числом заглянуть на кухни и в тарелки. Ведь жизнь в 30-е была куда пестрее, разномастнее послевоенной — от всяческих “бывших” до сверхновых горожан, вчера из деревни. Ни страты, ни навыки еще не устоялись. Мемуаристам, ясное дело, не до щей и манной каши, но дневники и письма кое-что сохранили. Из археологии советской еды я выбрала четыре свидетельства самого несхожего свойства.

## Деревня и периферия

Когда-то на пороге постсоветских времен у меня был семестр в Университете Дюка в Северной Каролине. Профессор Томас Лахузен как раз готовил к изданию тексты уцелевших советских дневников вокруг 1937 года (книга *Intimacy and Terror* выйдет в 1995-м); мне достались их русские “исходники”. Позже я отыскала иные из оригиналов в РГАЛИ.



Дневник крестьянина Фролова Игната, сына Данилова, из деревни Московской области Лукерьино, что под Коломеной, представляет нечто вроде месяцеслова плюс краткая местная хроника — вместе уникальное, почти эпическое повествование. На двадцатом году советской власти он датирует свой ежедневник по старому стилю и православному кален-

дарю. На первый взгляд, кроме метеорологии и церковных праздников, в нем ничего не найти. “Января 6-го (19.01.37). Богоявление! Погода ведреная, солнечная и тихая, но сильно морозная, градусов на 20. Был сегодня за Литургией в Коломне...” Или: “Марта 24-го (06.04). Погода ведреная... Ночь под Благовещение была звездная и тихая и морозная, по народным приметам к урожаю гороха...” И так каждый день. На самом деле тем же эпическим слогом изложены все крестьянские труды и дни, колхозные и личные (“2-й день боронуют...”; или: “...Посадили раннюю капусту...”) и все повинности (“Сегодня Маня с Тимофеем ездили второй раз на трех лошадях по трудгужповинности...”). А также сдачи и выдачи сельхозпродуктов (“...С обеда начали возить навоз с дворов колхозников”). А также купли и продажи в местной “потребиловке” и на базаре в Коломне. Если метеоролог может узнать из этого календаря все о погоде, то экономист и историк могут с тем же почти успехом составить местный прейскурант товаров и цен. К примеру, ржаной хлеб, буханка, — 1.78–2 рубля, белый ситный — 3.30 за кг, белая булка — 36 копеек, соль — 16 копеек за кг, но пачка — 47 копеек, сахар — 4.10 за кг, песок — 3.80. Картошка на базаре — 40 рублей за мешок, капуста — 50 копеек за кг. Яблоки на рынке продавали поштучно, по 35 копеек за штуку, молоко — 1.20–1.40 за литр.

Недалеко от Москвы и рядом с Коломной Фроловы жили практически натуральным хозяйством. Никакие городские разносолы в дневнике не упоминаются. Даже печеный хлеб покупали нечасто — рожь и пшеницу выдавали в колхозе по 1,5 кг на трудодень. (“...Сегодня привезли 723 кг пшеницы.. на 586 трудодней с вычетом аванса”). Зерно сами возили на мельницу. Главным предметом закупок (и колхозных и личных) были корма для скота.

В Москву Фролов отправился — за год единственный раз — “закупать к празднику” Воздвиженья животворящего Креста Господня, престольному празднику Лукерьи, сентября 14-го (27.09). Гостей было 16 человек. “Очень много вышло

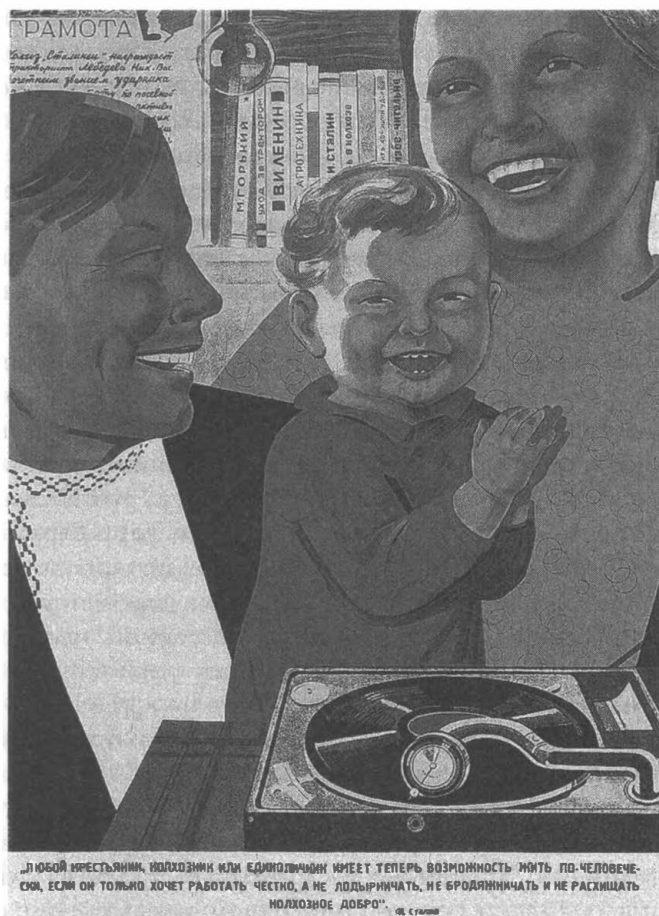
вина 17 литров на 187 р. (итого: 5,50 за поллитровку — вином, кстати, называли водку. — М. Т.) и 2 бутылки красного 13,10 к.” Сам Фролов напился “до риз положения” в году только однажды, 16 августа по старому (Преображение Господне), — и себя за это не одобрил. А вот его односельчанин по фамилии Земляк, тридцати трех лет, отец четырех детей, с перепоя помер...

Не надо думать, что справный крестьянин Игнат Фролов вовсе не замечал, “какое, милые, у нас тысячелетье на дворе”. Колхозные протори и убытки им не обойдены: то от бескормицы лошади борону не тянут, то по халатности картошку чуть не сгноили. Но, хотя в этом удивительном квазимесяцеслове упоминается по касательной об обмене паспортов (3,30 копеек за паспорт), об обязательствах по мясозаготовкам, о контрактации, сельхозналоге, самообложении, переговорах “для освещения деревни электричеством” (50 рублей аванса), о кино, футболе, ярмарке в Коломне, о выборах в Верховный Совет — в нем нет ни грана политики, никакого даже эха Большого террора. Действительно ли текущая история обошла этого эпического повествователя стороной, или, напротив, он вовремя выучил преподанные ею уроки?

Дневник Аржиловского сохранился не в РГАЛИ, а в анналах КГБ — как улика — и был впервые опубликован К. Лагуновым<sup>1</sup>.

Андрей Степанович Аржиловский, крестьянин Червышевской волости далекого Тюменского уезда, был, очевидно, человеком неординарным, но судьба его оказалась одной из многих. Был он хуторянином, отцом пятерых детей; отсидев за сотрудничество с Колчаком, снова поднял хутор, создал крестьянский кооператив, участвовал в органах управления, был начитан, писал публицистику. В коллективизацию был раскулачен, отсидел еще семь лет, но и это не отучило его ни от желания “профельетонить” текущую действительность, ни от опасной привычки записывать “несвоевременные мысли”. Будучи человеком критического направления ума, он

<sup>1</sup> Аржиловский А. С. *Дневник 36-37-го годов* / Публикация К. Лагунова // Урал. 1992. № 3.



замечал и государственное лицемерие, и “массу злоупотреблений и небрежную халатность чиновников”, касалось ли это демонстраций, которые иконами вождей напоминали ему “прежние религиозные торжества”, или Конституции (“Одна вывеска. Как было, так и будет”). Надо ли удивляться,

что в год Большого террора 5 сентября Аржиловский будет расстрелян как член “кулацкой вредительской группировки”?

Меж тем в недлинный промежуток между лагерем и смертью потомственный крестьянин оказался лишенцем. Лишенец был изгоем в сетке снабжения. Более других он был обречен на монетарный способ существования, едва ли не самый ущербный в обществе многоуровневого распределения. Ему удалось устроиться счетоводом в контору с окладом 150 рублей (жена на маслобойке получала 200): “... И живем не сытно, но и не голодно...”. Те, кто был вписан в систему, ели, разумеется, лучше. Заводская столовая “вполне отвечает своему культурному назначению”: “на три рубля можно покушать хорошо”. “Одиночки, зарабатывающие по 300 рублей, живут сносно, едят вовсю”. Правда, отношение “центр — периферия” никогда в СССР к единице не приближалось. Снабжение в далеком Червышеве даже в это, относительно достаточное, время оставляло желать лучшего — с хлебом то и дело случались перебои. Очередь занимали с ночи, стояли по шесть — восемь часов. Очередь как была, так и осталась вечным, хоть и переменным коэффициентом нашего образа жизни. Сколько человеко-часов ушло на нее за историю СССР, не сосчитает никакая статистика. Хлеб оставался главным продуктом и главным мериллом — верный признак общей дефицитности. “Сытыми и сильными теперь являются далеко не все”, — записывал Аржиловский. “В счастливой стране не едят досыта”. Мечте его вернуться на хутор не суждено было сбыться. Пришлось удовлетвориться клочком земли на усадьбе. “Копаем огород. Оказывается, не так страшно: хорошая семья может и лопатой себя прокормить”.

## **Отступление назад**

Я бы покривила душой, если бы сказала, что помню голод начала 30-х (возможно, потому, что на подступах к Москве

стояли заградотряды). Зато я очень хорошо помню полугодные годы войны.

Когда лет через двадцать пять после победы молодой автор принес в наше объединение на “Мосфильме” симпатичный сценарий о военном детдоме, то первый же эпизод поставил меня в тупик. Мальчишке, отставшему в незнакомом городе от разбомбленного эшелона, встречающая бабушка совала бублик. Неужто автор не знал, что в войну в общем обиходе не то что бубликов, но белого хлеба не было (изредка по медицинскому предписанию)? По карточкам давали только черняшку, а свои “иждивенческие” 400 граммов любая бабушка едва могла растянуть на день. Не в первый и не в последний раз меня поразило, сколь разные, даже соседние, времена подобны несообщающимся сосудам. Дети, рожденные в 20-х, уже не понимали пафос людей Революции. В этом мы, разумеется, не оригинальны. Ю. Тынянов начал “Смерть Вазир-Мухтара” с Сенатской площади, где перестали существовать люди 20-х годов XIX века “с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось...”. При моей жизни оно переламывалось не раз и не два.

Еще до эвакуации мама собрала кой-какую одежонку и отправилась в подмосковную деревню менять ее на съестное. Слова “бартер” тогда не было, но, сколько я себя помню, в перебой городские жители ехали “бартёрничать” в деревню. В Свердловске, в эвакуации, где мы “снабжались” предприятием, на котором работал отец, бартер был поставлен на более широкую ногу. Новотрубный завод выделял трехтонку, и на ней отправлялась экспедиция за картошкой и чем еще придется (запасенную картошку вывешивали за окно и употребляли мороженой). Окрестные села были небогатыми, но однажды “снабженцы” приехали удивленные и взволнованные: они наткнулись на глухую деревню, где в добротных домах стояла городская мебель, а в одной избе даже было пианино! Оказалось, деревня была построена бывшими кулаками, выселенными на Урал. Это было наглядное пособие по социологии.



Мама вскоре вернулась в Москву, отец редко приезжал с Новотрубного, зато я после школы поступила на химический военный завод. За вредность нам выдавали стакан мо-



лока и сколько-то шоколада — все это шло моей маленькой сестре. Семьдесят без малого лет спустя вкусный шоколад она помнит, а о полезном молоке забыла. Но вожделенным лакомством была нарезанная луковица в уксусе с капелькой подсолнечного масла. На рабочую карточку мне полагалось 700 граммов хлеба — целое богатство! А на 7 Ноября нам выдали премию — 500 граммов чистого спирта. Это была первая “валюта”, заработанная мною в жизни!

Облегчение наступило, когда мы наконец собрались в Москве (все возвращались по отдельности, я — с МГУ) и отцовскому предприятию выделили за городом — можно сказать в чистом поле — земельный участок. Тогда — и на все предбудущие советские времена — мы научились подкармливать себя лопатой (лопаты и тяпки нам, впрочем, тоже выдавали казенные, они были дефицитом). Неудобную землю поднимал общественный трактор, а дальнейшие сельхозработы доставались преимущественно нам с нянькой. У прочих не было даже выходных. Зато картошка и капуста теперь были свои, мы таскали их в огромных рюкзаках через всю Москву (задним числом больше всего меня удивляет, что неохраняемые уголья оставались в целости. В 90-е годы наши “приусадебные” картофельные посадки порядочно потравливали). Зато солить собственную капусту с собственной же морковкой было праздником. Ведра с соленьями держали в ванной, которая тогда, разумеется, не работала.

Самое странное, что полвека спустя в вышеупомянутом университете Дюка, в Северной Каролине, секретарша нашей кафедры угощала меня то овощами, то соленьями с собственного огорода. Это в Америке-то, где в соседнем гигантском круглосуточном супермаркете купить можно было все, кроме разве живого бегемота!

Но местные не уважали покупные фрукты-овощи, давали себе труд все это выращивать. Мы — от недостатка, они — от избытка. После я не раз замечала подобные нечаянные сходства-различия между нашими странами-континентами. Они даже послужили импульсом сравнительной работе о кино.

Кстати об Америке: самым упоительным съестным запахом во время войны был запах американской свиной тушенки. Я помню его до сих пор.

Под конец карточек в московских магазинах на пустых полках стояли только крабы *Chatka*. Их давали “на мясо”.

Открытие коммерческих магазинов было возвращением к мирной жизни на обонятельном и осязательном уровне. В Елисеевском гастрономе я купила по коммерческой цене бисквитное пирожное со сливочным кремом — это было самое восхитительное из пирожных, хотя ни бисквит, ни крем я никогда не любила. В Столешниковом, в лучшей из кондитерских, где пирожные нежно укладывали в плетеные стружечные лотки, я всегда выбирала картошку, эклер и наполеон. Иллюзия, наверное, но мне кажется, что нынешние кондитерские так не пахнут. (Увы, даже глядеть — на русские, переслаженные, и на немецкие, почти диетические, — пирожные мне теперь приторно. Возраст...)

Жить в условиях относительного “изобилия” тоже надо было научиться. Как-то нам с сестрой досталась банка сгущенного кофе (напомню, в войну сгущенка была единственным *сладким*, для вящей сладости ее варили). Кофе мы съели прямо из банки и получили бессонницу, головную боль и сердцебиение вопреки позднейшим слухам о “декофеинизации”. Малолетний кузен, которого нам на время подбросили, слег в жару и ознобе — оказалось, он съел пол-литровую банку красной икры (она, кстати, была тогда недорога). Послевоенный Елисеевский и магазин сыров на Горького блистали разнообразием колбас и сыров, о котором в гедонистические брежневские времена и воспоминания уже не было. Куда делась розовая языковая колбаса, соблазнительная, как зад стриптизерши? Куда сплыли заманчиво-вонючий латвийский сыр и семейство сыров “бри” в керамических горшочках? Увы...

## Столица и усадьба

Разрыв между столицей и страной был альфой и омегой советской эпохи. Уникальную возможность заглянуть в повседневность этого перепада в 30-е дает переписка Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой и Марии Павловны Чеховой<sup>1</sup>. Продуктовая помощь золовке и чеховскому музею составляет в эти годы переменный кулинарный коэффициент переписки.

Сохранилось драматическое письмо домработницы Поли к Ольге Леонардовне от 25 апреля 1930 года с благодарностью за какие-то “витушки” на Пасху: “У нас ничего не было на базари, даже картошки и карасину не дали...” Интонация письма Марии Павловны не столь драматична, но тоже по-своему красноречива: “О, милая Оля! Как ты мне много прислала! Столько конфет не найдется у нас во всей Ялте... Булочки уже высушены — прекрасные сухарики. Конфетами оделила всех, всех. Все благодарят” (29.11.30). Меж тем из Ялты в Москву шли цветы “из сада твоего покойного мужа”, персики, виноград, груши, миндаль — плоды того же сада, да разве это еда?

В 1930–1933 годы слова “сооружать посылку” становятся постоянным рефреном писем Ольги Леонардовны. Посылки сооружались из всего, что “смогли собрать”. Пряники соседствовали в них с сыром, а то и с воблой. “По утрам я ем сыр и благословляю тебя, моя милая” (04.12.31). Кофе (суррогатный) был в вечном дефиците. Даже когда “здоровой” пищи — салата, редиски, шпината — было вволю, “вкусным” казалось другое: “Геркулесовая крупа — это такое счастье!” (19.05.31)

В 1932 году власти благодетельствовали “народных артистов” МХАТа поездкой за границу. Ольга Леонардовна смогла навестить свою племянницу, знаменитую немецкую актрису Ольгу Чехову, в Берлине. Из Берлина тут же была отправлена посылка в Ялту: “Послала я тебе 3 кило рису, 3 муки, 2 — грудинки для твоих и 2 кило чудесного олив-

1 Научно-исследовательский отдел рукописей РГБ. Ф. 331. Карт. 78 и 105.

кового масла, итого 9 кило — норма. Не знаю, угодила ли тебе” (26.07.32). “*O My dear Lady!* Я получила волшебную посылку” (09.08.32).

Разумеется, посылками, даже волшебными, дело не решалось, и Ольга Леонардовна, с первых шагов став ходатаем по многим просьбам при всех режимах, принялась за хлопоты о пайке для Марии Павловны и о “прикреплении” музея к “снабжению”, обращая то к наркомпросу А. Бубнову, то к партийному покровителю искусств А. Енукидзе (оба сгинут в годы террора). Музей удалось прикрепить к гостинице ВЦИК “Ореанда”, им даже выдали 5 кг мяса... (28.11.32).

Это не значит, что у столичной невестки не случалось перебоев. “Сижу без денег... Едим картошку да капусту, мяса нет, вообще ничего нет” (24.10.31). Выручал, как многих тогда, Торгсин (из Берлина прислали 50 долларов).

Любопытный штрих: Ольга Леонардовна гостила на даче у Зинаиды Морозовой, вдовы знаменитого фабриканта и мецената Саввы Морозова. Большой участок был превращен в сельскохозяйственные угодья: корова (“молоко упоительное!”), розовые поросята, куры; все свободное место засажено картошкой (20.05.31) — знакомый “синдром лопаты”. Еще в 1933 году на 600-й спектакль “Вишневого сада” супруга Станиславского Лилина преподнесла бессменной Книппер — Раневской вместо цветов “целую корзину сахара” (16.02.33). А директор театра из Христиании прислал “масла норвежского” (10.06.33)...

С 1934 года продуктовый коэффициент переписки постепенно снижается. С 1936-го в письмах Книппер даже упоминаются деликатесы. На гастроли в Киев театральный буфетчик снабдил своих старейшин пирожками с икрой, апельсинами и шампанским (30.05.36). (Советское шампанское было любимым и доступным напитком тех лет.) В Киеве главным удовольствием была спаржа. Нечего и говорить о кухне цековского санатория “Барвиха” — форель, вырезка на вертеле, пирожные (24.07.36). Но, увы, санатории в это время не случайны. “У меня уже давно какая-то моральная депрессия”

(16.01.37). В роковом 1937 году ключевым словом переписки вместо “посылки” становится “поговорить”. Пишут друг другу “эзопом”: “У Еликона (Елизавета Коншина. — М. Т.) брат и жена его захворали... *Vous comprenez?*<sup>1</sup>» (02.02.38). Мария Павловна понимала: арестованы.

В 1937 году МХАТ в последний раз выехал за границу на гастроли. Эта парижская агитпоездка “под присмотром архангелов” уже ничем не напоминала Ольге Леонардовне прежние. Кроме разве что меню. В Киеве лакомились спаржей, в Париже — артишоками и кофе.

Ялта тоже не казалась уже “самой голодной страной на земле”. “Больше всего ты мне угодила конфетой с твоим изображением — это величайшая честь нашей фамилии, — ехидничала Мария Павловна (к 40-летию МХАТа был выпущен шоколадный набор с портретами артистов — я еще помню его. — М. Т.) Распорядись, чтобы конфеты с твоим портретом продавались в Ялте” (20.01.39).

“Большой террор” и “жить стало лучше” сосуществовали в одном хронотопе, составляя часть сложной амальгамы 30-х, этого ключевого десятилетия прошедшего века “войн и революций”...

## Отступление назад и вперед

От раннего детства у меня осталось воспоминание о спарже, капусте кольраби и брюссельской, компоте из ревеня и ягод. Мама, детский врач, уже тогда сделала выбор в пользу овощей. Рядом был Палашевский рынок, а ремень рос у нас в саду на клумбе как декоративное растение. Никто, впрочем, впоследствии насчет спаржи мне веры не давал, и однажды, десятилетия спустя, я спросила маму, кому она мешала, эта спаржа? “Когда-то, — сказала мама, — Москва была окружена кольцом огородничества. Была такая специальность — ого-

1 Вы понимаете? (*фр.*)

родник. А теперь сама видишь..” Мы стояли у окна на Университетском проспекте. Внизу, в бывшем овраге, где недавно еще ютились остатки деревни (оттуда приносили на продажу немудрящую зелень), построились Институт военной истории и “генеральские” дома. Москва продолжала ненасытно поглощать свои окрестности. Здесь надо заметить, что я родилась в год смерти Ильича и, значит, застала еще хвост нэпа. С тех пор протекли “воды, броды, реки, годы и века”. Спаржа как-то не смотрелась на этом грозном фоне. Капуста тоже потеряла все свои прилагательные и стала капустой просто. Мы научились ее не только есть, но выращивать и солить. Однажды Алла Парфаньяк, жена самого народного из артистов Миши Ульянова и замечательная хозяйка, угостила меня необыкновенной шинкованной капустой. “Рецепт скажу, но ты вряд ли его используешь. Я протираю капусту не с солью, а с медом”. Экзотический рецепт, разумеется, остался втуне.

Сейчас под моими окнами лежит Виктуалиенмаркт, знаменитая старая рыночная площадь Мюнхена. Тут не торгует кто попало чем попало. Все штанды, перенумерованные и описанные в книгах, десятилетиями принадлежат одним и тем же владельцам. Рынок имеет свои традиции, будни и праздники, не говоря об ассортименте. Теперь, когда кино и театр затруднены для меня ухудшением слуха, я охотно смотрю из окна на его пестрое броуновское движение. Виктуалиен с его фонтанчиками, изображающими популярных актеров, с его повседневностью и его ритуалами — ежегодным “танцем торговок” в дни карнавала, с внушительным парадом пивоварен, приезжающих на шестерках мощных битюгов-першеронов (у каждого брэнда своя масть), с вереницей цветочных повозок, разбрасывающих букеты, — в праздник урожая и прочим — для меня не только торговая точка, но и зрелище. Я чувствую себя, так сказать, внутри Брейгеля Старшего.

Но речь не о рынке, а о спарже. Спаржа — тоже не только еда, но и традиция. “Сезон спаржи” начинается в мае — сейчас Виктуалиен буквально завален спаржей: зеленой (аспарагусом) и белой, потолще и потоньше, кончиками спаржи,

спаржей из Италии и Испании, немецкой спаржей из разных мест. Под моим окном временный штанд с самой любимой немецкой спаржей, прямо от фермеров из Шробенхаузена. Именно такой, шробенхаузенской, спаржей первой свежести угощает меня каждый год давняя подруга, теперь уже маститая переводчица Розмари Титце. Посиделки со спаржей — наша личная традиция, которой я очень дорожу. Во-первых, самым фактом новой — уже старой — традиции. Во-вторых, угощением. Чтобы выбрать и приготовить спаржу — при видимой простоте, — нужно умение и навык. Спаржа должна быть в разрезе сплошная, мягкая и гладкая, без волокон. Может быть, мама умела ее варить и знала какой-никакой подмосковный Шробенхаузен? Спросить уже не у кого...

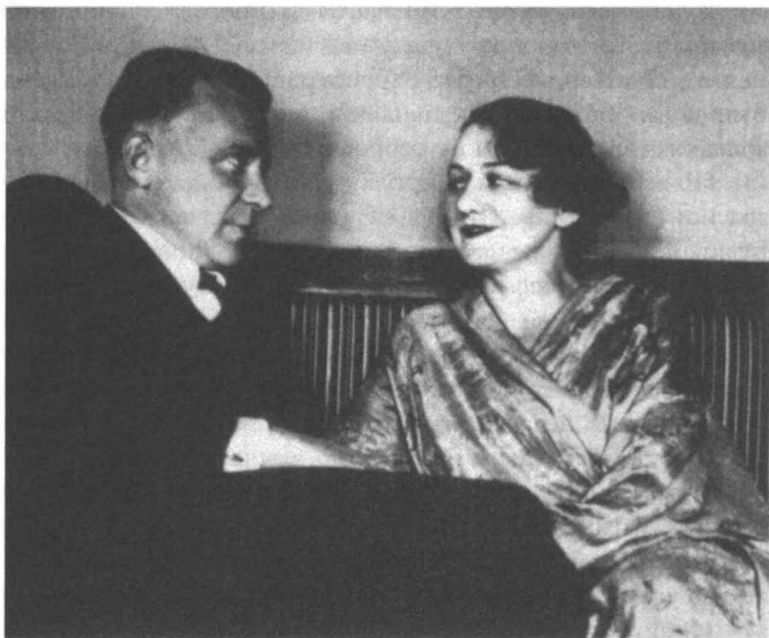
### “В дуновении чумы...”

Любопытно, что камнем преткновения для исследователей советского быта оказался автор “Мастера и Маргариты” Михаил Булгаков с кулинарными изысками его некогда запрещенного романа. Легче всего отнести деликатесы за счет воображения “романтического Мастера”. Но заглянем туда, где правит бал не воображение, а повседневность: в дневниковые записи и письма<sup>1</sup>.

1934 год, 10 сентября (еще не отменены хлебные карточки, но открыты коммерческие магазины и Торгсин): “Ужин при свечах, пироги, икра, севрюга, телятина, сладости, вино, водка, цветы...” Ужин, правда, званый, в гостях московские (МХАТ) и американские исполнители “Дней Турбиных” (Булгаков был одним из немногих драматургов, пьесы которого охотно ставили за границей). 17 сентября (снова иностранные гости): налимя печенка, икра, чудный рижский шоколад.

В те же дни в дневнике Елены Булгаковой сохранилась запись курьеза: на собрании в МХАТе режиссер Илья Суда-

1 Булгаковы Михаил и Елена. *Дневник Мастера и Маргариты*. М., 2001.



Елена Сергеевна и Михаил Афанасьевич Булгаковы, 1932 год.

ков укорял актеров за то, что на спектакле “Мертвые души” они раньше времени съедают закуску: “Если бы это был еще восемнадцатый год...” На что “выжившая из ума” старуха Халютина: “Да как им не есть, когда они голодные!” — “Никаких голодных сейчас нет!.. Нельзя же реквизит есть!” (16.10.34).

Голодных в театре действительно уже не было. Отмена хлебных карточек (Постановление СНК СССР от 7 декабря 1934 года) даст старт времени относительного довольства. 1 января 1935-го Елена Булгакова записала: “Новый год встречали у Леонтьевых. Невероятное изобилие”.

В эти годы иностранные приемы, гости, щедрое угощение (икра, лососина, стерляди, домашний паштет, в самые скромные дни — пельмени), а также скромные чтения “из неопубликованного”, карты, бильярд — образ жизни Булгаковых и их друзей (а заодно и приставленных к ним стукачей).



В “розовый” период это время датировали сталинским лозунгом “Жить стало лучше...”, в “черный” — печально-знаменитой статьей в “Правде” “Сумбур вместо музыки” (Елена Булгакова: “Бедный Шостакович”; 28.01.36). В историю оно вошло как время Большого террора.

Но вернемся к нашей, сугубо кулинарной, теме. Из “прекрасной” гостиницы “Синоп” в Сухуме (море, парк, бильярд) Булгаков жалуется не на скудость, а лишь на однообразие стола (“цвибель клопс, беф-Строганов, штуфт, лангет пикан” — все одно и то же, “чушь собачья” (17.08.36). Еще через год Елена Сергеевна записывает, что в Богунье, на отдыхе, не вытерпев пресной пищи в семейном пансионе, Булгаковы стали через день ходить в недалкий Житомир за закусками. “Приносили сыр, колбасу, икру, ну, конечно, масло, хлеб, водку тоже” (14.08.37). Про свой домашний стол Булгаков недаром говорил, что “у нас лучший трактир во всей Москве” (14.08.37). Но и ресторан Клуба писателей в грязь лицом не ударял: “Преступно ужинали — икра, свежие огурцы, рябчики” (22.03.39).

Понятно, что казус Булгакова, живущего на широкую ногу, вносит анархию в показания статистики, смущая общую суровую картину недостатков. Вечно опальный, но отнюдь не бедный (театры знали ему цену и готовы были рисковать авансами), Булгаков с друзьями занимал нишу “плейбоя” своего скудного времени. “В дуновении чумы” они умели и позволяли себе жить красиво, чего не умела — да и трусила — новая номенклатура сталинского призыва. Угроза, не говоря о гонениях, была всегда тут, но люди продолжали ходить в гости, читать вслух запретное, играть в винт и покупать в “Диете” икру по 69 рублей за кг (03.10.38).

## Отступление вперед

Мне бы, пожалуй, и не пришло в голову беспокоить имя Пушкина по столь прозаическому поводу, как еда, если бы не одно маленькое гастрономическое происшествие.

На самом деле человеку, особенно с возрастом, избыточное разнообразие продуктов скорее мешает, нежели помогает. Выбор — это всегда работа, и со временем отбираешь свою личную “потребительскую корзину”. У каждого она действительно своя, поэтому большой ассортимент предпочтителен. Я, как прутковский ханжа, люблю сыр и вкус нахожу особенно в вонючих сортах. Зная об этом, приятель однажды подарил мне килограммовую коробку сыра; в ней было пять брусков, завернутых в золотую фольгу, и цена на каждом была действительно “золотая” — 200 евро. Когда я попробовала развернуть один брусок, мне показалось, что это не сыр, а газовая атака. Пришлось срочно искать в магазинах что-нибудь герметичное. Когда подарок был обезврежен (пару брусков я все же передарила), я отважилась попробовать его. Это был “желтоватого цвета мягкий сыр упругой консистенции, острый”, очень вкусный. На коробке стояло: “Лимбургский”. В супермаркетах и деликатесных магазинах немало сыров бельгийского сорта “лимбургский”, в том числе немецкого производства (из Альгау), мягких и бри, с запашком — цены общедоступные. Данная экстравагантная разновидность мне не попадалась. Наверное, надо искать в сырной лавке, где деньги берут именно за запах. Тут-то я и вспомнила Евгения Онегина и вдруг его обед перестал быть для меня “мертвой натурой”. “Ужель загадку разрешила?”

Вообще-то этот ребус можно сегодня решить, не выходя с Виктуалиен. Не говорю о ростбифе. Мясной ряд, благоухающий копченостями, — украшение рынка. Здесь не только все виды парного мяса для всех бифов и стейков и колбасно-ветчинный разгул, но и местные *Spezialitäten*, к примеру белые сосиски, легкие как облако, которые едят с утра, на опохмел. Или немецкий род фаст-фуда: *Leberkäs*<sup>1</sup>. Это, вопреки названию, не печенка и не сыр, а род мясной выпечки, которая — в булочке — с успехом заменяет бургер, но служит и отдельным блюдом (из местных мясных лавок я выбрала *Schäbüz* как раз потому, что у него интересные сорта леберкеза).

1 Букв.: печеночный сыр (нем.).

Я плохая хозяйка и плохой гурман и трюфели пробовала только в виде начинки элегантных итальянских тортеллини; но вот на одном из овощных штандов предлагаются трюфели — очень дорогие, белые (надпись мелом на ценнике — *Alba Truffel, 4, 99 Euro 1 (!) Gramm*) и более демократические черные, всего пять сортов, только из Европы. Итальянская пара, посетившая нас недавно, рассказала, что они бывают на ежегодном аукционе трюфелей в Альбе, где их покупают по немыслимым ценам, а для пробы натирают на тончайшей терке — плата, как и на Виктуалиен, по граммам. Прежде трюфели были природной — французской по преимуществу — роскошью. Теперь их привозят еще и из Китая, а на Тасмании они даже стали сельхозкультурой. Менее деликатесные сорта можно найти на разных штандах.

Что касается страсбургского пирога, то Страсбург на Виктуалиен представлен в павильоне фирмы *Schlemmermeier*. Но разнообразные виды традиционного киша, выпечки из плотного теста со шпинатом, яйцом и так далее, как раз страсбургским пирогом не являются. Теперь — хотя бы из комментария Ю. Лотмана к “Евгению Онегину” — всем известно, что это паштет. Когда-то его запекали в булочной в тонкой хлебной корочке. Впрочем, слово “пирог” немецкого аналога не имеет и так и произносится: “*pirogi*”. Нечего и говорить, что разнообразные паштеты — гусиные и утиные, с перцем и с брусникой — такой же *Spezialität* Страсбурга, как сосиски — Мюнхена.

Ну, а бывший символ гламура “золотой ананас” стал текущим ассортиментом любого супермаркета. Так что нынешним снобам из меню Онегина остается разве что “вино кометы” 1811 года...

## Блеск и нищета застолья

“Книгу о вкусной и здоровой пище” можно смело назвать бестселлером номер один сталинского, да и вообще советского,

времени. С 1939 года она пережила бесчисленные переиздания-переделки-переименования. “Ну и что?” — не удивится современный читатель, поваренные книги всегда в спросе. Но статус *evergreen*<sup>1</sup> “Книги о...” вовсе не исчерпывался кулинарными рецептами. Потомственным горожанам она напоминала, что, помимо перманентных “временных трудностей”, существует культура быта. Для новых горожан эпохи массовой урбанизации она стала дидактическим пособием — от прейскуранта специй до правил сервировки стола. Как многое в советское время, она была больше, чем “Книгой о вкусной и здоровой пище” — *tableau*<sup>2</sup> наступившего времени новой буржуазности. Изюм советской литературы именно в ней соцреализм нашел свое самое полное выражение: желаемое принимало в ней вид действительного, взвешенного в граммах, измеренного в литрах. Это был любимый миф советского времени. А если удавалось, то и кухонная практика.

Теперь она стоит у меня на полке как приемлемого размера монумент. Как практически уже бесполезный, но представительный “обломок империи”.

Меж тем текущую демократизацию сферы еды можно уподобить наступлению эпохи масскультуры. Она расширяется не только социально, но и географически, этнически и как угодно еще. Помню, как в начале 90-х, оглянувшись на *Eatery*<sup>3</sup> на вокзале в Вашингтоне и выбирая, пойти ли к китайцам или мексиканцам, я вдруг обиделась за нашу многонациональную советскую кухню и стала у себя в компьютере составлять список пригодных блюд. Не для ресторана (русские рестораны, тем более магазины, не редкость даже в Мюнхене), а для сети фаст-фуд. Выбор не простой, сложная готовка и плотная еда не годятся, еда должна готовиться на глазах и быть “удобной”. Идеальным кандидатом был грузинский цыпленок табака —

1 Пользующийся неувядаемой популярностью (*англ.*).

2 Картина (*фр.*).

3 Закусочная, забегаловка (*англ.*).

“чикен” — во всех видах фаворит американцев. Возможны сибирские пельмени, хотя есть и китайские. Винегрет? Пирожки? Я даже придумала тогда слоган для маркетинга: “Здесь вы найдете все лучшее, что осталось от «империи зла»”.

Но, увы, широкая демократизация означает также протори и убытки. Нынче в эмиграциях б/у советские, забыв о пустых полках, замызганных овощах и о том, как перебирали в рабочее время гнилую картошку, любят поворчать, что помидоры и баклажаны, мол, одна вода, огурцы ростом с кабачки, а картошку не сваришь. Действительно, красивые овощи, выращенные промышленным способом и импортированные из разных стран, — не то же, что огородные, тем более свои; картошка в Германии преимущественно *festkochend*, то есть твердая, а огурец не гренадерского сорта сразу идет в маринад. Но огородными овощами и фруктами всех в мире не прокормишь. И нынешний балованный европейский покупатель готов раскошелиться, чтобы овощ был немытый, желательнее некрасивый, зато по кличке “био”. Соседний натур-магазин *Basic* — рай некрасивых овощей, — уже не местная лавка, как, к примеру, овощи из Сицилии, а представитель сети магазинов. На этом фоне варенья и соленья нашей секретарши из Северной Каролины — не милое хобби, а живой парадокс глобализации. “Эх, яблочко, куды ты котисься...”, как пели когда-то...

**БУДЬ**



**БДИТЕЛЬНЫМ!**

## Житье-бытье и террор

Небольшая комната, простая, мещанская. Сталин пьяный “в дрезину”, как говорят. В комнате одни мужчины, из мужиков — я и еще один чернородый. Не говоря ни слова, Виссарионович повалил чернородого мужика, закрыл простыней и яростно изнасиловал. “И мне то же будет!” — в яростном отчаянии подумал я и хотел бежать; но после сеанса Сталин как будто несколько отрезвел и вступил в разговор. В общем, для меня дело кончилось более благополучно, и меня даже угощали...

Постсоветский читатель, пожалуй, подумает, что это из чернухи-порнухи бурных 90-х — из какого-нибудь сценария, на худой конец прозрачная аллегория той боевитой поры: чернородый мужик — народ, а Сталин... Но читатель жестоко ошибется. Это подлинная дневниковая запись, сделанная “простым советским человеком”, крестьянином Андреем Аржиловским, о котором речь уже была, 18 декабря 1936 года. Удивителен в этой записи не столько сам сон, сколько его пророческий смысл. Ведь незабываемый 1937-й только собирался наступить. Но еще удивительнее, что Аржиловский, уже отбывший лагерные сроки, предал его бумаге.

Посещали тогда трудящихся и более патриотические видения. “Моим сыновьям что-то Сталин снится. Женя видел во сне, что защищал Сталина от нападения бандита”. Запись от 24 декабря 1937 года. Но

не стоит думать, что в дневнике супруги профессора МЭМИИТа<sup>1</sup> Штанге<sup>2</sup> — советский патриотизм, и ничего кроме. Как и вообще ошибочно представлять себе 30-е годы однообразно и официозно ликующими или, напротив, единообразно дрожащими и кровавыми. Это железное и воистину жестокое десятилетие было многослойным, многосложным, разносоставным: честолюбивым, талантливым, инициативным, предательским и отзывчивым, полным страхов, надежд, нужды и самопожертвования — ужасным и веселым.

Книгу эту в 90-х я ждала с нетерпением, а дождавшись, не сразу взялась за чтение, ограничившись титульным листом: *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s. Translated by Carol A. Flath. Ed. By Veronique Garros, Natalia Korenevskaya and Thomas Lahusen. New York: The New Press, 1995.*

Не сразу взялась за чтение, но внимательно перелистала, испытывая благодарность к ее создателям. Фрагменты советских дневников были представлены в ней на фоне подробной хроники 1937 года. Но какой смысл читать дневники советских обывателей на иностранном языке? Во время оно мы набрасывались на сочинения иностранных советологов в надежде на сколько-то битов новой информации. Но в домашних записях частных людей содержательны не только события и соображения, но и сам язык, его интонация, фразеология, лексика. Даже летосчисление. Разумеется, в книге дневники представлены выборочно и отрывочно. Зато само их соположение, монтаж позволяет подвергнуть время Большого террора, так сказать, перекрестному допросу, взглянуть на него под разными углами зрения.

1 МЭМИИТ — Московский эксплуатационный институт инженеров железнодорожного транспорта, ныне — Московский государственный университет путей сообщения.

2 РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 5. Ед. хр. 8.



## Коломна: месяцеслов и Пиза

*Января 6-20* (19.01.37. — М. Т.). Богоявление! Погода ведренная. Солнечная и тихая, но сильно морозная, градусов на 20-ть. Был сегодня за Литургией в Коломне, а у нас в Лукерьиные служат в храме часы...

*Января 7-20*. Погода продолжает стоять все такая же, как и в предыдущие дни... Сегодня наша Маня ездила по выполнению трудовой повинности за камнем, две женщины на трех лошадях, в Храме у нас опять служили часы. Священника не было.

Дневник крестьянина Фролова, Игната Даниловича, это почти что календарь сельской жизни, и речь о нем уже шла. Из него можно узнать не только погоду на каждый день, церковные праздники и службы, но и колхозные повинности и домашние труды по саду и огороду, а также цены на рынке и в магазине: “яблоки 200 шт. проданы в Коломне на 10 р. 50 к., два куса мыла 2 р. 70 к., 1 кг песку 3 р. 80 к.”, выдачу на трудодни: “сегодня нам привезли два воза капусты — 638 кг, 38 пуд 15 ф. Капусты выдавали полтора килограмма на трудодень”); все про драки, смерти, крестины, посещение родных, выпивки — всю хронику местного бытования. Для историков это незаменимый источник сведений, но и эпическая поэма, пребывающая в “циклическом” (по Бахтину) времени смены времен года и сельских трудов (“продолжается уборка хлеба, вяжут овес, возят рожь и пшеницу молотят и кладут в скирды”).

Историческое время (как-никак двадцать лет советской власти) лишь соседствует с эпическим, как старый стиль с новым стилем.

*Апреля 18*. Погода ведренная, но при сильном северо-восточном ветре. Сегодня по новому стилю 1-й май, завод не работает 3 дня, в Коломне происходила большая Первомайская демонстрация, а вечером мы с Таней... ушли по Пасху ко всенощной в Коломне.

При этом праздники церковные и советские совмещаются в одной фразе, даже без запятой. Фролов с его дневником не укладывается ни в один из бытующих стереотипов. После революции и коллективизации он непостижимо сумел сохранить в неприкосновенности все черты патриархального сознания, а ведь Коломна от Москвы не за горами.

Но та же Коломна, увиденная другим взглядом, предстает совершенно по-иному. Не город, а старинный городок, провинция.

Горнунг Лев Владимирович (1902–1993), фотограф и поэт, приехавший в июле 1936 года навестить Ахматову у ее друзей в Песках, записал, что в серый денек было решено совершить путешествие.

*16.07.36. С.В.<sup>1</sup> Выяснил, что в 1 ч. идет рабочий поезд из Песков на Коломну... На город она (А. А.) смотрела как будто бы с интересом. В Коломне много ампириных домиков, старых церквей... На соборной площади любовались собором и желт. зданиями монастыря. А. А. сказала, что это место напоминает ей Пизу, и С. В. с ней согласился, говоря, что он давно это заметил. Обошли башню Марины Мнишек... У А. А. во время подъемов по темным кирпичным лесенкам отскочила совсем подошва, о чем она с большим смущением должна была нам сказать. По дороге на вокзал А. А. сама попросила пить, когда поравнялась с пивной “американкой”. Пили пиво с крут. яйцами... А. А. за этот день даже загорела. Я спросил, очень ли она избегает загара. — Нет, мне все равно, я сейчас совсем не слежу за своей внешностью.*

Это было плохое для Ахматовой время, но коротали его за чтением вслух нового перевода “Фауста”, стихами, разговорами о Мандельштаме.

1 Поэт, переводчик Сергей Васильевич Шервинский. Летом 1936 г. А.А. Ахматова гостила на даче Шервинских в Старках.



Свободные ассоциации с европейской культурой, Серебряный век — все это еще существовало вживе внутри “проклятых” 30-х. И не только в круге А. А. Поэтические книжечки издательства “Алконост”, старые журналы — “Золотое руно” или “Столица и усадьба” — не говоря уже о резных буфетах, настольных лампах стиля “модерн” или репродукциях Беклина на стенке, еще были неотторжимой частью обихода тех лет. Еще стояли на книжных полках Ницше и Шпенглер, Фрейд и Розанов — не вызванные из забвения, а как естественное продолжение культурного обихода.

Репрессивно-“классовое”, потом объявленное “бесклассовым”, общество на деле было пронизано многими и разными социальными и культурными стратами, удерживающими, вопреки объявленной унификации, свои традиции и привычки. Никогда “житье-бытье” (иногда в пределах одной коммуналки) не было столь пестро и несочетаемо...

## Синдром “скворешника”

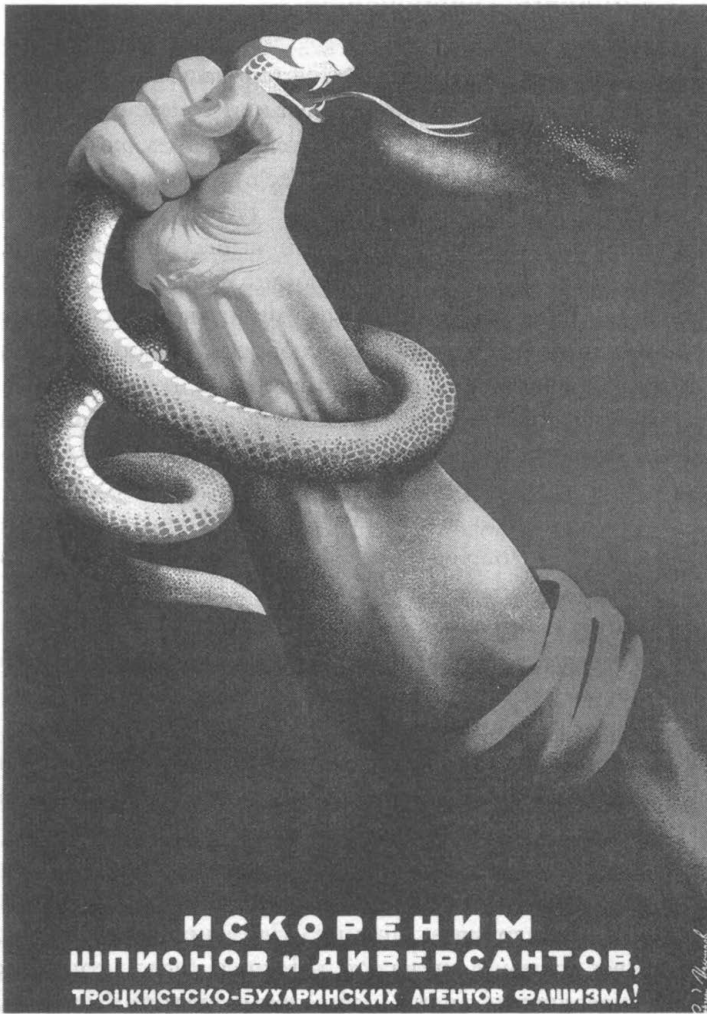
Когда ныне покойный М. Гефтер задумал свой интереснейший проект — частные дневники вокруг года Большого террора, честно говоря, мне казалось, что в оппозиции “жизнь-бытие — террор” последний если и найдет выражение, то скорее всего в фигуре умолчания. Но даже бездны мрачной на краю иные, как упомянутый выше Аржиловский, продолжали свою нелицеприятную летопись. Сельский житель, лишь недавно освобожденный “милостью Москвы” из мест заключения, ведет записи со свободой, которая и в прочие советские времена была бы удивительна. Безумной — во времена Большого террора — кажется сама разумность его наблюдений. Их трезвость.

26.11.36. Что-то даст нам новая Конституция? Жирные чиновники и их опричники думают по-другому. Вчера в конторе проговорился председатель здешней артели Стрешков — Конституция это одно, а власть на местах это другое. И он, пожалуй, прав, этот краснорожий бандит. Лично я не жду ничего нового, так бы прожить — и то хорошо.

18.01.37. Вчера у меня интересный разговор был со сторожихой. Критиковала она порядки и в конце концов вывела заключение: “Все растащат, ничего не выйдет”.

Из этих беглых записей 36–37-х годов очевидно, во-первых, что народ и партия и тогда не были едины; а во-вторых, как мало все изменилось на Руси. Правда, после социалистической революции за эти наблюдения платили жизнью, зато после капиталистической — суммой прописью. А еще пару десятилетий спустя это наблюдение стало общим местом, “коррупцией”.

01.02.37. Думал о новой Конституции, так нашумевшей на весь земной шар. А в чем дело? Какая собственно разница? Одна



вывеска. Живем среди изгнанных “кулаков” в кавычках. Перемены никакой: считают их полукрепостными. Нет, товарищи, трещину великую в русской земле никакой конституцией не замажешь, и власти из рук завоеватели не выпустят. Слова и разговоры.

07.11.36. Между прочим, портреты вождей теперь устроены наподобие прежних икон: круглый портрет вделан в рамку и прикреплен к палке. Очень удобно: на плечо и пошел. И вся эта подготовка очень напоминает подготовку к прежним религиозным торжествам. Там были свои активисты — здесь свои. Дороги разные — суета одна.

С именами собственными:

03.02.37. Читал обвинительную речь Вышинского по делу троцкистского центра, прекрасно! Умница Вышинский. Но вот беда! Сегодня Вышинский называет бандитами и жуликами всех подсудимых, а когда они были у власти... Кто может поручиться за то, что завтра на скамье подсудимых не окажутся самые великие, родные?

И наконец:

11.02.37. Сколько уголовного преступления совершает социалистическое государство против безответственного Егора Быкова... облагает чрезмерным налогом, идущим на покрытие растрат и ограблений, для того, чтобы торговать хлебом по спекулятивной цене. За зерно Егору Быкову платят 90 копеек. За 16 килограммов. А продают самые низкие сорта пшеничного хлеба по 90 копеек за килограмм, увеличивая капитал в 16 раз.

Ничего удивительного, что за этот дневник бывший зэк Аржиловский заплатил жизнью. Но даже и это, казалось бы всеобщее, правило советской жизни не было непреложным. Дневник супруги (потом экс-) композитора Юрия Шапорина Любови Васильевны Шапориной, дамы “из бывших”, которая по опыту знала, что “в НКВД надо говорить умеючи, как в бирюльки играть, и, главное, не трусить”, а “лучше всего, иметь глуповато-светский вид”<sup>1</sup>, — мог бы потянуть

1 Здесь и далее цит. по изд.: ШАПОРИНА Л. В. *Дневник*: В 2 т. М., 2011.

и на вышку. Но она избежала репрессий, хотя, “как ягненок у *Lafontaine*”, имела все шансы быть схваченной, тем более что взяла на воспитание двух сирот своих репрессированных друзей. Поступок в те времена если и не “типичный”, то и не уникальный.

Ее профессией был кукольный, но театр, и из дневников можно узнать из первых рук банальную историю развода Алексея Толстого и куда менее банальную реакцию пока еще не репрессированного функционера Союза писателей Старчакова (“...Ведь я выводил его в вожжи, на место Горького. Ну, увлекись Улановой и уезжай в Ниццу. Жест! А то Людмилу...”). Можно прочитать о знаменитом докладе “Мейерхольд против мейерхольдовщины”, о триумфальном исполнении Пятой симфонии опального Шостаковича и о “демонстрационной” овации публики, а также о пресловутых “первых выборах” 12 декабря 1937 года:

*Quelle blague!*<sup>1</sup> Я вошла в кабинку, где якобы я должна была прочесть бюллетень и выбрать своего депутата в Верховный Совет — выбрать, значит, иметь выбор. Мы имели одно имя, заранее намеченное. В кабинке у меня сделался припадок смеха, как в детстве. Я не могла долго принять соответствующий вид.

Она и вообще была приметлива к черному юмору советской реальности. Мара (советского разлива сирота, ее приемыш), читая “Буратино”, заметила: “Как это папа Карло не знает, где счастливая страна? Я думала, что все знают, что это СССР”; а в дни, когда выслали очередных ее друзей, Шапорина обратила внимание на заметку в “Вечерней Красной газете” “День птицы”.

В этот день все школьники, пионерские и комсомольские организации будут строить скворешники, чтобы прилетающие птицы находили себе готовый кров. Трогательно. А десятки ты-

1 Вот так шутка! (фр.)



Л. В. Шапорина, 1940 год.

сяч людей... выброшены в буквальном смысле на улицу, гнезда разгромлены. А тут скворешники.

Теперь эти мемуары изданы полностью, они охватывают огромный период — с 20-х по 60-е годы.

Эта необходимость — совместить внутри одного человеческого хронотопа геноцид и “скворешники” — мучила



наше воображение, когда мы с Юрой Ханютиным, задолго до встречи с Михаилом Роммом, задумывали “Обыкновенный фашизм”. Мучил опыт собственного детства, пережитый, но не освоенный сознанием. То, что материал был чужой, немецкий, не казалось нам помехой. 30-е годы были эпохой “тоталитарного” эксперимента в довольно широком диапазоне, хотя и в разном, иногда скорее авторитарном, варианте. Пусть историки докапываются до причин — мы при этом жили. Разумеется, в документальном кино соответствующего материала было кот наплакал, фильм получился о другом.

Увы, опыты быстротекущей жизни в постсоветское время стерли для меня старый знак вопроса в этом месте. То, как незатейливо и просто поражение (пусть не военное) и связанный с ним комплекс неполноценности оборачиваются поисками врага, а рабская психология может перейти в психологию господства и подавления, стало доступно наблюдению невооруженным глазом. Но дневники 30-х дают возможность заглянуть хотя бы краешком в “поток сознания”, которому впервые пришлось осваивать тоталитаризм как образ жизни.

10.10.37. У меня тошнота подступает к горлу, когда слышу спокойные рассказы: тот расстрелян, другой расстрелян, расстрелян, расстрелян. Это слово всегда в воздухе, резонирует в воздухе. Люди произносят эти слова совершенно спокойно, как сказали бы “пошел в театр”. Я думаю, что реальное значение слова не доходит до нашего сознания — мы слышим только звук. Но внутренне не видим этих умирающих под пулями людей (*Шаторина*).

Появление ТВ доказало, что зрелище убийства, вызывая резкий шок, лишь ускоряет наступление “запредельного торможения” (по Павлову) и оказывает на эмоции анестезирующее воздействие. Не потому ли нынче в таком спросе кровавые триллеры, что они служат чем-то вроде пастеровской прививки против возможных “уколов совести”?

2.11.37. Просыпаюсь утром и машинально думаю: слава Богу, ночью не арестовали, днем не арестовывают, а что следующей ночью будет — неизвестно. Вчера утром арестовали Вету Дмитриеву. Пришли в 7 утра, их заперли в комнату, производили обыск. Позвонили в НКВД — “брать здесь нечего”. Арестована Анисимова (балерина). Мне просто дурно от нагромождения преступлений во всей стране (*Шапорина*).

А под этим впечатлением — от августа 39-го — подписались бы тогда многие, но многие ли решились его записать:

Фотография в “Правде” чего стоит! Направо глупые разевшиеся морды Сталина и Молотова, а слева, скрестив по-наполеоновски руки, тонко и самоуверенно улыбается фон Риббентроп. Да, дожили. Торжество коммунизма! Урок всем векам и народам, куда приводит “рабоче-крестьянское” правительство! (*Шапорина*)

За одни “морды” можно было заплатить жизнью. Но — пронесло.

## Непротиворечивые парадоксы бытия

Октябрьской революции в год Большого террора стукнуло всего двадцать лет, так что поколения еще не успели смениться. Но многие, в том числе “из бывших”, по-прежнему читая старые любимые книги в старых изданиях, пользуясь старым бабушкиным буфетом и принимая на себя все тяготы коммунального быта, тем не менее приняли советскую власть искренне, всею душою. Среди них можно отметить категорию женщин, еще до революции ходивших “в народ”.

Дневник Г. В. Штанге, супруги профессора МЭМИИТа, упоминавшийся выше, может почти так же служить пособием по городскому, московскому быту, как “календарь” Фролова — по сельскому. Она сознательно старается сохранить



черты своего времени для будущего. Дневник иллюстрирован вырезками из прессы, семейными фотографиями. На самом деле он не менее заслуживал бы полного, отчасти даже факси-

мильного и комментированного издания, чем дневник Шапориной, но вкусы избирательны: “советское” нынче не в моде.

При этом довоенная профессорская жизнь (как, впрочем, и постсоветская) не текла молоком и медом (исключением была разве что эпоха атомной бомбы). Туго было со всем: с жилплощадью, деньгами, промтоварами, со свободным временем. Один сын обзаводился хозяйством, и она с ночи толкалась в очередях за чем придется. “За четыре дня мне удалось добыть две кастрюли”. Керосинка стоила ей шести с половиной часов боевых действий. Другой сын ютился с женой и ребенком на 10 кв. м. “Просто ужас охватывает, когда подумаешь, как живут сейчас люди вообще и инженеры в частности”, — Штанге еще помнила прежнее почтение к званию инженера. И по этому поводу она заносит в дневник историю коллеги ее сыновей, который, имея с женой комнату в 9 кв. м, должен был (когда мать приехала их проведать) заниматься, лежа на животе под столом. “Я записала этот случай, чтобы те, кто будет жить после нас (ау, Чехов, «Три сестры»!), прочитал и почувствовал, что мы переносим”.

С тяготами быта, однако, у нее непротиворечиво соседствуют восторги не только по поводу торговли, которая “за истекшие 20 лет приведена в неузнаваемое состояние”, но и по поводу советского кино, разрешения на новогоднюю елку, “счастливого детства”, устроенного товарищем Сталиным, праздничной иллюминации, открытия Детского театра (кстати, на месте ликвидированного 2-го МХАТа. — М. Т.) и выборов в Верховный Совет.

Запись сделана в 6.30 утра 12 декабря 1937 года, когда вся семья (включая домработницу) уже успела вернуться с избирательного участка:

Опустив свои бюллетени, мы вышли и поздравили друг друга. Не знаю почему, у меня в душе было какое-то волнение и даже слезы подступали к горлу. Может быть, потому, что мы были первые из первых избирателей на первых во всем мире таких выборах.

Итак, по поводу советского апофеоза: у одной — слезы, у другой — смех. Увы, людей-винтиков легче задумать на входе, чем получить на выходе. Даже с применением самого большого террора. Парадоксальная непротиворечивость сочетания в сознании повседневного ужаса “обыкновенного социализма” и даруемого им же счастья — черта, разумеется, более массовидная, нежели синдром “скворешника”, — нечто вроде защитной реакции организма в потоке повседневной борьбы за существование. А идея избранности (“первые из первых”) — не важно какой: классовой или расовой, конфессиональной или социальной, материальной, моральной, политической или возрастной — самый доступный и надежный из рычагов в эпохи катаклизмов (нынешние поиски “русской идеи” — разве не поиски пригодной точки опоры для декларации очередной избранности?). Утопия, пока могла, умела утилизировать даже свои проколы: например, неувязочку с мировой революцией.

*18.05.38. 17 мая день неизгладимый из моей памяти. Подумать только — я, рядовая женщина, в стенах Кремля, в Георгиевском зале, в присутствии нашего Правительства, наших Вождей! Где? В какой еще стране это возможно, кроме нашей Родины!*

Но самый интересный парадокс этого интереснейшего дневника — соотношение в женском сознании понятий “личной” жизни и “общественной”.

Почему я, вырастившая четверых детей и пройдя такую тяжелую жизнь, должна еще теперь, в 53 года, на исходе моей жизни отказаться от личной жизни для того, чтобы дать возможность жене моего сына жить так, как ей нравится. Для меня эта жертва настолько велика, что я даже не уверена, что найду в себе силы еще раз, и, конечно, последний, заглушить желание личной жизни.

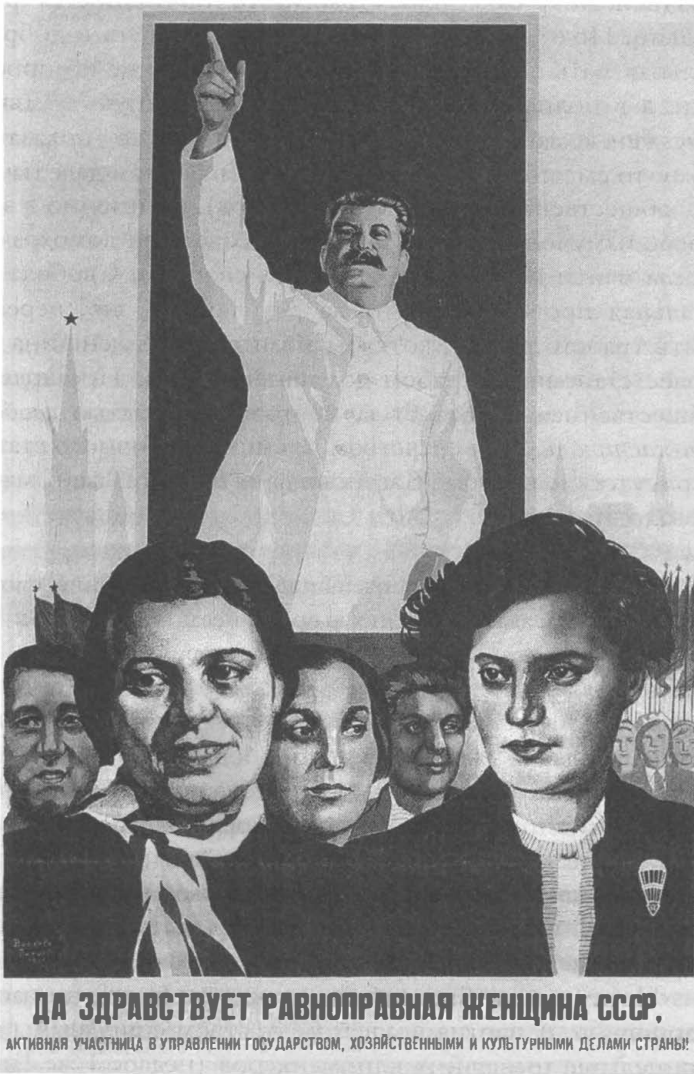
Если искушенный читатель, дрейфующий в потоке сексуального агитпропа, сочтет, что речь идет о какой-нибудь

поздней интрижке или страсти, то он ошибется радикально. Под “личной” жизнью верная супруга и добродетельная мать подразумевает работу — даже не по профессии, а в полном смысле слова “общественную”: “Движение жен командиров транспорта”. Это может показаться кому-то смешным, даже глуповатым (на самом деле начало ее “общественной работы” — 1905 год), но именно в этой сфере измученная тяжелым бытом советская домохозяйка могла найти пространство личной свободы. Свобода сексуальная провозглашена была революцией, но, перестав быть “рабой любви” хотя бы номинально, женщина тем более становилась рабой домашнего очага. Поощряемая общественная работа была не только областью *свободы-от-кастрюль*, но и средством повышения личного статуса. Присутствие наркома Кагановича на банкете “жен” маркировало этот статус.

Он вел себя и говорил очень просто. Слушал пение, смотрел на танцы и даже сам один тур протанцевал, да еще спросил, хорошо ли у него выходит. Совсем по-товарищески.

Идея поехать на фарфоровый завод в Дулево и собственноручно, от имени “жен”, расписать в подарок Лазарю Моисеевичу сервиз не была ниоткуда спущена, как принято думать о любой инициативе 30-х — от рекордов до перелетов, но, как и последние, принадлежала самим “активисткам”. Этот забавный казус, оставшийся (в отличие от выставки подарков Сталину) достоянием дневника, для 30-х был вполне модельным.

Население не было обижено ни талантами, ни пассионарностью. А партия владела искусством соцрекламы куда прицельнее нынешних клипмейкеров (недаром же Гитлер учился этому у “красных”). Личная инициатива могла вознести к вершинам успеха или стоять здоровья, порой жизни. “Или грудь в крестах, или голова в кустах”, — объяснил мне когда-то эту советскую рулетку летчик Громов,



герой знаменитого перелета через Северный полюс. А уж кого из активистов в Пантеон славы, а кого на инвалидность — это дело партии.

## “У нас героем становится любой”

Знаменитые кадры встречи “челюскинцев” когда-то обошли весь мир: кавалькада машин, океан цветов, метель листовок, поток ликования. Кадр стал фирменным знаком советской пропаганды. Но за кадром этой — номинально, но и реально — героической эпопеи (спасения со льдины команды ледокола “Челюскин”, потерпевшего крушение) таились события не менее драматические, а может быть, и героические, но оставшиеся “во мгле”.

Дневник Ширнова Е. И. (его надо непременно полистать в РГАЛИ, иначе он кажется неправдоподобной выдумкой) позволяет заглянуть по ту сторону прославленной эпопеи, увидеть ее с изнанки. Арктика, как и небо, была космосом 30-х, и автор дневника оказался в 1933-м одним из счастливых участников попытки пройти Севморпуть в одну навигацию. Правда, не на “Челюскине”, а на другом, еще менее удачливом, ледоколе. Поначалу все шло согласно плану, и энтузиасты развлекали себя частушками вроде:

Хорошо по морю плыть,  
когда Сталин правит,  
мы проложим все пути  
В Арктике холодной.  
Просветим мы там народ  
Большевицкую учебой, —

и прочее в том же духе. Но корабль забуксовал еще прежде “Челюскина” в затоне Лобуя. Энтузиасты остались без удовольствия, поскольку вспомогательные суда запоздали и из-за штормов не сумели разгрузиться. Началась цинга; больным было приказано покинуть Колымский край, для чего им пришлось собственными силами соорудить посадочную площадку. Человек сорок успели вывезти, но...

12.02.34. Сегодня моя очередь. Жду. Телеграмма. Самолет не прилетит. Вторая — пароход “Челюскин” терпит аварию.





13.02. Третья телеграмма — “Челюскин” раздавило льдами, пароход пошел ко дну.

14.02. Пассажиры и команда спасены, за исключением одного, все высажены на льдине, продовольствия на два м-ца. У нас у всех ноги так и подкосились, в ужасе сидим и думаем, как же теперь быть, ведь люди на льдине. Надо же их будет спасать. Мы не сумеем как больные. С получившимся таким несчастьем у нас на пароходе все было забыто о выезде, а только думы были одни, как бы поскорей спасти людей, находившихся на льдине.

Итак, “челюскинцы”, как и летчики, были вполне кондиционными героями (были бы ими и сегодня — разве что с большей помпой), но героями советского мифа сделала их пропаганда. А таким, как Ширнов, стране и не надо было приказывать быть героем: он и был им по собственному желанию, забывая о себе, не рассчитывая на “шумную славу”, которая его миновала.

В конце концов он тоже был эвакуирован с места аварии и даже отправлен в санаторий. Увы, оказалось, что “цинга сильнее всякого врача”, и домой из санатория его пришлось нести. Он остался полным инвалидом, но присутствия духа не терял и даже работал по силе возможности. Так что миф героя не был чистой выдумкой. Героизм нужен был, чтобы компенсировать государственные притязания, непомерное честолюбие одних, а также непрофессионализм, халатность и разгильдяйство других. Недаром же заметил брехтовский Галилей, что счастлива страна, которая в героях не нуждается (правда, взамен она создает *звезд*).

Разумеется, автору можно было бы и далее порассуждать о парадоксах 30-х, этого ключевого десятилетия XX века, десятилетия тоталитарного (авторитарного) эксперимента, оставившего по себе пепел несбывшегося гуманизма, разрешение на массовое убийство и опыт “запредельного торможения”. Можно было бы заметить, что в результате войн и революций, в присутствии и при участии СМИ болевой порог человечества повысился куда очевиднее, чем пресловутая среднегодовая температура. Но жизнь всегда богаче, и дневники нагляднее рассуждений.

Из дневника студента Уральского горного института Леонида Потемкина:

Здравствуй 1935-й год в стране социализма! Сейчас приехал с комсомольского собрания, прорабатывали постановление 9 пленума ЦК ВЛКСМ о политучебе, культмассовой работе комсомола. Я выступал в прениях, выразил громадный смысл и значение постановления и связал это с задачами нашей работы, чтобы достойно нести звание передовой, активной, политически развитой молодежи...

Вот перед моим окном каток, деревянные горки, украшенные цветами жизнерадостности, веселия, здоровья, ловкости и кра-

соты — рабочей и учащейся молодежи и взрослыми, вплоть до пожилых рабочих, возвращающих себе не испытанную молодость. А над катком из огромного репродуктора льется и развевается чудная, нежная, изящная мелодия лучшей музыки, созданной человечеством, и очаровательно красивых звуков голоса советских артистов.

Так в глухие доинтернетовские времена он писал для себя, но обращая мысленно к *urbi et orbi*<sup>1</sup> (дневник чаще всего резонирует этой потенцией), — сравните со стилем многочисленных современных блоггеров, и многое о том времени станет понятно.

Утром я приехал в читальный зал б-ки Белинского. Встретил студента 4 курса. Я сказал ему, что... я не знаю, кем буду. Он ответил — Гёте тоже не знал, кем он будет, но он думал, что он будет гением, и занимался философией, литературой, искусством и естественными науками. В результате чего оформился великий поэт с универсальной эрудицией. Эта тождественность со мной меня воодушевила...

Как я доволен стажировкой. Ведь я средний командир революционной пролетарской Армии... Весь объят задором, нетерпением заниматься со взводом... Чистый, четкий, решительный голос буйно концентрирует внимание взвода. Объясняю. Указываю недостатки. Бросаю взглядом удаль, бодрость в глаза человека.

Нарочно не придумаешь. Но не стоит торопиться зачислить студента в самодовольные идиоты, если не в пародисты. Анализируя свои истоки, он вспоминает “детское переживание нужды”, необходимость просить милостыню и получать унижительные отказы. “Именно это вздыбило мою волю на негодование и протест”. И смысл и слог его записей суть формы изживания детских комплексов. Изжил, между прочим, не ушел в бандиты, стал со временем даже замминистра геологии.

1 Городу и миру (*лат.*).

Нужда — кто бы, как бы и о чем бы ни писал — пронизывает весь корпус дневников как назойливая, однообразная нота. Она складывает сознание не менее, чем страх (а ведь жить к середине 30-х действительно “стало легче”). Острая нужда большинства на фоне кичливой и незаконной жировки некоторых и сегодня составляет лейтмотив российской жизни, но многие ли из тех, кого семья посылает просить милостыню, станут мерять себя по Гёте?

### “Каин, где брат твой Авель?”

На дневнике В. Ставского<sup>1</sup>, секретаря Союза писателей, обеспечившего себе в истории литературы геростратовское место тем, что “сдал” Мандельштама (как, впрочем, и других), останавливаться стрёмно. Хотя годы 1938–1939-е для него кризисные: он отправлен в отставку из Союза, как и из журнала “Новый мир”, писать “произведения” — мавр сделал свое дело. Останавливаться неохота еще и потому, что все его заботы до зевоты напоминают вечную и неизбывную номенклатурную суету сует. Заседания номинального Верховного Совета (“огромный вопрос о судостроительстве”); квазипатриотизм с тавтологией (“Родина ты моя родная!”); кулуарные склоки и интриги (“Где-то в глубине души муть, обида какая-то”); охота и проч. фитнес (“Мое здоровье, мой организм — партии нужны, я должен их сохранить в рабочем состоянии”); собственная писательская импотенция (“но — с чего же начать? Завод? Но я еще мало его знаю. Грозный? Тоже надо весь материал осваивать заново”) (как в воду глядел! — *М. Т.*); коррупция — чужая (“Скажи, дачу он себе честно выстроил? На пятьсот рублей зарплаты можно каменную дачу выстроить?”); симбиоз “творческих работников” и власти (“На приеме в Совнарком Леонов: «Почему бы не приглашать на заседания Совнаркома?» Мо-

1 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Д. 131.

лотов: «Пожалуйста. Ну, а что это дает? Мы же от вас ждем произведений о том, что делается в народе, в массе»).

Меж тем как прошлое все более мифологизируется, застывает в недостоверные симулякры, почерпнутые из советского же агитпропа, который оказался продолжительнее самой советской власти, дневники приоткрывают *terra incognita* повседневности.

За газетными заголовками той поры, за рамкой знаменитых кадров становится видно разнообразие жизни, так не схожей с нашей, теперешней (что кажется аксиомой). Но и поразительное — до неразличимости — сходство. Неужто эта перманентность и есть наш пресловутый непознаваемый “менталитет”? Или только инерция, которая подвержена изменению с течением времени? Вопрос...



**СЧАСТЛИВЫЕ РОДЯТСЯ  
ПОД СОВЕТСКОЙ ЗВЕЗДОЙ**



## Заметки на полях дневника Нины Луговской

**К** мемориальному дому в Амстердаме, где прятали Анну Франк, не пробиться сквозь толпу молодежи. Ее полудетский дневник — самый человеческий из документов, уцелевших от самого бесчеловечного времени. Нину Луговскую называют русской Анной Франк. Образ девочки, прямою взглядом противостоящей монолиту, кажется щемяще одиноким. Но не был ли сам этот монолит, это “морально-политическое единство советского народа” 30-х годов скорее удобным упрощением? Жанр частного дневника, почти не уцелевшего и лишь выборочно изданного, обнаруживает за феноменом массового сознания мозаику индивидуальных сознаний.

Мое мнение, что дневник — ненужная и лишняя вещь... Развивать слог дневник не может, потомству он не пригодится, так зачем же он? Но мне слишком приятно писать все, что есть на душе, кому-то рассказывать об этом, —

записала Нина Луговская 6 ноября 1936 года<sup>1</sup> и, как видим, была не права. Ее дневник оказался востребован потомками.

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: ЛУГОВСКАЯ Н. *Хочу жить... Из дневника школьницы. 1932–1937*. М., 2004.

Разумеется, прежде всего из-за поражающей воображение политической ангажированности 14-летней школьницы, ее осознанной и мотивированной ненависти к большевикам “и лично товарищу Сталину”.

После ареста, а потом и высылки отца она записывает:

Я начинала плакать. Бегала по комнате, ругалась, приходила к решению, что надо убивать сволочей... Несколько дней я подолгу мечтала, лежа в постели, о том, как я убью его. Его обещания диктатора, мерзавца и сволочи, подлого грузина, калечащего Русь... Убить его как можно скорее! Отомстить за себя и за отца (24.03.33).

Этот взрыв бессильного детского отчаяния, вычеркнутый по настоянию матери, четыре года спустя следствие квалифицирует как подготовку реального покушения на Сталина.

Но отчаяние не лишало ее наблюдательности. После убийства Кирова она замечает:

До начала следствия, когда еще не знали ни о какой организации, было убито уже сто с лишним человек, белогвардейцев, только за то, что они, белогвардейцы, имели несчастье находиться на территории СССР.

Сегодня расстреляли еще четырнадцать самих “заговорщиков”, итак, сто с лишним человек за одну большевистскую жизнь. И невольно вспоминался XIX век... Почему сейчас никто не скажет прямо и откровенно, что большевики — мерзавцы? (01.01.35)

Подобную ненависть в 30-е годы не часто доверяли бумаге, и, на первый взгляд, ясное понимание лживости, а точнее говоря, государственного лицемерия, кажется более естественным под язвительным пером Шапориной, дамы “из бывших”, или уже отсидевшего Аржиловского с его крестьянским здравомыслием (при этом, как сказано, первая счастливо избежит пенитенциарных последствий, а второй снова угодит





Нина Луговская, начало 30-х годов.

в ГУЛАГ, как и 18-летняя Нина в разгар Большого террора). На самом деле именно переходному возрасту, юности более всего свойственны рефлексии, мятежные порывы, максимализм и “мировая скорбь” — просто мы не привыкли связывать их с понятием “советский”.

По поводу крушения самолета-гиганта “Максим Горький” Нина записывает:

Его построили не для того, чтобы употреблять где-либо... а для того, чтоб наш Союз занял одно из первых мест в мире...

Как много у нас этого показного, не основанного на здоровом смысле, как много хвастовства. Вот из-за этого хвастовства мы и страдаем (19.05.35).

Разумеется, Нинины воззрения возникли не на пустом месте — они были канализированы в политическое и антибольшевистское русло влиянием и судьбой отца — Сергея Рыбина, крестьянина, поднявшего себя до положения видного члена партии эсеров, удачливого артельщика, разоренного и ущемленного в правах второй сталинской революцией<sup>1</sup>. Дотошный и трезвый историк сталинизма Шейла Фитцпатрик не забывает отметить, что язык описания голодомора на Украине (“... Не видно золотой высокой ржи и волосатой пшеницы, не колышутся от ветра их тяжелые колосья...”)<sup>1</sup> у Нины литературен и — за неимением личных впечатлений — заимствован, возможно, из эмигрантских изданий, принесенных в дом отцом. Идейное единomyслие и уважение к отцу как “к революционеру” не отменяло, впрочем, тяжелых личных отношений младшей дочери с ним. С другой стороны, в старших сестрах-двойняшках его воспитательные усилия не нашли отклика.

Я никогда не смогу согласиться с ними, признающими в настоящем строе социализм и считающими теперешние ужасы в порядке вещей (04.07.33).

Сестры оказались куда конформнее Нины. Это не спасло их от той же лагерной участи. И здесь я подхожу к тому, что делает дневник, на мой взгляд, не только политическим, но человеческим документом большой ценности. Он свидетельствует, что Страну Советов населяли не только пионеры Павлики Морозовы и “комсомольцы, беспокройные сердца”, но и просто люди — со всем “слишком человеческим”.

<sup>1</sup> Все сведения о семье и семейной истории Рыбиных — Луговских я черпнула из “Введения” Ирины Осиповой к книге.

## Синдром Т

Сравнение дневника Нины Луговской с дневником Анны Франк, сделанное Л. Улицкой в предисловии к книге, кажется, наиболее значимое, можно сказать, хрестоматийное. Но хочется поместить дневник и в более широкий, на первый взгляд необязательный, ряд. Политический нонконформизм Нины, ее протест на фоне конформизма сестер был сплавом возраста, который когда-то назывался отрочеством, а ныне именуется *teenage*, и характера. Под влиянием отца, в условиях наступающего тоталитаризма, на перекрестке характера и возраста и мог возникнуть феномен Нины Луговской. В другие времена, при других auspiciis из таких, как Нина, выходили отчаянные народоволки, а не то так революционерки; комсомольские активистки, которые впоследствии становились диссидентками, а на Западе — амазонки студенческих движений и феминистки.

Парадоксальным образом дневник Нины, как и дневник Аржиловского, уцелел в архивах карательных органов, сохранивших его в качестве улики (такими парадоксами богаты времена тоталитаризмов). Красный карандаш следователя показывает, что, помимо прямой “антисоветчины”, Нине вменялось в вину настроение, которое сама она называла “пессимизмом”. Страстное недовольство собой (при высоких порывах); чувство уродства (как легко увидеть на фото, при легком косоглазии Нина была самой красивой из сестер и просто красивой девушкой), чувство одиночества в семье и школе (хотя и там и тут ее, по-видимому, любили) — обратная сторона сознания исключительности — неутоленная любовная лихорадка, даже попытка суицида — если отвлечься на минуту от садистского “психоанализа” следователя, то комплекс переживаний, который сама Нина досадливо определила как “пессимизм и мальчики, мальчики и пессимизм” (27.06.36), можно назвать *синдромом тинейджера* (синдромом Т). Синдром этот приводит на память весьма различные явления — например, памятный манифест “шестидесятниче-

ства”, “Над пропастью во ржи” Сэлинджера, — объяснение в ненависти к достаточно демократической и благополучной американской действительности. Но я привлеку аналогию гораздо более *далековатую* и в то же время близкую — знаменитый в свое время дневник русской девушки Марии Башкирцевой (1860–1884), опубликованный впервые в Париже в 1887 году на французском языке, а затем изданный в русском переводе<sup>1</sup>. Родовитая, богатая, богато одаренная, избалованная и амбициозная Мария, вынужденная из-за туберкулеза оставить родную Малороссию и жить в Ницце и в Италии, владеющая не только европейскими, но и древними языками, читающая Платона в подлиннике и берущая уроки живописи у лучших парижских учителей, отмеченная медалями Салона, — кажется, что у нее общего с советской школьницей, кроме того что начала писать дневник тех же тринадцати лет? И однако, именно это вроде бы второстепенное совпадение создает структурный параллелизм, более красноречивый, нежели разница обстоятельств. Вот, пожалуйста:

НИНА ЛУГОВСКАЯ. Я хочу блеска, славы...

МАРИЯ БАШКИРЦЕВА. Я создана для триумфов и сильных ощущений...

Н. Л. Я жажду переживаний, сильных нравственных переживаний, от которых в душе может происходить какая-то работа.

М. Б. Жить, обладать таким честолюбием, страдать, плакать, бороться...

Н. Л. Я страшно тщеславна, тщеславна до гнусности.

М. Б. Мое безумное тщеславие — вот мой дьявол, мой Мефистофель...

Нининым “умственным” влюбленностям откликаются такие же влюбленности Марии (“Когда перестают любить одного, привязанность немедленно переносят на другого...”), хотя ее романы все же более реальны.

1 *Дневник Марии Башкирцевой. Избранные страницы.* М., 1991.

Нининому пессимизму и самобичеванию (“Дура и уродка! Зачем же мне дали то, что называют гордостью и самолюбием?”) откликается перемежающееся самобичевание Марии, вообще-то чрезвычайно arrogantной (“... Глубокое отвращение к самой себе. Я считала себя умной, а я нелепа, я считала себя смелой, а я боязлива. Я думала, что у меня талант, и не знаю, куда я его дела...”). Даже чувство уродства (косоглазие) находит соответствие в ужасе Марии перед уродством наступающей глухоты.

Нининым жалобам на пустоту окружающих откликаются сетования ее предшественницы (“Какая тоска! Ни одного умного слова, ни одной фразы образованного человека...”).

Несмотря на радикальное различие состояний, внутрисемейные отношения обеих девочек на удивление рифмуются — обе жалеют мать, которая целиком отдает себя детям (Мария замечает даже, что мать ходит “в тряпках”); отношение к отцам (к нелегальному гостю в собственном доме и предводителю губернского дворянства) у обеих доходит до ненависти, и причину обе видят в сходстве характеров:

Н. Л. Мы с ним более или менее одного характера, и от этого, наверное, все и происходит.

М. Б. Я знаю его, он — это я во многих отношениях...

Обе чувствуют себя ущемленными своим — заведомо второсортным — полом:

Н. Л. Я женщина. Есть ли что более унижительное!

М. Б. Я ропщу на то, что я женщина, потому что во мне женского разве только одна кожа.

Разумеется, Нинина ненависть к большевикам не имеет аналога у Марии, зато она презирает и честит то, что называет “буржуазностью”.

И однако:

Говорят, что в России есть шайка негодяев, которые добиваются коммуны; это ужас что такое... Хотят сделать из России какую-то карикатуру Спарты, —

записала Башкирцева тринадцати лет от роду. Эта “карикатура Спарты” как раз и пришлась на долю Нины..

Все эти сходства, свойственные возрасту, могут показаться поверхностными. Меж тем синдром Т не банален — он вечен. Помноженный на обстоятельства времени и места, он может стать праздником непослушания целого поколения X и изменить облик жизни. Он же составляет *tour de force*<sup>1</sup> дневника Нины Луговской как явления жизни и литературы. Как бы ни были удивительны политические иеремиады Нины (а ее реакции на убийство Кирова или на гибель самолета “Максим Горький”, даже в случае подсказок, поражают зрелостью), они далеко не исчерпывают интерес дневника. Жизнь подростка, запечатленная изо дня в день, свидетельствует, что и в советское время вовсе не все поле существования покрывалось официальной идеологией, что объявленный “оптимизм” был далек от универсальности, что игра гормонов в период полового созревания не подчинялась указаниям партии; что синдром Т был могущественнее советской власти. Я думаю, в воображении многих читателей история столь не похожей на них жизни тем не менее вызовет воспоминания о собственном отрочестве с его страстями и “проклятыми вопросами”.

## “Богатые бедные” или “бедные богатые”?

Дневник Нины Луговской, как и собрание дневников вокруг года Большого террора, свидетельствует, что 30-е, это железное и жестокое десятилетие XX века, ошибочно представлять себе лишь официально ликующим или, напротив, лишь

1 Здесь: движущая сила (фр.).



кровавым и дрожащим. Какие бы правила ему ни диктовала власть, оно было богато отступлениями.

К примеру, представление о нищете, в которой жила Нина, зависит от системы координат. Да, порой она жалуется на чувство голода и не без зависти пишет об утреннем

кофе и сливочном масле, которых семья ее подруги в свою очередь лишится из-за ареста отца (“Пускай страдает и она, я ведь тоже страдала”; 21.01.33). Действительно, на рубеже 30-х, этого “карточного” времени, семьи служащих принадлежали к низшей категории снабжения. То же относится к ширпотребу. Нина записывает, как стирала и сушила на выход свое единственное платье (Мария Башкирцева брала с собой для визита в Малороссию тридцать платьев). Нужды нет, что в следующих записях появится новое платье — напомним: острый дефицит промтоваров в начале 30-х вызвал к жизни такие понятия, как перелицованное пальто, перешитое платье, не говоря о вечной штопке чулок. Какой-нибудь ордер на галоши, мануфактуру или пошив пальто был памятным событием (кстати, немецкая Энне Бурда сделала после войны карьеру на выкройках для перешивания платья). А Нина была еще и младшей в семье. Младшим нередко доставались обноски.

Разумеется, семья, благополучная при нэпе (артель “Муравейник” под председательством Рыбина насчитывала 7 пекарен, 19 магазинов и кондитерскую фабрику), обнищала. Но и при этом жизнь Луговских в координатах той поры все еще могла считаться относительно зажиточной. В иерархии материальных ценностей главной во времена коммуналок была жилплощадь (“Люди как люди... Квартирный вопрос только испортил их...” — замечает у Булгакова Воланд). У Луговских была отдельная квартира на Плющихе. На собственной кухне можно было пить чай, у сестер в комнате помещался рояль (в послевоенном уже фильме И. Пырьева “Сказание о земле Сибирской” отдельная квартира и рояль у профессора консерватории все еще будет казаться “лакировкой действительности”); у Нины — неслыханная роскошь! — были своя комната и собака.

Почему по высылке отца Луговских не “уплотнили” (тоже словечко тех времен), можно лишь гадать. Скорее всего, квартира была кооперативная или приобретенная в собственность во времена нэпа (кстати, не предлагая бездоказательных



версий, замечу, что соблазнительная квартира в центре Москвы могла стать если и не прямо поводом, то веским доводом для поголовного ареста семьи).

Но и в остальном образ жизни Луговских мало чем отличался от среднего советского истеблишмента. Нина, помимо школы, брала уроки немецкого. Упоминается в записях домработница Маня (эта причуда скудного быта объяснялась тем, что деревенские нуждались в жилплощади и прописке, а работающие женщины — в помощи). Старшие сестры учились в вузе. Студенты охотно собирались у сестер, пили чай (иногда с пирожными). У Нины были часы, у сестер велосипед — предметы по тем временам далеко не “первого спроса”, еще не так давно освоенные отечественной промышленностью. Даже пудель Бетька — свидетельство определенного уровня (в коммуналке это могло быть затруднительно). Несмотря на высылку, а потом и арест Рыбина, можно представить себе, что мать старалась сохранить вид “приличной семьи” (впрочем, и в этом она не была одинока). То, что она работала с утра до ночи, тоже не исключение: так работало большинство ставших “равноправными” женщин.

В записях Нины стоит обратить внимание еще на одну особенность или отклонение от принятых клише представлений о 30-х. Описывая нравы своей школы № 35 — неполноценные дружбы, неутоленные влюбленности, успехи и неуспехи в учебе, пустоту интересов, пошлость разговоров, хулиганские выходки, отношения с учителями, — Нина нигде не упоминает о дискриминации в связи с поражением отца в правах. У Луговских производят обыск, у подруги Иры арестовывают отца — остракизму они не подвергаются.

В моей, знаменитой в Москве, школе им. Фритьофа Нансена, где училось немало детей партийной и государственной, военной, культурной и спортивной элит, многие из которых переходили в разряд ЧСР<sup>1</sup>, это была принципиальная и последовательная политика директора Ивана Кузьмича Нови-

1 ЧСР — член семьи репрессированного.



Фотография Нины Луговской из следственного дела, 1937 год.

кова. Как и Рыбин, выходец из крестьян (бедных, правда), начав учительствовать с тринадцати лет, пройдя впоследствии путь до члена Академии педнаук, — он сумел воспользоваться сталинской демагогией: “Дети за отцов не отвечают”. Школа давала нам род политического убежища — все “стодесятники” помнят это.

При всей враждебности к директору школы, олицетворявшему для нее ненавистный образ “рабочего” (то есть выходца из среды “воров и проституток” (30.01.35), дискриминацию ЧСР Нина ему в вину не вменяет.

“Подполье” Нины, таким образом, отличается от буквального подполья Анны Франк формой двоимирия. В одном измерении она на условный стук открывает высланному отцу, едет с матерью в Бутырку, ругается с сестрами на политические темы, исповедуется дневнику в ненависти к большевикам. В другом живет жизнью обычной московской школьницы с катком зимой, волейболом летом, с радостями нового вида транспорта — метро, с восхищением героями —

летчиками, спасителями “челюскинцев”. Я думаю, Шейла Фитцпатрик не права, приписывая Нине в этом месте переход на “советский” язык. Катастрофа ледокола “Челюскин” не казалась тогда узко советским событием (вспоминаю наши волнения при исчезновении экспедиции Нобиле), а эпопея спасения “челюскинцев” со льдины и сегодня была бы такой же мировой сенсацией, как, к примеру, спасение чилийских горняков из-под земли. Даже наивную запись: “Надо делать подвиг, надо прославиться” (21.06.34) — стоит отнести не столь на счет советской одержимости подвигами, сколь все того же синдрома Т. Для Нины, кстати, героизм не ограничивается “челюскинцами”. Тут же она вспоминает нашему поколению памятные, а ныне прочно забытые имена погибших стратонавтов: “Наше правительство не любит говорить о неудачах, оно лишь хвалится и не скоро, а может быть и никогда, не вспомнит доблестные имена Васенко, Федосеенко и Усыскина” (23.06.34)<sup>1</sup>.

Впрочем, проблема языка, или дискурса, как нынче говорят, по отношению к “Дневнику” действительно существенна.

### Может ли дневник “развить слог”

Не менее чем осознанность политических суждений, поражает читателя дневника Нины Луговской богатство литературного слога, тем более что это она как раз не могла унаследовать от отца. Его письма к дочерям, отчасти уцелевшие в том же морозильнике органов, обнаруживают не столько присущий ему сарказм, сколько назидательность, стилистическую стреноженность, узость языка. Поэтому выбор дискурса более, чем что-либо иное, надо считать собственным завоеванием Нины. О ней можно было бы повторить то, что в предисловии сказано о “Дневнике” Башкирцевой: “Она

<sup>1</sup> 30 января 1934 г. советский стратостат “Осоавиахим-1” впервые в мире достиг высоты 22 000 м. Однако при спуске потерпел катастрофу, и все члены экипажа — П. Федосеенко, А. Васенко и И. Усыскин — погибли.



создала изумительные портреты как своей внутренней сущности, так и окружающего мира, и ее книга буквально блещет... прекрасной словесной инструментовкой". Взять хоть шарж типичной "советской девушки" с ярким блином берета

на макушке, коком из-за уха, в модном, но безвкусном платье, с лицом “так много позволяющим мужчинам”.

Каждое поколение помечает свое присутствие в истории текущим жаргоном. Если Нинин язык и несет оспины 30-х, то их немного. Конечно, в нем проскакивают словечки молодежного сленга той поры: “буза”, “бузотер”, “легавый”, “втрескаться”, “крыть” и т. д. Встречаются понятия, рожденные социальным сдвигом: “рабфак”, “рабочая выдвигенка”, “ударница”, “профотбор” и проч. Есть слова временные: “шестидневка”, потом “пятидневка” вместо недели, “групповод” вместо классный руководитель и др. Но в целом ее язык, начавшись с заемных литературных красотостей, постепенно становится свободным, богатым, гибким — прежде всего в описаниях природы.

Нынче природу не описывают, а “охраняют”. Но то, что теперь стало “экологией”, было тогда еще “природой”; ее принято было любить, наслаждаться ею, описывать в дневниках и частных письмах (говорят, что даже в поздние годы Нина сопровождала свои живописные пейзажи словесными описаниями) — нужды нет, что природу “передылавали” и “покоряли”. Описания природы были своего рода школой языка, берущей начало в русской классике, — она и была Нининой наставницей (кстати, не столь очевидной: в начале 30-х еще господствовал классовый подход к литературе).

Как и многие школьники, Нина была начитанна. Радио только проклеывалось в быту, и отрочество той поры было временем запойного чтения. Отклик на книги, однако, занимает в дневнике Нины Луговской (как и ее предшественницы Марии Башкирцевой) не так уж много места. Тем более интересен круг чтения. За некоторыми исключениями (“За закрытой дверью” врача-венеролога или книжки о русских террористках), это преимущественно русская классика: Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой, Чехов, а также Куприн, Телешов (обращает на себя внимание отсутствие Достоевского). Из поэтов — Алексей Толстой, Кольцов, Есенин. Очевидно, что перечисленные имена — лишь вер-

хушка айсберга (сестры советовали Нине вести список прочитанных книг), но и в этом случае жесткая избирательность не кажется случайной.

Из иностранной литературы в дневнике упомянуты лишь Бернард Шоу и “Гамлет”.

Напомню, что, вопреки представлению об узости советского читательского меню, это было время широчайших читательских возможностей. Еще оставались в обиходе избежавшие печки дореволюционные издания. Любители выписывали книги знаменитого издательства *Academia*; частные издательства переводили с колес зарубежные новинки, печатали отечественное “чтово”; за ними спешило издательство “ЗиФ”; еще ходили по рукам книги заграничных русских издательств Риги и Берлина. Были, конечно, запреты и белые пятна, но реальное повседневное чтение имело очень мало общего с идеологическими боями наверху, отраженными в постановлениях и газетных статьях.

Я хорошо помню, к примеру, как в раннем, дошкольном детстве мы с отцом обходили по выходным книжные развалы у Китайской стены и букинистов, собирая среди прочего библиотеку сказок, с которыми вела геростратовскую войну Крупская. Можно без конца заполнять страницы, перечисляя разделы, имена и книги, которые составляли обширный и пестрый круг внешкольного чтения “в меру испорченности” каждого. Очень многое, что кажется сегодня “уже”, было тогда “еще” на полке и на столе (или под партой). Тинейджерство, я думаю, составляло главное время и главный, пожизненный, стратегический запас чтения. В моем, домашнем и школьном, детстве круг чтения был обширен и пестр — от приключений до Ницше, от “Илиады” до Пруста, от Чарской до Пантелеймона Романова и Зоценко, от Фламариона до Фрейда, от Дюма до мемуаров Сен-Симона, от Плутарха до ЖЗЛ. (Достоевского и Фрейда, требующих погружения, я читала во время ангин, так что они неотделимы от градусника, аскорбинки и бульона.) О прочей русской классике не говорю — это



разумелось само собою. Из этого краткого экскурса я заключаю, что круг Нининого чтения, как и ее политическая ангажированность, был определен могущественным влиянием отца.

В еще большей степени это относится к прочим искусствам. Допустим, театр (наша школьная одержимость) был на периферии ее интересов, но изобразительное искусство в семье было предметом учебы сестер и бытом. Не говорю о Музее изящных искусств, коллекции слепков античности и Возрождения, созданном отцом Марины Цветаевой как раз для просвещения юношества. Не упоминаю о Музее нового западного искусства на Кропоткинской, в Нининих окрестностях, где мы проводили послешкольные часы среди "голубого" и "розового" Пикассо, алого Матисса, белесого Марке, среди Дерена, Моне, Мане и прочих "эскапистских" сокровищ нашего скудного детства. Но даже в Третьяковке, которую Нина упоминает, она остановилась на передвижни-

ках, меж тем как в экспозиции еще присутствовали и “Мир искусства”, и великий русский авангард.

Не думаю, что Нина была, по слову Пушкина, “ленива и нелюбопытна”. Скорее, это тоже надо отнести к семейной традиции. Будучи *Ното politikus*, Рыбин писал близнецам даже по поводу таких невинных увлечений, как кружки гимнастики и пения: “Вы опускаетесь в гущу неинтересных — правильнее совершенно бесполезных, времяпровождений”; а спор “утилитарность *versus* художество” восходил еще к Писареву.

Меж тем чтение затрагивало самые глубокие слои личности Нины, становилось частью ее жизненного опыта: кто-то из мальчиков напоминал ей толстовского Долохова, кто-то лермонтовского Печорина. Ее цитаты — не просто выписки из книг, а отражение ее собственных настроений. Лермонтовский “облитый горечью и злостью” стих недаром подчеркнут красным карандашом следователя как “пессимизм” — он становится ее собственным мироощущением, ее кредо. Читая биографии писателей, Нина ищет сходства с собой. В высшей степени самокритичная, склонная к самоедству, она, однако, идентифицирует себя с Лермонтовым и особенно с отрочеством Толстого. Иные могли бы сказать о себе то же самое, но для Нины это часть ее саморефлексии, ее пассионарности. Она не просто проживает синдром Т, она его вытаскивает наружу, осмысливает, описывает, сопоставляет.

## Фобии

Остается сказать несколько слов о фобиях, из которых обращает на себя внимание прежде всего антисемитизм — самый универсальный и въедливый из предрассудков. Он гибко отвечает любым поискам “козла отпущения” и легко мутирует в любые актуальные клише. В довоенное время, когда государственный антисемитизм был под запретом, сочетание слов “жиды и коммунисты” стало распространенной формулой недовольства советской властью. Разумеется, ни о погро-



мах прежних времен, ни о том, как “парили” всяких ювелирш уже большевики, не вспоминалось.

Увы, Нина в этом не одинока. В высшей степени критические записки в высшей степени интеллигентной Шапориной вдоль и поперек пронизаны флуктуациями антисемитизма.

При этом в своей личной практике та же Шапорина антисемитизмом не руководствовалась. Самым умным и остроумным из артистического окружения она находила еврея (на этот раз не “жида”) Старчакова, не ленилась записывать его острые неординарные суждения; а когда его как одного из руководителей Союза писателей арестовали, взяла на воспитание двух его девочек. Повседневная жизнь таким образом вносила поправки в “теорию”.

Удивляться подобным высказываниям Нины, памятуя о крестьянском происхождении Рыбина, тем более не приходится (хотя нашего директора Новикова этот распространенный предрассудок не задел даже краем). Можно удивляться лишь стойкости стереотипа: отец, к примеру, пишет дочерям о трусости евреев, хотя среди эсеров были отчаянные еврей-террористы. Сила отцовского влияния и в этом пункте тем заметнее, что и Нина в своем быту антисемитизмом не руководствовалась. Ближайшая подруга Муся — “евречка”; “идеал” — смуглый интеллеktуал Линде<sup>1</sup> — возможно, еврей. Не говоря уже о том, что пожизненный муж, Виктор Леонидович Темплин, обретенный в местах не столь отдаленных, — тоже еврей.

Тем более бросается в глаза укорененность антисемитизма в головах.

Не могу не заметить, что в своей частной жизни — ни в московских дворах, ни в школе, ни даже в эвакуации — я с антисемитизмом на личном уровне не сталкивалась. Иное дело на уровне государственном.

<sup>1</sup> В русском издании фамилии одноклассников Нины (в школе было принято называть друг друга по фамилиям) заменены их именами. Линде проходит под именем Димка.

Когда в войну антисемитизм в СССР как старое, но грозное оружие принят был на вооружение государством и деятели с “пятым пунктом” практически исчезли из руководства, среди интеллигенции он стал неприличен.

Диалектика, однако! — сказал бы чукча.

Текущая история, которая вопреки теориям никак не хочет кончаться, показывает, что хотя евреи в количестве шести миллионов оказались смертны, антисемитизм умирать не хочет. Он слишком удобен.

В дневнике Нины, впрочем, ему сопутствует ксенофобия в более широком смысле. Коми для Рыбина — не столько “нацменьшинство” (термин советской политкорректности), сколько “инородцы”. Сталин — не только тиран, но и грузин.

Эта фобия — самая шокирующая, но не единственная. Олицетворением всего грубого, темного, развратного был для Рыбина, а за ним и для Нины “рабочий” — слово с устойчиво отрицательной коннотацией. Разумеется, “фабричный” той поры был и груб, и неряшлив, и невоспитан (недаром на задних обложках наших школьных тетрадей помещались тогда гигиенические прописи вроде: “Не плюй на пол”, “Мой руки перед едой” и проч.). Но, во-первых, в своем большинстве этот советский пролетариат был вчерашним крестьянином, еще недоурбанизированным. Во-вторых, можно предположить, что для эсера Рыбина была ненавистна сама идея диктатуры пролетариата, декларируемая большевиками в противовес крестьянству. Так что, как и в случае “еврея”, дело шло о стереотипе.

Менее очевидно происхождение материнской фобии, которая (жалуется Нина) изуродовала ей жизнь. Речь идет о внушенном ей опасении перед мужчиной, отвращении к “любви”, страхе перед изнасилованием. Было ли за ними что-то личное или это патриархальная реакция на теории и диспуты 20-х годов о свободной любви, сказать трудно. Но если сестры, учась в институте, не испытывали подобных комплексов, то Нине, склонной к рефлексии, они существенным образом затруднили самые обычные повседнев-

ные контакты с противоположным полом. Это тоже стало частью ее “пессимизма”.

Возвращаясь назад, замечу, что из трех девочек “с дневниками” судьба, как ни странно, более других пощадила Нину Луговскую. Анна Франк сгинула в Освенциме. Мария Башкирцева, окруженная роскошью и заботами, умерла от чахотки, не дожив до двадцати четырех лет и оставив в музеях Франции и России несколько изящных, но не слишком самобытных картин. Нина, отбыв пять лет лагеря и северную ссылку, там же вышла замуж, осела с мужем во Владимире, стала художницей (от нее тоже остались в музеях картины), добилась реабилитации в “оттепель” и успела хоть на год, но пережить ненавистную ей советскую власть!

И в конце концов она оказалась тем, кем хотела: автором. Так что в известном смысле ее можно признать даже удачницей...



ВЕСЕЛЫЙ БОЛЬШОЙ САБАЕТ  
ГЛАВНОЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ ДАТНО,  
ВН ПОН. ПОВЕЩАЮТ В СЛОВО РОДНОСТЬ.

1837 А С ПУШКИН 1037

## На фоне Пушкина, или Юбилей во время чумы

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал.

А. С. Пушкин

**В** год Большого террора, 1937-й, судьба послала советской власти очень нужный ей стопроцентный юбилей: столетний. С легким веянием макабра: всенародно праздновать предстояло смерть поэта. Недаром же позднейшее академическое издание “Культурная жизнь в СССР 1928–1941. Хроника”<sup>1</sup> “подправило” сообщение “Известий” от 11 апреля 1936 года: “Первое заседание Всесоюзного Пушкинского комитета. Разрабатывается программа подготовки к столетию со дня *рождения* (курсив мой. — М. Т.) А. С. Пушкина”. Описка совсем по Фрейду.

30-е годы, они же “предвоенное время”, — понятие общее, отличное от времени “послевоенного”. Но именно между их началом и концом первое в мире рабоче-крестьянское государство мутировало в социалистическую империю. Ме-

1 М., 1976.

нялись культурные коды. Культурная диктатура пролетариата (РАПП) была уже отменена, но искусство в целом несло еще ожоги мятежных сполохов авангарда, получившие предсудительное название “формализм”.

Тридцать седьмому году, ставшему впоследствии нарицательным, предшествовали бурные события в культурном поле.

## “Пожатье каменной его десницы”

Вот несколько предварительных дат из той же академической хроники.

### 1936 год

28 января. Редакционная статья в “Правде” “Сумбур вместо музыки” об опере Шостаковича “Катерина Измайлова”<sup>1</sup>.

6 февраля, там же: “Балетная фальшь” о его же балете “Светлый ручей”<sup>2</sup>.

13 февраля, там же: “Грубая схема вместо исторической правды”. О фильме “Прометей” Кавалеридзе, студии Украинфильм.

28 февраля, там же: решение ЦК ВКПб и СНК СССР о ликвидации театра II МХТ.

1 марта, там же: редакционная статья “О художниках-пачкунах”<sup>3</sup>.

Землетрясение начавшейся *борьбы с формализмом* под руководством вновь образованного Комитета по делам искусств переходило в цунами ликвидаций, реорганизаций, обсуждений, осуждений, покаяний. Под раздачу кто только не попадал.

- 1 Опера с успехом шла аж в двух театрах в одной Москве: Большом и Немировича-Данченко.
- 2 Эту невинно-пейзажную постановку я успела посмотреть в Большом, а из откликов в памяти застряло высказывание некоего “рабочего”: “Когда по радио передают музыку Шостаковича, я выключаю «тарелку»”.
- 3 В то время мы еще знакомились с русским авангардом от Кандинского до Ларионова и Гончаровой, от Шагала и Штернберга до Татлина и Малевича в постоянной экспозиции Третьяковской галереи и Русского музея.



К Пушкинскому юбилею. Москва, 1937 год.

Эйзенштейн с фильмом “Бежин луг”, не просто запрещенным, но бескомпромиссно смытым.

Андреевский Гоголь на Гоголевском же бульваре, официально осужденный на замену в 1936-м. Правда, на практическое замещение его соц-Гоголем Томского понадобилось еще пятнадцать с лишним лет (1952); и еще семь лет — чтобы его определили на поселение в мемориальном дворе неподалеку.

Ликвидированная советско-германская студия “Межрабпомфильм” и отправленная из столицы в Ростов-на-Дону театральная студия Завадского.

Старая комическая опера Бородина “Богатыри”, озвученная новым текстом пролетарского поэта Демьяна Бедного и разгромно снятая с репертуара.

Поперек этого сумбура вместо культуры случался, конечно, и позитив: гастроли театра им. Руставели в Москве; выставки Рембрандта<sup>1</sup> или Петрова-Водкина; первый концерт вновь созданного Государственного симфонического оркестра в Большом зале Консерватории — жизнь редко течет в одном направлении. А в январе 1937 года пройдет Первое Всесоюзное совещание по вопросам телевидения.

Но в наступающем двадцатом году советской власти, на фоне вакханалии арестов и процессов нужно было какое-то интегральное культурное событие, обращенное не только к образованным покупателям билетов и книг, а ко всем и каждому. Таким событием и предстояло стать Пушкинскому юбилею.

Масштаб его в ту информационно скудную эпоху был необъятен. Во “Временнике Пушкинской комиссии” один аннотированный перечень “мероприятий” этой “великой стройки коммунизма” занимает много страниц убористого текста<sup>2</sup>.

Вот несколько краеугольных дат:

**1936 год**

*17 октября* открывается в Третьяковской галерее выставка “Пушкин в изобразительном искусстве”.

*1937 г. 29 января* — пленум Пушкинского Комитета, который определяет “порядок проведения” юбилея.

- 1 Именно эта выставка удивила Фейхтвангера присутствием “колоссального и некрасивого” бюста Сталина. См. в кн.: Два взгляда из-за рубежа. Андре Жид. Возвращение из СССР. Лион Фейхтвангер. Москва 1937. М.: Изд. политической лит-ры, 1990. С. 208
- 2 АЛЕКСАНДРОВ А. *Подготовка и проведение Пушкинского юбилея в СССР* // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л., 1937.



*9 февраля* — Постановление ЦИК СССР “об ознаменовании...”

*10 февраля* — “в связи со столетием... торжественное заседание” в Большом театре, а также митинг на Пушкинской площади.

*13–15 февраля* — “торжественная сессия” Академии наук СССР.

*16 февраля* — открытие Всесоюзной Пушкинской выставки в Историческом музее.

*22–26 февраля* — пленум правления Союза советских писателей, посвященный сразу двум датам: юбилею Пушкина и Октябрьской революции.

От этого эпицентра юбилей распространялся по всем долам и вёсям страны, ее сосудам и капиллярам. Он должен был достичь каждого печатного органа и комсомольской ячейки, колхоза, воинской части, каждой школы и детского сада, театра, завода, корабля, библиотеки, издательства, пионеротряда, каждого профсоюза, художественного промысла и “красного уголка”...

Вот несколько цифр. Митинг на Пушкинской площади, украшенной гигантским портретом юбиляра по фасаду Страстного монастыря, собрал 25 тысяч человек. За 10 месяцев 1936 года одна только Московская область (без города Москвы) “потребила” свыше 400 тысяч экземпляров сочинений Пушкина. Общий объем юбилейных изданий был определен в 13,4 миллиона экземпляров (151,5 миллиона листов оттисков)<sup>1</sup>. Тем не менее книг всюду и постоянно не хватало. В выборочном перечне я насчитала 55 языков народов СССР, на которые были переведены те или иные произведения Пушкина.

Не надо представлять себе, однако, что Пушкин в это время был уже “наше всё”. Еще не за горами были времена, когда его сбрасывали “с парохода современности”. Да и по меркам ранних 30-х с происхождением (классовым, расовое тогда в расчет не бралось) не все у него было в ажуре. Официальный

<sup>1</sup> Цифры приводятся по статье Николаева “Народная тропа”: Огонек. 1937. № 2–3. С. 19; а также по “Временнику Пушкинской комиссии”.

критик Кирпотин на страницах популярного “Огонька” еще пытался подыскать какую-никакую классово-респектабельную позицию поэту, который, увы, “не знал значения классов и классовой борьбы”. Выходило сложно, потому что, с одной стороны, “Пушкин вырос и воспитался на дворянской почве”, с другой — не будучи буржуа, он “подвергался влиянию”. С одной стороны, он усвоил “передовые идеи прогрессивной буржуазии, выражавшей еще общенародные интересы”, с другой — “и в этом была его слабость” — “не понимал прогрессивных сторон капиталистической промышленности”. С одной стороны, он “видел, что бедствия рабочих...”, с другой — “поэзия Пушкина не была так последовательна в своих политических тенденциях, как... поэзия Рылеева”<sup>1</sup>. На страницах “Известий” (3 февраля 1937 г.) он же писал попроще, но журнал недаром претендовал на приобщение массового читателя к высокому разговору: *массовая, но высокая* — таким виделся алгоритм советской культуры (кстати, пушкинский номер “Огонька” был действительно качественным и, с сегодняшней колокольни, на удивление свободен от китча).

На самом деле эти скрупулезные “классовые” проценты уже запоздали: ключевыми станут упомянутые тем же Кирпотиним слова: “народность” и “простота”.

Если громоздкая квази-“марксистская” теория часто спотыкалась, не поспевая за политикой, то на торжественном заседании в Большом театре Безыменский с чутьем “комсомольского поэта” обратился к юбиляру с рифмованным отчетом о дне текущем, коду которого безо всякой ложной застенчивости он срифмовал с самим Пушкиным:

Да здравствует гений бессмертный ума  
И жизнь, о которой столетья мечтали!..  
Да здравствует Ленин!  
Да здравствует Сталин!  
Да здравствует солнце,  
Да скроется тьма!

1 Кирпотин В. *Наследие Пушкина*. Огонек, 1937. № 2–3. С. 2–3.

(Бурные аплодисменты.)<sup>1</sup> В самом деле — был же король-Солнце, почему бы не быть и вождю-Солнцу?

В этой связи не могу не вспомнить эпизод, рассказанный терпеливому исповеднику отечественного социума Светлане Алексиевич товарищем Н., коммунистом с 1922 года, арестованным в том же приснопамятном 1937-м. В камере на пятьдесят человек сидел с ним студент за анекдот: “На стене висит портрет Сталина. Докладчик читает реферат о Сталине. Хор поет о Сталине. Что это такое? Вечер, посвященный столетию со дня смерти Пушкина...” Студент получил десять лет лагерей без права переписки<sup>2</sup>. Дорого же ценились анекдоты в советской стране!<sup>3</sup>

Но Василий Петрович Н. иллюзий в тюрьме не утратил. И анекдот был слишком уж похож на жизнь.

Пролетарский поэт Демьян Бедный на том же заседании тоже закончил речь Лениным и Сталиным, правда, “через век” и в прозе — увы. А президент Академии наук академик Комаров, открывая 13 февраля Пушкинскую сессию Академии, заключил: “И прав поэт Безыменский, когда он цитату из Пушкина превращает в боевой клич нашего времени: «Да здравствует...»” и т. д.

На открытии IV пленума Союза писателей 22 февраля, как и в Большом театре, вступительную речь поручили наркомпросу и председателю Всесоюзного Пушкинского комитета Бубнову. Он пойдет под арест в октябре того же года и получит расстрельный приговор.

А 18 февраля — как раз между сессией Академии наук и пленумом Союза писателей — застрелился знаменитый и популярный наркомтяжпром Орджоникидзе (официальная

1 Правда. 11 февраля 1937. С. 4.

2 Алексиевич С. *Время секонд хэнд*. М., 2013. С. 185.

3 Еще анекдоты той поры:

“Сталин сказал: «Если бы товарищ Пушкин жил не в девятнадцатом веке, а в двадцатом, он все равно бы умер в тридцать седьмом году»”.

“О ком больше всего говорили в день столетней годовщины со дня смерти Пушкина? — О Сталине”. Цит. по: *Москва сталинская*. М., 2008. Далее см. в главе “Ахиллес и черепаха”.

версия: умер от паралича сердца; нынешняя конспирологическая: был убит). О том, что Серго застрелился, чирикали тогда все воробьи на невысоких московских крышах; я же услышала об этом в моей *элитной* 110-й школе, где учились дети иных, близких “к кругам”...

## “Народная тропа”

Этой цитатой назвал свой обзор торжеств в упомянутом номере “Огонька” Николаев, традиционно разделив знакомство народа с Пушкиным на “прежде” (до революции) и “теперь”.

К знатым людям полей и заводов приходит в гости знатнейший человек русской литературы — Пушкин.

Нельзя перечесть всех тех способов народного общения с Пушкиным, которые знает теперь наша действительность.

И правда, при скудости и ограниченности тогдашних СМИ пришлось изобретать кустарные способы приобщения людей к юбилею, исходя из местных возможностей. Так, в харьковском Доме Красной Армии была открыта Пушкинская выставка. “Стильная мебель, мраморные колонны, скульптурное изображение поэта, выдержки из его произведений, вышитые на черном бархате”. Постсоветский лихой и затратный китч на 200-летию поэта в 1999 году далеко позади оставил небогатую пышность бархата, скорее всего расшитого руками жен комсостава гарнизона с энтузиазмом и безвозмездно.

Но ни дальность, ни бедность средств не мешали отклику на юбилей повсеместно.

Например, стахановка псковского колхоза “Большие горбы” Климан устроила у себя дома фотовыставку и доклад о Пушкине для передовых льноводов своей области. А заведующий колхозной библиотекой в слободе Дячинской кузнец Бердников сделал в читальне “Пушкинский уголок”. Район-

ная библиотека в Новоржеве предложила читателям выставку произведений, рекомендательные списки и Пушкинский альбом (из газетных вырезок за неимением лучшего). Не говоря о лекциях и докладах. Другие местные библиотеки добавили к этому читательские конференции с викторинами, вечера с пением, “громкие читки” и конкурсы чтецов с выездами “на заводы и в колхозы”.

Эпидемия публичного чтения Пушкина охватила страну. Стихи декламировали в самых экзотических местах и при самых суровых обстоятельствах. Группа самодеятельных чтецов в городе Куйбышеве “произвела 11 громких читок... на стройках и в жактах” (домоуправлениях. — *М. Т.*). В Керчи подобные читки состоялись в общежитиях портовых рабочих; в Ворошиловграде — в Доме Красной Армии; в Саратове — на Трикотажной фабрике им. Крупской. В Севастополе, на Трансэлектро, “читают Пушкина в обеденные перерывы по цехам”, а в Москве, тоже в обеденное время, в конструкторском бюро завода “Красный пролетарий” — и так повсюду. Самодеятельные актеры смело дерзали на то, к чему с опаской подступались главные столичные сцены. На “Бориса Годунова” отважились в клубе села Сосновая Хвалынского района.

Список *мероприятий* можно длить и длить страница за страницей. Доходило до курьезов.

К примеру, на Октябрьском руднике острова Сахалин был установлен “Пушкинский литературный минимум” для комсомольца.

На Черноморском флоте типография многотиражки выпустила “Памятку краснофлотца” о Пушкине, а многие краснофлотцы взяли обязательство прочесть собрание сочинений (тогда было принято брать *социалистические обязательства* — выполнить или перевыполнить план на столько-то процентов. — *М. Т.*).

“Интересным и значительным моментом в заводской подготовке, — сообщает “Временник...”, — является факт появления рабочих-пушкинистов”. Кто бы спорил, что отдельно взятые кузнец Тимофеев, “ходок пушкинских мест” (“Огонек”)



Специальный "Пушкинский" номер журнала "Крокодил".

или токарь Иванов могли стать истинными любителями и даже знатоками Пушкина. Но не могу не сослаться по этому поводу на исчерпывающую реплику Лотмана (уже постсоветскую) на вопрос о "народном пушкиноведении, о котором в послед-

нее время говорят так много”: “Есть народная любовь к Пушкину, есть желание узнать о нем больше, но нет народной пушкинистики, как нет народной ядерной физики”<sup>1</sup>. Не могу не вспомнить заодно о “народной металлургии” Мао, велевшего наладить выплавку в крестьянских дворовых печах...

Еще более “интересным и значительным моментом” юбилея 1937 года можно считать, что “в ряде районов Пушкину посвящались специальные партийные собрания, на которых в роли докладчиков нередко выступали секретари райкомов”. Тем самым Пушкин был как бы национализирован и назначен государственным поэтом (то же самое, кстати, случилось с Шиллером и Гёте в Третьем рейхе)...

Вся эта фантазмагория имела, впрочем, и другую, менее очевидную, но важную сторону. Во-первых, нельзя сосчитать, сколько людей впервые приобщились таким образом к книге. Во-вторых, если слово “ликбез” к середине 30-х ушло из текущей терминологии, то “ликвидация малограмотности” не сходит со страниц той же культурной Хроники, аккомпанируя юбилею. Часть населения еще и читать толком не умела — стихи с голоса были доступнее, чем в книжке. Стихи Пушкина, какие-нибудь “Мчатся тучи, вьются тучи...” или “Там чудеса: там леший бродит, / русалка на ветвях сидит...” были куда красивее и интереснее навязшей риторики виршей того же Безыменского типа: “... Навеки свободен у нас человек / Трудом, и любовью, и дружбой богатый” (в скобках стоит заметить, что на “языки народов СССР” охотнее всего переводили сказки. Их перевели на тюркский и казахский, мари́йский и удмуртский, идиш, эвенкийский и проч.).

Меж тем, хоть и “талантливейший”, Маяковский, как и весь вообще авангард, был массе не по зубам (к тому же множеству людей огромной, вчера еще деревенской страны

1 Лотман Ю. *Воспитание души. Воспоминания. Интервью. Беседы о русской культуре*. СПб.: Искусство — СПб., 2003. С. 127.

было свойственно скорее фольклорное, чем присущее искусству восприятие, но к этому я обращаюсь в связи с кино). Пушкина же отличала прекрасная универсальность — не было страты или группы в обществе, которая не могла бы найти *своего* Пушкина; не говоря о том, что он давал счастливую возможность взбираться выше и выше по ступенькам культуры, хотя бы и с помощью глуповатого комсомольского минимума или соцобязательства. Так что из этой спущенной сверху пандемии страна вышла более грамотной, совершив некоторый цивилизационный шаг. Недаром в будущем времени советское общество осознает себя как “читающее”.

### “...Что в мой жестокий век...”

Была еще одна неявная, но очень существенная для советского социума черта у этого официального массового мероприятия. Помимо объявленных рабочих-пушкинистов и прочей местной самодеятельности, для огромных тиражей издательств, не говоря о прочем, нужна была мощная профессиональная база. Одно только Полное собрание сочинений в 15 томах в издании Академии наук получило тираж 540 тысяч экземпляров. Плюс шеститомник Гослитиздата (600 тысяч экземпляров) и издание *Academia* (150 тысяч).

Известно, что в жестко организованном и стратифицированном советском обществе были ниши, куда могли укрыться люди “с раньшего времени” и даже опальные. Это упущение позволяло сохранять ниточку преемственности и поддерживать уровень культуры, ныне забытый. Такой нишей была, например, нужда в переводчиках — как на уровнях практических и бюрократических, так и литературных. До самого конца советская школа перевода могла считаться образцовой и обеспечивала читателя — увы, ограниченным, зато полноценным — запасом западной и прочей литературы.

Другая ниша — музеи. За ничтожные зарплаты там служили самоотверженные и высокие специалисты.



Не могу в этом месте удержаться от личного отступления. Вспоминаю — уже в послевоенные годы — седенькую, невидную библиотекаршу в Театральном музее им. Бахрушина. Для читателей она была сущим благословением: не только выдавала затребованную книгу, но любезно предоставляла всю литературу по теме — своего рода “ликбез” для специалистов. В том числе книги, уже вычеркнутые из библиографии (до поры библиотека музея служила еще и прибежищем для репрессированных книг с экслибрисами сгинувших владельцев). Однажды мой муж увидел у нее на столе букетик и хотел поздравить с днем рождения. Оказалось, да, день рождения, но не ее, а “его Величества короля-Солнце Людовика XIV”. Она была не только урожденная графиня, но убежденная монархистка и за пределами музея с сотрудниками не общалась. Директором музея, меж тем, была бывшая романтическая актриса (некогда даже дублерша великой Ермоловой) и пламенная коммунистка с семнадцатого года. И ничего — ладили. Зато барственный зам по хозяйственной части отметился тем, что украл из вверенного учреждения пару старинных ковров.

А в комнатухе при музее обитал Бахрушин — потомок основателя и известный специалист по балету, похожий в своем неизменном кожаном доспехе на Дон Кихота. Если добавить (не упоминая прочего столь же пестрого персонала) моего мужа, недавнего фронтовика-сталинградца, то портрет местного Ноева ковчега будет готов. Но это *à propos...*

В арестном и расстрельном 37-м пушкинистика оказалась не просто нишей, но вместительной пещерой (“Унесем зажженные светы / В катакомбы, в пустыни, в пещеры” — Брюсов) для разбитого научного авангарда и прочих гуманитариев. Бдительные советские люди не преминули подметить это, и “пушкинский год оказался годом крестового похода против пушкинистов”. Их обличали в статьях, высмеивали на эстраде и в карикатурах: “Памятник Пушкину окружен толпой пушкинистов с развернутыми транспарантами: «А. С. Пушкину от комментаторов», «Нашему



“Нашему поильцу и кормильцу...” Шарж М. Б. Храпковского.

поильцу и кормильцу» и т. п.”<sup>1</sup> — во времена народной пушкинистики и комсомольского минимума это было по-своему даже и логично. Но академическое издательство научным уровнем не поступилось. Очередная ирония истории: изо

1 Молок Ю. *Пушкин в 1937 году*. М.: НЛО, 2000. С. 83–84.

всего размаха *мероприятий* именно эти пятнадцать увесистых академических томов, подготовленные пушкинистами, оказались самым ценным и “долгоиграющим” результатом юбилея. Они и до сих пор являются наиболее полным и фундированным собранием сочинений. Когда, уже в постсоветское время, Лотмана — последнего из могижан отечественной пушкинистики большого стиля — спросили, не пора ли обновить академического Пушкина. Он согласился, что да, пора, но, увы, пока нереально, упомянув только часть тех имен, которые обеспечили необходимый научный уровень: Щеголев, Цявловский, Томашевский, Измайлов, Бонди, Гиппиус, Эйхенбаум, Якубович, Виноградов, Тынянов, Оксман, Гуковский, Мордовченко, Благой и другие. В существенной части это были адепты блистательной ленинградской формальной школы, поднявшейся с революцией, а в 30-х разгромленной, так что само слово “формализм” поменяло коннотацию на отрицательную. Именно ими и были

прочтены и изданы все его (Пушкина. — *М. Т.*) творческие рукописи, проделана работа, объем и научный уровень которой трудно переоценить. Его (собрания сочинений) выпуск — настоящий научный подвиг.

Сейчас, полвека спустя, недостатки этого издания очевидны... Но очевидно также, что мы сейчас не располагаем научным коллективом, даже отдаленно сопоставимым с тем, который готовил первое, —

резюмировал Лотман<sup>1</sup>.

Парадокс 30-х годов обнаружил себя в Пушкинском юбилее, как теперь говорят, “в натуре”. Под спудом объявленной унификации амплитуда культурных состояний была огромна. От “ликбеза” и малограмотности до энциклопедической обра-

1 ЛОТМАН. *Указ. соч.* С. 123–124.

зованности, ныне почти исчезнувшей, и научного дерзания. Время “пост”, отменив многие идеологические запреты, а заодно и критерий достоверности в пользу культурной вседозволенности, оказалось жертвой культурной энтропии..

Странным образом выход академического издания Пушкина уложился как раз между двумя самыми репрессивными годами советской власти: 1937-м и 1949-м.

Разумеется, публикациями классика дело не ограничивалось. Не было периодического издания, которое не посвятило бы Пушкину специальный номер или подборку. Таким “спецам”, как упомянутый выше Кирпотин, приходилось писать на разных уровнях — от биографии поэта для Гослитиздата до популярного “Огонька” и официальных “Известий”. Тынянов, самый “пушкинский” из племени пушкинистов, начал роман о Пушкине.

Театр, как драматический, так и музыкальный, в свою очередь не мог не отдать должное юбилею. В Ленинграде Театр им. Кирова (ныне Мариинский) показал, к примеру, целую декаду опер на пушкинские сюжеты плюс балет “Бахчисарайский фонтан”. Национальные сцены не отставали. Трудная для сцены драматургия Пушкина тоже нашла своих истолкователей.

Но я хотела бы напомнить о роде сценического искусства, которое тогда имело мастеров и благодарную аудиторию, а нынче, если не считать юмористов, почти вышло из употребления. Это искусство художественного чтения. Можно было бы подумать, что чтецкие вечера, проходившие с аншлагами, были функцией малограмотности страны, но это вовсе не так. Чтение было в высшей степени изощренным искусством. На вечера Журавлева, Шварца, Яхонтова стремилась самая рафинированная публика. Это была встреча со знакомым текстом, каждый раз сулящая неожиданные глубины. Скажу смело: изо всех и разных фрагментов сценической Пушкинианы за долгие, долгие годы в моей

театральной памяти остались, как снежные пики, Уланова — Мария в “Бахчисарайском фонтане”, Печковский — роковой и обреченный Германн (больше ничем значительным на академической Кировской сцене он не отметился), а также позднейшая сценография Давида Боровского к опере “Борис Годунов” в театре Ла Скала (которую я видела, к сожалению, в отрыве от спектакля).

Сюда же относится и чтение Яхонтовым “Моцарта и Сальери”. “Маленькая трагедия” казалась у него большой, полной мысли и почти инфернальной — не просто зависть или ревность, а сугубое нарушение миропорядка “беззаконной кометой” гения. До сих пор помню его тембр и слышу интонацию — дьявольскую и нежную, таинственную и отрешенную: “Ты уснешь надо-о-лго, Моцарт!”

Так что диапазон от какого-нибудь дежурного *мероприятия* до вершин искусства был огромный. По тому же капризу личной памяти из впечатлений зрительных упомяну вошедшего в классику лицейского Пушкина с гравюры Фаворского с оком, пророчески прорезавшимся у виска; изящную, почти легкомысленную (если бы не кивок в сторону рисунков Пушкина) графику Кузьмина к “Евгению Онегину” и портрет Ульянова с витиеватым названием “Пушкин с женой перед зеркалом на придворном балу” — со столь же сложной, но точной композицией, отягощенный скрытыми смыслами, но светлый и легкий по колориту, как огонь свечей.

На самом деле визуальный (он же иногда и вкусовой) охват юбилея отличался той же безразмерностью. От кондитерской фабрики, подарившей детям шоколад и фигурки “Сказки Пушкина”, от стилизованных миниатюр Палеха, от книжной графики и мелкой пластики он простирался до задач “монументальной пропаганды”. Если вспомнить бесчисленные выставки-передвижки и альбомы-самоделки, то можно смело сказать, что для всего художественного и оформительского цеха во всех его ипостасях Пушкин тоже стал кормильцем



“Бахчисарайский фонтан”: Мария — Г. Уланова, Вацлав — М. Габович.

и поильцем. В эпицентре юбилейного бума ожидаемо оказался вопрос о памятнике<sup>1</sup>:

- <sup>1</sup> Апокриф о цензурных поправках к памятнику, на котором “первоначально был изображен Пушкин с томиком своих стихов, затем томик Пушкина был заменен томом Сталина, затем книга снова стала пушкинской, зато фигура сталинской, а на последнем этапе вместо стихов Пушкина в руках Сталина оказался “Краткий курс...” (Молок. С. 84–85).

У москвичей как-никак был свой Пушкин. Маяковский недаром заметил: “На Тверском бульваре / очень к вам привыкли”. Действительно привыкли. На другом конце бульвара, у Никитских ворот, стоял каменный, сурово упрощенный конструктивизмом Тимирязев С. Меркурова, в сравнении с которым силуэт Пушкина представлялся живым, даже интимным. Памятник был обжит (моя первая детская песочница, к примеру, непринужденно располагалась почти у его подножья). Он составлял такую же приметную площадку, как старый (еще не снесенный тогда) Страстной монастырь, как сравнительно новое здание “Известий”, кинотеатр “Центральный” на одном углу и аптека на другом; у него даже было фамильное прозвище “Пампуш на Твербуле”, в 30-е, впрочем, уже подзабытое.

Ленинград, напротив, такого признанного населением памятника не имел, так что некоторый комплекс саднил. Болельщики северной столицы подвергли памятник Опекушина строгой критике. Самые нелицеприятные слова принадлежали писателю Каверину: “равнодушный памятник”. “Перед нами скорее опоэтизированный чиновник, нежели поэт”<sup>1</sup>. Меж тем “город пышный, город бедный” справедливо считал себя наследником Пушкина не менее, чем Москва, и достойный памятник поэту был делом чести.

Главными в концепции будущего памятника, кто бы об этом ни говорил, были слова: “волнующийся, стремительный” (скульптор Козлов); “динамичный”, “взволнованный” (Катонин, архитектор-художник); “кусочек пламени” (скульптор Шервуд); “нельзя изображать Пушкина неподвижным и застывшим. Пушкин — это стремительное движение” (писатель Тынянов) — активизм был *modus vivendi* 30-х. Оглядываясь назад, надо сказать, что модели, представленные тем же Козловым, Шервудом, Шадром, не только отвечали этому мыслеобразу, но были куда выразительнее тех увеличенных салонных статуэток, которые расставил по Москве следую-

1 Цит. по: Молок. Пушкин в 1937 году. С. 57.

щий юбилей эпохи постмодерна. Все-таки понятие качества блюли тогда неукоснительно.

После страстных и аргументированных споров место для памятника было назначено, и он был заложен 10 февраля 1937 года при стечении народа у Биржи, на Неве.

Но злая ирония истории не щадит ни расчеты тиранов, ни замыслы талантов: самым амбициозным проектам юбилея не дано было осуществиться. Умер Тынянов, недописав романа о Пушкине; умер Шервуд, недоваив памятника. Ото всей “монументальной пропаганды” юбилея 1937 года чудом уцелел лишь совершенно самовольный и самодельный памятник, сооруженный в далеком северном поселке Чибью Николаем Бруни, заключенным Ухтпечлага, потомком академика Ф. Бруни, “одного из первых художников, снимавших портрет с мертвого Пушкина”. Спустя год автор был расстрелян по ревизии, а памятник ненароком сохранился в краю вечной мерзлоты и “во время последнего пушкинского юбилея, 6 июня 1999 года после больших реставрационных работ, проведенных по инициативе Ухто-Печерского общества “Мемориал” скульптором А.К. Амбрюлявичисом и его помощниками, состоялось его второе открытие в Ухте”<sup>1</sup>.

Так на все в этом роковом году — даже если дело шло о “высоком и прекрасном” — падала длинная тень ГУЛАГа..

Юбилей Пушкина, как радуга, раскинувшаяся над огромной страной, отразил в себе все цвета спектра — ох какой непростой — жизни. Даже при том что поэта стригли и причесывали на советский лад, читателю достался и сам Пушкин, его живое присутствие.

Феномен Пушкина в русской литературе в том, что на него можно примерить любые идеологические доспехи (“Чем ныне явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом?..”), но все это соскользнет с его *dolche stil nuovo*

1 Молок. Пушкин в 1937 году. С. 76.





Памятник А. С. Пушкину в Ухте работы Николая Бруни.

(по Бродскому), оставив в конце концов читателя наедине с его поэзией и мыслью. Пушкин на месте на любом витке русской истории, к нему можно обращаться на любом вам доступном уровне — это вопрос не к поэту, а к читателю. Еще при жизни, как и на всех крутых культурных виражах, Пушкина не уставали первым сбрасывать “с парохода современности”. И это, может быть, самое верное свидетельство его уникальной роли “замкового камня” в русской культуре.

Можно много говорить и спорить о Пушкине; например, о том, что, будучи самым европейским из русских писателей, он менее всех оказался освоен Европой, ибо трудно поддается переводу (метафоре и сложной рифме легче искать аналог, чем передать очарование простых слов: “Я помню чудное мгновенье, / передо мной явилась ты...”). Но в конце концов надо констатировать: никакие комсомольские минимумы и “красные (то бишь пушкинские) уголки” не могли



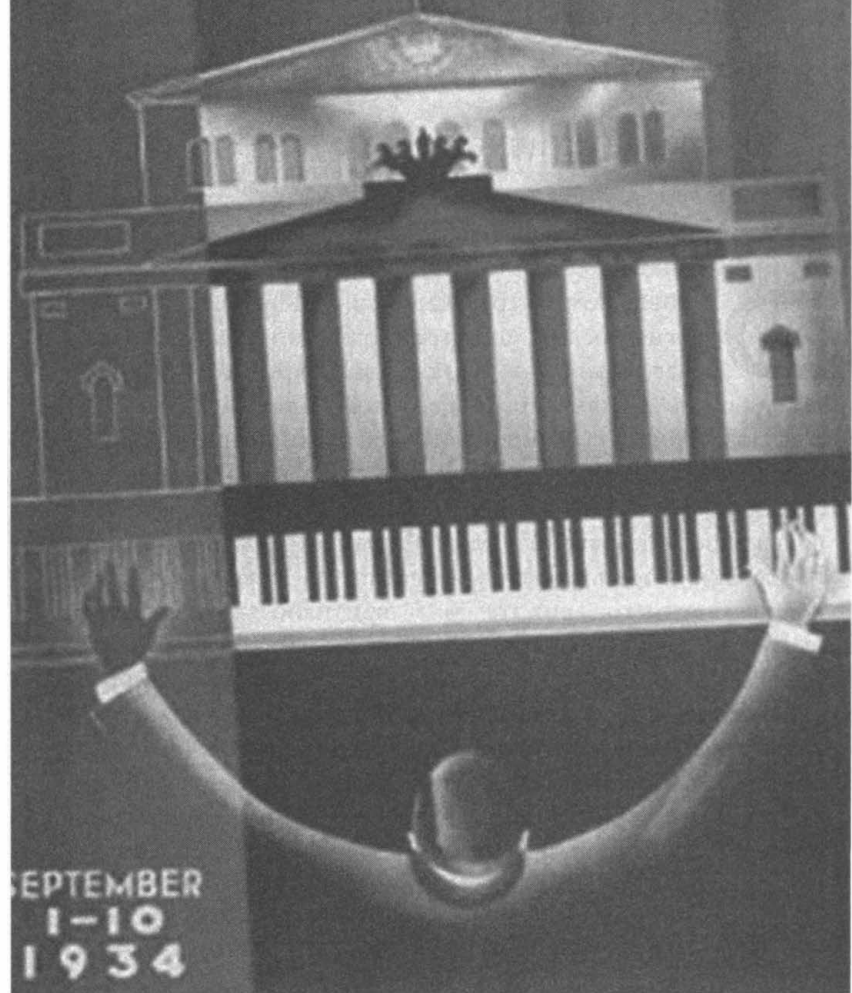
обеспечить полное его присвоение советской идеологией. Так что в сухом остатке макабрического 37-го Пушкинский юбилей послужил все же не только и не столько алиби для террора, сколь общенациональным гуманитарным ликбезом и неким культурным (не говоря, материальным) убежищем для прослойки.

Для меня этот юбилей во время чумы — еще и личное, школьное воспоминание. В нашей начитанной школе № 110 был объявлен Пушкинский бал-маскарад. Я было подумала о Коте ученом, но моя тетка как раз получила в наследство сундук со старинным платьем, и там обнаружился среди прочего настоящий бальный кринолин, из трехцветного тканого атласа, который, правда, был существенно больше меня, но это поправимо. А также веер из страусовых перьев (“малиновый берет” — дело рук). От такого предложения нельзя было отказаться, хотя я не чувствовала в себе ни капли “татьянского” или хотя бы “лолитского”. Честно, я не без зависти глядела на мою подругу детства и одноклассницу Козю, она же Светлана Бухарина, которая нарядилась бесенком и крутила длинным хвостом направо и налево (до ареста ее отца оставался едва ли месяц). Впрочем, мы, пяти-шестиклашки, все равно были “мелюзгой”. Кругом сновали Онегины и Гвидоны, Людмилы и царевны из старших классов. А первая премия — и вполне заслуженно — досталась девчонкам-десятиклассницам, которые догадались нарядиться “тремя картами” — тройка, семерка и дама пик.

Зато литературный журнал нашего класса обзавелся пушкинским номером, а ровесник из “Б” Нолик Митлянский (будущий скульптор) за пластилиновую “Голову” из “Руслана и Людмилы” получил всесоюзный приз!

Бал в нашем актовом зале под конструктивистским портретом Фритьофа Хансена был нарядным и веселым, и я вспоминаю о нем с любовью. А кринолин был впоследствии продан в Малый театр, где его переделали в платье для графини-внучки в спектакле “Торе от ума”...

MOSCOW  
THEATRE  
FESTIVAL



SEPTEMBER  
1-10  
1934

# Фасад империи и эстетическое убежище

## Классика на сцене

**В** 1940 году, на исходе 30-х, вышла в свет увесистая книга, 386 страниц в твердом переплете, “Режиссер в советском театре. Материалы Первой всесоюзной режиссерской конференции”, которая состоялась 13–20 июня 1939 года. Она открывается словами приветствия “Вождю народов, великому Сталину” и завершается лозунгом: “Да здравствует наш вдохновенный учитель и вождь, лучший друг советского искусства — Иосиф Виссарионович Сталин!” В почетный президиум конференции вошли среди прочих “вождей” Молотов, Жданов, Хрущев, Берия. В рабочем президиуме среди “заслуженных” и “народных” артистов, писателей и критиков — заместитель председателя Совнаркома Вышинский; ему отдана вступительная речь “Задачи советского театра”. Он сформулировал роль театра “как органа, ведущего борьбу за повышение коммунистической сознательности и дисциплины”<sup>1</sup>. Искусству, таким образом, отводилась чисто инструментальная функция. На самом деле за Вышинским смело можно было признать право на вступительную речь, ибо никакой Станиславский и Мейерхольд не могли бы соперничать с ним как с режиссером недавних политических процессов “врагов народа”, про-

1 *Режиссер в советском театре.* М.; Л., 1940. С. 19.



Сцена из спектакля “Адриенна Лекувьер” Э. Скриба (Камерный театр).

гремевших на весь мир. А книгу можно было бы положить поверх мартиролога закрытых, слитых между собой и перемещенных в провинцию театров как надгробный камень сценическому искусству 30-х.

Если бы только искусство было прямой проекцией собственных ли манифестов или руководящих указаний. На самом деле советский театр, искалеченный как “барским гневом”, так и “барской любовью”, как репрессиями, так и поощрениями, продолжал жить и даже развиваться по собственным законам. Смена парадигмы, случившаяся на рубеже 30-х, — обозначим ее термином В. Паперного “Культура Два” — не была прихотью системы. Она не была даже собственно советским явлением.

Кончались “бурные 20-е”. Зрелищные искусства постепенно возвращались в берега сюжетности, “художественности”, опоры на традицию и на “живого человека”. Вечный мятежник



Сцена из спектакля “Вишневый сад” А. Чехова (МХАТ).

Мейерхольд поставил “Даму с камелиями” буржуазнейшего А. Дюма-сына (1934) — самый изысканный спектакль 30-х. Таиров возобновил “Адриенну Лекуврер” Э. Скриба (1933).

Если театру и суждено будет принять на себя первый удар кампании “по борьбе с формализмом”, то по сравнению с кино, монополизированным к началу 30-х, он все же сохранит больше степеней свободы.

Московские сцены, как, впрочем, и весь уклад 30-х, еще вовсе не были однообразны, они хранили напластования эпох, школ, вкусов. На сцене Художественного театра еще шли — в первых составах — спектакли старого МХТа: “Царь Федор Иоаннович” (1898), “Вишневый сад” (1904) — живые фрагменты культуры начала века. Большой театр держал гранстиль императорской сцены. Если это и не способствовало модернизации, то обе труппы, оперная и балетная, зато обеспечивали спектакли первоклассными составами. Малый театр,



Гамлет — Анатолий Горюнов (Театр им. Е. Вахтангова).

резервация классического А. Островского, сохранял культуру речи сочно-бытовой и романтически приподнятой. На фоне дружно отмеченного критикой сближения “театральных фронтов” сцена начала 30-х еще несла ожоги и отблески эксплозии авангарда.

Театр режиссерского всевластия постепенно уступал место актеру: состав трупп был блистательным, театры — разно-





Ромео — М. Астангов, Джульетта — М. Бабанова (Театр Революции).

образными. Под спудом административных реорганизаций еще бродила энергия направлений и школ.

Стране, постепенно разворачивающейся от революционной идеологии к государственнической, нужен был импозантный фасад империи. Демиургическим претензиям авангарда было предпочтено исполнительское мастерство: актеры стали фаворитами эпохи, недаром их поощряли зва-



Джульетта — Г. Уланова (Большой театр).

ниями и Сталинскими премиями: государственная иерархия внедрялась во все сферы жизни.

Зато ликвидация РАППа умерила как-никак диктатуру пролетариата в репертуаре и за кулисами. Индульгенция классическому наследию приоткрыла возможность эмигрировать из системы классовых ценностей под сень общечеловеческих. Шекспир стал доминантой эпохи, определил уровень. Разумеется, и для Шекспира к середине десятилетия будет сложен нормативный образ, опирающийся на постулат Энгельса о “титанах” эпохи Возрождения, — империя будет искать масштаб.

Шов смены парадигмы прошел через постановку “Гамлета” Н. Акимовым на сцене Театра им. Евг. Вахтангова (1932). Обратим внимание на позицию Главреперткома: для него “Гамлет” — “это не такое классическое произведение, которое желательно было бы к постановке. Но поскольку “Гамлет” разрешен, то нет оснований запрещать работать над

пьесой”<sup>1</sup>. На “несозвучную” пьесу согласились еще и потому, что Гамлет был на сей раз радикально освобожден как от “мистики” (Тень), так и от “гамлетизма”. Знаменательно, что критика этот уже приподнвившийся нигилизм дружно не примет. Ю. Юзовский назовет свою статью “Перечеркнутый Гамлет”. П. Марков окрестит это “*reductio ad absurdum* Шекспира”<sup>2</sup>. От спектакля останутся в истории декорации, пара блестящих мизансцен, трагическая музыка Шостаковича. Больше до смерти Сталина датский принц на московской сцене не появится. А когда “оттепель” обратится к нему как к любимому герою, об опыте Акимова не вспомнят...

Гораздо более знаковой оказалась постановка А. Поповым “Ромео и Джульетты” в Театре Революции (1935). Не было другого спектакля, который с такой наглядностью нес бы на себе рубцы и шрамы совершающихся перемен. С одной стороны, “даже вожди начинают поговаривать о внимании — к участку чувства... Можно писать о розах любви”, — скажет А. Попов труппе. Не стоит удивляться суконному языку, каким социологизирующий Театр Революции, бастард Мейерхольда, начинал диалог с Шекспиром. “Цветы на столе”, статья самого сейсмографического критика эпохи Ю. Юзовского, недаром помечена 1934 годом. Работа над трагедией уже была начата, цветы значились в смете постановки в количестве трех тысяч штук, листья — двадцати тысяч штук. Смета была необычно обширна для небогатого, чуждавшегося декоративности театра. Истовый конструктивист И. Шлепянов впервые рискнул развернуть над сценой синее небо Вероны, на фоне которого появлялся юноша с пальмовой ветвью — Ромео. Небесный полог этот стоил театру много крови — промышленность плохо справлялась с окраской шелка, как и с качеством фанеры, пригодной для декораций а-ля Возрождение.

С другой стороны, и сам автор как “представитель Ренессанса” был ох как не бесспорен: “Это не значит, что Шекспир

1 Цит. по: Жидков В. *Театр и время: от Октября до перестройки*. Ч. 2. М., 1991. С. 197.

2 МАРКОВ П. А. *О театре*: В 4 т. Т. 4. М., 1977. С. 63.

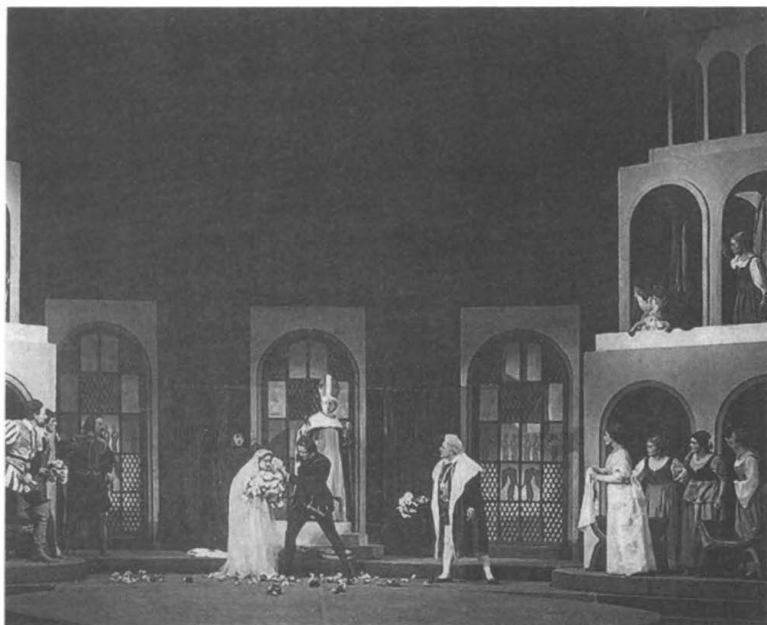


Сцена из спектакля “Укрощение строптивой” У. Шекспира (ЦТКА).

был такой революционер своего времени, что он думал в унисон с Театром Революции”, — скажет тогда же А. Попов<sup>1</sup>. Ренессанс виделся ему в жестких контурах и гремящих противоречиях. Правда, М. Астангов — Ромео мечтал о Гамлете, а М. Бабанова — Джульетта предпочла бы шекспировскую комедию, зато традиционные “сентиментальность” и “буржуазность” были преодолены без остатка. Когда в 1935 году спектакль, посвященный комсомолу, выйдет в свет, эти странные любовники, лишённые ожидаемой “бури страстей”, привлекут именно своей неканоничностью, а в войну откроется истинный смысл бабановской Джульетты, принявшей бремя испытаний на полудетские плечи...

До сих пор речь шла о театре и критике; но театр, как никакое другое искусство, связан с публикой.

1 Цит. по: Туровская М. *Бабанова. Легенда и биография*. М., 1981. С. 170–171.



Сцена из спектакля “Много шума из ничего” У. Шекспира (Театр им. Е. Вахтангова).

Унификация? Но жизнь, серая внешне, была еще во всех направлениях пересечена маргинальными социальными укладами и стратами — “бывшие” или “лишенцы”, “выдвиженцы”, “партийцы”, крестьяне в процессе урбанизации, служащие непролетарского происхождения жили бок о бок в коммуналках. Унификация не была состоянием — она была процессом. Под спудом официальных лозунгов, на личностном ли или поколенческом уровне, еще присутствовали разные ориентации. Консервативная традиция воплощалась в живых еще носителях старой культуры. Сполохи недоукрощенного авангарда там и тут еще вспарывали искусство. В новых поколениях, больше не обольщенных революционаризмом (идей, скорее чем форм), возникал *неозскапизм*. Не говоря уже о низовой культуре, вовсе не равной официальной массовой.

Театр 30-х имел преданного зрителя, готового стоять за билетами ночами, уютиться на галерке, смотреть спектакли



Отелло — А. Остужев (Малый театр).

по многу раз. Зрители “выбирали” не столько театры, сколько спектакли.

Унификация? Но один только Шекспир давал широкий диапазон жанров и стилей.

Ваханговцы в комедии “Много шума из ничего” (1936; режиссер И. Рапопорт, художник В. Рындин) с “турандовским энтузиазмом”, по слову Б. Алперса, вышутили все

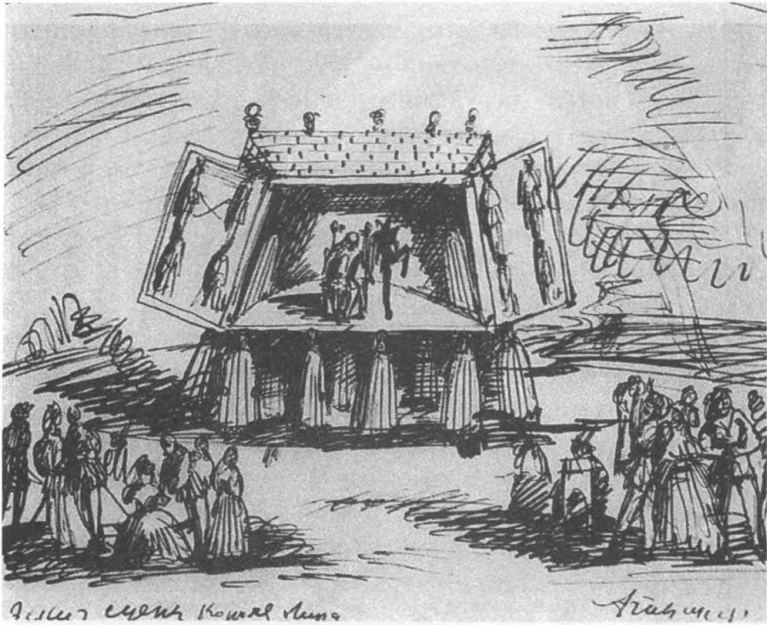
и вся — бедных влюбленных, сиятельного герцога, коварного злодея, даже место действия — Мессину, сделав “исторический фон” почти игрушечным и найдя *своего* Шекспира в великолепном *brio* дуэта ренессансных “интеллектуалов” — капризной Беатриче (Ц. Мансурова) и фанфаронистого Бенедикта (Р. Симонов).

Зато А. Попов в Театре Красной Армии в “Укрощении строптивой” (1938) достиг наконец “бури страстей”, не побоявшись плебейской брутальности дуэта Катарины (Л. Добржанская) и Петруччио (В. Пестовский). Скачущие бутафорские кони Н. Шифрина, вынесенные для их пикировок на необъятную авансцену квазиампирной постройки К. Алабяна, придавали представлению воистину площадной масштаб.

Унификация? Но в 1935 году — в год первой научно-творческой конференции по Шекспиру — увидели свет два спектакля, оба, кстати, поставленные Сергеем Радловым, но обозначившие две крайние точки отхода от “официального” Шекспира, “титана Возрождения”: “Отелло” в Малом и “Король Лир” в Государственном еврейском театре (ГОСЕТ).

От “Отелло” в Малом никто, кажется, ничего не ждал. Постановка “не отличалась оригинальностью. Она была выдержана в пышном оперном стиле”. На роль венецианского мавра было четыре претендента, последний из них, А. Остужев, “талантливый, но несколько поверхностный мастер старого романтического стиля”, по словам того же Алперса<sup>1</sup>. К концу репетиций выяснилось, что спектакль надо ставить “на Остужева”, шестидесятилетнего, почти глухого. Случилось чудо: старый романтический стиль старого Малого театра воскрес во всем своем великолепии: такого виолончельного голоса, такого музыкального чтения стиха мы не слыхивали. Но главное было даже не в этом: не ревность, а доверие, по слову Пушкина, двигало трагедию. Весь этический мир Отелло был сотрясен возможностью предательства и лжи: “Он убивает Дездемону для того, чтобы восстановить

1 Алперс Б. *Театральные очерки*. Т. 2. М., 1977. С. 314–315.



А. Тышлер. Эскиз декораций к “Королю Лиру” У. Шекспира (ГОСЕТ).

нарушенную справедливость”<sup>1</sup>. Этой этической сотрясенности трагедии резонировал зал.

Не удивительно ли, что самый интеллектуальный, чтобы не сказать философский, Шекспир был сыгран на языке еврейских местечек — идиш, и не было театра, который пропустил бы его. История постановки “Короля Лира” тоже была извилиста (среди кандидатов в режиссеры побывал даже немецкий эмигрант Эрвин Пискатор).

Советская сцена 30-х не знала другого спектакля, столь пронзительно, еретически нового. Традиция была содрана, и в старой трагедии, как нерв в больном зубе, обнажилась голая, корчащаяся в муках познания, страдающая и безжалостная человеческая мысль.

<sup>1</sup> Алперс Б. *Театральные очерки*. Т. 2. М.: 1977. С. 314–315.



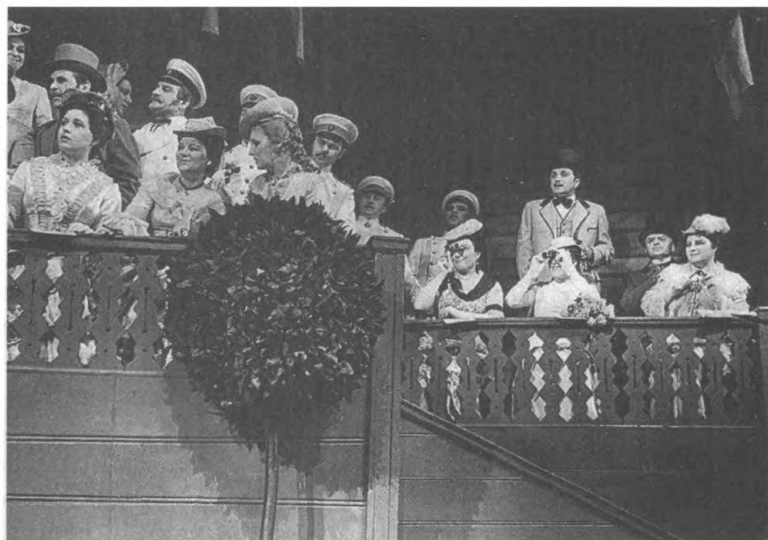


Шут — В. Зускин, Лир — С. Михоэлс (ГОСЕТ).

Можно цитировать слова С. Михоэлса, создателя роли Лира, о “банкротстве его прежней идеологии”<sup>1</sup> — слова не выразят жеста отказа от всего ритуально-королевского, вплоть до почтенной бороды. Король Лир, вообразивший свое Эго единственной мерой вещей, выворачивал себя наизнанку, чтобы вернуться к тем ценностям — человечности и любви, — которые сначала и сполна были даны его шуту (В. Зускин). Сказочная и суровая деревянная постройка А. Тышлера напоминала столько же о замке, сколько о шекспировском “Глобусе” и бродячих комедиантах — опальным художникам театр давал еще и материальное прибежище.

Если мир Отелло был сотрясен в своих этических основах, то мир Лира — в мировоззренческих. “Шекспировский”

1 Михоэлс С. М. *Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэле*. М., 1981. С. 88.



Сцена из спектакля “Анна Каренина” Л.Н. Толстого (МХАТ).

сезон 1934–1936 годов кончался в жизни, увы, так же по-шекспировски — грозной дискуссией о формализме.

Если классика давала театру возможность ускользнуть за пределы догматического соцреализма, художнику — не потерять себя (не говоря, просто выжить), то такую же роль играл и сам театр для зрителя.

Напомню, что в России, где испокон веку не было привычки к жизни общественной, где искусству вменялась роль и политики, и философии, и прессы, театр был то кафедрой, по слову Гоголя, то полигоном утопии для авангарда; а для нас в 30-е он стал еще и эстетическим убежищем.

Разумеется, Шекспир — лишь один из примеров, и, говоря о нашей теме, нельзя обойти казус МХАТа. Театр Мейерхолда был закрыт, Художественный объявлен всеобщим эталоном — и это тоже способ колонизации культуры системой.

“Враги” М. Горького, блистательно поставленные Вл. Немировичем-Данченко (1935) с уникальным актерским ансамблем, и им же поставленная “Анна Каренина” (1937), удосто-

енная специального сообщения ТАСС, были официальным лицом театра, фасадом империи. Эти спектакли и отправили на Парижскую выставку представлять советское искусство. Но старые спектакли были для новых поколений окном, распахнутым в прошлое культуры, а “Дни Турбиных” (единственная, кстати, советская пьеса, перекочевавшая из 20-х в 30-е) — и вообще были “культовыми”.

Все же лучшим спектаклем 30-х стали “Три сестры” (1940). Секрет его кантиленности, его томительно-прекрасной стройности и полноты долго не давался исследователям, прячась за невнятными указаниями Немировича-Данченко на “тоску по лучшей жизни”, пока из отдаления времени не стало очевидно, что тоска эта относится не к будущему, а к прошлому, к самому несбыточному — к молодости МХТа, его встрече с Чеховым. В “Трех сестрах” Немирович-Данченко воссоздал идеальный образ “чеховского спектакля”, просветленного временем, и, может быть, по острой догадке А. Смелянского, это был еще и реквием по недавно ушедшему из жизни Станиславскому. Это был акт личного бунта ставшего мэтром и взысканного милостями маститого режиссера против оккупации искусства.

Оглядываясь назад, не устану повторять, что культурный пласт 30-х был еще многослоен, а в ночных очередях, на галерках складывалась та неформализованная общность, которая станет резервом “оттепели”.



Лир и Шут. Рисунок А.Г. Тышлера.

## Веньямин Зускин и его “дело”

**П**ечальный финал этой истории — то есть собственно “дело” Зускина — относится к другому, уже послевоенному времени, когда рецидивы бытового антисемитизма вышли на уровень государственной политики. Но я включаю ее в книгу, потому что человек, о котором пойдет речь, был типичным “продуктом”, как тогда говорили, 20-х и особенно 30-х годов в их оптимистической версии. Советским человеком. Само же “дело” по своей беспочвенности отличалось от миллионов “дел” эпохи Большого террора главным образом национальной доминантой...

Веньямин Львович Зускин родился в 1899 году на балтийской окраине Российской империи, в Паневежисе, в семье портного и был расстрелян по приговору советского Верховного суда 12 августа 1952 года как еврейский националист, кем он сроду не был. Он был актером Государственного еврейского театра, куда пришел в юности, в 1921 году, и где прослужил до дня своего ареста, незадолго до того ставши руководителем театра, чего он не хотел и чем быть не мог.

Он был Актером. Вот, пожалуй, и все, что нужно о нем сказать, несмотря на длинный список поощрительных

документов, изъятых из дому при обыске: билет депутата райсовета, аттестат доцента по кафедре актерского мастерства, грамоты Народного артиста РСФСР и Заслуженного артиста Узбекской ССР (не считая всяких других “почетных грамот”), удостоверение лауреата Сталинской премии, медаль “За доблестный труд в Великой Отечественной войне”, даже орден Трудового Красного Знамени. Разумеется, депутатом, делегатом, “общественником”, как тогда говорили, он был никаким. Но так полагалось, и Страна Советов не забывала жаловать его положенными обязанностями, как и наградами. Она вообще высоко ценила исполнительское мастерство, любила актеров. А актером Зускин был милостию Божией.

Зускин пришел в Еврейский театр в счастливое для него время. Руководителем театра был ученик Макса Рейнхардта Алексей Грановский. Художниками — Шагал, Рабинович, Альтман, Фальк, целое созвездие первоклассных имен; авторами — лучшие еврейские писатели и поэты. Театр играл на “кухарском” языке черты оседлости — идиш. “Местечко” было предметом его безжалостной насмешки и тайной нежности. Ностальгия, как мы теперь хорошо знаем, вовсе не всегда есть функция счастливого прошлого. “Ласковый гротеск” — так назовет уникальный стиль театра Абрам Эфрос.

Молодого актера “разглядели”. Когда Грановский решил ставить старую сказку А. Гольдфадена “Колдунья”, то жена режиссера А. Азарх указала ему на Зускина как на идеального исполнителя заглавной роли. “Возьми его, — сказала она, — ему это раз плюнуть, он летает как пушинка” (Бабе-Яхне должна была летать на метле). Роль сразу сделала его знаменитым.

Но самой главной удачей Зускина оказалось то, что другому могло бы и не прийтись впору. Дело в том, что протагонист, главный актер, у театра уже имелся. Это был Соломон Михоэлс. “Пошли мне, Господь, второго”, — написал как-то поэт. В лице Зускина Господь послал второго Михоэлсу, и так это осталось на всю жизнь. Михоэлс был первым бадхеном в “Ночи на старом рынке”, Зускин —



В. Зускин в роли шута в “Короле Лире” Шекспира.

вторым. Михоэлс был Вениамином в “Путешествии Вениамина III”, Зускин — Сендерл-Бабой. Оба были голяками и неудачниками. Но все-таки искателем земли обетованной был Веньямин, а Сендерл-Баба — его робким спутником. Дуэт их был непередаваемо смешон, но так же непередаваемо



С. Михоэлс и В. Зускин.

музыкален и лиричен — оба оказывались там же, откуда начали: под каблуком сварливых жен. Наконец, Михоэлс был королем Лиром, а Зускин — его Шутом. Их созвучность и их разность были реализованы в этом незабываемом спектакле сполна.

Если Михоэлс и Зускин и были идеальными партнерами, то по противоположности, а не по сходству своей актерской природы. Михоэлс был актером-философом, как принято говорить. Он был придирчивым аналитиком и пламенным конструктором своих ролей. Если они состояли из неожиданных открытий и парадоксальных поворотов, то это было производным от того визионерства духа, которое он сумел усвоить от Марка Шагала. Его сценическая мысль была так же выпукла, как его жест. Сама его уродливость была скульптурна. Зускин же играл, как бабочка летает. В его игре не чувствовалось никакого усилия и никакой предзаданности. Он был, что называется, актер органический.



Его лицо доброго фавна с неправильным передним зубом (можно ли представить себе американского актера с таким изъяном?) с одинаковой легкостью становилось прелестным и отталкивающим — и это не зависело от грима. Его пластический рисунок мог быть не менее парадоксален, чем у Михоэлса, но за ним не чувствовалось чертежа. То, что в их уникальном по слитности дуэте Зускину всегда принадлежала партия аккомпанемента, казалось само собою разумеющимся. Но природное, как бы ни на чем не основанное “всеведение” его артистизма могло в какой-то момент поставить под вопрос мощный интеллектуализм Михоэлса. Так было с познающим мир королем и его грустно-всезнающим шутом. Артистическое изящество, подобное зускинскому, не требует иных — рациональных — доказательств своей правоты, в отличие от того, что на сцене является мыслью. Партнерство их в каком-то смысле было и соперничеством.

В деле Зускина мы находим смешное и страшноватое свидетельство этого партнерства: еще до войны какой-то райвоенком, увидев в военном билете фамилию Зускин, спросил: “А где Михоэлс?” Он посчитал их одним лицом. Это двойничество дорого обойдется Зускину.

Партнеры по сцене вовсе не всегда бывают друзьями в жизни, но они были. Это тоже было делом удачи. Их объединял юмор — может быть, величайшее достояние убогой реальности черты оседлости. Они могли до бесконечности разыгрывать друг друга, не впадая в банальность. Предание сохранило эту спасительную черту их житейских отношений. При разности характеров им не было скучно вместе.

Но если Михоэлс обладал сильным общественным темпераментом и комплексом, как сам он выражался, “старшего и богатого” (не в материальном смысле, разумеется), то Зускин, при всех его положенных регалиях, был наивен и, можно сказать, в некотором социальном смысле даже инфантилен. Он знал себе цену как артисту — и это было все. Дальше понятного актерского тщеславия или, если хотите, эгоизма дело не шло. Мне рассказывала Мария Ивановна

Бабанова, как старомодно и церемонно он за нею ухаживал — это было забавно и безобидно: теперь так не ухаживают. Широкая общественная деятельность Михоэлса, который после невозвращения Грановского оказался естественным руководителем театра, а в войну — председателем Еврейского антифашистского комитета и посланцем на Запад за помощью (миссия, которую он выполнил чересчур успешно для своей безопасности) и, наконец, во времена нараставшего антисемитизма — защитником и ходатаем за всех своих соплеменников, — все это Зускину было чуждо. Он был человеком в собственном смысле слова аполитичным, каким может быть только человек в тоталитарной, насквозь политизированной системе. Это была его форма самозащиты на фоне выпавшей на долю Михоэлса миссии. Только кажется, что эпохи объявленного коллективизма рождают коллективистов, а эпохи политической активности — активистов. Они в такой же степени порождают свою противоположность. Зускин был частным лицом, и только. Частным лицом *par excellence*<sup>1</sup>, как очень многие в те квазиобщественные, квазиколлективистские времена. Гибель Михоэлса заставила его принять должность руководителя театра, до закрытия которого оставалось считанное время. Он согласился с ужасом и попал в больницу, откуда прямо в пижаме, погруженным в глубокий лечебный сон, его и забрали. Так началось дело человека, который меньше всего на свете годился в политзаключенные.

Было бы эффектно сказать, что именно этот мягкий, инфантильный человек оказался самым стойким. Склонная к энергичным перипетиям драматургия современных зрелищ любит такие повороты. Но этого не произошло. Люди в подобных нечеловеческих обстоятельствах ведут себя по-разному. Такой закаленный человек, истинный лидер авангарда, как Сергей Третьяков, со свойственной ему силой интеллекта сочинил про свою “шпионскую” деятельность целый роман с мотивами, персонажами и деталями. Его жена

1 По преимуществу (*фр.*).

после первого момента растерянности не признала ничего и отвергала любые наветы. Она вернулась, он — нет. Мы не знаем, что стояло за этим: что сулили и чем грозили, как ломали. До нас дошли отдельные выкрики мучимых вроде душераздирающих писем Мейерхоolda Молотову. Зускин в первый момент не признал ничего, потом признал все, послушно повторяя не только зубодробительные формулировки на свой собственный счет вроде “махрового национализма”, но и неизвестные ему сведения вроде проекта основать Еврейскую республику в Крыму (идея, с которой, кстати, играл некоторое время Сталин).

На одном из допросов он обмолвится, что как актер умеет только читать роль. Ему и сочинили зловещую и неправдоподобную роль. Он, путаясь, доиграет ее, потом, прочитав обвинение, от всего откажется в беспочвенной надежде донести “всю правду” до суда и не проявит мужества на очных ставках. Можно вообразить, что его согласие на роль было рассчитанной оттяжкой — иные еще надеялись на суд. Но больше это похоже на поведение запуганного ребенка, от которого требуют признания в несовершенных грехах.

Повторюсь: Зускин меньше многих был создан для роли политического преступника, свидетеля обвинения и мученика. Он был удачник и удачу получил из рук советской власти. “Как я могу позволить сделать что-нибудь против той страны, которая сделала меня человеком? Кем бы я был, сын портного, которому отец мечтал дать образование и который сейчас имеет звание Народного артиста РСФСР”<sup>1</sup> и прочая и прочая... Это из допроса, а между тем как две капли воды похоже на дежурный монолог “положительного” еврея из усредненной советской пьесы 30-х. Равноправие евреев стояло когда-то как поучительный пример в “списке благодетелей” революции. Может быть, это и был запавший

1 Гончаров В., Колязин В. “Верните мне свободу!” Деятели искусства и литературы России и Германии — жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из архивов бывшего КГБ. М., 1997. С. 355.



“Путешествие Вениамина III” по М. Мойхер-Сфориму. Сендерл-Баба — В. Зускин.  
Вениамин — С. Михоэлс.

в память монолог, но окончание у него не менее душеразди-  
ряющее, чем письма Мейерхольда.

... Пусть советский суд вынесет мне самое строгое заключение,  
и меня это не тронет, так как жизнь мне сейчас в тягость.  
Я хотел только дожить до того дня, чтобы доказать суду, что  
я ни в чем не виновен, и даже если мне вынесут... высшую  
меру наказания, я буду доволен. Мне жизнь не нужна. Для меня  
пребывание в тюрьме страшнее смерти<sup>1</sup>.

Это не пустая фраза, Зускин повторит ее не раз — тюрьма  
и была для него страшнее смерти.

Зускин на удивление не владел демагогией, он не  
умел сочинять, даже просто хорошо врать. Если не считать  
очевидных самооговоров, оговоров Михоэлса, подсказанных  
формул вроде “махрового национализма” и подброшенных

1 Гончаров В., Колязин В. “Верните мне свободу!”. С. 355.

сведений — он об этом заявит потом, — то его показания простодушно, патетически правдивы. Даже тупое перо протоколиста сохранило иные инфантильные обороты, которые он невольно придавал допросному официозу, чем, говоря современным языком, обесмысливал дискурс тоталитарного новояза.

В обвинительном заключении сказано, что Михоэлс и Эпштейн по согласованию с Лозовским ввели в 1942 году в состав Комитета ряд людей, и в том числе меня, и образовали националистический костяк, на который... опирались в своей дальнейшей антисоветской деятельности... Я совершенно отмечаю обвинение в том, что я костяк национализма, что они, опираясь на меня, проводили антисоветскую работу<sup>1</sup>.

Или:

...Я не дал отпора Михоэлсу в его вражеских рассуждениях. Наоборот, я шел на поводу у Михоэлса, который был для меня большим авторитетом как старший товарищ, с которым я связан долготелней личной дружбой и совместной работой на сцене.

О таких трагикомических шедеврах “чтения роли”, как “Скатившись на прямой антисоветский путь, я среди своего окружения высказывал националистические измышления против партии и правительства”<sup>2</sup>, я не говорю: они были более или менее нормой предписанной формы “покаяния” — в тюрьме или просто на собрании.

“Националистические измышления”, кстати, не были привилегией одной избранной нации или народности в многонациональной Стране Советов. Сколько талантов вроде Леся Курбаса или Сандро Ахметелли уже заплатили за

<sup>1</sup> Там же. С. 354.

<sup>2</sup> Там же. С. 344.

это головой, сколько народов уже пережили необъявленный геноцид. Пришла очередь вычеркнуть из “списка благодеяний” и некогда допущенное еврейское равноправие.

При всей фантастичности обвинений из показаний Зускина, как мало из каких других, можно узнать о закулисной театральной, и не только театральной, жизни. Например, о расширившемся круге друзей и интересов Михоэлса после его заграничной миссии военного времени. В частности, о его дружбе с такими крупнейшими учеными, как Капица, Вишневский, Збарский. Это вовсе не были “светские” знакомства: он бывал в лаборатории Капицы, что вовсе не тривиально для актера, присутствовал на операциях у Вишневского. И если лекции Орбели о природе творчества с точки зрения высшей нервной деятельности могли еще носить для него некоторый “прикладной” смысл, то все остальное, как можно предположить, было отблеском впечатления, вынесенного из американской встречи с Эйнштейном. Существенно, разумеется, не только это, существенно, что и они ценили в Михоэлсе не просто большого актера, но и равноправного собеседника. Представить себе Зускина в качестве собеседника Вишневского или Капицы совершенно невозможно.

Из показаний Зускина можно узнать о близкой дружбе Михоэлса с А. Таировым, которая основывалась конечно же не на национальном признаке, а на общности творческих принципов, что интересно с точки зрения историко-театральной, равно как и формулировка, что Таиров и в это время “оставался верен себе”. Страхи, которые их связывали, напротив, носили именно национальный характер. Время показало, что оба они в этом пункте были правы. Если Михоэлса “ликвидировали” физически, то Таирова — творчески и организационно. Когда Камерный театр был закрыт, а дверь в квартиру его бывшего руководителя замурована (надо иметь в виду, что Таиров жил в том же здании, где был театр), то режиссер сошел с ума и закончил свои дни в больнице им. Кашенко. Таиров — еще одно славное имя в мартирологе советской культуры.

Кое-что можно узнать о технике фабрикации нужных показаний для обвинения. Действительно, история с П. Жемчужиной, супругой Молотова, в то время практически второго лица в государстве, представляется экстраординарной. Безусловно, первые показания Зускина о том, что на похоронах Михоэлса она произнесла слово “убийство”, можно считать достоверными. Я хорошо помню эти страшные дни (тем более что мы были знакомы с дочерьми Соломона Михайловича), слово это если и не выговаривалось вслух, то витало в воздухе. Никто так не годился в этой, вполне шекспировской, трагедии на роль тени отца Гамлета, как жена Молотова. В отличие от других, она могла *знать*. Для обмолвившегося Зускина очная ставка, устроенная самим страшным министром Абакумовым, который самолично и под угрозой приказал ему выучить и исполнить роль Иуды, осталась одной из самых мучительных травм процесса. Он снова и снова возвращается к ней, хотя его личное знакомство с Жемчужиной смехотворно незначительно. Но сама возможность обвинения лица такого ранга (не говоря о факте собственного предательства) для его робкой местечковой души была пугающе невероятна. Сознаюсь, и для меня есть в этом факте нечто леденящее. Разумеется, господин Геббельс пожертвовал возможным браком со своей первой еврейской возлюбленной во имя партийной карьеры. Но все же трудно себе представить, чтобы Гитлер решился отправить в лагерь “действующую” жену Геббельса или Геринга. Жены Молотова и “всероссийского старосты” Калинина были заложницами их карьеры. Это специфика российского варианта деспотизма.

И разумеется, ясно рисуется из показаний Зускина вся агония Еврейского театра (которая была лишь внешним выражением процесса более общего). Трагедия Михоэлса, который еще недавно засвидетельствовал Эйнштейну, что антисемитизма в Стране Советов нет, заключалась в том, что теперь он должен был испытать на себе весь размах готовящегося геноцида. Театр, превратившийся в приемную

жалоб; титул “вождя”, неосторожно пожалованный Солomonу Михайловичу согласно советской фразеологии каким-то горемыкой; анонимки с угрозами — не от частных лиц, конечно, — пришедшее понимание своей близкой судьбы — вся эта, повторюсь, вполне шекспировская трагедия, в которой не по своей воле Михоэлсу пришлось взять на себя, как всегда, главную роль, видна сквозь сбивчивые показания его несостоятельного наследника. Поручать Зускину театр было то же самое, что шуту качающийся трон лировского королевства. Перед лицом этих пронзительно правдивых, по-детски простодушных, предательских, вымученных из Зускина показаний сама ожидаемая и насильственная гибель Михоэлса представляется едва ли не милостью судьбы.

Победа над нацизмом, за которую было так дорого заплачено, оказалась, таким образом, в некотором смысле победой нацизма.



Часть вторая

**Тут и там**



Сравнительные опусы этой части появились на свет не из теоретической приверженности компаративистике — “мы диалектику учили не по Гегелю”. Просматривая — уже в 60-х годах в спецхране Госфильмофонда — нацистское игровое кино для сценария “Обыкновенного фашизма”, мы с соавтором Юрой Ханютиным были поражены сходством немецких, особенно военных, лент с нашими. Те же brave офицеры, верные подруги, те же смешные, но героические солдатики или рвущиеся к подвигу комсомольцы, то бишь гитлерюгенды. “Ну, где ваши нацисты?” — спросил нас Ромм; но ведь для себя они были такими же “нашими”, как наши, разве что выправка была получше. Разумеется, фильмы всех воюющих сторон схожи независимо от идеологии. Но последовательный просмотр нацистского кино обнаружил параллели куда более существенные.

Не устану повторять: многое, что впоследствии затерлось до общих мест, мы получали не готовеньким из других рук и уж тем более не из всеобщего кладезя Сети, которой еще и в помине не было, а из личного опыта. Опыт непростых времен, которые нам достались, был рукотворен.

Тогда же мы с Юрой представили себе очертания ретроспективы советского и нацистского кино, которая, конечно, в те времена могла существовать только в нашем воображении. Это была грубая модель сравнения двух режимов, и я постаралась осуществить ее при первой же возможности. Она подвернулась почти четверть века спустя, в “перестройку”, когда из дирекции Московского фестиваля, с подачи ФИПРЕССИ (Международной федерации кинопрессы), мне задали вопрос: какую ретроспективу я хотела бы показать. Мне не очень верилось в ее реальность, но казалось, она дает повод постараться рассмотреть сходства и — что не менее важно — различия более пристально и на очень конкретном материале.

Первая из статей этой части как раз и описывает в первом приближении ретроспективу, все-таки показанную в 1989 году в рамках Московского международного кинофестиваля.



## Кино тоталитарной эпохи

Мы, советская кинематография... получили письмо от товарища Сталина. Вы знаете, что т. Сталин никому еще, ни одной области советского искусства писем не писал. Очевидно, это письмо означает, что наша партия считает кинематографию действительно самым важным и самым значительным искусством.

*За большое киноискусство*<sup>1</sup>

Der Führer selbst hat wiederholt in Gesprächen mit Filmschaffenden seine tiefe Vertrautheit mit Materie Film... Bei dieser Liebe des Führers... zum Film kann es nicht erstaunlich sein, dass der Film von Staat und Partei zum Volks- und Kulturgut erklart wurde.

DR. OSKAR KALBUS  
*Vom Werden Deutscher Filmkunst*<sup>2</sup>

- 1 *За большое киноискусство*. Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии. М., 1935. С. 157.
- 2 "Сам фюрер говорил не раз в беседах с деятелями кинематографии о своем близком знакомстве с отраслью кино... При такой любви фюрера... к киноискусству неудивительно, что государство и партия объявили его народным и культурным достоянием".  
КАЛЬБУС О. *О становлении немецкого киноискусства*. Т. 2. Альтона-Баренфельд, 1935. С. 101.

**П**од этим названием я попытаюсь сравнить комплекс советских и немецких лент между 1933 и 1945 годами и тем самым обозначить феномен “кино тоталитарной эпохи”, а вернее — тоталитарных режимов. Как бы ни сравнивать картины — по известной ли любви к кино обоих вождей, по пропагандистской задаче, по пресловутой ли народности и партийности, по сюжетно-тематической структуре или по структуре организационной, — сходства наберется примерно столько же, сколько и различий. В скобках замечу: говоря о фильмах, я не вступаю ни в область политической теории, ни собственно политики. Речь о кино.

Советская кинематография к 1930 году была реально монополизирована государством, потеряв тот смешанный, полурыночный характер, который еще целое десятилетие после знаменитого ленинского Декрета о национализации кинодела (1919) она практически сохраняла. Нацистской — при тотальном контроле Имперской палаты кино над кадрами кинематографистов и продукцией — до реальной национализации (1942) оставалось почти то же десятилетие. Львиная доля ее продукции в 30-х по-прежнему носила развлекательный характер в стиле старой УФА — правда, в нацистской упаковке. Корпус собственно пропагандистских лент, по идее министра пропаганды Геббельса, был невелик. Из советской же продукции, напротив, жанровое кино оказалось в эти годы почти что вытеснено, ибо частная студия, какая она ни есть, озабочена кассой, а чиновники, какие они ни есть, — своими креслами.

При этом советское кино к началу 30-х сохраняло свой мощный творческий потенциал эпохи авангарда, хотя использовало его скудно и нерасчетливо, чтобы не сказать хуже. Всяческий революционаризм авангарда, формальный или содержательный, оказался второй, сталинской, революции не ко двору. Немецкое же кино заметно растеряло свой блеск эпохи экспрессионизма, лишившись таких режиссеров, как Эрнст Любич или Фриц Ланг, таких актеров, как

Марлен Дитрих или Конрад Вейдт, таких операторов, как Карл Фройнд, продюсеров, как Эрих Поммер. Иные из них были нежелательны и изгнаны, другие уехали сами, третьи предпочли стать невозвращенцами в нацистскую Германию.

В обеих кинематографиях самые “идеологические” ленты — как немецкий “Юный гитлеровец Квекс” (*Hitlerjunge Quex*, 1933) или советский “Великий гражданин” (1937) — вовсе не обязательно были заказными; напротив, они могли быть движением души своих создателей. С другой стороны, намерения художников могли быть отнюдь не “тоталитарны”, скорее наоборот, но пропаганда умело обращала их создания на свои нужды. Одна только перемена названия (что товарищ Сталин практиковал сплошь и рядом) могла поменять восприятие фильма почти до неузнаваемости.

Количество возможных подходов велико, но я остановлюсь на простом сравнении конкретных картин, как они были представлены в нашей ретроспективе на фестивале, точнее — на сличении фильмов нескольких опорных ее программ.

За основу сравнения мы принимали не столько сюжеты — они могли быть и вовсе не похожими, — сколько структуру фильмов, иногда их функцию в идеологии — например, поиски врага. При сравнении надо было держать в уме и общую смену парадигмы кино на пороге 30-х: повсеместный переход от эксперимента к тому сюжетному — он же “нарративный” — типу фильма (*story*), который условно можно назвать голливудским. Перемена эта отвечала столько же приходу в кинематографию звука, сколь историческим обстоятельствам каждой из стран.

Как бы ни искать специфику тоталитарности в пристрастии к сверхобщим планам, к нижним и верхним ракурсам, в характере освещения (советское кино заметно предпочитало дневное, ровное, нацистское — ночь и рассвет), все же львиная доля лент непротиворечиво укладывалась в господствующую норму стилистической “прозрачности” 30-х, иначе говоря — реализма. Выделяя собственно пропагандистские

опусы, мы в то же время старались показать проекцию идеологии на кинематограф в целом, оставляя за скобками как намерения авторов, так и обстоятельства создания картин.

Когда мы начали отбор (Юры Ханютина уже не было в живых, и я работала с Кириллом Разлоговым, Катей Хохловой и Артемом Деменком), оказалось, что компаративные программы сами собою выстраиваются в определенную последовательность, оставляя за кадром целые пласты, важные для одной из систем и несущественные (или не существующие) в другой. Не столько мы складывали ретроспективу, сколько она складывала сумму наших представлений. Так определился комплекс фильмов, моделирующих в самом общем виде мифологию тоталитарных режимов. Он был далек от полноты, но достаточно представителен.

Если стилистические поиски эпохи принять за горизонталь, то тоталитарная система выстраивает по отношению к ней свою вертикаль, свою квазимифологическую картину мира:

миф вождя, фюрера  
миф героя  
миф юной жертвы  
национальный миф (корни)  
миф коллективности  
миф предателя  
миф врага.

Разумеется, этой краткой схемой мифология не исчерпывается, но на ней она стоит.

Сакральное начало обеих мифологий воплощалось в культе вождя.

Краеугольным фильмом нацистского комплекса стала в нашей ретроспективе знаменитая картина Лени Рифеншталь “Триумф воли” (*Triumpf des Willens*, 1935), снятая и смонтированная в жанре апофеоза.



Помню, как поразил меня энтузиазм отечественных кинематографистов на первом просмотре нашей ретроспективы и еще больше — праздничное чествование Лени Рифеншталь как *своей* уже в постсоветском Петербурге. Видимо, имперскость, как и “триумф”, импонируют российскому сознанию.

По формальному признаку фильм мог считаться документальным, поэтому нагляднее всего было сравнить его с “Колыбельной” (1937) знаменитого авангардиста Дзиги Вертова, в свою очередь посвященной встрече с вождем советских женщин.

Казалось бы, характер советской ленты и сам ее замысел были скорее лирическими. Если у Рифеншталь акцент преимущественно мужской, то у Вертова — женский; если Гитлер выступает скорее как *фюрер* — в окружении, но отступая от соратников и народа, то Сталин скорее как *отец народа*, которого женщины обнимают и целуют чуть ли не враспашку. Мастерами монтажа высшего пилотажа были оба автора. И казалось бы, характер монтажа (стремительного и спирального у Вертова и классически имперского у Рифеншталь — с ее характерным пристрастием к сверхобщим и к сверхкрупным планам (“ариец”), к излюбленным ночным эффектам и символической заре) — радикально различает оба фильма. Но видимая противоположность приемов делает лишь заметней их общий сакральный смысл.

Разумеется, парады и ритуалы присущи любой социальной структуре, но культура тоталитарная стремится к иерархической вертикали: вождь — партия — народ. Нужды нет, что вертикаль “Триумфа” нисходит сверху вниз — от самолета, от фюрера, спускающегося к народу подобно *deus ex machina*, а вертикаль “Колыбельной” устремлена снизу вверх — от единичных “простых женщин”, собирающихся на свой слет, вверх, в гору — к вождю и учителю. И если таинство единения вождя с народом требует *locus sancti*, то Нюрнберг выступает как олицетворение “германскости”, в то время как Москва и Кремль — постоянный священный центр всего корпуса советского кино. По одному этому доку-

ментальными оба фильма можно назвать скорее формально. Культовыми же они являются по существу. Памятный эвфемизм хрущевского времени, “культ личности Сталина”, на самом деле имеет терминологический статус.

Все это было очевидно в обеих картинах, как и набор мотивов, общих для любых диктатур сакрального типа, — вождь и масса (“Мы принадлежим тебе”); вождь и преданные народы (в немецком варианте народности); вождь и манифестация юности — физкультурные и военные парады (начавшись с колыбельной, фильм Вертова кончается кадрами женщин — ворошиловских стрелков); вождь и земледельцы (метафора плодородия); вождь и дети (будущее).

Этот же тематический набор составлял, кстати, матрицу еженедельных киножурналов, ибо постановка самой жизни и есть главное искусство тоталитарных режимов, обещающих вечный рай на земле (Германия недаром была поименована Гитлером Тысячелетним рейхом; до тысячелетия, правда, ему не хватило 988 лет).

На последующем симпозиуме по поводу ретроспективы венгерский ученый Акош Силади сблизил культ Гитлера с западным статусом *звезды*: в Германии сохранялись рыночные отношения, а с ними и понятие рекламы. Действительно, в ходе предвыборной кампании, которая привела его к власти, Гитлер летал из города в город на митинги, “продавая” свой образ, — Сталину делать этого не приходилось. Можно добавить, что фюрер угадал значение кино не только как искусства, но и как СМИ, как транслятора имиджа и широко этим пользовался. Но сакрального смысла это не отменяло. Сошлюсь хотя бы на “инструкцию” по восприятию фильма, сохранившуюся в геббельсовском архиве и процитированную в нашем Каталоге.

Радостное утро. Солнце светит над немецкой землей. Облака сгущаются, устремляются к гигантским горам... Словно фантастический орел, самолет разрезает воздух... Это самолет, который несет фюрера в тот город, где состоится огромное,



Афиша фильма «Триумф воли».

волнующее и величественное действо новой Германии... Далеко внизу распростерся город. Необозримые людские массы прикованы к небу. Там, в заоблачных высотах, на золотом

солнечном небосводе... какой-то самолет. Тот самый самолет. Фюрер летит!<sup>1</sup>

Это выдержка отнюдь не из рекламы, но из символа веры. Здесь полный набор сакральных мотивов: утро, небо, горные вершины, орел, самолет, бог из машины. Не забыты слова “священный акт” и “мифическая сила”. Упомянута, разумеется, и “сердечная доброта” к простым женщинам.

В оправе тех же фольклорных символов осмыслялся привычно образ Сталина:

От края до края, по горным вершинам,  
Где вольный орел совершает полет,  
О Сталине мудром, родном и любимом  
Прекрасную песню слагает народ.

В фильме “Колыбельная” этот же мотив представлен в аллегорической форме: восхождение женщин к вождю символизировано восхождением альпинисток на горную вершину; не забыт и самолет, только на этот раз он несет участниц слета к “родному и любимому” Сталину.

Родство обоих мифологических комплексов нашло при показе ретроспективы и свое анекдотическое выражение. Я помню, какой шок, подобный короткому замыканию, вызвала в зрительном зале мелодия популярного советского “Марша авиаторов” (“Мы рождены, чтоб сказку сделать былью”) в фильме Лени Рифеншталь. Историю вопроса о музыкальных перекрестках любознательный читатель может найти в статье Владимира Фрумкина “Песни меняют цвет, или Как Москва перепела Берлин”<sup>2</sup>. Напомню только, что “обмен опытом” между обоими враждующими режимами совершался отнюдь не только в музыке.

Резкому жанровому сдвигу, при котором документальные кадры получают статус сакральности, соответствовал в нашей

1 *Кино тоталитарной эпохи. 1933–1945.* М., 1989. С. 14.

2 См.: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0414/win/vrumkin.htm>



Лени Рифеншталь, 1936 год.

программе обратный случай: придание игровому кино статуса документа. В этом качестве мы дополнительно показали фильм о Сталине “Великое зарево” Михаила Чиаурели (1938).

Можно понять, почему Гитлер “играл” себя, так сказать, без дублера, а Сталину понадобился экранный двойник. Если



Кадр из фильма “Колыбельная”.

отвлечься от того, что он был малого роста, рябой и не любил сниматься, это зависело от его роли в советской иерархии. Гитлер был живым богом двенадцатилетнего Третьего рейха и погиб под его развалинами. Русской революции было те же двенадцать лет, когда имя Сталина в 1929 году возглавило список вождей. В качестве бога канонизирован был Ленин, Сталин мог претендовать лишь на титул его инкарнации. Семантически абсурдный лозунг “Сталин — это Ленин сегодня” — в этом смысле тоже термин. Ко времени, когда, уничтожив последних соперников, он достиг положения живого бога, киноиконой стала “Лениниана”. “Колыбельная” констатировала новый порядок вещей, но иконой не стала: ее полуавангардистская эстетика уже была анахронизмом. Чиаурели, предложив в “Великом зареве” нужную версию революции, тоже в этом не вполне преуспел. Только в 1946 году, сделав в жанре апофеоза фильм “Клятва”, он выполнит задачу создания иконы. Для этого он должен был совершить опе-

рацию, описанную Андре Базеном в его знаменитой статье с говорящим названием: “Миф Сталина в советском кино”<sup>1</sup>.

В “Клятве” налицо все нужные атрибуты — от эпизода символической инкарнации Сталина после смерти Ленина до мотива чудесного “оплодотворения” трактора вождем. Весь фильм — с апостольской группой *представителей народов СССР* — откровенно, чтобы не сказать нахально, апокрифичен.

“Великое зарево”, в духе своего времени, принадлежало еще к историко-революционному жанру, притом в муляжном его варианте. Заглянув в сферу официального восприятия, можно, однако, убедиться, что нужную подготовительную работу фильм произвел.

Область восприятия — из наименее изученных в советском кино. Меж тем она самая подвижная. Восприятие меняется от человека к человеку, от страты к страте, от одного исторического момента к другому. Пресса и критика как раз этим и занимаются. Задачей советской официозной, так называемой партийной, критики была не столько оценка фильма, сколько инструкция по восприятию. И до поры до времени ей это удавалось хотя бы отчасти.

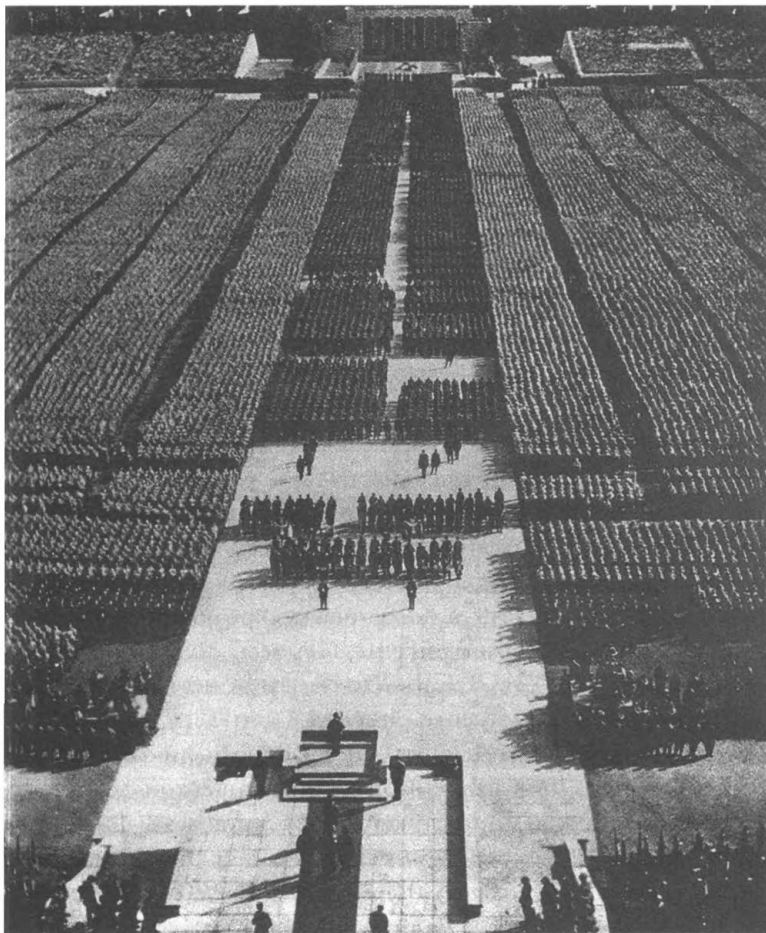
Если документальные ленты “Триумф воли” и “Колыбельная” служили алиби для сакрального действия, то об игровом фильме “Великое зарево” режиссер Сергей Герасимов написал:

Особенной правдивости и силы достигают кадры VI Съезда партии, где исторический текст, великолепно осмысленный и опосредованный артистом Геловани<sup>2</sup>, *приобретает силу исторического факта, как бы запечатленного хроникой* (курсив мой. — М. Т.)<sup>3</sup>.

1 БАЗЕН А. *Миф Сталина в советском кино* // Киноведческие записки. 1988. № 1.

2 *Геловани* М.Г. (1892/1893–1956) — советский актер, кинорежиссер, Народный артист СССР (1950), лауреат четырех Сталинских премий (1941, 1942, 1947, 1950), фирменный исполнитель роли Сталина.

3 Цит. по: *Кино тоталитарной эпохи*. С. 16.



Кадр из фильма "Триумф воли".

Круг таким образом замыкался. Если Нюрнбергский съезд ставился, так сказать, "на камеру", то игровому изображению большевистского партсъезда был придан статус документа. Это и есть то основное преобразование, которое было поручено пресловутому социалистическому реализму. Перефразируя знаменитый афоризм Ролана Барта о буржуазной куль-



туре, превращающей идеологию “в природу”, о соцреализме можно сказать, что он непрерывно превращает идеологию в Историю, как в данном случае, или — чаще — в истории, то есть в сюжеты.

Когда через несколько лет соотечественника Сталина грузина Михаила Геловани сменит русский актер Алексей Дикий, это будет означать, что идея класса сменилась русской национальной идеей.

Операция превращения идеологии в истории (*story*) и являлась главной пружиной обеих мифоподобных структур.

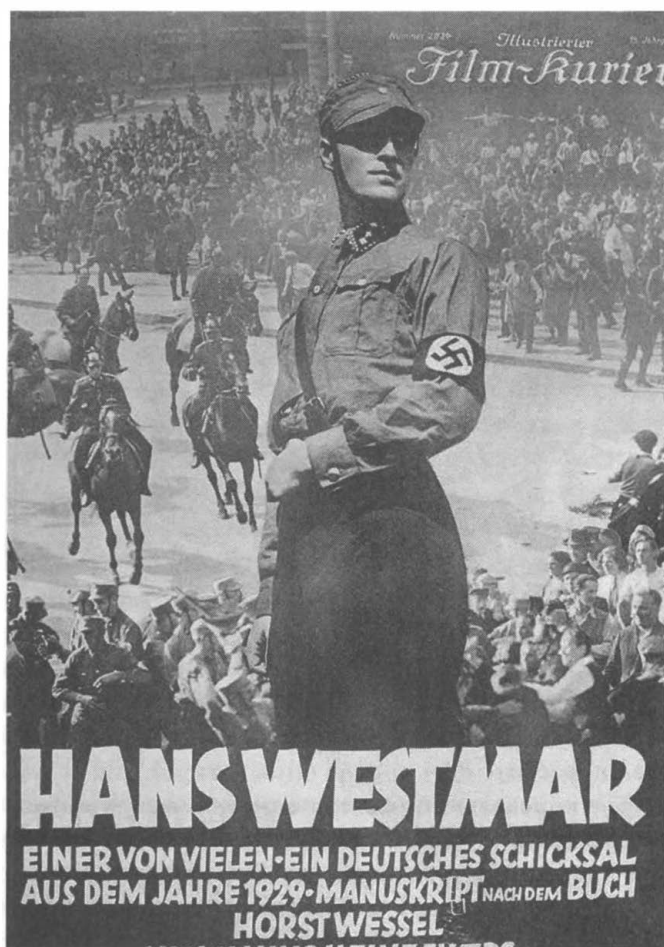
Плебейские диктатуры нуждаются в удостоверении своей легитимности, идеологические культы — своей сакральности. Этой потребности в 30-х лучше всего удовлетворяла творимая мифология кино, “самого массового из искусств”. К примеру, образ “героя” конструировался прямо с идеологического догмата, минуя историческую реальность. В Германии это был догмат расы, значит, “героем” должен был стать “настоящий ариец”. В СССР — до смены Конституции — это был догмат класса, значит, “героем” считался пролетарий. Догмат должен был получить биографию и лицо. В нашей ретроспективе (увы, зависимой от практической досягаемости картин) поиски прототипа были представлены фильмами “Ханс Вестмар — один из многих” Франца Венцлера (*Hans Westmar, einer von vielen*, 1933) — лентой слабой по любым меркам; и одной из популярнейших советских лент “Юность Максима” (1935, режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг).

Ни история создания, ни уровень этих лент несопоставимы. Первоначальный “Хорст Вессель”, посвященный истории одного из немногих погибших штурмовиков (его имя носил, кстати, партийный гимн), удался режиссеру так мало, что Геббельс распорядился заменить знаменитую фамилию протагониста и, соответственно, название фильма с дополнением: “один из многих”.



Афиша фильма “Юность Максима”.

Напротив, “Юность Максима” (оригинальное название “Большевик”) бывших ФЭКСов Козинцева и Трауберга осуществила переход к эстетике соцреализма в его лучшем варианте, заслужила кассу, долговременную зрительскую любовь, еще два сиквела и Сталинскую премию за всю трилогию о Максиме (1941).



Афиша фильма “Ханс Вестмар — один из многих”.

Но, несмотря на столь различную судьбу, оба фильма совершили одно и то же, нужное идеологии, преобразование.

Среди вождей Третьего рейха — от самого Гитлера и колченогого министра пропаганды Геббельса до озабоченного поисками *Abnen* (предков) Гиммлера — типаж “истинного арийца” блистательно отсутствовал (разве что Риббентроп,



На съемках фильма «Юность Максима».

и то с натяжкой). Зато эта расовая фикция была конституирована экраном. Тип Ханса Вестмара, блондина с правильными чертами, был размножен нацистским кинематографом как эталон расы.

Русскую революцию совершили, как известно, выходцы из интеллигенции. Но тип революционера в пенсне и с бородкой меньше всего отвечал догмату *пролетарской* революции. Когда в фильме о Максиме место первоначально задуманного авторами русского Уленшпигеля (в лице эксцентрического мейерхольдовского Эраста Гарина) занял отличный характерный актер Борис Чирков (приглашенный было на второстепенную роль), искомый образ был счастливо найден. Герой *пролетарской* революции получил биографию, лицо, песенку, зрительскую любовь и был в свою очередь конституирован как персонаж квазиисторический. В этом статусе *как бы* исторического лица он появится в суперидеологическом «Великом гражданине», чтобы заклеить врагов

народа от имени партии. Не менее важно и другое. Максим определил стереотип советского “героя” как персонажа простонародного. Появившиеся за ним звезды размножили этот типаж. Ко времени Большого террора интеллигентский облик первых революционеров устойчиво перешел к “врагу”. Экран, таким образом, в прямом смысле олицетворил догмат, превратив его в расхожий экранный миф и переписав историю почти по Оруэллу.

Понятно, что дело идет о структурной аналогии обоих мифов “героя” (как, впрочем, и мифов “врага”), а не об их содержании и внешности, также вытекающих из догмата веры.

В скобках отмечу различие, связанное с самой историей обоих режимов. Если нацизм на фоне Великой депрессии получил власть мирным и даже парламентским путем и только потом совершил свою революцию по превращению ее в тотальную диктатуру, то за спиной советской власти были две беспощадные войны: Первая мировая и Гражданская. Поэтому фильмы о революции породили в кино целое жанровое направление: историко-революционный фильм. Я вряд ли ошибусь, если, воспользовавшись удачным термином уже упомянутого Андре Базена для американского вестерна, назову его “избранным жанром советского кино”. Понятно, что ничего подобного в кино времен нацизма быть не могло, и потому советский “избранный жанр” остался за пределами нашего внимания. Но это к слову.

Не столь очевидным, как культ вождя или фигура “героя”, но ничуть не менее базовым, можно сказать структурообразующим, для идеологических мифологий был сакральный мотив юной жертвы. Для порядка сошлусь на Мирчу Элиаде<sup>1</sup>: в природе всякой религии, претендующей на создание *vita nova*, лежит ритуал одушевляющего ее человеческого жертвоприношения. Жертвоприношение “во имя...” — в самых

1 См.: Элиаде М. *Священное и мирское*. М., 1994.

разных видах и смыслах — древнейший, но и самый непреходящий священный ритуал. И коль скоро юная жертва как раз и придает идеологии статус легитимности, то для нас присутствие этого мифа было и самым наглядным подтверждением сакральной природы наличных политических “культов”.

Изо всех наших программ мне, честно говоря, больше всего импонировала именно эта наименее, но и наиболее очевидная. Тем более что для нее итальянский коллега Джованни Буттаффава (он же — Джанни Буттафава или “Вертумн” Иосифа Бродского), помогая мне подобрать пару-тройку сопутствующих итальянских фильмов из гораздо более аморфной муссолиниевской кинематографии, подарил среди прочего популярную в Италии “Старую гвардию”.

Программа, таким образом, составила аж из трех с половиной картин. Советской “Путевки в жизнь” (1931, режиссер Николай Экк), нацистской “Юный гитлеровец Квекс” (*Hitlerjunge Quex*, 1933; режиссер Ганс Штайнхоф), итальянской “Старой гвардии” (*Vecchia guardia*, 1935; режиссер Алессандро Блазетти), плюс смонтированный из срезов уничтоженного фильма Сергея Эйзенштейна *дайджест* “Бежин луг” (1936–1937).

При ссылках в ретроспективе на фильмы больших художников нам не раз приходилось оскорблять чьи-то чувства — личные и еще больше “киноведческие”. Но ведь ретроспектива была не о художниках и их намерениях, а совсем наоборот — о стратегии власти...

Сами ленты о “юной жертве”, укорененные в истории режимов и их проблемах, были друг на друга мало похожи и объединены лишь темой. Тематизм — вообще очень заметная черта идеологизированного искусства, а в советском кино “тематическое планирование” и вообще вытеснило жанры.

Сюжет “Юного гитлеровца Квекса” разворачивался еще в Веймарскую эпоху на фоне той же “борьбы за улицы”, что и история Ханса Вестмара. Навязать обывателю “новый поря-

док” — униформы, штандарты, марширующие колонны, всю эту обрядность, столь ценимую фюрером, то есть подчинить себе улицу, значило для наци победить. Мальчик из рабочей семьи, за душу которого борются “красные” и “коричневые”, будущий юный гитлеровец Квекс, как раз и воплощал эту улицу. “Коричневые” с их скаутскими лагерными сборами и семейными устоями наглядно представляли в фильме силы порядка; “красные” с их аморальной распушенностью — силы анархии и зла.

“Путевка в жизнь” не только стала “шлягером” студии “Межрабпом”, первым советским звуковым фильмом, притом на отечественном оборудовании, — она стяжала лавры в Венеции в преддверии самого первого международного кинофестиваля; она вышла в широкий прокат в Америке, нелюбопытной к иностранному кино; она осталась в истории как несомненная классика — ее и сейчас еще интересно смотреть. Хотя бы потому, что детское беспризорничество, наследие войн и революций (отнюдь, кстати, не утратившее актуальности на планете), показано в ней и неприглаженно, и с долей юмора. С сюжетом немецкого фильма (вернее, экранизации романа) у “Путевки” общего мало. И однако, в основе одна и та же структурная оппозиция. Только на этот раз организующую силу порядка воплощает пресловутая советская ВЧК, которая в свою очередь борется за душу вожака беспризорников Мустафы против анархических, аморальных сил воровской “малины”. Если в немецком фильме “порядок” выступает в образе военизированных отрядов скаутов, то в русском — в образе трудовой детской коммуны, куда на пробу соглашаются отправиться беспризорники (труд, притом физический, вообще занимал ключевое место в советской идеологии как сила, преображающая мир). Оба взрослых лидера в фильмах, увлекающие за собой подростков, опять-таки представляют идеализированный портрет “идеи” (не забудем, что слово “чекист” в то время в быту имело отнюдь не только устрашающие, но и романтические коннотации). В частности, рано умерший актер Николай



Афиша фильма "Юный гитлеровец Квекс".

Баталов успел создать в "Путевке" один из самых обаятельных персонажей кино, еще до Максима придав "герою" "народный" облик (советского героя в лице Чиркова или Баталова от нацистского счастливо отличал юмор — верный залог их популярности).





Афиша фильма "Путевка в жизнь".

Оба ранних фильма к тому же объединяет их переходность, негетогенность стиля; оба еще несут уроки и ожоги авангарда 20-х.

Штайнхоф в изображении рабочей среды цитирует квазидокументальный стиль, развитый в Германии "Про-

леткино”; для слета гитлерюгенда, напротив, он создает тот идеализированный, высветленный кадр, который станет *Specialität нац-соц-реализма*; наконец, он использует глубокую светотень экспрессионизма, его ставшие знаковыми мотивы ярмарки, рокового круга в эпизоде, когда Квекса настигают и убивают в пустующем цирке его бывшие дружки “соци”. Фильм кончается апофеозом.

Точно так же Николай Экк совмещает риторику публицистического пролога, дореволюционную эстетику мелодрамы, отнюдь не пренебреженную кинематографом нэпа (история Кольки), документализм авангарда и его же революционную патетику (когда тело убитого Мустафы везут на первом паровозе), ораторский жест посвящения фильма ВЧК — и бюст “железного наркома” Дзержинского в эпилоге (ведь Чрезвычайная комиссия как раз и взяла на себя спасение беспризорников от улицы). Уникальность фильма, может быть, и состоит в системе сдвигов и остранений; портрет времени запечатлен не только в кадрах, но, скажем так, в самой его переходной стилистике со всеми ее экстраваганцами. Характерно, что “левая” критика (Карл Радек, например) не поняла и не приняла переходного характера фильма. Ни его наступающей нарративности, ни его сакраментальной жертвенности, сочтя пережитками буржуазности как раз то, что было предвестием новой *голливудоподобности* 30-х.

Те же оппозиции — “красные” и “чернорубашечники”, моральное растрепанье и идея порядка — можно проследить в “Старой гвардии”, в свою очередь, одном из самых зрительских фильмов Италии Муссолини. Малолетний сын фашиста оказывается жертвой коварных “красных”, а его убийство — тоже, разумеется, ритуальное — становится мифическим сигналом к знаменитому “походу на Рим”. Как и положено, лента завершается апофеозом.

“Жертвоприношение”, таким образом, выступает как один из ключевых, настоятельных, эмоционально впечатляющих мифов, а его стилистика так или иначе связана с наступающим стилем реализма (Блазетти, кстати, войдет впослед-

ствии в когорту неореалистов, обновителей итальянского экрана).

Разумеется, для кино мифология юной жертвы была одной из самых сюжетоемких, эмоциональных, впечатляющих, а кино, в свою очередь, — одним из самых подходящих “медиумов” для нее. Но не только кино. Как и прочие мифологемы, она была разлита в воздухе времени. И тут между диктатурами снова можно заметить обмен мотивами. Станным образом, строки Эдуарда Багрицкого из популярной в свое время поэмы “Смерть пионерки” почти буквально описывают заключительные краткие экспозиции — наплывы в финале немецкого фильма:

В дождевом сиянье  
 Облачных слоев  
 Словно очертанье  
 Тысячи голов.  
 .....  
 Над больничным садом,  
 Над водой озер,  
 Двигутся отряды  
 На вечерний сбор.

И еще более странно: смерть пионерки от банальной инфекции нечаянно открывает тот прямой смысл *жертвоприношения*, который в кино принимает обостренно сюжетные формы. Пионерка Валя в минуту смерти отказывается от крестильного крестика, меняя тем самым традиционную религию на новую квазирелигию юности и революции.

Я не без умысла оставила “на закуску” несущую конструкцию этого мифа в СССР — историю убиенного пионера Павлика Морозова, а с ним — одного из самых парадоксальных жертвоприношений советской культуры — “убийства” кинофильма “Бежин луг”, в свое время уничтоженного и все же отчасти воскрешенного в виде краткого конспекта Сергеем Юткевичем и главным эйзенштейноведом Наумом Клейманом из срезок (см. Приложение: “Обломок импе-



Афиша фильма “Старая гвардия”.

рии”). Сюжет о пионере Павлике Морозове, убитом отцом-подкулачником, на которого он донес, был советским мифом жертвоприношения *par excellence*. Он сопровождал

наше детство в виде рассказов, рисунков, скульптур и чего угодно еще. Исторически недостоверный и темный, он напоминал нам, что “дело прочно, когда под ним струится кровь”<sup>1</sup>. И однако, фильм Сергея Эйзенштейна, раскрытываемый и переснятый заново, был осужден партией в обеих версиях и уничтожен бескомпромиссно. Помимо стандартного тогда обвинения в формализме, ему была инкриминирована... да, мифологичность. В эрудированном критическом анализе и еще более эрудированном эйзенштейновском самоанализе (брошюра “Об ошибках «Бежина луга»”) была добросовестно рассмотрена преемственность от библейского мифа, очевидная даже для непросвещенного глаза. Но собака была зарыта вовсе не в объявленной антирелигиозности идеологии, а как раз в ее необъявленной квазирелигиозности.

Ролан Барт инкриминирует буржуазии стремление к “разыменованию”, к изъятию собственного имени в пользу натурализации, как бы общечеловечности ее “мифологий”. Главная операция буржуазной культуры, по Барту, не боюсь повторить, — превращение “Истории в Природу”<sup>2</sup>. Тоталитарные идеологии, напротив, объявляют себя и свои догматы во всеуслышание; если в чем они и нуждаются, то в “разыменовании” сакральной природы своей идеологии. Поэтому их главная операция, как уже сказано, — превращение Идеологии в Историю. Или даже в историю (*story*). Ритуальное жертвоприношение — Павлика ли, Марио или юного Квекса — должно было выглядеть как их драматическая история и как часть национальной истории, “как бы запечатленная хроникой”.

Разумеется, сумма причин запрета “Бежина луга” к этому не сводилась, но в самом общем виде можно сказать, что фильм был уничтожен за *обнажение приема*. Впрочем, в преддверии войны, когда на очередь встанут мифические “корни”,

1 Н. НЕКРАСОВ. *Поэт и гражданин*.  
2 См.: БАРТ Р. *Мифологии*. М., 1996. С. 264–269.



Кадр из фильма “Бежин луг”.

эйзенштейновский “образ содержания” окажется как нельзя более кстати, и вполне мифологический “Александр Невский” с гениальным саундтреком Прокофьева станет самым официально взысканным и самым зрительским и популярным фильмом Эйзенштейна.

И последнее примечание к мифу жертвоприношения: тематически и сюжетно ближайшим аналогом “Путевки в жизнь” может служить вовсе не немецкий и не итальянский, а американский фильм “Город мальчиков” (*Boys Town*, 1938; режиссер Норманн Торог). В нем тоже дело идет о делинквентных подростках Тупика (хотя, конечно, куда им до советской беспризорщины!); вместо чекиста организатором некоего подobia школы-коммуны или Города мальчиков выступает исторически достоверный патер Флэнэган (кстати же, оба сюжета не выдуманы, а заимствованы из жизни). Радикально отличает их как раз отсутствие в “Городе мальчиков” мотива жертвоприношения: ожесточенное сердце юного скандалиста в критический момент смягчает любовь к нему малыша из Города — она возвращает его на путь веры.

Здесь где-то и проходит тонкая грань между “мифологиями” Барта и мифологией тоталитарных режимов: сакральная жертва принесена в начале времен и квазирелигиозный мотив жертвоприношения заменен квазиобщечеловеческим мифом Доброго сердца на собственно религиозном фоне.

Скруплезное перечисление всех элементов мифологии тоталитарных режимов заняло бы слишком много места — это предмет сравнительной ретроспективы как инструмента исследования. В самом общем виде можно сказать: сходство фильмов обеих (а иногда и трех) идеологий носит чаще всего структурный характер, различие — конкретный и даже бытовой.

Если образ “героя” рождается прямо из догмы, как Афина из головы Зевса, то это же относится и к образу экзистенциального врага. Даже более: печально известный “Еврей (а точнее жид. — *М. Т.*) Зюсс” (*Jud Süß*, 1940; режиссер Файт Харлан) ничем не напоминает “Великого гражданина” (1938–1941, режиссер Фридрих Эрмлер). Фильмы не только различны по простейшей рубрике — в одном случае далекая история, коstumность, в другом почти сиюминутность, — они не только

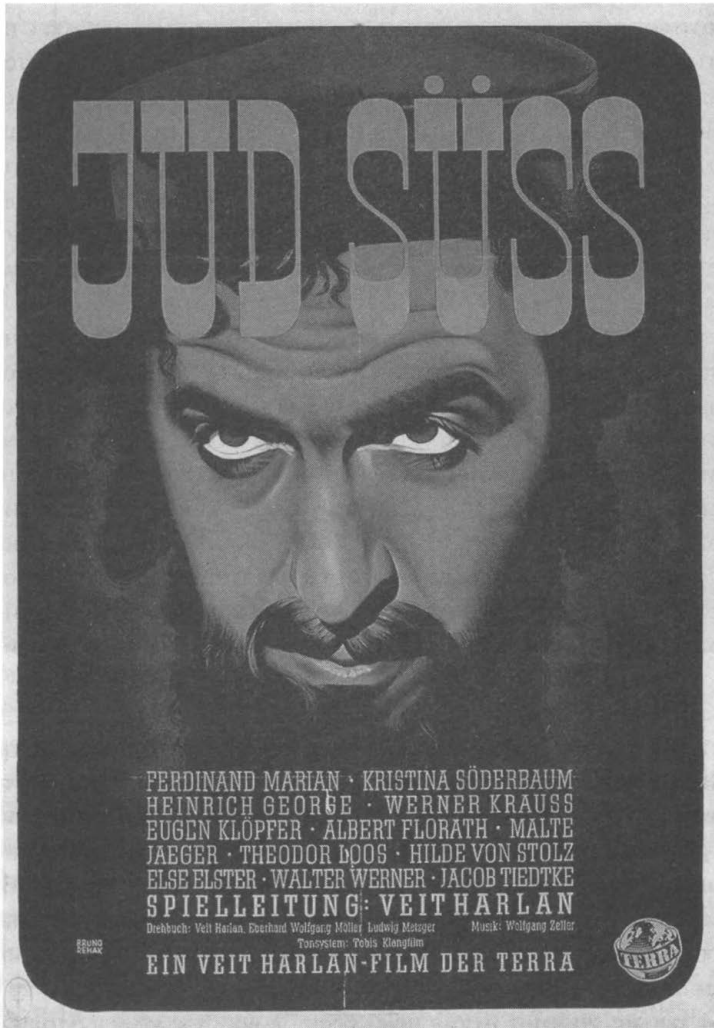
противоположны по жанру — в одном случае мелодрама с политическим акцентом, в другом политический фильм с оттенком мелодрамы, — они противоположны по средствам воздействия. Немецкая картина в полном согласии с воззрением Гитлера на массу как на женское начало обращена к чувству, к простейшему инстинкту. Советская картина, носящая следы личного вмешательства Сталина в сюжет и даже в диалог, апеллирует к политическим установкам недавних процессов “врагов народа”, к их подробной аргументации.

Вопреки позднейшей легенде об эротической притягательности черной униформы SS и вообще нацизма, созданной левыми интеллектуалами, эротический демонизм в “Зюссе” приписан расовому врагу (недаром на роль предполагалось пригласить Конрада Вейдта, самую inferнальную звезду немецкого экрана. Он впоследствии и сыграл его, но в английской, антифашистской, версии). Жид Зюсс Харлана виновен не только, и даже не столько, в разорении и политическом растлении герцога, сколько в эротическом растлении арийской женщины. Постель, доминирующая в кадре, экспрессионистское освещение — все создавало зловещую чувственную атмосферу. Зюссу противостоял все тот же “ариец”, типажно схожий с Хансом Вестмаром. Шокирующие кадры с Зюссом, посаженным в железную клетку, трактовались как торжество морали, ибо он представлял расовое, то есть абсолютное, зло.

Таковыми же носителями абсолютного зла показаны в фильме советском партийные функционеры, ставшие якобы на путь предательства. В качестве сюжетного мотива в картине был использован факт недавнего убийства Кирова, представленного как часть заговора. При всем несходстве картин враг был выращен, как гомункулус, в колбе все тех же идеологических абстракций.

Скучные политические дискуссии из газетных фраз не заслоняют, однако, ни подспудную диалогичность (по Бахтину) “Великого гражданина”, ни подпольную сложность характеров, заимствованную у Достоевского и зримо воплощенную актерами Иваном Берсеневым и Олегом Жаковым.





Афиша фильма “Еврей Зюсс”.

Если с Максимом в кинематограф пришел необходимый *народный* вожак (Шахов у Эрмлера — его несколько облагороженный вариант), то интеллигентные лица деятелей революции, украшенные бородками, окончательно отошли



Кадр из фильма “Еврей Зюсс”.

по ведомству врага. Эрмлер долго уговаривал бывшего актера МХТа Ивана Берсенева, блестящего исполнителя Петра Верховенского в инсценировке “Бесов” (“Николай Ставрогин”, 1915; МХТ), взять на себя роль главного заговорщика: таких “дорежимных” лиц в кино давно не “носили” — венгра Мариана на роль Зюсса также, впрочем, пришлось уламывать. Актер даже потребовал, чтобы его ознакомили с “троцкизмом”, и внимательно его изучил.

Так же упорно искал режиссер “точку съемки”. А найдя, развил из нее мизансцены необычной глубины.

По справедливому замечанию теоретика кино Леонида Козлова, парадокс фильма в том, что режиссер воспользовался при этом приемами, которые, по Андре Базену, маркировали на экране демократическое мышление: ни такой длины кадра, ни глубинного внутрикадрового монтажа то-

гдашнее кино не знало. Надо ли говорить, что “достоевские” характеры потребовали и особого экспрессионистского освещения? Миф inferнального врага нуждался в inferнальных же средствах.

И “Еврей Зюсс”, и “Великий гражданин” были картинами по-своему впечатляющими. Они, увы, опровергают утешительную иллюзию, будто ложная идея приводит к упадку формы. “Гражданин”, кстати, не был заказным, напротив, авторам пришлось его “пробивать” и согласовывать...

Так в первом приближении выглядел каркас ретроспективы 1989 года. Она, между прочим, вызвала тогда внутреннее сопротивление не только у советских функционеров, но и у западных социал-демократов. Им тоже нелегко было принять возможность подобной параллели. Я помню, как в фойе Киноцентра ко мне подошел известный швейцарский документалист, автор монтажного фильма “Майн кампф” Эрвин Ляйзер и сказал: “Майя, ну как это можно?” — “Эрвин, а почему вы в фойе? Войдите в зал и посмотрите, тогда обсудим...” Обсуждению потом посвятили “круглый стол”...

Но, разумеется, попытка рассмотреть проекцию идеологий на кинематографию не могла обойтись без отражения ее в популярных жанрах.

Жанр в советском кино, тем более развлекательный, в отличие от кинематографа нацистского, как уже сказано, был вечно проблематичен. Дискуссий о комедии было куда больше, чем самих комедий. Зато немногие, штучные, десятилетиями не сходили с экрана — зритель везде зритель. Так что несколько программ нашей ретроспективы мы отдали комедии, музыкальному фильму, экранизации, военному фильму и, конечно, шпионскому.

Разумеется, комедии — советская музыкальная “Волга-Волга” (1938, режиссер Григорий Александров) и счастливо

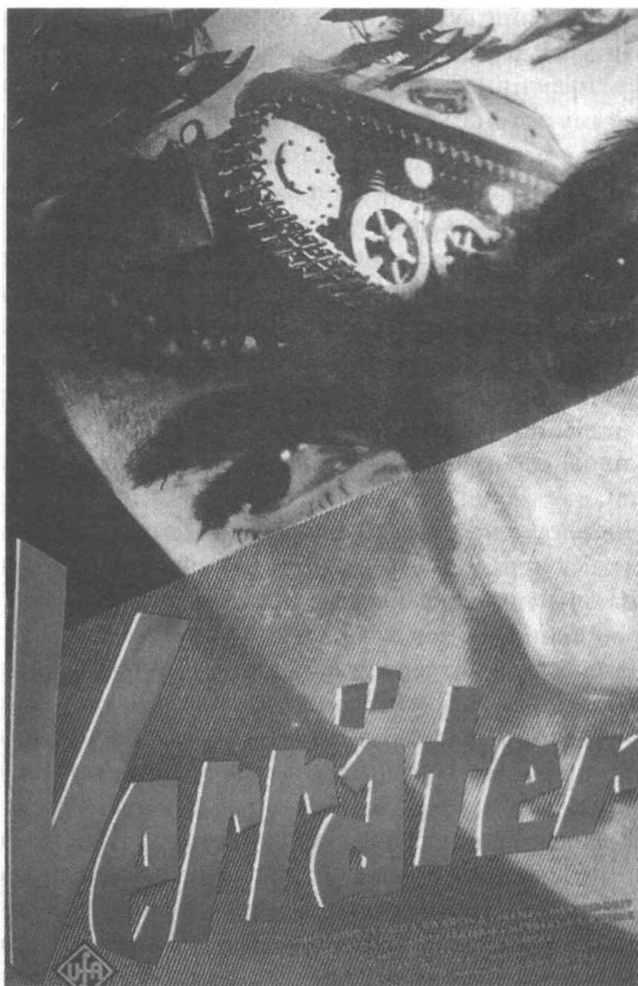
найденный нами ее немецкий эквивалент (хоть и не музыкальный) “Петерманн против” (*Petermann ist dagegen*, 1938; режиссер Франк Визбар) — были особенно интересны своим отчетливым женским акцентом: какой тип характера предлагает кино в качестве советской/нацистской девушки?

Но если иметь в виду проекцию идеологии на массовое кино, то, разумеется, самую широкую панораму общих мотивов предлагает шпионский фильм. Поэтому, минуя прочие программы, я остановлюсь кратко, для примера, на этом, самом нормативном и самом идеологизированном, жанре.

Две шпионские картины, “Ошибка инженера Кочина” (1936, режиссер Александр Мачерет) и “Предатель” (*Verräter*, 1936; режиссер Карл Риттер), обнаруживают сходство, как и различия обоих режимов с наглядностью почти хрестоматийной.

Прежде всего предательство, или даже ошибку, раследует не уголовная, а политическая полиция; то есть оба фильма политические. Надо ли говорить, что предателем в тоталитарной системе скорее всего может оказаться человек, находящийся как бы на службе режима, но не сливающийся с ним до конца, — технический специалист. Недаром первые громкие процессы наступающей сталинской эпохи (шахтинское дело, процесс Промпартии) были судом над “вредителями”-инженерами. В лексиконе эпохи бытовало даже словцо, маркирующее эту идеологическую маргинальность: “спец”. Поэтому не случайно, что в обеих картинах предателем становится инженер. Конструктор. Соответственно, локусом предательства оказывается самая сакральная сфера в преддверии будущей неизбежной войны с враждебным окружением — авиация. Похищение чертежей священного предмета — самолета — тем самым из преступления немедленно обращается в государственное преступление, оно же предательство. Оба фильма неукоснительно следуют этой схеме.

И того и другого инженера к совершению преступления побуждает враг, и эти фигуры как раз не похожи — в каждом из фильмов враг выступает как проекция своей идеологии.



Афиша фильма “Предатель”.

В немецкой ленте коварный враг — разумеется, брюнет подозрительно восточного типа (“враждебное окружение” — расовое). В советской “Ошибке” роль врага закономерно исполняет блондин с европейским типом лица: подосланный из-за границы шпион. Соблазнение тут и там происходит в ресторане.

Ресторан или кафе — место столь же маргинальное и подозрительное, как и статус инженера. Это полоса отчуждения от партии, от коллектива, где посетители анонимны, а встречи случайны.

Ну и конечно орудием соблазнения служит женщина. И тут в рамках заданной жанром структурной симметрии наступает практическая асимметрия.

В советской версии красивой женщине (на роль недаром была приглашена “сама” Любовь Орлова) довольно один раз побывать за границей, чтобы оказаться в сетях мирового шпионажа. Зато, искренне полюбив инженера, советская женщина раскаивается и в попытке искупить вину перед родиной и любимым гибнет.

В немецкой версии красивая женщина просто хочет жить красиво, в роскоши, и ради этого инженер совершает предательство (ее, кстати, играла возлюбленная самого министра пропаганды, чешская актриса Лида Баарова, ради которой он чуть было не ушел из семьи; от нее Геббельсу пришлось отказаться по приказу самого фюрера).

Разница в уровне жизни очевидна. Инженер Кочин и его подневольная соблазнительница делят на двоих привилегированную (всего лишь двухкомнатную!) коммуналку в новом “сталинском” доме, и это для советского человека уже означало “красивую” жизнь. Возлюбленная немецкого инженера занимает целый этаж, имеет склонность к мехам и прочим дорогим женским капризам. Различие не случайное, так же как пышный ресторан, где попадается протагонист в “Предателе”, и узнаваемое московское кафе “Националь” с видом на новую с иголки гостиницу “Москва” (государственный символ статуса) в “Ошибке”.

Ведь Германия, несмотря на все кризисы, к приходу нацизма была и не перестала быть развитой европейской страной с высоким уровнем жизни. Ее экономика, даже подчиненная доктрине, четырехлетним и прочим планам, оставалась в основе рыночной, а образ жизни — сугубо буржуазным.

Это отличие от СССР имело прямое отношение к кинематографии. Если советское кино конституировало историко-революционный фильм как свой “избранный жанр”, то львиная доля нацистского кино была развлекательной в стиле старой УФА. Оперетта, музыкальная комедия, мелодрама, приключение составляли его основную продукцию, хотя, разумеется, система государственных субсидий и льгот наложила на него коричневую печать. Советский кинематограф 30-х жил уже в условиях монополии и автаркии и в этом смысле отличался от кинематографа Германии, принужденного к развлекательности кассой, жесткой конкуренцией и привычками зрителей. Советская женщина, мечтающая о роскоши, была бы в кино 30-х просто невозможна.

В 1942 году немецкий кинематограф был в свою очередь монополизирован государством. На это ушли почти те же десять лет. Но было поздно — шла Вторая мировая война, а законы военного времени принудительны сами по себе...

Трудно сказать, каким мог бы стать государственный немецкий кинематограф в условиях монополии. Но вот парадоксальный сюжет самой истории. В 1947–1949 годах, когда нацизм лежал в развалинах, в победившем СССР в прокат была выпущена — по причинам, кстати, сугубо материальным — целая обойма иностранных, так называемых “трофейных”, лент, в том числе несколько десятков немецких картин эпохи нацизма.

ERICH J. A. PIETREK ZEIGT:

# MARIKA RÖCK

In dem erfolgreichsten deutschen  
FARBFILM-MUSICAL  
singt und tänzelt in sprühendem Lächeln:

»In der Nacht ist der Mensch  
nicht gern alleine...«

...und als die nächsten im Film schweben Mitglieder von  
FRANZ GROTHE

# Die Frau meiner Träume

mit  
WOLFGANG LUKSCHY  
WALTER MÜLLER  
GRETHE WEISER  
GEORG ALEXANDER



## Операция “Трофейный фильм”

**Е**два ли словосочетание “трофейный фильм” может что-то сказать современному человеку, пользователю Сети. Он не слишком зависим от того, что предлагают ему кинопрокатчики, тем более от “государственного предложения”. Свою духовную пищу он добывает себе сам. Не то было в глухие сталинские времена, за “железным занавесом”. Феномен трофейного фильма знаком не понаслышке лишь поколениям советских людей, переживших Вторую мировую войну. Зато в это время и в этом месте он оставил неизгладимый след и, возможно, даже вопреки нашим представлениям о факультативных отношениях культуры и истории, оказал на историю не прямое воздействие.

Предпосылки были заложены в начале 30-х, когда монополизация действительно “важнейшего из искусств” из ленинского декрета десятилетней давности превратилась в реальность.

Если советский фильм (в 20-е имевший широкий экспорт) на пороге нового десятилетия не вовсе выбыл из мирового кинопроцесса, то советский зритель практически выбыл. Он остался наедине с “великим советским кино”.

То, что случилось после окончания Второй мировой войны, можно считать бумом, прорывом блокады (правда,

не внешней, а внутренней), причем случилось это опять-таки по банальной экономической надобности.

В числе прочих военных трофеев в СССР был вывезен киноархив, находившийся под эгидой министра пропаганды Геббельса...

В середине 60-х годов в связи с фильмом “Обыкновенный фашизм” нам пришлось работать в Госфильмофонде в Белых Столбах, где этот архив хранился. Мы держали в руках оригинальные немецкие ленты в коробках из плотного картона, мрачного — или нам так казалось? — цвета, с имперским орлом, и монтажные листы фильмов, напечатанные принятым в рейхе готическим шрифтом. Нас интересовала главным образом документальная часть архива — выпуски хроники (*Wochenschau*) и так называемые “культурфильмы”. Но, разумеется, основную часть его составляли игровые ленты — свои, немецкие, и импортные, в основном американские. Именно они и послужили исходным материалом для операции “Трофейный фильм”, которая призвана была починить бюджет, остро нуждавшийся в средствах на восстановление разрушенной страны. Как-никак, кино было существенной строкой в доходной части бюджета, особенно на муниципальном уровне.

Короткая передышка в совместной антифашистской войне допустила уже обмен хроникой с союзническими странами (я помню, каким счастливым дополнением к ленд-лизу были показы в кинотеатрах серий Фрэнка Капры “За что мы воюем”). Кое-какие игровые ленты были закуплены официально (и не вполне официально подвергнуты переделкам с последующим “выяснением отношений”). Их зрительский, то есть кассовый, потенциал был очевиден. На почве этой многосоставной послевоенной ситуации и взошел феномен трофейного фильма, суливший немалый барыш при минимуме инвестиций. Кинематографическое предание приписывает идею этой “большой халявы” крупному разведчику, а в послевоенное время крупному же чиновнику кино

и удачливому сценаристу Михаилу Маклярскому (я спросила об этом его сына Бориса Маклярского, он не опроверг слух, хотя и удостоверить его не взялся).

Столь еретическое, с точки зрения идеологии, решение могло быть принято только на уровне Политбюро ЦК ВКП(б) и лично товарища Сталина. Оно отложилось в целом ряде постановлений, разумеется, закрытых. Не откажу себе в желании процитировать Постановление от 31 августа 1948 года, некогда глубоко и прочно засекреченное, а ныне опубликованное:

1. Разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить следующие 50 заграничных фильмов из трофейного фонда: на широкий экран... (следует перечисление немецких картин. — *М. Т.*)... на закрытый экран... (следует перечисление американских и проч. картин. — *М. Т.*)...
2. Поручить Министерству кинематографии СССР (т. Большакову) совместно с Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) произвести в фильмах необходимые редакционные исправления, снабдив каждый фильм вступительным текстом и тщательно отредактированными субтитровыми надписями (впоследствии фильмы широкого экрана дублировались. — *М. Т.*).
3. Обязать Министерство... обеспечить в течение 1948–1949 гг. чистый доход государству от проката... в сумме не менее 750 миллионов рублей, в том числе 250 миллионов рублей по профсоюзной сети<sup>1</sup>.

Так или иначе, но заграничный фильм был допущен на экран — под другим названием, анонимно, лишенный оригинальных титров и нередко с другим месседжем.

1 *Постановление Политбюро ЦК ВКП(б)/“О выпуске на экран заграничного фильма из трофейного фонда” // Россия. XX век. Документы. Власть и художественная интеллигенция. М., 2002. № 55. С. 639–649.*

В этом идеологически щекотливом пункте позднесталинское время вполне реально и прагматично — а не только в увлекательных и фантастических концепциях Бориса Гройса — вернулось к опыту авангарда. В 20-е годы не кто иной, как “основоположники” — Эсфирь Шуб и ее ученик по монтажу Сергей Эйзенштейн — собственноручно и по своему революционному хотению перемонтировали знаменитого “Доктора Мабузе” Фрица Ланга в “Позолоченную гниль” (копия, увы, не сохранилась). Зато, к примеру, тоже знаменитую и перемонтированную вплоть до перемены знака “Улицу” Карла Груне я сама смотрела в Госфильмофонде. Тогдашние работники монтажного стола своей деятельности не стеснялись и не гнушались огласить свое имя.

Перемонтаж трофейных фильмов, напротив, делался “по велению” и анонимно.

В целом операция “Трофейный фильм” охватывала 1947–1952 годы, но фильмы оставались в прокате и дальше. Как видим, при определенных обстоятельствах идеология готова была вступить в сделку с экономикой и наоборот.

Внутри этой сделки я выделю два потока фильмов, оказавших заметное влияние на нашу пресловутую *ментальность*: немецкие, они же нацистские, и американские, принадлежавшие пропущенному нами “золотому веку” Голливуда.

## Немецкий фильм

Наиболее парадоксальным — и в то же время наиболее простым — было использование в прокате немецкого фильма. Оно не сулило дипломатических неприятностей и не грозило скандалом. Фильмы нацистского периода были после войны бесхозным имуществом (еще в середине 60-х, когда мы делали “Обыкновенный фашизм”, геббельсовский архив был “трофейным”, потом его передали в ГДР). Еще одним благоприятным фактором для использования нацистского фонда была широкая полоса развлекательного — музыкаль-

ного, авантюрного и прочего — жанрового потока в немецком кино, лишь подцвеченного идеологией, при сравнительно небольшом разделе собственно идеологических лент (подобная модель, кстати, рассматривалась в конце 20-х для советского экрана, но была сметена кампанией 1930-го).

Дублированные немецкие ленты стали достоянием самого широкого экрана. Подпитка проката трофейными картинами была тем более своевременна, что отечественное кинопроизводство, которое не остановила ни война, ни эвакуация студий в Среднюю Азию, в послевоенные годы рухнуло в так называемое “малокартинье”. В 1948-м план сократили драматически, и студиям пришлось увольнять бесценных специалистов, нарушая экологию кино. Очередное постановление “повысить качество выпускаемых фильмов за счет уменьшения их количества”<sup>1</sup> озвучивало сталинское соображение о производстве одних шедевров, которое, увы, не соответствовало всеобщей практике кино: количество картин можно было снизить, но процент шедевров нельзя было поднять. Нижняя точка — девять фильмов — была достигнута в 1952 году. Если взглянуть на таблицу, которую наша группа по изучению кинопроката кустарным способом составила для нужд исследования, то доля нацистских лент, выпускаемых в прокат, покажется внушительной.

<i>Год</i>	<i>Советские фильмы</i>	<i>Нацистские фильмы</i>
1947	23	4
1948	17	14
1949	18	18

Так случилось, что “поколение победителей” оказалось в существенной мере воспитано на нацистской кинопродукции.

Основная часть проката была, разумеется, отдана развлекательным жанрам, которые в советском кино всегда были

<sup>1</sup> *Постановление Политбюро ЦК ВКП/б/ “О выпуске на экран заграничного фильма из трофейного фонда” // С. 636.*



Марика Рёкк, 1941 год.

в дефиците, — например, “Снежная фантазия” (*Der weiße Traum*, 1943), “Охотники за каучуком” (*Kautschuk*, 1938), “Золотая горячка” (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936), “Ночная серенада” (*Eine kleine Nachtmusik*, 1939), “Дорога на эшафот” (*Das Herz der Königin*, 1940) и проч. Но были и фильмы-идеологемы, которые, увы, без зазора вошли в советский прокат. Например, один из ударных фильмов Третьего рейха — знаменитый “Дядюшка Крюгер” (*Ohm Krüger*, 1941; в советском

прокате “Трансвааль в огне”) со знаменитым Эмилем Янингом в главной роли дядюшки Крюгера, предводителя буров. Обличение английского империализма, стиль “нац-соц-реализма” и опора на актера делали его достаточно похожим на отечественное кино.

Маленькое отступление. В 1989 году, когда ФИПРЕССИ дала мне практическую возможность показать в рамках МКФ описанную выше сравнительную ретроспективу советских и нацистских картин, опыт трофейного фильма за прошедшие два десятилетия почти забылся. Я попросила разрешения в виде исключения показать фильм “Дядюшка Крюгер” в русском дубляже. Это не принято и выглядит моветоном на фестивалях, но мне в конце концов дали такое разрешение, и наш немецкий куратор Клаус Эдер воскликнул: “Я поражен! “Трансвааль в огне” воспринимаешь как нормальный советский фильм!” Напомню: немцы тогда ужасно боялись “банализации” собственного абсолютного зла не менее, чем наши — вынесения из избы дискуссий о сталинизме.

Это лишь одна сторона экспансии чужого. Но была в послевоенное время и другая, гораздо более важная: “заграничность” фильмов, “эффект очуждения”, который сделал феномен трофейного фильма уникальным и неизбывным в опыте его зрителей.

Можно смело сказать, что 1947 год прошел в СССР под знаком Марики Рёкк: “Девушка моей мечты” (*Die Frau meiner Träume*, 1944) побила все возможные рекорды того, что мы в своем исследовании массового кино назвали “приватным спросом” в отличие от “государственного предложения”. Кассовый чемпион той поры “Подвиг разведчика” — авантюрный фильм такого режиссера, как Борис Барнет (по сценарию, кстати, вышеупомянутого Маклярского) по “приватному спросу” (20,4 млн зрителей на копию) уступил Марике Рёкк в пять (!) раз (104,9 млн зрителей на копию). Мы назвали

это “звездной вспышкой”. Успех “Девушки” свидетельствовал об острейшем дефиците нормального благополучия, европейского уровня жизни (пусть и в стиле “китч”), с которым “поколение лейтенантов” столкнулось, войдя в Европу, развлечения, эротической ценности женщины, наконец. При нехватке масскультуры ее занимают где угодно — таков всемирный закон зрительских предпочтений. Заместить “Милорда глупого” Белинским и Гоголем не получается, зато развитие *mass media* позволило самим корифеев культуры превращать при случае в “Милорда”. Но это *à propos*.

Сколь могущественно было вторжение трофейного фильма в биографию военных поколений, можно узнать не только из финансовых документов той поры, но и из такого независимого источника, как литература. Ожоги и оспины его не зарастила вся последующая жизнь.

Общее правило восприятия состоит в том, что каждый видит *свой* фильм — не точно такой, как у соседа, — через коллоидную линзу персонального опыта и характера. В случае трофейного фильма это особенно очевидно.

Почти сорок лет спустя после триумфа “Девушки” у победителей Булат Окуджава опубликовал рассказ, который так и называется — “Девушка моей мечты”. Он вспоминает, как в 1947 году встречал мать из мест не столь отдаленных и, “желая вернуть ее к жизни, к любви и ко мне”, решил сделать ей лучший подарок: повести ее в кино.

И фильм я выбрал. То есть даже не выбрал, а был один-единственный в Тбилиси, по которому все сходили с ума, трофейный фильм “Девушка моей мечты” с потрясающей, неотразимой Марикой Рёкк в главной роли. Нормальная жизнь в городе приостановилась — все говорили о фильме, бегали на него каждую свободную минуту, по улицам насвистывали мелодии из этого фильма, и из распахнутых окон доносились звуки фортепиано все с теми же мотивчиками, заморожившими слух тбилисцев.. Яркое, шумное шоу поражало воображение зрителей в трудные послевоенные годы. Я лично умудрился





Кадр из фильма “Девушка моей мечты”.

побывать на нем около пятнадцати раз и был тайно влюблен в роскошную, ослепительно улыбающуюся Марику... Несправедливость и горечь не касались ее...

Я хранил ее, как драгоценный камень, и время от времени вытаскивал из тайника, чтобы полюбоваться, впиваясь в экраны кинотеатров, пропахших карболкой<sup>1</sup>.

Окуджава Б. *Девушка моей мечты* // Дружба народов. 1986. № 10. С. 434.

Сделав поправку на южный темперамент тбилисцев и на двадцать два года недавнего фронтовика, мы получим алгоритм повсеместного успеха фильма у советского зрителя. Впрочем, мама Булата, только что вернувшаяся из Караганды после десятилетней ссылки, с картины, понятно, ушла. Но Булат не судит ни Марику, ни ее тогдашнего зрителя: если это и была “мечта”, то “с ограниченной ответственностью”.

Стихотворение Владимира Корнилова, недаром посвященное авторитетному прозаику того же “поколения лейтенантов” Бакланову, относится к тому же 1986 году (напомним: время “перестройки”). Оно тоже так и называется “Трофейный фильм”, но воспоминание поэта гораздо драматичнее. Оно нечто большее, чем личная рефлексия. Стихотворение все сотрясено зажигательными ритмами памятной песенки немецкой звезды венгерского происхождения Марики Рёкк *In der Nacht bleibt der Mensch nicht gern alleine* (“Человеку неохота ночью оставаться одному”) и само ложится на ее мелодию и строфику, повторяя и мучительно опровергая ее:

Что за бред? Неужели помню четко  
 Сорок лет этот голос и чечетку?  
 Мочи нет. Снова страх ползет в середку,  
 Я от страха старого продрог.  
 До тоски, до отчаянья, до крика  
 Не желаю назад и на полмига,  
 Не пляши, не ори, молчи, Марика,  
 Но прошу, заткнись, Марика Рёкк.  
 Провались, всех святых и бога ради!  
 Нагляделся сполна в своей досаде  
 На роскошные ядра, плечи, стати  
 Со своей безгрешной высоты.  
 Ты поешь, ты чечетничаешь бодро —  
 Дрожь идет по подросткам и по одрам —  
 Длиннонога, стервоза, крутобедра,  
 Но не девушка моей мечты.

.....  
 Крутит задом и бюстом иноземка:  
 Крупнотела, дебела, хоть не немка.  
 Вожделение рейха и застенка,  
 Почему у нас в цене она?  
 Или все, что с экрана нам пропела,  
 Было впрямь восполнением пробела?  
 Или вправду устала, приболела  
 Раздавившая врага страна?<sup>1</sup>

Так для другого поэта военного поколения, ставшего диссидентом, ничуть не инфернальная, вполне, надо сказать, добродетельная героиня фильма осталась чем-то вроде демонического воплощения соблазнов всякого — немецкого и отечественного — тоталитаризма.

Когда мы делали “Обыкновенный фашизм”, было и у нас мгновенное искушение наложить жестокий материал депортаций, концлагерей и акций уничтожения на пляску Марики Рёкк. От этой эффектной возможности мы с Роммом отказались почти без обсуждений, сочтя ее не только банальной, даже пошлой, но и ханжеской. Возможно, в том числе и этот опыт заставил меня впоследствии “без гнева и пристрастия” приглядеться к опальному советскому квазимюзиклу Александра и Пырьева.

Никогда люди так не нуждаются в “бездумном” и бесшабашном развлечении, как в присутствии принуждения, и страха, и ответственности за нацистские злодеяния добродетельная эстрадная певичка, сыгранная Марикой Рёкк, не несет.

Впрочем, поэзия, притом в лице “главного” поэта нашего времени Иосифа Бродского, оставила нам свидетельство встречи следующего, более юного, военного поколения с трофейным фильмом, лишённые обертонов демонизации. И даже наоборот. Во втором сонете из цикла “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” (1974) находим ссылку на, так сказать,

1 Корнилов В. *Трофейный фильм* // Избранное. М., 1991.

первоисточник вдохновения поэта — трофейный фильм “Дорога на эшафот” (*Das Herz der Königin*):

В конце большой войны не на живот,  
когда что было жарили без сала,  
Мари, я видел мальчиком, как Сара  
Леандр шла топ-топ на эшафот.

.....

Мы вышли все на свет из кинозала,  
но нечто нас в час сумерек зовет  
назад в “Спартак”, в чьей плюшевой утробе  
приятнее, чем вечером в Европе.

И далее, из двадцатого сонета:

Пером простым — неправда, что мятежным! —  
я пел про встречу в некоем саду  
с той, кто меня в сорок восьмом году  
с экрана обучала чувствам нежным<sup>1</sup>.

Для поколения детей войны трофейный фильм стал, как видим, не только не воплощением “рейха и застенка”, но, напротив, дорогой не на эшафот, а на свободу.

Непреходящая же ирония истории в том, что о Саре Леандер и — гораздо более предположительно — о Марике Рёкк писали, что в войну они сотрудничали с советской разведкой: в то время союзников не выбирали. Тот, кто не пережил ту войну, возможно, не знает, что она и вправду была отечественная, а кто не смотрел трофейных фильмов, не ведает, что значит выглянуть, хотя бы в форточку, в большой мир. Впрочем, моим (нашим) фаворитом был фильм “Судьба солдата в Америке” (*Roaring Twenties*, 1939; режиссер Рауль Уолш). И на этом я перейду к американским картинам.

<sup>1</sup> Бродский И. *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* // Собр. соч.: В 7 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 63, 71.

## Американский фильм

Вера Данэм, американская исследовательница, перефразируя рузвельтовский *New Deal*, недаром определила послевоенное сталинское время как *big deal*. Этот каламбур (*new deal* — “новый курс” Рузвельта, *big deal* — “большая сделка”) она отнесла к неявному возвращению в советскую жизнь “ценностей среднего класса”<sup>1</sup>. На самом деле (и Данэм упоминает об этом) ценности эти были амнистированы еще в 30-х, когда вождь провозгласил, что “жить стало лучше”, а “Огонек” стал рекламировать меха и антиквариат. Послабление было не столь уж большим: отмена карточек на необходимое и чуть-чуть возможности лишнего (по выражению В. Роговина, “сталинский неонэп”<sup>2</sup>). Внутри этой ситуации Данэм выделяет ценности интеллигенции и культуры *vis-à-vis* мешанства и “культурности”.

Из этого негласного рамочного соглашения власти и “нового класса” (по Джиласу<sup>3</sup>) я остановлюсь на том, что Бродский назвал “трофейное”. И уже — на трофейных фильмах, в том числе американских, в большинстве своем шедших втихаря, на “закрытом экране”.

Небольшое отступление. С проблемой трофейных американских лент я столкнулась во время работы по гранту в Вашингтоне, в Центре *WW* (Вудро Вилсона). Я как раз готовила сравнительную ретроспективу советского и американского кино, занимаясь в киноархиве Библиотеки Конгресса, когда из Госфильмофонда мне прислали список американских трофейных фильмов для идентификации. Названия были заведомо изменены, титров не было вовсе. Отыскать ориги-

- 1 DUNHAM VERA S. *In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*. Enlarged and Updated Edition. Duke University Press, 1990. P. 4.
- 2 См.: РОГОВИН В. *Сталинский неонэп*. М., 1994.
- 3 DJILAS MILOVAN. *The New Class. An Analysis of the Communist System*. New York: Frederick A. Praeger, 1957. Рус. перевод: ДЖИЛАС М. *Лицо тоталитаризма*. М., 1992.

нальное название, год выпуска, имя режиссера и проч. по одной-двум глухим строчкам аннотации не было легким делом, и мы с моей американской коллегой Маделин Метц гадали на гуще гигантской продукции студий — наши черновые списки уцелели у меня до сих пор. Дело осложнялось тем, что часть картин была законно куплена<sup>1</sup>. Но в них тоже могли быть произведены “необходимые редакционные исправления”: к примеру, чтобы “положительный” молодежный сенатор *Mister Smith*, который *Goes to Washington* представлять интересы своих юных избирателей, не дай бог, не победил сенаторов, как в оригинале, а, наоборот, согласно советской доктрине остался ни с чем, конец фильма просто отрезали. Хотя на родине именно ампутированный хеппи-энд был фирменным знаком кино Капры — Рискина. Разумеется, это вызывало протесты американской стороны. И так далее...

Перипетии того скандального пятилетия “украденного Голливуда” — со всеми его переговорами купли-продажи, незаконными показами, протестами, искажениями фильмов и проч. — сами по себе составляют авантурный сюжет “как в кино”. Материалы, разбросанные по российским и американским архивам, еще не собраны воедино и ждут своего часа. Но, купленные или трофейные, перемонтированные, анонимные, лишенные имен и ауры своих звезд и какие угодно еще, голливудские ленты и в Стране Советов оставались тем, чем они были, — универсальной “фабрикой грез”, лучшим видом *буржуазной пропаганды*. Свидетельства этого дошли до нас от зрителей разной ориентации — как “за”, так и “против”.

Еще задолго до Веры Данэм гражданин, более бдительный, чем само Политбюро, почувствовал в трофейном привкус “большой сделки” (даже если в интересах казны) и не замедлил

1 См.: BABITSKY PAUL, RIMBERG JOHN. P. 256. (Bamby, Song of Love, Champagne Waltz, Sun Valley Serenade, Thief of Bagdad, Holliday Inn, Three Musketeers, Jungle Book, Charly's Aunt).

создать монументальную кляuzu в КПК ЦК ВКП(б) “о пропаганде американского образа жизни через советский экран”:

Американцы хотят того, чтобы их фильмы проникли во все уголки земного шара, неся свое тлетворное влияние, и, к сожалению, советские экраны тоже завоеваны гнусными американскими фильмами. Эти... фильмы показываются не на основных городских экранах столицы, но они широко показываются на экранах провинций, в рабочих клубах Москвы и провинции. Так как американские фильмы часто сделаны очень занимательно внешне, вред их особенно велик. Показывая эти фильмы из коммерческих соображений, кинопрокатчики думают, что они выбирают безобидные фильмы. Но сейчас уже давно безобидных фильмов нет. Вопрос только в том, насколько тщательно замаскирована волчья империалистическая идеология. Все эти фильмы во всяком случае пропагандируют американский образ жизни, “красивую” жизнь в капиталистических странах<sup>1</sup>.

Далее на нескольких страницах идет “политически грамотный” разбор картин.

Быть может, жалоба принадлежала старому большевику, оскорбленному еще со времен нэпа уступками мещанству; быть может, кинематографисту, отвыкшему от конкуренции, или бдительному пролетарию. Так или иначе, ни именем, ни званием она не подписана. Как ни странно, доброволец, над которым теперь легко потешаться, оказался прозорливее вяло оправдывавшихся партчиновников (они-то знали, что список фильмов утвержден наверху). Подтверждение, как будто “ответ анониму”, находим у столь авторитетного свидетеля, как Иосиф Бродский. Как все дети войны, он был прилежным зрителем трофейного кино во всех его ипостасях.

<sup>1</sup> Документ, хранящийся в РГАПСИ, полностью опубликован в кн.: *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы*. М., 2005. С. 851–856.

Сеанс начинался так. Гас свет, и на экране белыми буквами на черном фоне появлялась надпись: ЭТОТ ФИЛЬМ БЫЛ ВЗЯТ В КАЧЕСТВЕ ТРОФЕЯ ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. Текст мерцал на экране минутую, а потом начинался фильм. Рука со свечой освещала кусок пергаментного свитка, на котором кириллицей было начертано: КОРОЛЕВСКИЕ ПИРАТЫ, ОСТРОВ СТРАДАНИЙ или РОБИН ГУД... Конечно, это было воровство, но нам, сидевшим в зале, было наплевать. Мы были слишком заняты — субтитрами и развитием действия.

Может, это было и к лучшему. Отсутствие действующих лиц и их исполнителей сообщало этим фильмам анонимность фольклора и ощущение универсальности. Они захватывали и завораживали нас сильнее, чем все последующие плоды неореализма и “новой волны”. В те годы — в начале пятидесятых, в конце правления Сталина, — отсутствие титров придавало им несомненный архетипический смысл. И я утверждаю, что одни только четыре серии “Тарзана” способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущёва на 20-м съезде и впоследствии<sup>1</sup>.

Действительно, кто из нас не помнит поголовную “тарзанизацию” юного населения страны. Кто только не летал на веревках, привязанных к любому подходящему суку, не прыгал в воду, подражая знаменитому кличу Джонни Вайсмюллера!

Прибавьте к этому вид Нью-Йорка... когда Тарзан прыгает с Бруклинского моста, и вам станет понятно, почему чуть ли не целое поколение социально самоустранилось<sup>2</sup>.

Разумеется, кроме самых авторитетных свидетельств, я полагаю свидетельствами собственной памяти, которая сохранила и Бэмби, и Соню Хенни в “Снежной фантазии”

1 БРОДСКИЙ И. *Указ. соч.* С. 15. Авторизованный перевод А. Сумеркина.

2 Там же.



(не отсюда ли будущий советский бум фигурного катания?), не говоря о пресловутой “Девушке”. Видение Марики Рёкк в шубке из серебристых лис на голое тело тем более поразило наше воображение, что отечественная “Девушка с характером” (советская секс-бомба Валя Серова) хотя и боролась в дальневосточном колхозе за “чернолапость” и “длиннохвостость” подопечных серебристых лис, но, попав в меховой магазин в столице, отказывалась демонстрировать эти самые меха как “буржуазные”. При этом нам, девчонкам, было очевидно, что героиня Марики Рёкк во всем ее эстрадно-звездном соблазне придерживается в своей любви к “простому инженеру” почти что кодекса Зои Космодемьянской: “Не давай поцелуя без любви”.

Трофейные фильмы предоставляли широкий выбор, и нашим фаворитом была, как уже говорилось, “Судьба солдата в Америке”. Мы, разумеется, не подозревали тогда, что фильм *Roaring Twenties* — лишь молекула гангстерской саги, симфонии черных лимузинов и ручных пулеметов, но живая, ртутная энергия незнакомого солдата, уцелевшего на войне и не нужного дома, короткий взлет бутлегерского шика и бесславная смерть на церковных ступенях (“Он был однажды большим человеком”, — скажет его подруга) — все будоражило как бы предчувствием наступающего позднесталинского смутного времени. “Плохой конец”, кстати, не был на сей раз обязан советским ножницам — гангстерский жанр, в отличие от постсоветского, опирался на протестантскую систему ценностей, и порок был наказуем. Из двух протагонистов — Джеймса Кегни и Хэмфри Богарта, имен которых мы тогда, разумеется, не знали, — мы выбирали Кегни, коль скоро Богарт в этой паре был предателем. Наши будущие коллеги из будущей французской “новой волны” выберут меланхолического лузера Богарта в фильмах, которые, увы, нам не достались, но тоже принадлежали Голливуду. Два десятилетия спустя мы с Ханютиным, делая на болгарском телевидении монтажный сериал “Кино и звезды”, смонтируем знаменитого Джеймса Кегни — гангстера и Кегни — джи-мена, стреляю-



Афиша фильма “Ревущие двадцатые, или Судьба солдата в Америке”.

щими друг в друга и назовем серию “Человек с гарденией”, мысленно посвятив ее памяти любимого трофейного фильма.

Америка — точнее Запад — оживал таким образом в нашем воображении не только литературно (а мы были поколением читателей), но и зрительно, прорывая автаркию и становясь “землей людей”: новый виток сталинского террора в этом смысле был прицельным.

Как ни смешно, мифология “враждебного окружения” оживает через двадцать лет после капреволюции, хотя новые “патриоты” с удовольствием отправляются на проклятый За-

пад на отдых или лечение. Не говоря об американском кино в отечественном прокате...

Парадокс трофейного фильма и, шире, буржуазной масс-культуры в том, что, будучи “ядом”, в советских условиях он становился противоядием от повальной индоктринации, от тотальности идеологии, от “советскости”. Анонимный автор кляузы был прав: даже в неравном соревновании безымянный Голливуд побеждал, и это можно считать нормализацией сознания на приватном, если не на общественном, уровне.

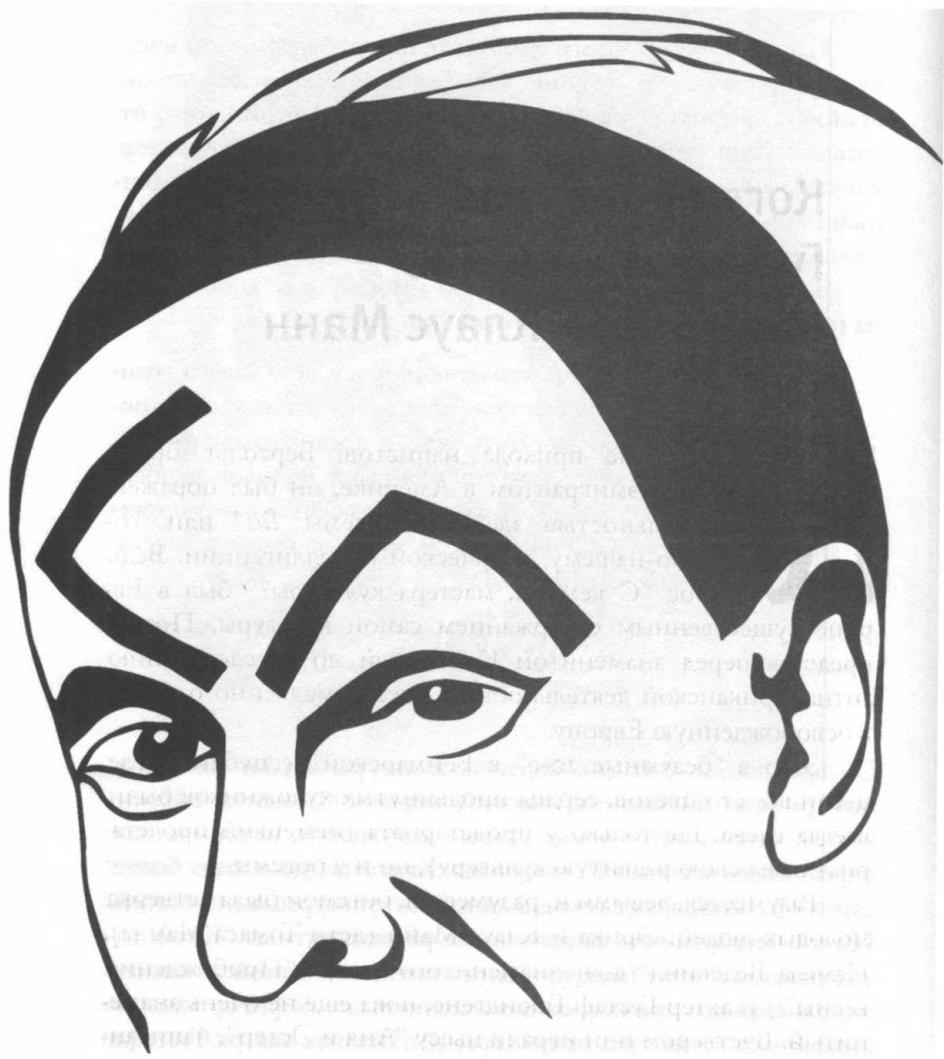
Чтобы не быть голословной, сошлюсь в заключение на нобелевский авторитет того же Бродского:

Если вдуматься, ни одно столетие не произвело такого количества шмальца, как наше; может быть, ему стоит уделить побольше внимания. Может быть, шмальц нужно рассматривать как орудие познания, в особенности ввиду большой приближенности прочих инструментов, находящихся в распоряжении нашего века. Ибо шмальц суть плоть от плоти, кровь от крови, младший брат Шмерца<sup>1</sup>.

А если чего и было с избытком в вечно дефицитном существовании советского человека, то именно Шмерца...

Со временем, конечно, картина культуры теряет свою одномерность. Публицистический перекося момент сглаживается, открываются *новые* старые документы, историческая перспектива вступает в свои права. Картина становится более сложной. Во всяком случае, в одной из культурных ипостасей. Почти четверть века спустя после ретроспективы “Кино тоталитарной эпохи” мне пришлось писать об одной из самых неординарных, ярких и самых неоднозначных фигур нацистской эпохи — актере, режиссере, интенданте театра Густафе Грюндгенсе, знаменитом Мефистофеле немецкой сцены. Она тоже принадлежит 30-м годам, хотя и на чужой почве.

1 Бродский И. *Указ. соч.* С. 17–18.



## Когда боги смеются. Густаф Грюндгенс — Мефисто — Клаус Манн

**К**огда, после прихода нацистов, Бертольт Брехт оказался эмигрантом в Америке, он был поражен неактуальностью здесь “проблемы *Тии*” или, говоря по-нашему, творческой интеллигенции. Ведь вопрос “С кем вы, мастера культуры?” был в Европе существенным содержанием самой культуры. Позже, представ перед знаменитой Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, Брехт немедленно отбудет в освобожденную Европу.

Зато в “безумные 20-е” в Веймарской республике, где цвели все сто цветов, сердца продвинутых художников были всегда слева. Не только у пролетариата (немецкий пролетариат имел свою развитую культуру), но и у богемы.

Разумеется, левыми и, разумеется, богемой была четверка молодых людей: Эрика и Клаус Манн (дети Томаса Манна), Памела Ведекинд (дочь знаменитого автора “Пробуждения весны”<sup>1</sup>) и актер Густаф Грюндгенс, пока еще не очень знаменитый. Вчетвером они играли пьесу “Аня и Эстер”, написанную Клаусом (ставил Густаф), так же как “Ревю на четверых”.

<sup>1</sup> Речь идет о Франке Ведекинде (1864–1918) — немецком писателе; “детская трагедия” “Пробуждение весны” (1891) — рассказ о встрече молодого поколения с проблемами пола; постановка этой драмы имела шумный успех.



Эрика и Клаус Манн, 1930 год.

Эрика была самой авторитетной; Клаус самым юным и уязвимым: ему довлекла слава отца, который недавно получил Нобелевскую премию; Грюндгенс — самым артистичным из них. Он происходил из буржуазной, но не патрицианской семьи, был хорош собой, очевидно и незаурядно талантлив, но громкое имя в искусстве ему предстояло сделать самому. В своем имени, данном ему при рождении — Густав, — он изменил одну букву — ГустаФ. Брехт, кстати, тоже из Бертольда стал Бертольтом. Возможно, это было вроде псевдонима. Густавов много, а Густаф один.

Как нередко случается в молодых компаниях, Эрика и Густаф поженились, Клаус обручился с Памелой. На самом

деле все было не так просто в этом сплетенье рук, сплетенье ног, судьбы сплетенье. На самом деле этот *ménage à quatre*<sup>1</sup> был насквозь бисексуален, к тому же с инцестуальной нотой. Девушек тянуло друг к другу, оба молодые человека вскоре мутируют в гомосексуализм. Кто кого и как любил, кого бы Клаус ни ревновал больше — сестру к Густафу или его к Эрике, — горячее подспудных страстей для будущей книги залегало неведомо для него в эти еще беспечные годы мечтаний о революционном театре. Революционным не в том смысле, как понимал его пролетарский актер и певец Эрнст Буш, хотя и с ним Грюндгенсу доведется выступать в 1929-м на зажигательных подмостках политического кабаре (жанр, популярный в веймарские времена). И в его биографии откладывались эти смыслы...

Брак с Эрикой продержался лишь три года — в 1929-м они разошлись. Памела же юному Клаусу предпочла старого Штернхайма — популярного автора, в пьесах которого Грюндгенс стяжал первые лавры. Все это и многое другое было пока что жизнью, а не литературой или кино, где Г. Г. (назовем его так) тоже сделал первые громкие успехи.

В 1931 году, в *evergreen* фильме Фрица Ланга “М” (или “Город ищет убийцу”) он с азартом и брио сыграл inferнального главаря преступного дна (уже тогда в черной коже и в темных очках) *vis-à-vis* Питера Лорре, серийного убийцы, за которым и охотится банда. Убийца, он же жертва обуревающего его временами позыва к насилию, стал одним из самых необычных дорожных знаков на пути “от Калигари до Гитлера”<sup>2</sup>. Совсем скоро от этого перекрестка судьба разведет обоих звезд фильма в разные стороны.

Но перед этим, в самый канун трагических для Германии событий, уже на столичной сцене и еще под эгидой прославленного Макса Рейнгардта, Г. Г. создаст роль своей жизни — Мефисто в “Фаусте” Гёте. Не столь монументального и пло-

1 Брак вчетвером (*фр.*).

2 Отсылка к работе Зигфрида Кракауэра “От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино”, 1947; перевод на русский — М., 1977.

тоядного мужицкого весельчака, как Эмиль Янингс в памятном фильме Фридриха Мурнау, скорее плута “среди всех духов отрицанья”. Недаром в будущей книге Клаус Манн назовет его игру “танцевально ловкой, хитро грациозной, гнусно оболстительной”. С самого начала актер найдет для своего Мефисто белую маску адского Пьеро с восклицательными знаками бровей и петушьим пером за ухом. Все будет меняться: строй, власти, дух времени, жизнь вокруг, театр; будет меняться и сам Г. Г., но маска останется все той же.

Мы увидим его четверть века спустя в Москве таким же, но и другим — даже черту не чужды опыты быстротекущей жизни...

А тогда это стало вступлением темы судьбы, ударом меди в оркестре. И просто актерским признанием.

Конец “Пролога в театре”. Занавес.

Кажется странным, что роман Клауса Манна “Мефисто”, написанный в эмиграции, в самую темную пору становления нацистской диктатуры, был заказным. Что тема метаморфозы художника, его “сделки с дьяволом” и даже прототип главного действующего лица были предложены автору голландским издательством *Queirido*. Это ведь было его кровное, может быть, слишком кровное. Но однажды дав пробудиться воспоминаниям, молодой Манн был подхвачен торнадо чувств — гнева, ненависти, любви (*Hassliebe*<sup>1</sup>, — скажет он сам). Слишком личное, высокомерное и обидчивое вкралось в роман попреки протагонисту в отсутствие патрицианской *Kinderstube*<sup>2</sup>. Ее преимуществами он в избытке наделил в романе своих сестрой двойников — Барбару и Себастьяна; это было недостойно эстета. Манн-отец, сдержанно похвалив сына, усомнился в достоинстве слишком портретного письма. Но нельзя сомневаться в изумлении, ужасе, отчая-

1 Любовь, смешанная с ненавистью (нем.).

2 Детская (комната), здесь: хорошее воспитание (нем.).



нии, которые вызвало у Клауса превращение бывшего нон-конформиста, да просто артиста, в один из столпов отвратительной диктатуры, в “обезьяну власти”. Обдумывая роман, он, правда, держал в уме Вильгельма Фуртвенглера и Рихарда Штрауса — фигуры европейски более значительные. Но в качестве протагониста выбрал бывшего деверя не потому, что он был хуже других — он был даже лучше, — а потому, что знал и его, и театр с лица и с изнанки.

Нам есть что вспомнить, читая историю карьеры Хендрика Хефгена в Третьем рейхе. Торговля творческими душами — за тиражи, за роли, за дачи и машины, за право посещать “загнивающий Запад”, за привилегию стать “обезьяной власти” — не нашла, правда, в отечественной литературе своего Клауса Манна; но при всех различиях, особенностях и оговорках мы можем смотреться в его роман как в зеркало.

Автор обозначает Хендрика Хефгена как случай таланта без характера или, иначе, оппортуниста с талантом. Или, еще иначе, как радикальную и циничную волю к продвижению, как беса тщеславия. Ведь живой, натуральный Грюндгенс не только играл. Он красовался в лучах благосклонности натурального Геринга, получал звания и должности, покупал виллы, жуировал, *олицетворял*. Хотя по сравнению с “обезьянами власти” сталинского разлива у него было больше степеней свободы. Худо-бедно, он мог выбрать эмиграцию.

Среди своих коллег Г. Г., впрочем, исключением не был. Уехал, правда, Питер Лорре и даже стал любимцем Голливуда на роли подозрительных европейцев, но он был еврей. Уехал и скитался по Европе партнер по вольным шуткам кабаре Эрнст Буш. Но он был “красный” и гнушался стать “бифштекс-наци”<sup>1</sup>. Остался предшественник по роли Мефисто Эмиль Янингс. Он-то успел не только испытать соблазны Голливуда, но даже

1 Ср. немецкий анекдот той поры: “Что общего между штурмовиком и бифштексом?” — “Оба они коричневые снаружи и красные внутри”.

заслужить “Оскара” еще во времена “великого немого”. Но выбрала свободу и не вернулась партнерша Янингса по “Голубому ангелу”, восходящая Марлен Дитрих (правда, фон Штернберг экспортировал ее в Голливуд еще “до”).

Но большинство — почти весь корпус актерского цеха от Калигари — Вернера Краусса до насквозь “красного” Генриха Георге, на которого нацизм возложит воплощение “народности”, — остался. Актеры более прочих — пленники своего тела и родного языка. Нет, Густаф Грюндгенс, он же Хендрик Хефген (с ненавязчивым “д” в имени Хенрик), не был хуже — он был ближе и дороже. “Роман одной карьеры” стал пульсирующей *Hassliebe* тиражом в 1200 проданных экземпляров (1936); он стал памфлетом и романом “с ключом”, оставленным Клаусом на самом видном месте.

По окончании большой войны, двенадцать лет спустя, великий отец Клауса напишет великий роман о сделке художника с дьяволом и назовет его по следам той же великой немецкой легенды — “Доктор Фаустус”. Судьба романа “Мефисто” меж тем сама станет траги-абсурдным сюжетом истории.

Ключ был на виду, и современники легко расшифровывали “псевдонимы”. Молодых Маннов. Экстравагантной Nicolette — Памела Ведекинд. Теофиля Мардера — полубезумный драматург Штернхайм. Прославленного Макса Рейнхардта узнавали в Профессоре. А Цезарь фон Мук из романа — менестрель и миссионер национал-социализма Ганс Йост, из пьесы которого о Хорсте Весселе пошла гулять фраза: “Когда я слышу слово “культура”, то хватаюсь за пистолет”. И проч., и проч., не говоря о покровителе Х. Х., карикатуре на Геринга, и о его супруге, средней актрисе Эмме Зоннеманн (в романе Лотта Линденталь), которая как раз и представила Хефгена “премьер-министру”, положив начало его карьерному спурту.

Со сменой столетия и тысячелетия эта плотная ткань соответствий разреживалась. Зато сквозь ее прорехи проступили вспышки слепых прозрений автора.



Клаус Манн, 1930 год.

Предосудительный гомосексуальный житейский фон автор заместил в романе садо-мазо — еще и с негритянкой. Здесь просится фраза, что милитаризованные диктаторские режимы всегда ставили гомоэротизм вне закона. Но в де-

мократической Америке могущественный шеф ФБР Эдгар Гувер преследовал его тем яростнее, что сам был тайным педерастом. Теперь, когда секс-меньшинства Западом признаны де-юре, садо-мазо тоже вошло в рутинный перечень платных секс-услуг. А тогда *секс-ориентация* реального Г. Г. чуть не стоила ему свободы (происки Геббельса), и недописанный роман на время даже повис в воздухе. Согласно роману, титул прусского государственного советника, предусмотрительно дарованный Герингом, вывел Х. Х. из-под угрозы вечного соперничества двух нацистских бонз (звание “государственного артиста” он получил ранее).

В романе Х. Х. женится на бывшей подруге Барбары Николетте, которая берет садо-мазо на себя. В жизни, как сказано, бывшая невеста Клауса вышла за другого; но в том же 1936 году, когда роман увидел свет, Грюндгенс действительно вступил в многолетний брак с великолепной женщиной и актрисой Марианной Хоппе, принимавшей, кстати, его ориентацию. Такие, лишь отчасти фиктивные, браки бывают не только “оборонительными”, но и счастливыми. Кстати, вторым мужем Эрики Манн тоже станет гомосексуальный английский поэт Уистан Оден, столь высоко ценимый Бродским.

Более провиденциальными, чем страсти по сексу, оказались сплетения судьбы Хендрика Хефгена с двумя сценическими партнерами, обрамляющими его оппортунизм своим политическим антагонизмом. Если многие персонажи романа портретны, то эти двое сюжетны и сакраментальны. В канун роковых выборов в рейхстаг “упоительная мысль властвует как над Гансом Микласом, так над и Отто Ульрихсом”. Отто Ульрихс — коммунист без страха и упрека, светлый, хотя и не во всем правый, разум. Ганс Миклас — пылкий юнец, прибившийся к национал-социализму в тщетных поисках справедливости, — гремучая смесь одиночества, ненависти, идеализма и веры в фюрера (почему-то он напомнил мне одного из персонажей романа Фейхтвангера “Успех”).

Каждый ждет победы своего “правого дела”, в то время когда пустая и тщеславная душа Х. Х. ждет только новой роли. Но какой роли!

Эрудиту и эстету Клаусу Манну не вспомнились в этом месте слова Гамлета о том, что актеры — “обзор и краткая летопись века”. Случается, однако, что через них говорит темный оракул истории.

Меж тем в его же описании Мефисто — Хефгена есть нечто большее, чем восхищение актерской удачей. Манн пишет о несчастливости хефгеновского (грюндгенсовского) сатаны, о перепадах от “жуткой меланхолии” и “ледяной печали” к “сомнительной веселости”. О его горестном знании людей, их “злых тайн”, о боли за них и о взгляде отчаяния из-под маски феерического грима. Дух отрицанья, дух сомненья в его описании больше и значительнее личности лицедея Хефгена. Недаром Томас Манн в речи на свадьбе Эрики и Грюндгенса сравнил артиста со светляком, незаметным днем и сверкающим вечером, на сцене. Мефисто знал..

Впрочем, оракул истории говорил и через автора романа, и тоже неведомо для него.

В романе Х. Х. с помощью своего покровителя, хозяина Берлина вызволяет из лагеря Отто Ульрихса. Правда, при второй попытке выручить непримиримого подпольщика могущественный патрон указывает любимчику пределы его возможностей. Ульрихс гибнет в застенке, и таинственный свидетель обещает Хефгену возмездие (на дворе середина 30-х).

В 1943 году политэмигрант Эрнст Буш, постранировав по Европе и СССР и отвоевав в Испании, будет интернирован и этапирован на родину, прямо в лапы нацистов. И тут роман станет былью. Бывший левый кабаретист, ныне интендант Государственного театра, нацистский вельможа Густаф Грюндгенс выцарапает Буша почти из-под виселицы. Буш дождется прихода советских войск в тюрьме Бранденбург и доберется до своей старой берлинской квартиры, где еще значится на дверях его имя.

Сбудется и другая, еще более странная, встреча из романа. Обольщенный призраком национал-социализма и обретший образ врага в лице левого Хефгена, который к тому же выгнал его из театра, Ганс Миклас оказался одним из самых живых и страстных персонажей книги. Читатели спрашивали о прототипе; даже мать автора Катя Манн задавалась вопросом, кого он ей напоминает...

Однако долгожданный приход к власти национал-социалистов не принес Микласу утешения, хотя и вернул его в театр. Очутившись снова на сцене в небольшой роли Ученика, он снова оказался в присутствии того же Хефгена, в той же роли Мефисто, взысканного не только теми же овациями публики, но и милостями одного из первых лиц его, Микласа, партии...

Автопортретную зарисовку автора принято видеть в минометном наброске Себастьяна, загадочного спутника Барбары, — Клаус Манн позволил себе в романе это скромное cameo. Ему он отдал свое обидчивое патрицианское превосходство. Но если приглядеться, его внутренний смятенный человек гораздо зеркальнее, хотя, может быть, и помимо сознания, отразился в “злом мальчике” национал-социализма — гордом и честном, хрупком, но негибачем, идеалисте и мстителе, бунтаре и жертве одновременно. Однажды усомнившись, Миклас безоглядно покинет стан победителей, чтобы ими же быть убитым. Автору не надо было искать для Ганса Микласа прототип, достаточно было вывернуть наизнанку самого себя. Этот несчастный, уязвимый характер — болевая точка романа, его потайной ключ, может быть, и нечаянный.

Через десять лет после выхода романа, в 1946 году, когда Третий рейх лежал в развалинах, Клаус Манн снова сидел в зале Берлинского театра, и снова на сцене был Хефген — Грюндгенс, и снова зал встречал его овацией — кошмар Ганса Микласа повторился наяву.

Побывав в ежовых советских рукавицах, Густаф Грюндгенс сравнительно быстро прошел процедуру денацификации. Он был нацистским вельможей, но не был ни военным

преступником, ни даже одиозной фигурой нацистской пропаганды. Большинство подведомственных ему актеров отзывалось о нем хорошо, но решающим стало ходатайство Эрнста Буша. Оправдывались слова Х. Х. из романа, что театр нужен при всех режимах.

Меж тем как Грюндгенс вернул себе коронную роль Мефисто, роман под тем же названием не находил себе издателя на родном языке. Еще через два года, в мае 1948-го — на фоне разрыва с издателем, — Клаус Манн добровольно ушел из жизни. Известны были его суицидальные склонности, и, может быть, появление свежего номера журнала “Шпигель” с обложкой и титульной *story*, посвященной судьбе Густафа Грюндгенса, не имело к этому отношения.

В конце книги указано, что она изображает “типы, а не портреты”. Но даже драматическая смерть автора не сдвинула судьбу “Мефисто” с места. Понятно, герой романа неявно этому препятствовал (хотя есть весьма любопытное упоминание, будто у Г. Г. была идея самому экранизировать сюжет). Эрика Манн — Барбара романа — тщетно стучалась во все западные издательства. К их стыду, решимость (и то с проволочками до 1956 года) проявило лишь гэдээровское издательство *Aufbau-Verlag*. И уж вовсе парадоксально, что в Западной Германию “Мефисто” просочился в качестве “тамиздата”.

Через пятнадцать лет после смерти Клауса не стало и его заклятого друга-врага, который успел прожить всячески плодотворную жизнь в искусстве. Но злоключения книги не прекратились, даже наоборот. Наследник Г. Г. Петер Горский мог, уже не стесняясь и не таясь, обращаться в суд. “Дуэль мертвецов” окрестил это противостояние блестящий критик Марсель Райх-Раницкий (а можно бы перефразировать: “дуэль самоубийц”, потому что в 1963 году Густаф Грюндгенс вдали от дома, в Маниле, тоже, по видимости, покончил с собой).

В 1971 году решением Первой коллегии Федерального Конституционного суда роман был еще раз убит, и, казалось, наповал. В итоге тяжбы между защитой прав личности и свободой творчества на него было наложено бессрочное вето.

Здесь надо сделать небольшое отступление. В романе продавший душу наказан внутренним — не внешним — фиаско в сакраментальной для любого актера роли Гамлета. Гамлетовский комплекс романа яснее прочего маркирует принадлежность автора-модерниста великой гуманистической традиции XIX века. Гамлет — отдельная тема, и я выношу ее за скобки, но на разломе времен, в “оттепель”, нам в свой черед доведется пережить тот же болезненный разрыв с образом меланхолического принца, героя бездействия, и открытие новых, непохожих его воплощений, которые Клаусу Манну еще казались кощунством.

Меж тем за кулисами тоталитарных режимов обнаружилась такая бездна вседозволенности, такое обесценение человеческой жизни, что любого гуманизма оказалось мало. Пришлось создавать Всеобщую декларацию прав человека. Она была принята 10 декабря 1948 года на сессии ООН в Париже (СССР, впрочем, воздержался). Напомню: Клаус ушел из жизни в мае. Его добровольная смерть могла бы стать пограничным знаком между эпохой традиционного гуманизма и эпохой “прав человека”. А это вовсе не одно и то же. За протекшие шестьдесят с лишним лет “защита прав” также обнаружила свои *pro* и *contra*, нередко защищая насильников или террористов от их жертв, — но это к слову.

Во всяком случае, решение высокого суда, который отдал предпочтение правам перед творчеством, время подвергло эрозии. Опуская хитрые и занимательные перипетии литературно-юридической драмы, перескажу только хеппи-энд. В глубокой тайне подготовив всю операцию, издательство *Robrwohlt Taschenbuch* доставило в январе 1981 года первый тираж книги (25 000!) в магазины не только без обычной





Густаф Грюндгенс в роли Мефистофеля — шута императора, 1958 год.

рекламы, но и без предупреждения. В последующие месяцы было продано почти полмиллиона экземпляров, и опальный роман надолго возглавил списки бестселлеров (нет рекламы лучше запрета — эти грабли нам хорошо знакомы).

Экземпляр 2008 года, который я держу в руках, — пятнадцатое издание. Именно из послесловия Михаэля Тетеберга я и заимствовала всю удивительную хронологию этой дуэли, где оба победителя не получили ничего и получили все.

В том же, 1981 году вышел на экран фильм Иштвана Сабо “Мефисто” с Клаусом Марией Брандауэром в роли Хендрика Хефгена. Мы в СССР увидели его почти без опоздания. Для меня это было не просто великолепное кино (две премии на Каннском фестивале, в том числе премия кинокритиков ФИПРЕССИ, плюс “Оскар” за лучший иностранный фильм, не считая прочего), но и один из самых содержательных ответов на вопрос, с которого мы с Юрой Ханютиным когда-то начали выдумывать сценарий под соответствующим названием: “ОБЫКНОВЕННЫЙ фашизм”. Как обычный, нормальный человек становится соучастником? Фильм Сабо был ближе к нашему вопросу, чем роман Клауса Манна, как раз потому, что он больше не был ни памфлетом, ни картиной с ключом, ни садо-мазо. История Ганса Микласа тоже больше не была автобиографической — только попутной сюжетной линией. Эмоциональный центр сместился и целиком отошел к Хефгену — Брандауэру, который потерял оттенок как монструозности, так и плебейства, зато воплотил переливчатость и обаяние манновского лицедея. Ведь и в романе Х. Х. еще испытывает чувства сомнения, вины, угрызений, ныне почти отошедшие по ведомству “прошлого века”. Персонаж Брандауэра отдается одиозному режиму менее надрывно, чем манновский, с обертонами легкомыслия и гедонизма, но оказывается незащищенным перед его брутальностью.

Роман, как было сказано, кончается анонимной угрозой возмездия в неопределенном будущем. Но режиссер замыкает его в пределах режима не только потому, что в жизни возмездие не состоялось. В фильме могущественный патрон Х. Х. не похож ни на манновскую карикатуру, ни на исторического Геринга. Он не ужасает — это более или менее обыч-

ный, даже добродушный бонза (я думаю, памятный Мюллер Броневого чем-то ему обязан). Но в финале, когда Хефген почти достиг своего Олимпа, премьер-министр приглашает его с собой и показывает чуть заигравшемуся лицедею, где настоящий театр рейха и кто настоящий режиссер. На пустом стадионе острые лучи прожекторов бьют в Хефгена как удары, он отступает перед ними — не убитый, но униженный и почти уничтоженный.

Время меняет акценты. Думаю, этот финал и был автобиографическим высказыванием венгерского режиссера, не понаслышке знавшего пожатие каменной десницы авторитарного (даже не тоталитарного) режима.

Заключительная фраза Хефгена: “Я ведь всего-навсего самый обыкновенный актер!” — тоже пополнилась смыслами.

Со временем, когда страсти по Мефисто начали отходить в прошлое, стало очевидно, что реальный Густаф Грюндгенс не ходил по трупам. Он хотя и пользовался с удовольствием положением, предоставленным ему режимом, но в той же мере и обращал его на спасение и защиту подданных театрального цеха (в том числе евреев и “красных”). Притом куда шире и не столь цинично, как полагал автор романа. Его актерское тщеславие питало его же театральный идеализм — потребность оградить достоинство искусства и актера и создать оазис высокой культуры и классики в недрах ужасного режима.

Здесь я позволю себе свою реплику, и тоже автобиографическую.

В начале 90-х, когда мы делали выставку “Москва — Берлин”-1, я выбрала для статьи в каталоге второстепенную тему, которая казалась мне пренебреженной историками культуры, но очень важной: чем был театр не только в системе власти, но и в реальной жизни общества, для живых людей. Думаю, что название этой статьи имеет прямое отношение к сюжету

“Мефисто”: “Классика в театре. Фасад империи и эстетическое убежище”. Оба режима знали, что классика украшает, но “на классиков нельзя положиться”; а нам повезло застать еще фрагменты “золотого века” театра, его фантастических высот. Как минимум театр помогал нам держать планку ЧСД (чувства собственного достоинства) и выражать протест, хоть молчаливый, но громкий.

Так и у Клауса Манна: в Гамбурге раздались “демонстративные, почти бунтарские аплодисменты” свободолюбивому монологу маркиза Позы Шиллера; в Мюнхене его же “Разбойники” прозвучали как актуальная революционная драма. Немцы тоже не были поголовно нацистами, многим “эстетическое убежище” было очень кстати. И актер — очевиднее, чем кто-нибудь другой — мог его предоставить. Не говоря уж о “летописи века”...

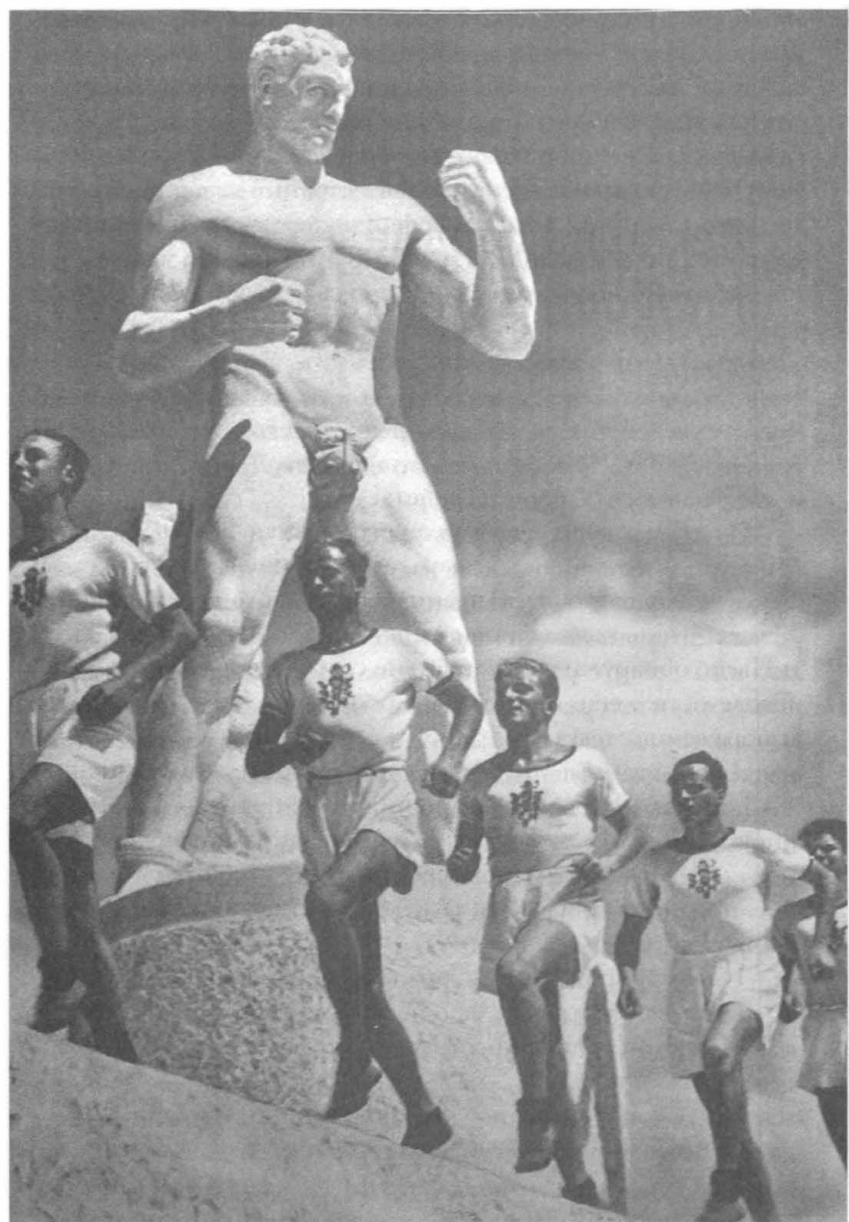
В 1959 году в помещении Детского театра, что на Театральной площади, нам посчастливилось увидеть знаменитого Густафа Грюндгенса в его коронной роли Мефистофеля в “Фаусте” Гёте. Он был уже немолод, и прежней танцевальной грации, запечатленной Клаусом Манном, убыло. Не только годы, но и опыт жизни отяжелили образ плута и весельчака обертонами язвительной, почти мрачной иронии. С самой песенки о блохе, которой он подыгрывал на дудке, выхваченной из воздуха, было видно, что людишки вызывают у этого сына преисподней не только боль, но и горечь и желчь: “Творенье не годится никуда!”, как весьма вольно и смягченно перевел слова Мефисто Пастернак...

Сравнительный способ анализа всегда имел для меня большую привлекательность, потому что в жизни, не говоря о работе, я нередко сталкивалась с изоляционизмом сознания, причем с какой стороны ни возьми. Не говорю о российском мифе нашей уникальности, но и немцы, по моим наблюде-

ниям, достаточно ревниво относились к подобным сопоставлениям, боясь “банализации” своего худшего из зол. Между тем даже самый железный из занавесов не смог полностью исключить СССР из мирового процесса. Два соседних тоталитаризма, с одной стороны, оборачивались друг на друга, с другой — независимо порождали сходные явления. То, что когда-то в зальчике Госфильмофонда поразило нас своей похожестью, при ближайшем рассмотрении оказалось столь же и не похоже. Короче, тема не исчерпывалась кино.

Две статьи на советско-нацистскую тему я написала для мощного исследовательского проекта о русско-немецких отношениях аж с XVII века, начатого когда-то Львом Копелевым и завершённого Карлом Аймермахером.

Из сферы культуры я выбрала темы, максимально приближенные к повседневной жизни обычного человека: как она отразилась в официальном зеркале массовых иллюстрированных журналов и в неофициальном зеркале подпольных анекдотов обоих режимов. В них много сходного, немало и разного, и это разное относится не столько к области истории как науки, сколько к сфере традиций или того, что принято называть ментальностью. Они оказываются устойчивее “предлагаемых обстоятельств”.



# Легко на сердце — *Kraft durch Freude*<sup>1</sup>

“Огонек” и *BIZ*

**С**мотреть, глядеть, видеть!  
На самом деле логоцентристская эра (в передаче новостей, во всяком случае) пошла на убыль задолго до наступления эпохи, которую мы теперь называем аудиовизуальной. С момента, когда Дагер и Ньепс обнаружили воздействие светового луча на серебро, человечество, еще не отдавая себе в этом отчета, предпочло изображение тексту. Приоритет принадлежал газете, но иллюстрированные журналы, по авторитетному мнению Ж-Л. Серван-Шрайбера, заполнили две прорехи в газетной циркуляции. Их новости, не рассчитанные на срочность, могли в багаже коммивояжера достичь “глубинки”, и, главное, они могли осуществить рекламу на общенациональном уровне<sup>2</sup>.

Иллюстрированные журналы тех времен, когда передача новостей на расстояние еще переживала пору младенчества, фактически исполняли роль будущего малого экрана и были

- 1 “Сила через радость” (*нем.*) — название профсоюзной организации, которая занималась досугом и отдыхом трудящихся. Благодаря радостям отдыха (путевкам, спорту и пр.) они должны были восстанавливать силы для производительного труда.
- 2 См.: SERVAN-SCHREIBER J.-L. *The Power to Inform*. McGraw-Hill Book Company, NY, SL, SF, Toronto. P. 25.

его прямыми предшественниками. Они доставляли зримые новости на дом и делали их частью семейного и общественного обихода.

Я выбрала для сравнения из советских и немецких два самых популярных массовых журнала той поры. Сравнение советского “Огонька” и немецкого *Berliner Illustrierte Zeitung* (*BIZ*) 30-х годов на уровне тематическом — не единственный и, увы, даже не самый интересный, зато исходный уровень.

Советско-германские параллели этого времени менее всего спекулятивны или поверхностны. Им посвящена, к примеру, существенная часть новейшей обзорной работы немецкого историка Д. Шмихера-Аккермана “Диктатуры в сравнении” (*Diktaturen im Vergleich*). С другой стороны, российский социолог и демограф А. Вишневский в своей монографии “Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР” замечает:

И географически, и исторически Россия была ближе к Германии, чем другие страны мира, постепенно втягивающиеся в модернизацию... в частности, в сходстве видения идеального будущего. Оно было не одинаковым, а именно сходным... Модернизация не осознавалась здесь во всей ее сложности как многосторонняя и глубинная перестройка всего социального тела, а становилась чуть ли не синонимом одного лишь промышленно-технического прогресса, который можно сочетать с сохранением социальной архаики<sup>1</sup>.

Многосторонний анализ — социальный, экономический, демографический — приводит его к выводу о “догоняющем” типе развития обеих стран восточного региона Европы с общим по отношению к Западу комплексом. Действительно, при вопиющей разности уровня и несходстве, почти противоположности, ментальной — обе страны могли глядеться

1 Вишневский А. *Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР*. М., 1998. С. 31–32.



друг в друга как в зеркало. Именно полярность и именно экстремальность делала их партнерами-соперниками на ринге межвоенной Европы. Социалистическая утопия советского образца, как и германская образца национал-социалистического, перестают в этом свете быть выпадениями из истории, как это иногда представляется, и становятся одним из закономерных ее этапов. При этом полярность лозунгов оказывается менее существенной составляющей, нежели практика тоталитарных режимов.

На самом деле 20–30-е годы были временем достаточно широкого тоталитарного (по Ханне Арендт) эксперимента или, по другой терминологии, *moderner Diktaturen*<sup>1</sup>. Именно на этом фоне довелось России совершить в ушедшем столетии свой “большой скачок” в самой консервативной, нерациональной и мучительной из форм. Пик пришелся на 30-е. Отложившись в памяти броской эмблематикой и терминологией, они все еще во многом кажутся сфинксом. Между символикой, статистикой и соцреализмом простирается трудноуловимая повседневность.

Разумеется, иллюстрированный журнал предлагает ее в форме достаточно идеологизированной — на “буржуазный” или же на “социалистический” лад. Все же текучая материя быта никогда не может быть формализована до конца, зато фотография, помимо вербального смысла, часто имеет латентное содержание, и подчас время служит проявителем не хуже химикатов. Именно здесь открывается возможность для того “эмпирического сравнения диктатур”, о котором упоминает Аккерман<sup>2</sup>.

Массовость еженедельников, их заведомая “досуговость”, чтобы не сказать развлекательность, делает их по сравнению с ежедневной газетой менее политизированными, более “обывательскими”. При этом эволюция обоих изданий была весьма различна.

1 См.: SCHMIECHER-ACKERMANN D. *Diktaturen im Vergleich*. Darmstadt, 2002. S. 56.

2 Там же. С. 147.



Плакат к 20-й годовщине Октябрьской революции в “Огоньке” 1937 года.

Самый первый номер журнала “Огонек” вышел в декабре 1899-го как приложение к либеральной газете “Биржевые ведомости” (издатель — Станислав Проппер). В 1918 году издание популярного еженедельника прекратилось. В 1923-м



В 1941 году BIZ публикует похожую афишу фильма *Sieg im Westen*, сделанного главным командованием сухопутных войск.

оно было возобновлено по инициативе блестящего журналиста Михаила Кольцова, который и стал главным редактором советской версии “Огонька”. На рубеже 30-х журнал издавался на плохой газетной бумаге, но нес еще на себе ожоги

авангарда. Его фотографии с большей или меньшей отвагой прошли через горнило дерзких новаций Родченко. Их массовая продукция держит уровень. По мере наступления “имперскости” фотография его *успокоится*, делается менее документальной, более репрезентативной, верстка — менее монтажной. Журнал приобретет зримые черты соцреализма.

*BIZ* был основан в 1892 году в рамках крупнейшего издательского дома “Ульштайн” — наступала эпоха массового читателя. На исходе Веймарских времен это был образцовый буржуазно-либеральный журнал на хорошей бумаге, в отличной полиграфии. Его жанровая фотография была традиционнее, чем в “Огоньке”. Зато широко представлено было американское репортажное фото. В памятном 1934 году Ульштайны принуждены будут уступить свой семейный концерн НСДАП и отправиться в изгнание. Наступление нацизма, в свою очередь, переоденет *BIZ* на свой манер, навязав ему тематику и стилистику а-ля Лени Рифеншталь.

Со временем структура и характер обоих журналов сближаются. “Агитация за радость” правит бал. Символическими служат одни и те же темы (авиация, Арктика). А в некоторых пунктах (например, Парижская выставка 1937 года) случается прямое пересечение. При этом оба издания не лишены современности: любимый враг держится в окуляре.

## Буржуазный и антибуржуазный журнал

1930 год был одинаково рубежным для СССР и Германии. После краха Нью-Йоркской биржи (24 октября 1929 года) началась Великая депрессия, особенно страшная для Веймарской республики, отягченной последствиями Версальского мира. 14 сентября 1930-го национал-социалисты стяжают свой первый заметный успех на выборах в рейхстаг.

В СССР завершится в основном и главном вторая, сталинская, революция (коллективизация), начнутся сталинские пятiletки и урбанизация, спровоцировавшая исход деревни в го-

род. Это будет бомба замедленного действия, но последствия ее пока неразличимы. Пока кажется, что индустриализация сможет в кратчайшие сроки сделать отсталую страну передовой.

Понятно, что оба журнала очутятся в это время перед разными задачами и разной аудиторией.

*BIZ* был журналом более всего развлекательным и сколько мог на социальные потрясения закрывал глаза. Минимум политики: Гитлер попал в кадр однажды как свидетель на процессе (1930. № 25. С. 1146). Зато звезды — спорта ли или кино — Макс Шмелинг, Чарльз Линдберг, Марлен Дитрих, высадившаяся в Голливуде, торжества и свадьбы величеств, в том числе самых экзотических, — его вечный сериал. Сенсация — *perpetuum mobile* СМИ, хотя она еще остается функцией сюжета по преимуществу. Еще не создана сенсационная верстка послевоенных журналов, еще фотография тшится успокоить читателя.

Оба журнала населяют разные люди. *BIZ* — журнал о городе и для города. Классово выдержанная массовка “Огонька” — пока преимущественно деревенская: на страницах журнала предстает лицо крестьянской страны в момент ее исхода в город.

“Огонек” на рубеже десятилетия куда менее развлекателен. Он не стесняется своей агитпроповской функции, и его конек — жизнь врасплох. Удельный вес фотографии в нем выше, а верстка монтажнее, чем в немецком. Он пока что старается, по слову Маяковского, жизнь “переделать”, а не “воспевать”.

Идеолог и ментор революционной фотографии Родченко связывал разрушение старой фотографии с разрушением старого мира, а новую — с борьбой “за фотографический язык для показа советской темы”, с поиском точек, с каких мир “еще не привыкли видеть”. Он был внимателен к почерку каждого из репортеров, перебарывал инерцию одних, учил других. Уже и сам Родченко был объявлен формалистом, но еще заметна на страницах “Огонька” его “агитация за факты... за репортаж...”<sup>1</sup>. Мощный сдвиг, спровоцированный им, помогает сделать видимым сдвиг, переживаемый страной.

1 См.: Родченко А. *Опыты для будущего*. М., 1996. С. 282.

Знаменитая фотография — “Едут строить Москву”. Крестьяне-“отходники”, которым завтра придется стать индустриальными рабочими, принять в свои руки новейшие технологии, импортированные с Запада, только что сошли с поезда. Подпись императивна: “Одним из «узких» мест... является обеспечение... квалифицированной рабочей силой... Промышленное строительство может и должно быть в полной мере обеспечено рабочей силой” (1930. № 11. С. 7). Едва ли какая статистика может доходчивее объяснить, в какое “узкое” место упрется “громадь планов”. Слово “квалифицированный” приходит в наглядное, даже кричащее противоречие с фото: крестьяне еще не сняли лапти, везут из дому пилы — все свое “индустриальное” прошлое. Пятилетка, забывшая учесть человеческий фактор, на страницах “Огонька” становится очередной гражданской войной. “С ФРОНТА ПЯТИЛЕТКИ. Оперативная сводка”. Проходная электрозавода эффектно оформлена в виде танка с пушкой. “Рабкоры обнаружили в трансформаторном бесплановость, разгильдяйство и вредительство” (1930. № 26. С. 3). Дефицитный сварщик вместо энтузиазма хотел, чтобы больше платили, и был с позором изгнан. На “Красном путиловце” прорыв (одно из любимых слов эпохи), “оппортунистическое руководство”. “... В ряд стоят американские «барносы». Они молчат, ибо нет умелой руки, которая пустила бы их в ход. Нет хозяйского глаза, который уберег бы их от бесконечных поломок. «Только обучим рабочего — он и летит на другой завод, где больше платят...» В бой на ликвидацию прорыва!” (1930. № 28. С. 8.)

При этом люди часами стоят в хвостах в буфете. При этом “на фронте продовольствия” и “на волне общественности” родилась “новая форма рабочего снабжения” — “закрытые распределители продуктов питания” (1930. № 30. С. 3). На фото распределителя можно разглядеть плакатик, призывающий продавца и покупателя к взаимной вежливости.

Просматривая комплекты журнала, ставшего всесоюзной стенгазетой, можно шаг за шагом проследить, как во встречном движении верхов и низов вместо цивилизован-

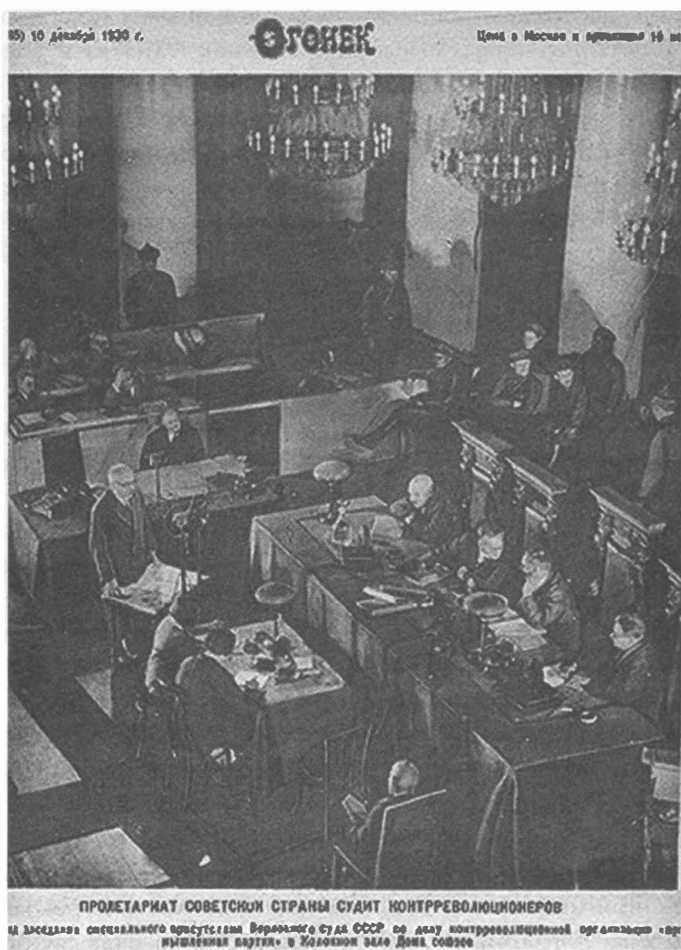


“Огонек”: “Едут строить Москву”, 1930 год.

ного хозяйствования рождается модель мобилизационной советской экономики с ее доминантами — распределением вместо торговли и поиском вредителей или врагов народа вместо заботы о квалификации рабочих. Журнал публикует эффектный, на две полосы, фотомонтаж со знаменитого процесса Промпартии: “Пролетариат советской страны судит контрреволюционеров” (1930. № 35. С. 8–9).

Еще влиятельный в это время международный отдел журнала показывает огромный митинг безработных в цирке Буша в Берлине, полицейских-шупо, оцепивших кинотеатр, где идет нежелательный фильм Ремарка “На западном фронте без перемен”, — свидетельства классовой борьбы в Германии (1930. № 36. С. 11).

*BIZ* глядит на восточного соседа со смешанным чувством ожидания и опасения. В объектив попадает разное — огром-



“Огонек”: Колонный зал Дома Союзов. Специальное присутствие Верховного суда СССР, рассматривающее “дело промпартии”, 1930 год.

ный новый дом в Харькове — брат Дома на набережной (1931. № 5. С. 166) и разрушение храма Христа Спасителя (1931. № 7. С. 244). Быт колонии общего режима и ленинский монумент из фильма Пудовкина. Среди европейских красавиц представлена и русская — спортивная и стриженная.



Иногда цитируется фотография “Огонька”; подчас она дает повод для переосмысления. Снимок “Чистка в совпарате ВСНХ. Рабочий класс проверяет” (1930. № 8. С. 6), демонстрирующий праведную пролетарскую бдительность, получает новую подпись: “Лицо господствующего класса” (*BIZ*. 1930. № 116. С. 666). И тогда на первый план выступает латентный смысл того же фото: пугающая, почти монументальная brutality.

## Интермедия

Больше всего разводила оба издания реклама. Это может показаться частностью, но, по Серван-Шрайберу, вечно проблематичная и предосудительная связь иллюстрированных журналов с рекламой носит не прикладной (источник финансирования), а системный характер. Само происхождение подобного типа издания он относит к “мичуринскому” скрещиванию рассылаемых почтой каталогов готового платья и беллетристических сериалов<sup>1</sup>. Развлечение и торговля в одном флаконе — координаты жанра.

В буржуазном *BIZ* этот генотип проявлен в полном объеме. Реклама и романы с продолжением (иллюстрации рисованные) составляют его несущую конструкцию. Репортажная фотография (часто американская) — не то чтобы гостя, но пока еще и не хозяйка на его страницах. В “Огоньке” может показаться удивительным само присутствие рекламы. На исходе нэпа она служит подспорьем, но едва ли богатым источником финансирования. В условиях же дефицита и распределения ей мало что достается рекламировать: свободная торговля товарами и услугами все больше уходит на теневую сторону.

К прочим дефицитам относится дефицит места. Реклама “Огонька” невелика по объему и ассортименту, убориста

<sup>1</sup> См.: SERVAN-SCHREIBER J.-L. *Указ. соч.* С. 25.



**BIZ** выбирает королеву красоты.



**BIZ:** реклама пылесоса Siemens.

и не располагает фотографией. В духе наших дней можно предложить фрейдобразную версию: в рекламу — после короткого всплеска дискуссий о свободной любви — вытесняются ставшие табу квазиэротические предметы вроде средств от импотенции и облысения, какие-то английские кровати, жемчуг для дам, советская парфюмерия ТЭЖЭ<sup>1</sup> (последняя, впрочем, скорее всего, функция энергии П. С. Жемчужинной, супруги Молотова). Можно предложить версию социальную. В обществе, сдвинутом со всех опор, маниакальной становится реклама всяческих самоучителей (вспомним пьесу Николая Эрדмана “Самоубийца”). Хотя рекламируются и вообще печатные издания, иногда замечательно интересные — вроде уникальной библиотеки мемуаров, издаваемой

<sup>1</sup> Все парфюмеры 30-х подчинялись ТЭЖЭ — Тресту жировой промышленности, который возглавляла (1932–1936) П. С. Жемчужина.



“Огонек”: ударница в процессе починки трактора.

Обществом политкаторжан (традиционный логоцентризм культуры в малограмотной стране).

Однако никакого целостного образа — ни лысеющего импотента, читателя мемуаров, ни угреватого юнца, читателя приключенческих журналов, ни пудрящейся нэпманши — эта реклама не предлагает. Она выживает на периферии коллективного образа крестьянской страны, рванувшейся к модернизации.

Напротив, *BIZ* предлагает зримый образ читателя, и в особенности читательницы, во всех его материальных слагаемых, начиная от корсета *Felina* и кончая мотоциклом *DKW*. Часы *Alpina*, обувь от *Hess*, *Tack* или *Dorndorf*, платье *Bleyle*, чулки *Elbeo*, мыло *Palmolive*, пудру *Coty*. Среди кремов лидируют *Mousson* и *Nivea*... Крем *Ponds* рекламируют звезды: Ольга Чехова, Марлен Дитрих, Лени Рифеншталь. Не забыть супы *Knorr* и проч., и так далее. Таким образом, в немецком

журнале женщина выступает как сексуальный объект (как теперь говорят) в ореоле индустрии “дамского счастья”, составляющей немаловажную и доходную отрасль в любой развитой стране.

В советском издании предмет женских мечтаний — вовсе неконкурскрасоты, а трактор, культовый предмет ранних 30-х. Женское равноправие, кстати, занимало одну из верхних строчек в “списке благодеяний” советской власти, и она реализовала его в самых тяжелых мужских профессиях. На страницах “Огонька” женщина выступает в качестве “трудовой единицы” (А. Коллонтай), причем трудом в СССР называлась работа физическая по преимуществу.

Между тем не столько полураздетые фотомодели в полукорсетах маркируют степень разрыва в образе жизни, сколько рядовая рисованная реклама пылесоса *Siemens* — маленькие картинки наподобие клейм на иконах представляют почти весь набор бытовых электроприборов, которыми мы пользуемся и сегодня. В “Огоньке” еще и через десять лет предметом даже не рекламы, а обсуждения станут веник и чайник, а новинкой — медленный керогаз. Это означает, что в пору диктатуры Германия вступит, будучи развитой индустриальной страной с европейским уровнем жизни, тогда как в СССР еще только начиналась урбанизация, а быт и вообще предполагался обобществленным: Магнитогорск “проектируется на основе полного обобществления культурно-просветительной и бытовой жизни всех трудящихся”<sup>1</sup>.

Однако массовый журнал, даже буржуазный, не мог игнорировать наступившую депрессию. К 1932 году на страницах *BIZ* появятся женщины, озабоченные уже не корсетом *Felina*, а тарелкой супа (1932. № 3. С. 61), целые лагеря-временки (1932. № 4. С. 89) и стойбища велосипедов безработ-

<sup>1</sup> Луначарский А. В. СССР строит жизнь, достойную человека. Огонек. 1930. № 4. С. 4.

ных перед биржей труда (1932. № 23. С. 757) — протокадры пролет-фильмов Ютце и Брехта — Дудова. Безработные сами создадут отряды добровольной трудовой повинности (1932. № 14. С. 411) — Третий рейх не выдумает ее, а заимствует из наличной практики так же, как большевики — свои закрытые распределители. Политика ворвется на страницы уже не в респектабельном облике конференций или вояжей престарелого Гинденбурга, а в возбужденных массовках избирательных кампаний. Роль монтажера возьмет на себя история: на полосе встык станут пролет-митинг с Тельманом и марш наци с Гитлером (1932. № 10. С. 270–273). Это будет апогей и эпилог буржуазной объективности. В Америке тоже идет бурная избирательная кампания: Рузвельт снимается в кругу семьи.

Восточный сосед по-прежнему остается в окуляре, тем более что это единственная страна, избежавшая кризиса. Сталин, молодой и пока мало понятный, согласился позировать в Кремле немецкому репортеру (1932. № 19. С. 595). Среди портретов высокопоставленных жен — портрет Аллилуевой (оба фото до постсоветского времени в России не публиковались).

1932 год в “Огоньке” проходит под девизом: “Все своими руками, из своих материалов, своими машинами” (будет издано даже специальное приложение под тем же заголовком) — социализм в одной стране готовится к возможному режиму автаркии. Журнал заполняется “портретами” вещей. Здесь можно найти мелочи вроде скрепок и кнопок, предметы быта — фотоаппараты и часы, патефоны и телефоны, но преобладает тяжелая промышленность — домны, печатный станок “Пионер-1”, тракторы и генераторы, локомотивы и самолеты. Вишневецкий напишет по этому поводу:

Центральным звеном модернизаторской стратегии большевиков было ускоренное превращение страны из аграрной в индустриальную... Так был задан ритм перекачивания ресурсов от потребления к накоплению... Массовый потребитель в СССР

оказался отстранен от участия в формировании макроэкономических пропорций, а это привело к подавлению обратных связей в экономической системе<sup>1</sup>.

Спускаясь с макроэкономического уровня на массово-журнальный, надо заметить, что между самой пошлой рекламой и “выставкой достижений” было такое же различие, как между понятиями “торговля” и “снабжение”. Не говоря об ассортименте того же “Сименса”, дефицитный быт коммуналки способствовал сохранению крепостной ментальности не меньше, чем идеология. Переживая трудности урбанизации, новый горожанин не получил главного — личной независимости.

В 1932 году победу на выборах в США одержал Рузвельт и его Новый курс (*New Deal*).

В 1933-м победу на выборах в Германии — при явном попустительстве Коминтерна — одержал Гитлер. *BIZ*, массовый журнал, некогда либеральный, в руках новых хозяев на глазах переодевается в форму и временно “орабочивается” (социализм как-никак). Среди портретов фюрера, всяческих знаков различия и эмблем — рисованные первомайские постеры — горделивый арийский рабочий (1934. № 17. С. 579), а также рабочий и капиталист, вдвоем держащие немецкую экономику (1934. № 12. С. 375) — символ нового корпоративного государства. Военной пропаганде пока уделяется место лишь в рекламе сигарет *Trommler* (“Барабанщик”) и *Oberst* (“Полковник”) с соответствующими картинками.

Тем временем Россия в “Огоньке” постепенно утрачивает свое крестьянское лицо. Рядом с тракторами и индустриальными фото в 1933 году появляются юные музыканты-лауреаты (среди них будущий великий пианист Эмиль Гилельс), залы Библиотеки им. Ленина, Парк культуры и отдыха. Культ личности Сталина, начавшись два года назад, становится таким же привычным, как и культ Гитлера на страницах *BIZ*.

1 Вишневский. Указ. соч. С. 53–58.

## Дуэль диктатур

Разумеется, невозможно вот так, накоротке, обозреть весь корпус тем — нарастание антисемитской пропаганды, милитаризация, а затем и европейская экспансия — в немецком журнале. Возгонка идеологии “осажденного лагеря”, пропаганда достижений социализма в одной стране — в советском. Я остановлюсь лишь на отдельных значимых годах (1937, 1939, 1941) и на отдельных значимых темах.

К этому времени “Огонек” стал респектабельнее, бумага лучше, зато монтажность и острая документальность фотографии пошли на убыль. Пафос репортажа со строительной площадки и задор всесоюзной стенгазеты — тоже. От крестьянской массовидности он продвинулся в сторону советской “буржуазности” — впрочем, простодушной. Взамен былого боевитого интернационализма он обратил свое внимание на “национальные по форме”, хотя и “социалистические по содержанию” культуру и жизнь собственных республик.

*BIZ*, со своей стороны, несколько похудел за счет рекламы, сдал в архив буржуазную объективность, нацифицировался, оставив рабоче-крестьянскую риторику лишь для юбилейных дат. Впрочем, четырехлетние планы — аналоги сталинских пятилеток — не лишены перспектив. Дефицит сырья заставил Германию развить отрасль “эрзацев”, как тогда выражались (иначе говоря, химию), которая в наше время составит основу мощной промышленности.

Если советский журнал культивирует дружбу народов, то нацистский — дружбу вождей народов. Парадная партийность, или партийная парадность, становится доминантой его сюжетов и стиля.

Пышный визит дуче (потеряв статус первого, он пока еще сохраняет положение равного). Репортаж о каудильо — в глубине кадра отчетливо виден портрет фюрера. Сталин примет к сведению щеголеватую мундирность, отмененную революцией, и станет вводить ее в СССР в войну. Пока ему импонирует имидж, афористически сформулированный для



*BIZ*: “Историческая встреча Адольфа Гитлера и Бенито Муссолини: фюрер и дуче принимают парад частей СС на Королевской площади в Мюнхене”, 1937 год.

внешнего мира Барбюсом: с лицом рабочего, с головой ученого, в одежде простого солдата.

Меж тем как советское издание все больше замыкается в границах “шестой части света”, немецкое (коммерческое



как-никак) старается удовлетворить привычное любопытство своего покупателя, по-прежнему не пренебрегая ни экзотикой дальних стран, ни светской жизнью (вроде коронации английского наследника), ни курьезами мировой моды, ни репортажным американским фото. В этом смысле он старается сохранить свой развлекательный потенциал и европейский трэн. Голливуд в нем едва ли не больше, чем главной немецкой киностудии УФА.

Удельный вес фотографии в *BIZ* увеличивается, зато “Огонек” охотнее, чем прежде, допускает графику. Но из-под спуда нацистского четырехлетнего юбилея, так же как из-под многостраничных коллажей “Огонька”, воспевающих двадцатилетие революции, все громче звучит военная тема. Встречная эволюция чем-то напоминает сказку Киплинга “Откуда взялись броненосцы”.

Разумеется, самая симметричная тема обоих изданий — вождь, точнее, вожди и народ. Слово “культ” в обоих режимах к этому времени теряет свою переносность и формирует тип “политической религии”<sup>1</sup>.

Небольшая заметка в “Огоньке” по непервостепенному поводу состоит преимущественно из эпитетов в превосходной степени:

20 декабря в Большом Кремлевском дворце, в присутствии *великого* вождя народов т. Сталина и его *славных* (здесь и далее курсив мой. — М. Т.) соратников открылось Всесоюзное совещание жен командного... состава РККА. В зале, где *лучшие* представители... народа утверждали *великую* сталинскую конституцию, собрались боевые подружки... *передовые* женщины нашей *славной* Красной Армии. В выступлениях... *вырисовывается замечательный* облик женщин, *безгранично* любящих свою страну, умеющих сочетать заботу о семье с *большой* (курсив мой. — М. Т.) общественной работой, готовых в любую минуту встать рядом со своими мужьями на защиту СССР (1937. № 1. С. 4).

1 См.: Schmiecher-Ackermann. S. 49.



“Огонек”: “Товарищи Сталин и Ворошилов на Всесоюзном совещании жен командного состава РККА”, 1936 год.

В *VIZ*, посвященном юбилею, в фото и текстах вождь прославлен во всех его мыслимых ипостасях — но всегда под эгидой национальной идеи.

Народный канцлер облагородил *германский* труд.. Друг молодежи гарантировал будущее *Германии*... Ефрейтор мировой войны обеспечил оборону *Германии*... Человек из народа объединил *немецкий* народ... Создатель *немецкого* рейха сформировал облик *Германии* (курсив мой. — М. Т.).

А также: “Боец мировой войны побеждает нужду... Крестьянский внук спасает наших кормильцев” (1937. № 4. С. 98–101). Это уже напоминает Сталина, друга детей, ученых и проч.

Если прибавить к этому бравурный комментарий к фото дуче — “Сын кузнеца кует империализм” (1937. № 37. С. 1347), то архетип народного вождя — земного бога можно считать сложившимся.

На фоне этого архетипического сходства в фото-репрезентации обоих вождей заметны различия как исторического, так и личностного характера.

Фигура фюрера занимает существенную долю визуального ряда *VIZ*. Гитлер много и охотно позирует своему придворному фотографу Гофману. Он снимается среди рабочих, среди пимпфов<sup>1</sup>, на фоне военных и партийных парадов и шествий, но не дозирует и репортажную съемку — производит ли он очередную речь, посещает ли художественную выставку, встречает ли дуче. Так же, впрочем, он не пренебрегал и кино. Фюрер — постоянный и ведущий персонаж национальных массмедиа.

Напротив, “великий Сталин”, неизменно присутствующий в словесном ряде “Огонька”, достаточно скупо представлен в фотографии — чаще официальным портретом или общим планом на Мавзолее. Репортажные фото (к примеру, на том же совещании жен РККА<sup>2</sup>) — строго дозированы. То же относится и к киносъемкам.

Здесь можно предположить несколько уровней причинности. Возможно, Сталин, низкорослый и рябой, был менее упоен своей внешностью и ораторским искусством, чем Гитлер. Гитлер — “барабанщик революции” — был предтечей телевизионных карьер, тем, что сегодня называется “публичный политик”. Не случайно он брал у актера уроки декламации и отрабатывал позы перед зеркалом. Зная цену образа, он был старательным имиджмейкером самого себя.

- 1 Пимпф (*нем.* Pimpf) — член организации “Дойчес юнгфольк”, младшей возрастной группы (мальчики от 10 до 14 лет) “гитлерюгенда”, существовавшей в нацистской Германии с 1933 по 1945 год.
- 2 20 декабря 1936 года открылось Всеармейское совещание жен командного и начальствующего состава Рабоче-крестьянской Красной Армии, на открытии присутствовал Сталин.

Сталин недаром называл себя бюрократом и выбрал роль серого кардинала Политбюро, предпочитая, чтобы ранг вождя народов адресовали ему другие.

Это отчасти можно объяснить исторически: Гитлер был основоположником, Сталин — инкарнацией Ленина, культ которого он всегда держал в форме, даже фактически заместив его собой. Гитлер апеллировал к своим крестьянским корням, но кто бы посмел в 1937-м написать о Сталине: “сын грузинского сапожника”? Он вел свое происхождение прямо от Ильича и был “Ленин сегодня” (хотя архетип “юности вождя” в изображении художников для обоих общий).

Разумеется, многое зависело просто от характера (Хрущев, например, станет для всего мира публичным политиком соцлагеря).

Но на глубинных уровнях это берет начало еще и в местной ментальности, связь с которой входит в профессию вождя. Все же Германия была развитой европейской страной, в то время как Россия даже в модернизационном рывке не вышла из патриархальности. Подобно Великому инквизитору Достоевского Сталин предпочитал публичной политике чудо, тайну и авторитет (чем, кстати, отличался от Троцкого), а образу национального мессии — образ отца народов. Не говоря о логоцентризме русской культуры: образ Сталина, как уже говорилось, был куда более словесный, почти фольклорный, окруженный облаком постоянных эпитетов. Так что при всей симметрии культов их оформление на страницах журналов было неодинаковым.

Симметричную симметрию даже больше, чем тема молодости (она недаром ассоциируется со словом “сталь” в “Майн кампф” и в названии самого популярного советского романа “Как закалялась сталь”), представляет тема детства. Пионеры в “Огоньке” и пимпфы в *BIZ* в одинаковых галстуках (разница цвета неразличима на черно-белом фото) олицетворяют “счастливое детство”: немецкие фехтуют, разглядывают географическую карту (“Школьники Адольфа Гитлера”; 1937. № 32. С. 1172–1173). Московские школьники строят авиано-

дели, собирают радиоприемники. Опыты в электролаборатории вызывают к жизни светящийся силуэт Сталина (“Центральная детская техническая станция”; 1937. № 8. С. 14–15). Но и в рамках того идеологического мифа, который они демонстрируют *urbi et orbi*, ребята извлекают непосредственное удовольствие из возможностей, которые диктатуры предоставляют подрастающей смене. За рамкой картинки остаются дети врагов народа, еврейские дети и вся та организованная травля, “минутки ненависти”, в которых оба режима достаточно зеркальны.

Тема “героя” и тесно с ней связанная тема “врага” при структурном сходстве тоже обнаруживают существенную разницу.

Напомним, что в СССР 1937 год был пиком объявленного Большого террора. На страницах “Огонька”, однако, он отразился еще более косвенно и опосредованно, чем это было на пороге 30-х, когда процессы вредителей еще иллюстрировались репортажно. Знаменитые процессы 1937-го с их знаменитыми обвиняемыми в кадр массового журнала вообще не попадают (хотя снимаются на пленку, как и суд над участниками покушения на Гитлера). Вероятно, считается, что лица бывших вождей новой информации не несут. Или, напротив, дают избыточную информацию, способны вызвать ненужные чувства. Между тем как вербальный ряд (“Враг пойман с поличным”; 1937. № 4. С. 1) может без стеснения предложить самую неправдоподобную, абсурдную информацию (например, переговоры Радека и Сокольников, по заданию Троцкого, с Гессом и обещание отдать Украину Германии, а Приморье — Японии; или подготовка Пятаковым терактов против Сталина). Но важно даже не это, а сама риторика ненависти, элиминирующая всякое содержание:

Торговцы родиной и народной кровью, убийцы и душители рабочих, шпионы и диверсанты, троцкистские изверги дошли в своих черных предательских замыслах и действиях до такой низости, какой еще не знала история.

Все эти бездоказательные инвективы подкреплялись совершенно произвольным фото: “Рабочие краснознаменного листопрокатного цеха завода «Серп и молот» голосуют за расстрел подлых бандитов-террористов” (1937. № 4. Задняя сторона обложки). Фото демонстрирует лес рук. Хмурые лица на первом плане лишены даже той эмоциональной броскости, которая делала кадр “чистки” 1930-го шире его непосредственного содержания. Зато № 34 открывается богатырским портретом наркома Ежова (как известно, мелко-рослого) и “Сказанием о батыре Ежове” акына Джамбула.

Стереотип освещения процессов был, таким образом, отработан. Но рационализация его не покрывает того более глубокого смысла, который имела визуальная фигура умолчания. Оно связано скорее всего с соотношением изображения и слова в советской культуре.

Известно, что в СССР практиковалось оруэлловское текущее переписывание истории, сопровождаемое постоянным изъятием изображений “врагов народа”. Даже в моей либеральной школе имени Фритьофа Нансена нам приходилось заклеивать в учебнике истории портрет легендарного маршала Блюхера, совсем недавно, кстати, возглавлявшего трибунал по делу военного руководства, но в свою очередь объявленного врагом народа. То же самое относилось к внешнему врагу. Портреты Гитлера служили лишь моделью для бессменных карикатуристов — Бориса Ефимова и Кукрыниксов. Я тщетно искала в “Огоньке” фоторепортажи о пресловутом пакте 1939 года между СССР и Германией — оказалось, что соответствующий номер вообще был пропущен и сдвоен со следующим (1939. № 21–22). Фото на обложке № 24, минуя непопулярное рукопожатие Сталина с фон Риббентропом, сразу демонстрирует радостную встречу советских войск в Западной Белоруссии.

Стратегия *VIZ* в этом пункте прямо противоположна. Не говоря о том, что обложка № 35 по свежим следам помещает рукопожатие Риббентропа со Сталиным (дружеская



“Огонек”: “Рабочие краснознаменного листопркатного цеха завода «Серп и молот» голосуют за расстрел подлых бандитов-террористов”, 1937 год.

улыбка вождя уж точно была бы для внутреннего употребления избыточной информацией), журнал дает развернутый фоторепортаж “Берлин — Москва” (1939. № 35. С. 148–149), не упускает даже показать реакцию на пакт английской публики на Даунинг-стрит.



Обложка BIZ: "После заключения Договора о ненападении между Германией и Советским Союзом Сталин и министр иностранных дел фон Риббентроп протянули друг другу руку помощи", 1939 год.

То же относится к образу врага. Когда в 1939 году антисемитизм выйдет из тени, он широко выплеснется на страницы немецкого массового издания, для пропаганды чаще всего будут отбираться лица тупые, некрасивые или изможденные,



что должно отталкивать читателя (с началом русской кампании такая же стратегия будет применяться к советским военнопленным). Но вот на фото группа французских добровольцев-антифашистов — лица, которые станут прототипами звезд “новой волны”, Жан-Пьера Лео или Луи Трентиньяна. Лишь подпись (“Группа особенно типичных представителей еврейской расы охотно позирует фотографам”) канализирует эмоции в нужное русло. А большой четырехстраничный репортаж из Варшавского гетто (1941. № 30. С. 790–793) мог бы послужить документом для Нюрнберга. Как, впрочем, и сделанное с верхней точки фото разрушенной до основания Варшавы (1939. № 45. С. 1731).

Полярная стратегия тоталитарных режимов в этом пункте позволяет сделать некоторые догадки. В фигурах умолчания советского журнала безусловно проявляется прагматическое лицемерие, вообще свойственное сталинскому режиму. Но под спудом этой прагматики лежит еще и различие культурной традиции. Изображение больше, чем текст, обращено к чувству (или, можно сказать, к предрассудку). Нацизм взывал к иррациональному отторжению “чужого” (евреи) или к иррациональному же торжеству победителя (Варшава). Он не боялся коэффициента латентности. Напротив, общий логоцентризм советской культуры такой эмоциональной подвижности опасался. В щекотливых вопросах он предпочитал определенность слова (“торговцы родиной”, “троцкистские изверги” и проч.). Недаром музыка была фавориткой Гитлера, но на подозрении у Сталина. Словесные формулы достигали в СССР, в свою очередь, иррациональности заклинания, призванного заместить собою реальность.

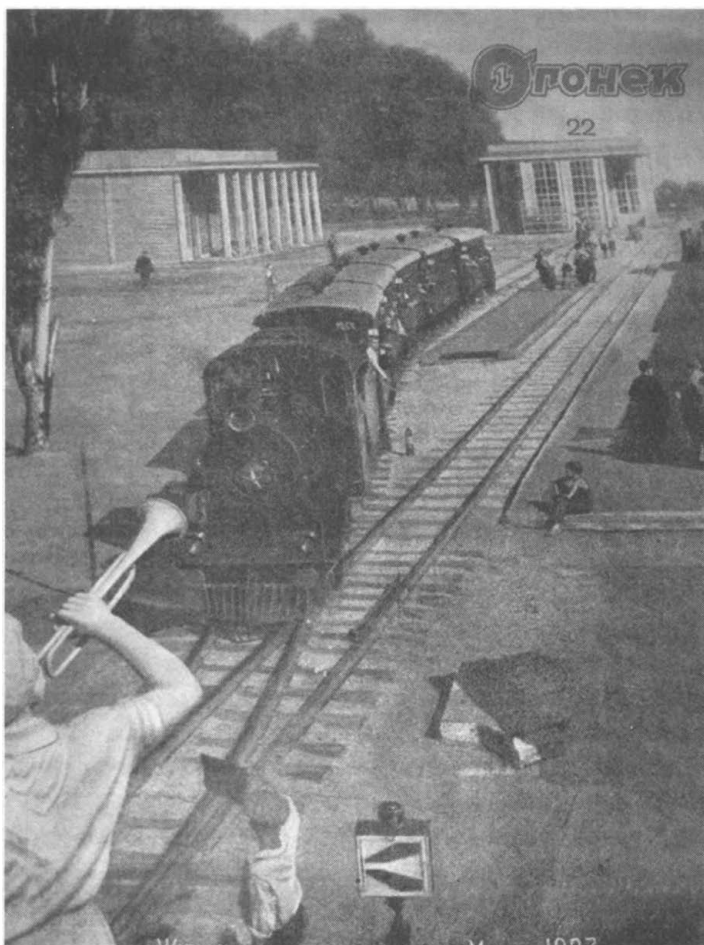
Понятно, что, проклиная “врагов”, масскультура нуждалась не только в культе вождя, но и в фигуре “героя” (“сыновья” в соцреалистической модели “большой семьи”, по терминологии Катерины Кларк<sup>1</sup>). Культ героев, но взятых не из литера-

1 См.: Кларк К. *Положительный герой как вербальная икона* // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 369–384.



*BIZ: "Немецкая молодежь идет встречать Пасху: «Гитлерюгенд» на конном сражении под весенним небом".*

туры, а из жизни, — наиболее мистифицированная советологией, как внешней, так и внутренней, черта советской культуры (эра ТВ с ее страстью к звездам могла бы стать комментарием к этому культу). Но советский вариант — в свете последующей мифологизации в квадрате — имеет свою специфику.



В “Огоньке” 1937 года: “Бесплатный проезд для советских детей”.

Главное искусство — литература — так и не сумело создать потребный интегральный образец советского человека. Кроме, разве что, Павки Корчагина, персонажа почти автобиографического. (“Огонек” в № 1 за 1937 год не жалеет места на сообщение о смерти Николая Островского, предложив не-

кролог, фотографию и стихи. Все же “орлиной судьбы торжество” относится скорее к автору, нежели к герою романа “Как закалялась сталь”. Или к герою как к части биографии автора.)

Массовая культура стала сама создавать героев вместо литературы, чтобы потом снова призвать их в литературу. Фигуры летчиков или полярников не были, впрочем, ни советской спецификой, ни даже тоталитарной. Авиация и Арктика, как впоследствии Космос, занимали тогда мировое вакантное место “езды в незнаемое”. Но для “шестой части света” с ее бездорожьем сверхдальние перелеты и проблематичный Северный путь были еще и хозяйственной, транспортной надобностью. Поэтому неудивительно, что в *BIZ* палатки на льду — рисованные (“Мечта науки: северная полярная станция”; 1937. № 5. С. 513), в “Огоньке” же — репортажи с реальной дрейфующей станции Папанина (“Зимовка на полюсе”; 1937. № 14. С. 20–21). А сверхкрупный портрет знаменитого Шмидта с живописной бородой, в ушанке украсит обложку “Огонька” (№ 15).

Эффектные ракурсные “портреты” самолетов, равно как и тема авиации в будущей войне, занимают существенное место в обоих изданиях. Это тема для очерков, прогнозов, фото. И даже женщины в авиации зеркально отражают друг друга. Иное дело, что нацистскому журналу стальное лицо летчика за штурвалом понадобится в качестве символа в войну — оно станет маркой немецкой хроники. В советском журнале образ летчика был персонифицирован, героизирован и прославлен в 30-е. Год Большого террора дает для этого благодарный материал.

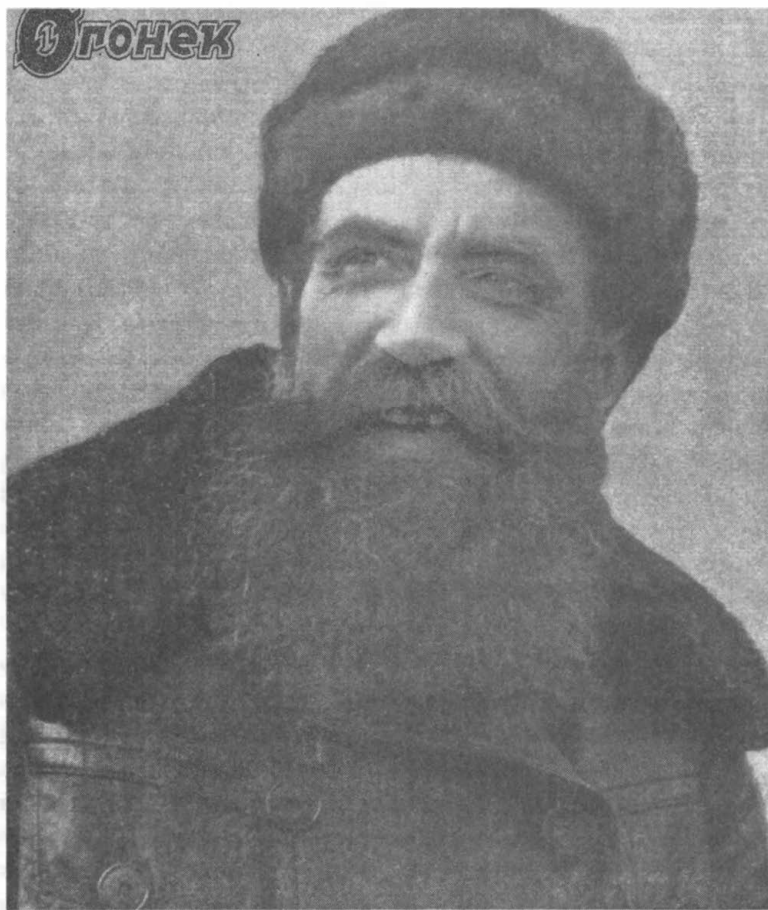
### Вставная новелла

В этом месте я позволю себе отступление, поскольку с иными героями тех лет нам довелось встретиться лично. В 70-е годы мы с Юрой Ханютиным делали на “Мосфильме” картину о культовом актере 30-х Петре Алейникове и по этому случаю



“Огонек”: “Северный полюс завоеван большевиками”, 1937 год

взяли интервью у живых еще “героев” (*звезд*, как сказали бы теперь) той поры, в том числе у футболиста Старостина, полярника Папанина, летчика Громова, стахановца Стаханова. Это дало нам возможность заглянуть по ту сторону подвига и узнать, “как это было”, так сказать, из первых рук. Я со-



На обложке “Огонька” О. Ю. Шмидт, 1937 год.

шлюсь на их устные свидетельства (возможно, приукрашенные), а не на опубликованные тексты.

Самым легендарным из “сталинских соколов” был, как известно, Валерий Чкалов. В 1937-м он совершил первый беспосадочный перелет на Американский континент через Северный полюс, и его портрет украсил обложку “Огонька” (№ 18). Через месяц перелет был повторен — а рекорд пре-

взойден — экипажем Михаила Громова, который прошел заданным курсом без отклонений и приземлился в заданном месте, в районе Лос-Анджелеса. Это событие также было широко освещено (см. № 26). Сама повторность перелета, тогда пионерского, могла бы навести на мысль о заказном характере подвига и об авторстве Сталина. Меж тем 30-е еще детонировали революционным взрывом, который всегда вызывает к жизни не только террор, но и творческий потенциал нации. Люди 30-х были еще богаты личной инициативой и дерзостью.

В частности, инициатива перелета принадлежала Громову, который был высококультурным летчиком-испытателем дореволюционной выделки. Громов рассказал нам, что, обдумав вместе с экипажем идею перелета и проложив трассу, он понял, что разрешение на подобную авантюру можно получить лишь на самом верху, куда доступа у него не было. Зато было известно, что Сталин благоволит Чкалову, и они решили предложить ему и его экипажу идею парного перелета. Тактика сработала: Чкалов такое разрешение действительно получил. Но, придя на летное поле, Громов обнаружил, что “на горке” стоит для подготовки только чкаловский АНТ, значит, ему придется лететь вторым. Правда, в отличие от первого экипажа, сбившегося с курса и приземлившегося в районе Ванкувера, Громов, Данилин и Юмашев точно выдержали курс, скорость и график (качество полета отмечал даже нацистский журнал) и в утешение получили не только положенные советские награды, но и престижную медаль Анри де Лаво. Фотографии ритуала встречи кортежа в Лос-Анджелесе мало чем отличаются от московских, разве что вместо закрытых машин пилоты сидят на спинке открытого автомобиля.

Мы спросили Громова, каково это было — быть героем в то время и что лично он чувствовал. Он ответил: “Так и чувствовал: либо грудь в крестах, либо голова в кустах. Все могло быть — и перелет, и арест. Повезло”. Кстати, красавчику Юмашеву Голливуд с ходу предложил главную роль в игровом фильме про летчика с дальнейшим трехлетним контрактом. Разумеется, “сталинскому соколу” и в ум такое не могло

влететь, максимум, что он мог себе позволить, — с юмором рассказать об этом на страницах того же “Огонька” и снять любительский фильм о пребывании в Америке.

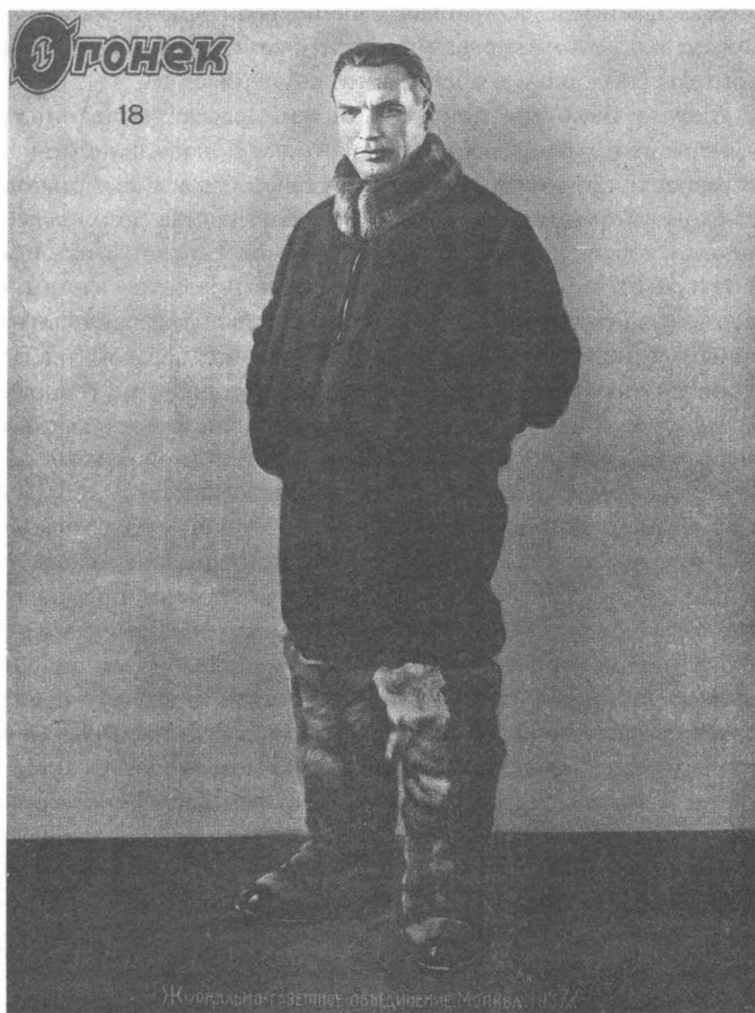
Можно было бы привести схожий рассказ Папанина об интригах и хитроумных ходах, которые понадобились ему для разрешения на работу на дрейфующей станции, — он-то был вхож к “самому”, хотя и нелюбим Берией. На самом деле советская власть, партия и лично товарищ Сталин не были ни авторами, ни даже заказчиками иных подвигов, как это часто выглядит в позднейших легендах (я бы назвала их “вторичным культом”). Напротив, продвижение дерзкой идеи требовало знакомств, связей, упорства, хитрости, не говоря об удаче. Зато любой успех упомянутые инстанции умели отчуждать в свою пользу, экспроприировать и присваивать — в этом вождь напоминал гофмановского крошку Цахеса по прозвищу Циннобер. Чарльз Линдберг был прославлен как Линдберг, но Чкалов и Громов — как “сталинские соколы”.

Можно сказать шире: если в чем сталинизм преуспел надолго вперед, так это в идеологическом *маркетинге* самого себя. Он почти элиминировал представление о стохастических процессах в советском обществе и представил его миру полностью управляемой структурой, каким оно сроду не было — пятилетки тому пример. (Нацизм, кстати, при немецкой ментальности, достиг в этом смысле большего.) Массовый журнал как раз и служил агентом такого идеологического маркетинга.

“Огонек” № 24 за 1937 год открывается почти символическим фото: молодой рабочий держит земной шар. Сюжет, впрочем, прозаический: Стаханов сдает экзамен по географии в Промакадемию. Миф Стаханова и стахановцев — самый мифический из героических мифов СССР. Ему ищут посильное объяснение. Бернис Розенталь, например, пишет: “Литература и искусство прославляли стахановцев, чьи подвиги были результатом инсценировок”<sup>1</sup>. Само собой, для

1 Розенталь Б. *Социализм и индустриальное общество* // Социалистический канон. С. 62.





“Огонек”: Валерий Чкалов, 1937 год.

западного сознания стахановское движение вообще непостижимо, оно моделируется по припискам брежневских времен. Но вот в отечественном биографическом энциклопедическом словаре К. Залесского “Империя Сталина” читаем:



“Огонек”: “Перед полетом (слева направо): М. Громов, С. Данилин и А. Юмашев”, 1937 год.

По воспоминаниям работавших вместе с ним людей, система работы С. (получившего поддержку парторганов) стала заключаться в том, что на него работали несколько человек, обеспечивая ему помощь и отгрузку угля, что давало С. возможность устанавливать рекорды, превосходящие разумные размеры<sup>1</sup>.

Почему крестьянин-батрак, пришедший на шахту коногонном, не член партии даже, мог получить такую поддержку и помощь, остается неочевидным. Как и вообще феномен стахановского движения, с 1935 года затопившего собой советские СМИ.

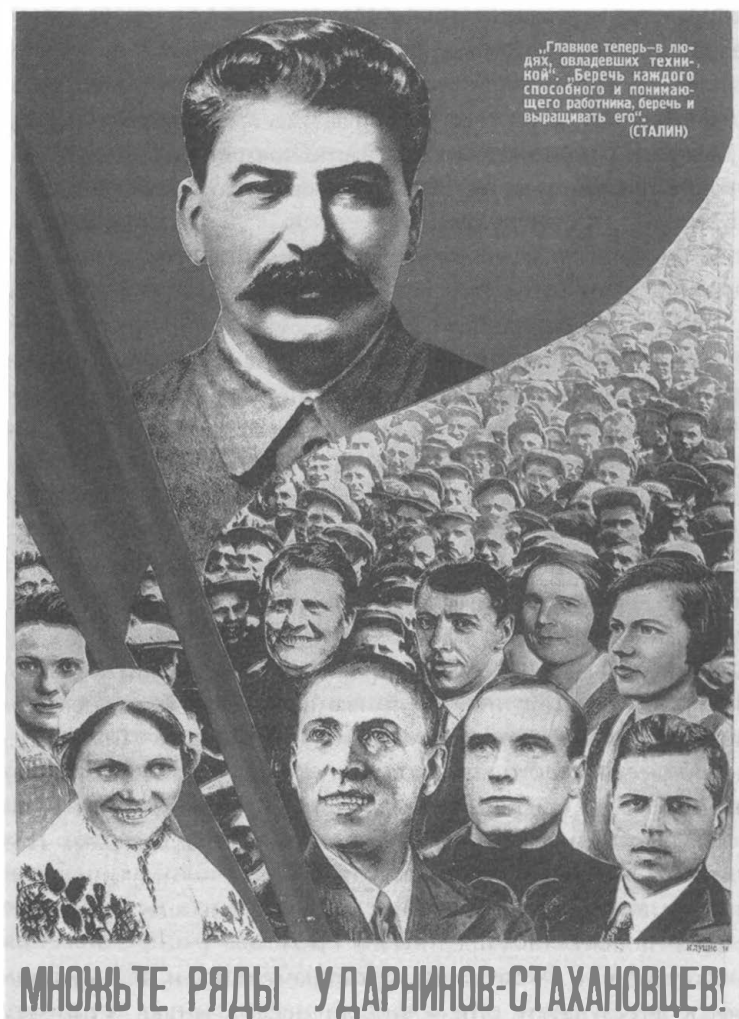
<sup>1</sup> Залесский К. *Империя Сталина*. М., 2000. С. 428.

Нам довелось снимать на “Мосфильме” Стаханова и того самого парторга шахты “Центральная-Ирмино” Константина Петрова, который и был истинным автором “подвига” и фактическим отцом-основателем стахановского движения. А также разговаривать со знатной стахановкой Татьяной Федоровой, давно уже работавшей в верхних управленческих эшелонах Метростроя. Загадку Стаханова по-своему объяснил нам парторг, взявший на себя, в полном согласии с “соцреалистическим каноном” а-ля Катя Кларк, роль ментора при будущем герое. Для нас, “киношников”, он приукрасил сюжет — хитроумия ему было не занимать. На самом деле стахановское движение он изобрел почти нечаянно, стараясь спасти свою шахту, которая шла под откос. И вот что он нам рассказал.

По его словам, Алексей Стаханов, деревенский парень, не имевший шахтерских корней, что называется, “знал жилу”. Он не просто рубал уголек, но умел найти такое место для удара кайлом, что иногда обрушивался целый пласт. Тут уж конечно ему обеспечивали и помощь, и отгрузку угля. Шустрый парторг сообразил, как можно использовать этот природный дар, взял инициативу в свои руки и стал в глубокой тайне готовить “рекорд”, который в самом деле оказался ни с чем не сообразным: он превысил норму на 1350 процентов.

Дочь Стаханова Виолетта в интервью “Московскому комсомольцу” (21.07.2003) предложила, правда, другую, менее романтическую, версию — от того же, кстати, Петрова. Для будущего рекорда были присмотрены два молодых, перспективных забойщика. Один ничего предложить не смог, зато у другого (Стаханова. — *М. Т.*) были два рацпредложения, одно из них — разделение труда (забойщик и два крепильщика). В результате они и выдали неслыханную выработку. “Я считаю, — сказала дочь Стаханова, — что просто впервые применили разумную организацию труда”.

Как ни странно, самое подробное, даже подножное, описание “звездного момента” я нашла там, куда ни я, ни дочь героя, не говоря об обличителях “подвига”, не дали себе труда попервоначалу заглянуть, заведомо считая этот источник



пропагандой: в речи Стаханова на страницах стенографического отчета “Первое всесоюзное совещание рабочих и работниц — стахановцев”. Канон, видимо, еще не был выработан, и шахтер, не мудрствуя лукаво, без прикрас рассказал о своей организационной инициативе (“пустить забойщика

на всю лаву”) на своем профессиональном сленге. Как ему предложили “рекорд” и как он

в ночь под 31 августа пошел рубить. Вместе со мной спустились два крепильщика, начальник участка товарищ Машуров, парт-орг шахты товарищ Петров и редактор многотиражки товарищ Михайлов <... >

В лаве я начал зарубку с верхнего уступа. Сперва делал подбойку, потом рубил прослойку, которая шла снизу вверх, одновременно снимал верхнюю часть пласта и сверху вниз снимал земник. Такую операцию я проделал во всех 8 уступах, засекая в каждом из них куток. Следом за мной приступили к работе два крепильщика (их имена он назовет дальше. — М. Т.). Работали мы напряженно... Я проработал 5 часов 45 минут. Подмерили, и оказалось, что я срубил всю лаву и нарубил 102 тонны.

На шахте не все поверили в это. Но, по словам того же Стаханова, после него другие за смену сумели дать еще больше, “надо только как следует организовать труд”<sup>1</sup>.

Почему крестьянскому парню пришла здравая мысль из области НОТ (научная организация труда — о ней немало говорилось на рубеже 30-х годов), так же трудно объяснить, как и более эффективное “знал жилу”. Как, впрочем, все талантливое. Зато бывший коногон таким образом, и сам того не ведая, затронул камень преткновения всей системы: что является делом чести, доблести и геройства — прозаическая оптимизация труда или подвиг? Еще раз и на все советские времена “подвиг” был предпочтен НОТ.

Стаханов был признан “зачинщиком движения”, которое вынесло его в герои. Движение пришлось кстати. Оно открыло определенные возможности умельцам и честолюбцам из рядов нового рабочего класса. Во-первых, это как раз было время ротации кадров старых партийных элит, связанных

<sup>1</sup> *Первое всесоюзное совещание рабочих и работниц — стахановцев.* Партиздат ЦК ВКП(б), 1935. С. 12–13.

с революцией. Во-вторых, после разоблачения “спецов” индустриализация утратила четкие критерии качества, не говоря о принципах рентабельной организации труда, — в ее прорывах и авралах всегда оставались возможности существенно обновить организацию и повысить производительность труда. Наконец, стахановское движение (как ударничество и соцсоревнование) послужило очередной заменой экстрагированных из монопольной экономики конкуренции и изначального материального стимула. Стахановцы стали той аристократией рабочего класса, которая вовсе не была спецификой СССР — специфично было лишь ее прославление как носителя подвига. Подвиг вместо производительности труда был продолжением авралов 20-х, он удачно вписывался в идеологию “осажденной крепости”, в которой мы всю дорогу жили. Как, впрочем, и в практику выживания, которая составляла нашу повседневность.

Среди стахановцев были разные люди, по-разному пережившие выдвижение (их официальные биографии стали своего рода житийным жанром). Больше всего пострадал при этом сам “основоположник”. Думаящий и умелый забойщик (он к тому же отличался незаурядной физической силой и ростом), не готовый, а может быть, и не приспособленный для академической или руководящей карьеры, Стаханов не стремился ни за парту, ни в ряды бюрократии. Выбор ушлого парторга в этом смысле был неудачен, “винтик” оказался с браком. Федорова рассказывала нам, какой головной болью для стахановцев, готовых *выдвигаться*, был на всех съездах и слетах в новой гостинице “Москва” сам Стаханов, дебоширивший, исчезающий, запивавший, так что им с Бусыгиным (“знатным машинистом”) приходилось по ночам куда-то мчаться, брать его на поруки и проч., и проч. Он не вписывался в поросль новой деловой рабочей элиты, был непослушен, своеволен вплоть до “своего каприза”. Но отпустить восвояси носителя “имени” никто не решался. Как ни странно, судьба этого советского символа, улыбающегося с бесчисленных фото, сравнима с судьбой западных звезд, не выдержавших “медных труб”.

Стаханов, которого нам довелось снимать, был огромной и печальной человеческой руиной. В каком-то смысле тоже жертвой сталинской эпохи — воплощением бесчеловечия ее пролетарского гуманизма и ржавости ее модернизации.

В *BIZ* (1937. № 10. С. 306) изобретатель знаменитой дорожной развязки “клеверный лист” Вилли Сарбах отмечен, но не прославлен, как не прославлены другие потенциальные герои труда. Идеального арийца предпочитали высекать в мраморе (скульптуры Й. Торака или А. Бекера), а в массовом журнале рисовать в стиле постера. В качестве героев СМИ — поскольку вождь был только один — выступали Геринг (со львенком и дуче; 1937. № 40. Обложка) или фон Ширах (с двумя детьми; 1937. № 18. Обложка). Модель “большой семьи” и “сыновей” (по Кларк) в обществе куда менее традиционном и патриархальном, нежели СССР, не работала.

Наиболее асимметричным, как и прежде, и даже более, чем прежде, оставался женский стереотип. Если герой — расовый он или классовый, мраморный или документальный — структурно выражал одну и ту же идею превосходства данной идеологии, то женские роли на страницах массового издания по-прежнему не совпадали. Для нацизма женщина — на фоне нового, “мужского”, военизированного акцента — прежде всего потенциальная мать солдата, а следовательно, и сексуальный объект. Но не забудем также, что пропагандистская функция журнала (так же как в немецкой кинопродукции) теснила, но не вытесняла развлекательную. И в этом смысле издание остается коммерческим и “буржуазным”.

В советской культуре женщина, как и прежде, выступает в качестве субъекта, рабочей единицы. Даже при “досуговом” акценте, которого вовсе не чужд урбанизированный “Огонек”, он остается изданием дидактическим по преимуществу.

Пусть в мифологизированном образе Венер и Терпсихор, в виде полотен или “живых картин” (1939. № 29. Обложка), даже и “ню” занимает свое место в *BIZ*. “Огонек” всегда политкорректен в смысле женского равноправия. Его изобразительные символы — штурмующие небо ком-



Алексей Стаханов с автомобилем, подаренным ему Сталиным, 1936 год.

сомалец и комсомолка на картине С. Рянгиной “Все выше!” (1937. № 32. Обложка) и знаменитые “Рабочий и колхозница” В. Мухиной (1937. № 18. С. 12). Шеренги стройных женских ног называются не “Герлс”, но “Парад физкультурников” (1939. № 20–21. Задняя обложка). Сходный сюжет женской акробатической пары в “Огоньке” будет изображать пулеметчицу и знаменосца на мотоцикле (1939. № 16. Задняя обложка), а в *VIZ* называться “Балет на мотороллере” (1939. № 8. Обложка). Хитом немецкого издания в 1937-м станет первоапрельская фотошутка — барышня в задорной шляпке с перышками, разорвавшейся на две части (1937. № 13. Обложка). Она понравится всем, ее перепечатают в европейских журналах. Знаменитое фото “Огонька” — та самая стахановка Татьяна Федорова, которую нам довелось встретить уже в respectableм *руководящем* костюме, — с отбойным молотком в шахте Метростроя.



## Интермедия

Реклама в обоих массовых журналах со временем изменялась, но по-прежнему маркировала разницу в уровне и образе жизни. В *BIZ* она заметно похудела. Сигареты вернулись в свое цивилизованное состояние, уступив место настоящим военным маневрам. Женская индустрия стала беднее. Досуг и путешествия отошли в ведение организации *Kraft durch Freude*. Бытовые электроприборы усовершенствовались, зато положение Серван-Шрайбера о несущей конструкции, совмещающей романы и рекламу, потерпело усущку и утреску. Партийная риторика переформировала журнал. Пропаганда если и не вытеснила, то потеснила развлечение, хотя европейский трэн — новинки мировой моды, курьезы международной светской жизни, сенсации кино и спорта — не вовсе ушел с его страниц.

В “Огоньке” реклама изменилась заметнее. Исчезли “родимые пятна” нэпа, набранные убористым шрифтом. Реклама стала по преимуществу графической, государственной и даже целевой — реальным предложением товаров и услуг. В ней отразилось знаменитое, сталинское “Жить стало лучше, жить стало веселей”. Распределение никуда не делось, но все же появились элементы госторговли и кое-какие товары не первого спроса. Изменилась идеология быта. Журнал отражает время не только “процессов” и перелетов, но и время Парка культуры и отдыха, ателье индпошива, западных танцев под патефон, магазинов “Диета”, гостиниц Интуриста — своего рода советский рэгтайм. Реклама “Огонька” — автопортрет этого времени внутренних разрывов и зияний.

Страна дружно отметила столетие со дня смерти Пушкина, и кондитерская фабрика “Красный Октябрь” предлагает наборы конфет “в интересном оформлении” — “Сказки Пушкина”, “Пятиомник Пушкина”, “Домик бабушки Крылова”. Нарядная картинка ресторана вписана в изображение поезда: железнодорожники рекламируют свои достижения — буфеты и вагоны-рестораны. Союзтекстильшвейторг (нарисована



Обложка *VIZ*: “Первый снимок новой шляпы весеннего сезона, которую ждали все женщины. Двойная шляпка. Этот новый головной убор логично развился из моды последних лет”.

дама в клетчатом костюме) предлагает натуральные ткани, а также “фотоснимки последних мод Ленинграда, Москвы, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка”. Союзювелирторг (на картинке старорежимная ваза баккара, камья, портсигар, столовые приборы) сообщает, что “значительно снижены



“Огонек”: “Татьяна Викторовна Федорова (спереди), бригадир проходки метро № 35, была выбрана местной избирательной комиссией Московского округа как кандидат в депутаты Моссовета”.

цены на...”, а также предлагает “большой выбор антикварно-художественных вещей”. Союзмехторг рекламирует “большой выбор манто из белки” и тоже обещает “снижение цен”...

Графики вообще стало в журнале больше, но рисованный характер рекламы приоткрывает еще одно зияние.



*Слева:* “Огонек” 1939 года показывает пулеметчицу и знаменосца на мотоцикле. *Справа:* обложка BIZ: “Балет на мотороллерах. Счастливый финал берлинской автомобильной выставки в этом году стал общегерманским. Здесь ежедневно дается стартовый выстрел для автопарада «Поцелуй путешествует вокруг света»”.

В BIZ женскую индустрию от корсетов до бра рекламируют преимущественно полураздетые фотомодели. В советском массовом журнале реклама “роскоши” анонимна, не персонифицирована, не имеет лица. Дама в манто нарисована. Пусть даже идеология допустила манто и антиквариат — предрассудок им не симпатизирует.

В популярной кинокомедии “Девушка с характером” с советской секс-бомбой Валентиной Серовой простенький сюжет о дальневосточной Варе со зверофермы, которая отправляется в Москву искать управу на начальника, мешающего должным образом выращивать серебристых лис (крик тогдашней мировой моды), оборачивается лукавым парадоксом. В столице Варе приходится стать продавщицей, а по совместительству и моделью в магазине меховых из-

делий. Но идея мехов как товара плохо укладывается в ее комсомольской голове. Вместо демонстрации мод она соблазняет весь девичий коллектив уехать на Дальний Восток (было такое “движение хетагуровок”<sup>1</sup>). Трудно представить себе Варю или ее зрительницу и даже “звезду” Валентину Серову позирующей для рекламы мехов. Идея производства и идея потребления не были связаны в самосознании общества хотя бы марксистской причинно-следственной связью. И в этом пункте асимметрия двух журналов достигает максимума.

Было бы очень интересно рассмотреть параллелизм не только героических, но и бытовых тем, искусства, науки. Оба издания отдавали им место и предлагали читателю немало увлекательного. “Огонек” описывал, например, опыты “по оживлению организма”, показывая систему искусственного питания “изолированной головы собаки” (графика) и фото: “оживленная собака” (1937. № 16–17. С. 26). *BIZ* демонстрировал “самое мощное в мире устройство по разложению атомного ядра” (1937. № 23. С. 834). Увы, подобное сравнение потребовало бы слишком много места.

Были, однако, реальные события, где темы обоих журналов скрещивались в прямом смысле. Например, испанская война, которая стала черновой репетицией мировой; или знаменитая Парижская выставка 1937 года.

Гражданская война в Испании в репортажах по разные стороны фронта сложит в первом приближении комплекс сюжетов и изобразительных мотивов для будущей большой войны. Первые фотографии жертв тактики бомбовых ковров немецкого легиона “Кондор” в “Огоньке” — “Фашизм это смерть” (1937. № 29–30. С. 16) — начало бесконечного мартиролога, собранного воедино в Нюрнберге. Эвакуация детей

<sup>1</sup> Движение названо по имени Валентины Хетагуровой, которая 5 февраля 1937 г. опубликовала в газете “Комсомольская правда” призыв к советским девушкам переселяться на Дальний Восток.

**ТРЕБИТЕ ВЕЗДЕ**  
МОСКВА

**ДОМАШНИЙ  
РЕМЕСЛЕННИК  
САМОУЧИТЕЛЬ**  
ВСЕГДА поможет в любой работе: электромонтаж, слесарный, столярный, парикмахерский, садоводство, швейное, столярное, слесарное и много других. В 200 страниц. 20 руб.

**САМОУЧИТЕЛЬ  
КРОЙКИ И ШИТЬЯ**  
в 200 с. 20 р.

**УЧЕБНИК ПО ЗАДАЧ. ФОТО. КИНО КУРСЫ**  
**О Д С К**  
**ФОТО** ПЛЕКОВИЧ **КИНО** СЕВЕРИНО  
Специально составлен для учащихся в техникум, курсы и техникумы. Содержит объяснение на всех курсах по фотографии и киноискусству. 110 страниц. 20 руб. 2. Ленинградский проспект, 200 руб. Издательство «Совдетки».

**УЧЕБНИК КРОЙКИ**  
Н. Курганова и А. Далева  
**УЧКРОЙ**  
Эта система очень проста и полезна.

**ВЫШЕЛ ИЗ ПЕЧАТИ  
ВТОРОЙ АЛЬБОМ**  
И. Г. ЕГОРОВА  
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ  
ШРИФТЫ**  
Альбом художественных шрифтов, разработанных И. Г. Егоровым. 100 страниц. 20 руб.

**ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ  
БЕРЕМЕННОСТИ**  
А. ОСИПОВА  
**ЛУЧШАЯ И МЕНЬШАЯ  
ПОВАРЕННАЯ КНИГА**  
для каждой семьи. 100 страниц.  
**МЕНЮ НА ВЕСЬ ГОД**  
Разработано доктором биологических наук, кандидатом ветеринарных наук, профессором И. Г. Егоровым. 100 страниц. 20 руб.

**ДОРОГА, ТРАКТОР—АВТОМОБИЛЬ**  
В СПЕЦИАЛЬНОМ НОМЕРЕ В ЖУРНАЛА  
**ЗА РУЛЕМ**  
— ВЫХОДИТ В АПРЕЛЕ —  
ПОСВЯЩЕНЫ РАБОТЕ АВТОМОБИЛЯ И МОТОЦИКЛА, СПЕЦИАЛЬНЫМ И В РАЙОНАХ ПЛАНОВЫХ КОЛХОЗОВ И ЗАВОДОВ.  
БЕСПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ:  
статья И. СТАЛИНА  
**ОТВЕТ ТОВАРИЩАМ КОЛХОЗНИКАМ  
И ПОСТАВЛОВНИКМ ЦК ВКП (б)  
"О ЛЬГОТАХ ДЛЯ КОЛХОЗОВ"**  
\*\*\*  
Цена номера 20 копеек.

**КАЖДЫЙ** должен твердо запомнить, что любые  
**ВСЕ** должны твердо запомнить, что любые  
**НОТЫ** должны твердо запомнить, что любые

**100 ОПЕРА 100**  
Музыкальный сборник. 100 опер. 20 руб.

**ПОЛОВАЯ НЕВРАСТЕНИЯ**  
Полное руководство. 100 страниц. 20 руб.

**ПЕСНИ**  
Сборник песен. 100 песен. 20 руб.

**НОСМЕТИНА**  
Средство для лица. 100 страниц. 20 руб.

**БЫСТРОСЧЕТ**  
Средство для счета. 100 страниц. 20 руб.

**ШКОЛА ПИСАТЕЛЯ**  
Средство для письма. 100 страниц. 20 руб.

**ПРАКТИК  
ЛЕКТРОМОНТЕР**  
Средство для ремонта. 100 страниц. 20 руб.

**ФОТО-АЛЬМАХ**  
Средство для фотографии. 100 страниц. 20 руб.

**ВЫ ЖИВЕТЕ ВАДАИ ОТ ЦЕНТРА  
ИСПОЛЬЗУЙТЕ**  
Средство для здоровья. 100 страниц. 20 руб.

**ГОСТРЕСТ**  
**ТРЕБИТЕ ВЕЗДЕ**  
**ОДЕНТИН**  
ЗУБНОЙ ПОРОШОК  
**ОДЕНТИН**  
САМЫЙ ДЕШЕВЫЙ  
ГИГИЕНИЧЕСКИЙ  
**ЗУБНОЙ ПОРОШОК  
"ОДЕНТИН"**

Реклама в "Огоньке".

из Бильбао, бойцы на позициях и в быту — антифашизм, может быть, впервые соединил самосознание советского общества с Западом (Народный фронт). О теневой стороне "помощи" сталинской эмиссаров, больше всего озобоченных раз-



*BIZ* покажет “Красный Мадрид” как “город нищеты” (1937. № 90. С. 1096–1097) — постоянный мотив диффамации врага — и, как всегда, местного вождя генерала Франко.

Устроители Парижской выставки, надо полагать, вполне умышленно предоставили СССР и нацистской Германии места для павильонов *vis-à-vis*. В этом была не только пространственная метафора, но и, возможно, подсознательная надежда на военное столкновение обоих режимов. Соответственно, обе диктатуры постарались выразить себя символически и сделали это с фрейдистской эмблематичностью. Нацистский павильон с завершающим имперским орлом имеет вид фаллического символа; советский служит горизонтально ориентированным постаментом для мухинских “Рабочего и колхозницы”. В ракурсе, в котором это знаменательное противостояние нашло место на страницах *BIZ* (1937. № 22. С. 790), у Мухиной угадывается даже намек на летящий силуэт Ники Самофракийской. Напротив, в угловом ракурсе “Огонька” (1937. № 18. С. 12–13) акцентирован соцреализм серпа и молота. Павильон тщательно выкадрован — никакого немецкого орла на фото не видно. И даже общая панорама выставки скомпонована таким образом, что противостояние остается за рамкой кадра — знакомая визуальная фигура умолчания на “неприятную” тему! Немецкий журнал вернется еще к этому пикантному сюжету, снимая на этот раз “треугольник” со стороны павильона итальянского и отмечая, что именно эти три силуэта составляют квинтэссенцию всей выставки. Нацистский карикатурист сделает к этому рисованный постскрипtum: в ночи уставшие рабочий и колхозница присели отдохнуть, орел же даже не заметил их вызова (1937. № 39. С. 1420–1421). Французский художник Жан Эффель, впрочем, прокомментирует это по-своему: орел тоже примостился на ночь в гнезде, да и фашистский всадник с конем прикорнули покемарить<sup>1</sup>. Так диктатуры сами объединили себя своей символикой.

<sup>1</sup> См.: *Каталог выставки “Берлин — Москва. 1900–1950”*. München-NY: Prestel. S. 358.



1941 год “Огонек” неосмотрительно начнет юмористической картинкой: младенец Новый год в ужасе спускается на парашюте в развалины старой Европы (1941. № 1. Оборот обложки). В № 5 еще будет напечатан очерк “В Париже” с циничным подзаголовком “Впечатления корреспондентов германских газет”. Будут, конечно, и сводки с европейских фронтов, но массовый журнал останется на удивление занят отечественным повседневным бытом. Страницы и даже обложки займут “портреты” чайника и веника, салазок, ножниц, детских велосипедов — всего, чем так гордился год 1932-й. Увы, слоганы будут отнюдь не так оптимистичны, как прежде: “Вдвое и втрое увеличить производство товаров широкого потребления”, “Хорошо ли вас обслуживают?” Старые болезни — дефицит и некачественность — дадут себя знать. Фото вагона-ресторана, когда-то послужившее “натурой” для рисованной рекламы, окажется фотоукором неутешительной нарпитовской реальности. Рядом с “хорошими” вещами появятся снимки “плохих” — так сказать, “черная доска” ширпотреба. Критика рекламы услуг перейдет в критику самой рекламы, решительно не отвечающей правде жизни. Если массовый журнал считать срезом — не времени, конечно, но хотя бы эмоций времени, — то надо признать, что советский обыватель накануне роковой даты 21 июня был занят собой, своими бытовыми проблемами, в лучшем случае — лауреатами Сталинских премий или нормами выплавки чугуна и стали. Постер с изображением солдата под знаменами и эмблемами, который в *BIZ* появляется в 1941-м (“Победа на Западе”, 1941. № 10), в “Огоньке” был помещен еще в юбилейном 1937-м. Понятно, что немецкий журнал в этом, в перспективе роковом и для Германии, году был до краев заполнен военными сюжетами.

“Натиск на Восток” (*Drang nach Osten*) “Огонек” встретит текстом обращения Молотова — даже без портрета — и антинацистской карикатурой на обложке, отложенной было в сторону на время пакта. *BIZ*, как всегда, перейдет к тактике диффамации противника (портреты русских “ун-



Комментарий “Огонька”: “На Парижской выставке: два символа — два мира. Мировая революция — это символ советского павильона; в тишине напротив него на фасаде «Немецкого дома» стоит имперский орел как внушительный образ германской самоуверенной воли к миру”.

терменшей”). Фото танка, погрязшего в грязи российского бездорожья, могло бы стать для Третьего рейха *memento*, но не стало. Дальше начинается время военной пропаганды...

Зародившись на перекрестке рекламного каталога и романа с продолжением, массовый иллюстрированный журнал, как бы ни менялась его структура в условиях диктатур, остался тем же, чем был — романом с продолжением из жизни общества, в котором он функционирует, и рекламой его образа жизни. Документальность его, при любых идеологических ауспичиях, столь же несомненна, сколь и условна.

Дуэль иллюстрированных журналов обеих “базовых” диктатур обнаруживает — куда очевиднее, чем искусство, — как параллелизм, так и различия. Параллелизм на уровне сюжетов и их символики. В создании образов живых богов квазирелигий. В героической риторике, особенно по оси



Фото из “BIZ с комментарием: “Три силуэта, которые сделали Парижскую выставку 1937 года значимым событием: торжественная конная статуя перед итальянским павильоном, с другой стороны — высокая башня «Немецкого дома» и напротив него — вызывающая поза двух фигур на советском павильоне”.

милитаризации с сопутствующим культом железа (индустриальный пейзаж, самолеты и танки), культом тела (его молодости, здоровья, силы с коннотациями того же железа). Параллелизм в типе фотографии: преобладание парадности над репортажностью, “красоты” над выразительностью точки съемки “с пупа”, как называет ее Родченко, над ракурсом и “косиной”. Параллелизм на уровне верстки — ее растущей монументальности при аккомпанементе рекламы; как и в обращении к сублимирующей помощи графики (постеры).

В то же время в массовых журналах очевиднее, чем в искусстве, заметны черты несходства, и главная из них — исторически сложившаяся разница традиций, уровня и образа жизни. Если Россия и избрала “пруссский путь”, то Германия уже далеко ушла от нее по пути “промышленно-технического прогресса”, и, каково бы ни было видение идеального будущего, ее быт ко времени прихода нацизма был европейски буржуазным. “Догоняющая”, притом монополизиро-

ванная государством, советская экономика ничего похожего предложить не могла.

“В конце большой войны не на живот”, когда советские войска вступят на территорию Германии, молодые офицеры, воспитанные в чувстве превосходства социализма, переживут своего рода цивилизационный шок. Наручные часы и перочинные ножи, авторучки и шелковое дамское белье, косметика и мотоциклы, не говоря об автомобилях, навсегда поразят их воображение видением другого образа жизни. Трофейный фильм “Девушка моей мечты” с Мариккой Рёкк станет феноменом советского кино и советского самосознания. Это в жизни.

Но и хронотопы обоих журналов хоть и соизмеримы, но неодинаковы. Они синхронны, так сказать, идеологически, но несимметричны исторически.

Пропаганда *VIZ* — начиная с образа вождя — преимущественно зрительна, визуально агрессивна, а если и монтажна, то сюжетно (то есть во времени), а не пространственно. Его риторика потенциально телевизионна, обращена из индустриальной эпохи в сторону информатики (хотя расовая утопия плохо совмещается с открытостью информационного поля; не говоря уж о поражении в войне).

“Огонек” же — начиная с патриархального сталинского мифа — обращен не просто в логоцентрическую эру, но почти в фольклорную: и вождь, и враг представлены в слове, имеют набор постоянных эпитетов. Верстка журнала иероглифичнее и если монтажна, то пространственно. Бытовая архаика советского хронотопа — некоторая неуклюжесть, примитивность его модернизации, помноженная на эхо авангарда в фотографии, — делают его мир интереснее и обаятельнее (архаика всегда фотогеничнее буржуазности). Дидактика и умолчание — тоже черты патриархальной риторики, не доверяющей многозначности фото, предпочитающей утрачивать словом и утаивать неприятное изображение. “Лицемерие” — это слово, которое следовало бы ввести в сталинский канон не на правах моральной категории, а на пра-

вах термина. Великая левая утопия приживается легче всего на почве патриархальности (примером чему современные опыты социальных революций). Модернизация, даже самая консервативная, рано или поздно рушит ее изнутри.

Если идеология служит самосознанием СМИ, то их стратегии принадлежат подсознанию традиции и культуры. Оба журнала демонстрируют два разных этапа “догоняющего развития”, помноженные на географический и исторический коэффициент. В чем-то сходные, но и глубоко различные.



# Ахиллес и черепаха

## Политический анекдот тоталитарной эпохи

**А**некдот стал одним из героев нашего времени — смены тысячелетий. Ему посвящают научные работы и конференции, он стал респектабельной частью письменной литературы, не перестав быть актуальным жанром городского фольклора. Превращение анекдота из жанра изустного в широко публикуемый на постсоветском пространстве делает возможным сравнение русского и немецкого политического анекдота тоталитарной эпохи.

Вот самое простое определение этого вроде бы несерьезного предмета: под анекдотом (греч. “неопубликованный”) понимается “короткий устный смешной рассказ о вымышленном событии с неожиданной остроумной концовкой, в котором действуют постоянные персонажи, известные всем носителям языка”<sup>1</sup>. Добавлю к этому нейтральному определению менее академичную, но не менее существенную характеристику: “Анекдот словно хочет, чтобы его на этом самом месте запретили, ликвидировали, и на этом предположении и ожидании — живет”<sup>2</sup>. Это замечание Абрама Терца, он же

- 1 ШМЕЛЕВА Е. Я., ШМЕЛЕВ А. Д. *Русский анекдот. Текст и речевой жанр*. М., 2002. С. 20.
- 2 АБРАМ ТЕРЦ (А. Синявский). *Анекдот в анекдоте // Одна или две русских литературы?* Lausanne: L'Age D'Homme, 1981. С. 168.

Андрей Синявский, в данном случае особенно актуально, ибо речь пойдет о политическом анекдоте тоталитарной эпохи, которую я обозначаю в жестких границах, принятых Ханной Арендт: 1933–1945 годы в Германии, 1929–1953 годы — в СССР<sup>1</sup>. Совершу даже небольшой подлог, заменив в Нобелевской речи Иосифа Бродского слово “стихосложение”, и тогда получится, что “анекдот — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения”<sup>2</sup>. При этом анекдот будет интересовать меня вовсе не с теоретической — фольклорной ли, лингвистической, семиотической или историко-литературной — точки зрения, а скорее как историческое свидетельство, как особый документ времени.

Само собой, как документ анекдот — один из самых эфемерных и некорректных. Все в нем недостоверно и анонимно: день рождения, авторы, рассказчики, слушатели (кроме тех, разумеется, кого за это посадили). Трудноуловим ареал его распространения и время хождения. Даже содержание не датирует его сколь-нибудь надежно, ведь “несущая конструкция” анекдота часто прочнее его текущего, сиюминутного применения. Подобно сказке и другим фольклорным жанрам анекдот знает свои бродячие сюжеты и мотивы, не говоря о бродячих структурах (каламбур, вопрос-ответ, диалог представителей разных народов и проч.). К тому же он не имеет даже канонического текста: любая записанная на бумаге версия — всего лишь член множества, притом случайный.

И однако, как документ времени — или, точнее, эмоций времени — анекдот незаменим, потому что среди жанров тоталитарной эпохи не было ничего более постоянного, чем порождение этого эфемерного городского фольклора, удостоверенного репрессиями и сохраненного — увы, отрывочно и фрагментарно — народной памятью. Подобно медицинской томограмме он позволяет заглянуть в те зако-

1 См.: ХАННА АРЕНДТ. *Истоки тоталитаризма*. М., 1996. С. 7–9.

2 См.: *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. 6. С. 54.





Сталин Крупской: “Если ты не перестанешь иметь дело с троцкистами, я назначу Ленину другую вдову” (газета “Возрождение”, Париж).

улки общественного самосознания, куда нет доступа более “документальным” документам.

Задача моя не только не теоретическая, но даже и не собственно аналитическая, скорее обзорная, классификаторская: попытка обозначить сравнительные границы двух режимов, увиденные жителями изнутри и обкатанные изустной традицией.

Источниками для статьи послужили два русскоязычных и два немецких издания:

1. ДОРА ШТУРМАН, СЕРГЕЙ ТИКТИН. *Советский Союз в зеркале политического анекдота*. Иерусалим: Экспресс, 1997 (впоследствии “Ш”).
2. Ю. БОРЕВ. *Сталиниада: мемуары по чужим воспоминаниям с историческими анекдотами и размышлениями автора*. Иркутск: Ин-т информ. и рекл.: Газ. “Сов. молодежь”, 1992 (впоследствии “Б”).
3. RICHARD HERMES. *Witz contra Nazi. Hitler und sein Tausendjähriges Reich*. Hamburg: Morawe & Scheffelt Verlag, 1946 (впоследствии “Н”).



Надпись на указателе: “В Средневековье”.

4. HANS-JOCHEN GAMM. *Der Flüsterwitz im Dritten Reich. Mündliche Dokumente zur Lage der Deutschen während des Nationalsozialismus*. München; Zürich: Piper, 1993; первое издание — 1963 (впоследствии “G”).

Между русскими и немецкими изданиями заметна разница. Первым пришлось дожидаться конца советской империи, что существенно увеличило разрыв во времени и погребло анекдоты сталинской поры под слоями более поздних. Разумеется, собрания анекдотов этим далеко не исчерпываются, но понятие “Полное собрание...” к этому бродячему жанру непри-

ложимо. Зато указанные сочинения представляют не только сумму собирательства, но и разные его виды. Если книги, изданные в Гамбурге и Иерусалиме, — собрания анекдотов в собственном смысле слова, то книги Гамма и Борева — еще и авторская рефлексия, своего рода дидактические пособия. Автобиография авторов играет в них не последнюю роль.

## Общие анекдоты

Пропаганда (или “пиар”, как теперь говорят) была всегда открыта для заимствований, не считавшихся плагиатом. И то обстоятельство, что идеологически враждебные диктатуры одалживались друг у друга приемами и средствами пропаганды, широко известно и неудивительно. У них была сходная задача — завоевание масс. Гитлер, например, по себе помнил агитационный эффект красного цвета:

После окончания войны мне однажды пришлось наблюдать массовую марксистскую демонстрацию... В демонстрации этой участвовало около 120 000 человек. Море красных знамен, поясков и красных цветов — все это создавало неотразимое внешнее впечатление. Я лично мог тут убедиться, насколько такое волшебное зрелище неизбежно производит гигантское впечатление на простого человека из народа<sup>1</sup>.

Красный цвет он, ничтоже сумняшеся, позаимствовал для своих знамен. Мелодия официального советского “Марша авиаторов”, сочиненного еще в 1923 году двумя евреями (слова П. Германа, музыка Ю. Хайта), использованная Лени Рифеншталь в “Триумфе воли”, — лишь вершина айсберга, обмена двух диктатур мелодиями. Общий фонд “стимуляторов” лежал на поверхности, был в поле зрения всего достаточно широкого авторитарно-тоталитарного эксперимента

1 Адольф ГИТЛЕР. *Моя борьба*. М., 1998. С. 414–415.

(жест нацистского приветствия, к примеру, заимствован был у Муссолини). Заявленная вражда идеологий не мешала интенсивному обмену опытом.

Удивительней другое: какой-никакой обмен опытом случался и в глубоко законспирированной, сугубо подпольной и строго наказуемой сфере анекдота. Голоса понижали даже дома. И однако, *Flüsterwitz*, “анекдот, передаваемый шепотом”, подобно лесному пожару охватывал обе территории тоталитарного господства, несмотря на усилия вооруженных репрессиями “пожарных”, вопреки языковым, государственным и идеологическим границам.

Фонд анекдотов, которые можно назвать общими, достаточно представлен. Особенно если принять во внимание, что советский анекдот 30-х сохранился лишь остаточно; за давностью он был вытеснен, а частично поглощен потоком новых. Точный возраст анекдота не установить, а канонической версии не существует. Все же наличие анекдотов, которые можно назвать общими, кажется весомее, чем пробелы в материале и чем разночтения. Поэтому я постараюсь выделить родственные мотивы, приняв в качестве индикатора финальную реплику, каламбур, метафору — иначе говоря, точку “лексического взрыва”<sup>1</sup>, составляющую соль анекдота.

Что общего между Германским рейхом и трамваем? У обоих впереди фюрер, за ним стоит народ; кто не стоит, тот сидит... Спрыгивать на ходу запрещается (G, 35).

Каламбур (в данном случае *Führer* — вождь, но он же и водитель трамвая) — одно из излюбленных “средств производства” анекдота; подобно рифме он служит “ускорителем”: позволяет кратко и исчерпывающе описать “новый порядок”. Тогдашний русский “вагоновожатый” аналогичной игры слов не предлагает. Но даже в усеченном виде та же “трамвайная” метафора представляется Терцу-Синявскому одной

1 См.: КУРГАНОВ Е. *Похвальное слово анекдоту*. СПб., 2001. С. 24.



— Высите классы ушкетомы?



— Высите сорта товаров, запримены?



— Высите школа режиссеров?



— Но за го у нас установлен высите игра шашками!

Карикатура из газеты “Возрождение”, Париж.

из “формул эпохи”: “Как живете? — Как в трамвае: одни сидят, другие дрожат”<sup>1</sup>.

1 Одна или две... С. 171. Кстати, образ дрожащего обывателя встречается и в немецком анекдоте, где Рай уподоблен саду, а у немногих цветов — говорящие имена; “Все остальное трясунок” — “*Und alles übrige ist Zittergras*” (G. S. 71).



“Сталинская конституция. Заседание нового Верховного Совета”.  
Карикатура из газеты “Возрождение”.

“Естественно, тема *запрета*, как, может быть, никогда и нигде в истории словесности, — продолжает Абрам Терц, — становится основанием и движущим стимулом *советского анекдота*”<sup>1</sup>. Даже Синявский не удержался от свойственной нам (как, впрочем, и немцам) моноomanии. Меж тем “сидение”, “дрожание”, “молчание” — входят в алгоритм анекдота на равных в обеих идеологиях.

“Скоро в Германии зубы будут рвать через нос, потому что никто не смеет рта раскрыть” (G, 41), — смеялись в кулак в Германии. “Почему советские ларингологи учатся удалять гланды через задний проход? — Потому что никто не смеет рта раскрыть” (Ш, 125), — острили в СССР. Увы, молчаливым делала большинство угроза отнюдь не шуточная.

1    Одна или две... С. 171.

Тысячи, да, тысячи населили тюрьмы и концлагеря за распространение анекдотов... Удивляться нужно только скорости, с которой каждая шутка о наци за несколько дней и недель облетала всю территорию рейха<sup>1</sup>, —

пишет Хермес. Таков извечный парадокс анекдота.

По-немецки каламбурили: “Мюллер спрашивает: «Что за новые анекдоты, не знаешь?» Шульц: «Знаю: шесть месяцев КаЦе!»” (G, 52). По-русски объявляли конкурс на лучший анекдот, первая премия — десять лет без права переписки.

Существует немало анекдотов, которые в указанном смысле можно назвать общими. Например, немецкий, где посетитель пивной, не получая желаемого, все время ворчит, что это все “из-за него”, пока вахмистр не задает прямой вопрос, кого он имеет в виду. “Разумеется, Черчилля, а вы на кого подумали?” (G, 58). В одной из русских версий Берия допрашивает человека, крикнувшего “Долой тирана!”, кого он имел в виду: “Гитлера, конечно”. Сталин: “А ты, Лаврентий, кого?” (Б, 126)

На том же симпозиуме славистов 1978 года, где произнес свой доклад Абрам Терц, профессор Анджей де Винсенц в короткой реплике прозорливо постулировал параллель советского и нацистского анекдота: “Есть известный анекдот того времени. Гитлер посещает сумасшедший дом. Все кричат “Хайль Гитлер!”, один человек не кричит. “Почему?” — “Я охранник” (см.: “Мой фюрер, мы же не сумасшедшие, мы охранники”; G, 126. — М. Т.) Тот же анекдот и о Хрущёве, кажется. О Сталине — не знаю”<sup>2</sup>.

Подобные свернутые бродячие сюжеты Синявский очень удачно назвал “спорами”, которые при удобном случае способны “воспроизвести анекдот в целом”<sup>3</sup>. В израильском сборнике в аналогичном случае ответ гласит: “Я не сумасшедший, я монтер” (Ш, 180). Разумеется, проследить, как именно

1 HERMES. S. 21.

2 ВИНСЕНЦ А. де. *Прения* // Одна или две... С. 201.

3 *Одна или две...* С. 171.

распространялись “споры” во времени (из исторического фонда сюжетов) и в пространстве (из страны в страну), никто не может. Случается иногда, что они предположительно датируются контекстом реальности, позволяющим даже представить себе гипотетический путь миграции.

Дали жильцу комнату. Голые стены, в одной гвоздь забит. И мебели всего-то — портреты Ленина и Троцкого. “Не знаю, — говорит, — кого из них повесить, кого к стенке поставить” (Ш, 194).

Вайс-Фердль получил от Гитлера его портрет с автографом. “Это мой приятель Гитлер, — говорит он, — вот только не знаю, надо ли его повесить или к стенке поставить?” (G, 130)

Ясное дело, этот еще непуганный анекдот типа репризы, основанный на элегантной игре слов, на каламбуре, был очень ранним. Русская версия датируется не только портретами, ситуацией вселения в коммуналку, но даже и словом “жилец”, популярным в фельетоне и на эстраде ранних 20-х. “Спора” легко могла быть завезена в Германию широкой русской эмиграцией той поры и развернуться в репертуаре знаменитого мюнхенского кабаретиста Вайс-Фердля в момент прихода Гитлера к власти. Впрочем, если вспомнить “пивной путч” 1923 года в Мюнхене, могло случиться и наоборот (кстати, бронзовый Вайс-Фердль — у меня под окнами, украшает Виктуалиен-маркет в числе прочих любимцев мюнхенской публики).

Или другой бродячий сюжет — диалог полководцев. В немецкой версии беседу ведут Фридрих Великий, Гинденбург и Наполеон. Фридрих говорит, что с геринговской авиацией он легко выиграл бы Семилетнюю войну, Гинденбург — что с гитлеровскими танками он не допустил бы русских в Восточную Пруссию, а Наполеон — что, имея он Геббельса, французы и вообще не узнали бы, что он проиграл русскую кампанию (см.: G, 104). Понятно, диалог относится ко времени, когда провал русской войны Гитлера стал очевиден. В советской версии Александр Македонский, Цезарь и Наполеон на-



блюдают парад войск на Красной площади. “А если бы у меня была газета «Правда», — сказал Наполеон, — мир до сих пор не узнал бы о моем поражении при Ватерлоо” (Ш, 179). Принимая во внимание “парад войск”, можно пофантазировать, что “спора” могла быть завезена на советскую родину в числе прочего “трофейного”, подобно ручным часам и зажигалкам.

Есть и вовсе забавные случаи очевидного переноса “споры”, но цитировать немецкие “детские” стишки о котятках, которые больше не хотят в партию, потому что у них прорезались глазки (они дали повод острякам перефразировать на соответствующий лад известные детские стишки Михалкова), было бы слишком уж длинно<sup>1</sup>. Бывает, что анекдот на одном языке несет следы неустановленного “исходника” на другом. Такова, к примеру, характеристика “руководящей селедки” (толстой, жирной, без головы), которая в русском анекдоте вернее всего восходит к какой-нибудь из шуток о Геринге, рифмуящемся по-немецки с селедкой.

Всего не перечислишь, тем более что большинство советских анекдотов 30-х, как сказано, за давностью утрачено. Но важно, в конце концов, не количество и даже не пути распространения (одним из них мог быть, допустим, Коминтерн), а сама “порождающая грамматика” догмата вождизма и сопутствующего ему террора, насилия, пропагандистской лжи, дрожания, молчания и сидения, которая была общей. Об этом свидетельствует обратимость анекдотов двух диктатур. А широта и быстрота их распространения свидетельствовала, сколь многие принадлежали не к “сумасшедшим”, а к “охранникам”. Но и они знали, что за советскую (нацистскую) власть “лучше стоять, чем сидеть” (Ш, 20).

Хермес, чей сборник вышел из печати сразу же по окончании войны, в 1946 году, не закрывал глаза на проблему соучастия всех, кто “либо сам совершал насилие всех видов, либо закрывал глаза и уши, чтобы не видеть его и не слышать”<sup>2</sup>. Его

1 См.: HERMES. S. 29; Штурман. С. 142.

2 HERMES. S. 6–7.

коллега Гамм, вехи биографии которого синхронны нацизму (1931–1943 — школа, потом Восточный фронт и русский плен), находит для бытования анекдота буквально те же слова, что его русский ровесник Борев: “Молодежь той поры замечала, что говорила на двух разных языках”<sup>1</sup>. Борев употребляет в этом же смысле оруэлловский термин “двоемыслие”: “Коллекционирование исторических анекдотов о Сталине... сталинистом, каким я был в те годы, выразительное проявление двоемыслия, труднообъяснимого феномена, открытого Д. Оруэллом”. Но как раз это дословное совпадение — не плод обмена опытом, а собственный опыт каждого из них, который еще раз подтверждает системное сходство обоих режимов. Можно сказать шире: “двоемыслие” присуще самому анекдоту тоталитарной эпохи. Он глядит на нее изнутри, глазами обитателя сумасшедшего дома, отчего вынесенный за пределы тоталитарного пространства кажется гротеском, гиперболой. Но одновременно у него позиция соглядатая или, пользуясь термином самого анекдота, — взгляд “охранника” (в другой системе координат это можно назвать “приемом очуждения”).

## В круге втором

Если Ханна Арендт когда-то постулировала базовое сходство обоих тоталитарных режимов и если историки раз за разом подвергают это сомнению, то анекдот на своем двусмысленном языке это, однако ж, подтверждает.

Молотов предложил Риббентропу иметь общее для СССР и Германии знамя: “Цвет красный... слева серп и молот, справа — свастика, а сверху надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Риббентроп: «Превосходно, надо только убрать «пролет»» (Ш, 423).

Отклик немецкого анекдота:

<sup>1</sup> ГАММ. S. 22.

Что такое арий? Задница пролетария (G, 117).

Иначе говоря, в чем-то системы одинаковы, в чем-то подобны, а в чем-то асимметричны. В круге втором анекдоты переключаются, в круге третьем и вовсе расходятся — в силу обстоятельств: исторических и просто житейских. Жанр, склонный к каламбуру и парадоксу, создает в своей совокупности картину “реальней, чем сам предмет, — как сказано в одном из рассказов ныне популярного Харуки Мураками, — его картинки точнее фотографий и понятнее любого пояснения”<sup>1</sup>.

Жизнь и сама подчас предлагает каламбуры и рифмы, не дожидаясь, пока кто-нибудь их за нее придумает. Сталинская “пятилетка” и гитлеровская “четырёхлетка” (*Vierjährigesplan*). Советские “ударники” и нацистские “заслуженные работники” (*Verdiente Arbeiter*). “Передовое социалистическое предприятие” и “образцовое национал-социалистическое предприятие” (*Nationalsozialistische Musterbetrieb*) — всего не перечить.

При этом от мероприятий гитлеровских министров — Геринга, Лея, Дарре, Шпеера — осталась целая поросль анекдотов, записанных по свежим следам. Возможно, не были обойдены вниманием фольклора и сталинские наркомы, но из-за появления новых персонажей время сохранило немного. Однако и там и тут знаменитому нацистскому лозунгу: “Пушки вместо масла” — стихийно противостояла практика: “Шутки вместо масла”. Беглый Брехт недаром назвал свои сцены *Furcht und Elend des Dritten Reichs* — “Страх и отчаяние в Третьей империи” (а точнее: “Бедствия и страх в Третьем рейхе”). *Elend*, впрочем, означает не только бедствия, но и просто нищету. Жанр анекдота не упускал из виду ни одно, ни другое.

НИЩЕТА. Тема нужды в Третьем рейхе и перманентного дефицита в СССР на фоне партийных привилегий — один из сквозных мотивов горьких шуток. В самом сжатом виде

1 ХАРУКИ МУРАКАМИ. *Призраки Лексингтона*. М., 2003. С. 78.

ее выражает советский анекдот: “Плакат у обкома: «Кто у нас не работает, тот не ест». На этот лапидарный анекдот, перефразирующий известный лозунг “Кто не работает, тот не ест”, я наткнулась в исследовании феномена тоталитарного языка Н. Купиной, которая описывает сумму приемов “языкового сопротивления” на научном жаргоне. К ним относится, в частности, “деформация прецедентных текстов”<sup>1</sup>.

Просматривая немецкие киножурналы для фильма “Обыкновенный фашизм”, мы ежедневно, а то и не раз на день, слушали партийный гимн НСДАП “Хорст Вессель”. Я опускаю здесь пародию на строчки этого гимна, в которой масло лишь “мысленно” сопутствует хлебу, во-первых, потому, что игра слов непереводаима и весьма изысканна, но главным образом потому, что знание “прецедентного текста” входит в семантику анекдота. Прием деформации не брезгует никаким материалом — ни текущим, ни классическим, может пародировать хоть актуальные слоганы, хоть изящную словесность, а хоть и сакральные тексты — лишь бы было узнаваемо.

Другой немецкий стишок выбирает в качестве “прецедента” молитву перед трапезой. По-русски это выглядит примерно так:

Будь, Адольф, нашим гостем, и даждь нам днесь все, что ты пообещал. Но даждь нам не сельдь с картошкой в мундире, а остави нам жить, яко же Геббельс и Геринг (надо ли добавлять, что игра слов опирается на фонетическую рифму “*Hering*, сельдь, — *Göring*”, которая упоминалась выше. — М. Т.) (G, 155).

Если немецкий стишок иронизировал религиозную форму, то русский использовал в качестве “прецедента” литературную:

Учительница читает басню Крылова: “Вороне где-то Бог послал кусочек сыра...” Ученик: “А разве Бог есть?” Другой ученик: “А разве сыр есть?” (Ш, 36)

1 Купина Н. *Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции*. Екатеринбург; Пермь, 1995. С. 108.

Еще один популярный прием “целенаправленной деидеологизации и демифологизации”, или, по Купиной, — “пересмысление аббревиатур”.

Что такое ВКП(б)? Второе Крепостное Право (большевиков)<sup>1</sup>.

*NSDAP* — *Na, suchst du auch Pöstchen?* (примерно: “Ну, Стараться Добыть Арийскую Прибавочку?”) (G, 77.)

При этом в немецких *Elend*-анекдотах слышны еще отзвуки предвыборных обещаний фюрера, пришедшего к власти легитимным — увы — путем.

Фюрер держит слово. Он обещал нам хлеб и работу, но о масле — ни звука (H, 63).

Русский анекдот радикальнее не только по форме, но и по сути, ибо радикальнее была сама реальность.

Американец и русский поспорили, кто более великий деятель: Гуввер или Сталин. “Гуввер величайший человек. Он отучил наш народ пить”. — “А Сталин отучил нас есть!” (Ш, 36.)

Разумеется, картина мира в зеркале анекдота не сводится к недостатке еды, хотя подобных шуточек немало было. Не хватало и прочего. В Германии полагалось сдавать теплые вещи в ходе ежегодной кампании “Зимняя помощь” (*Winterhilfe*). Анекдот откликнулся на нее пародией: “Никто не смеет голодать, не холодая” (G, 108). Эмблемой советского дефицита была вечная очередь: “Что такое очередь?” — “Это подход к прилавку по-коммунистически” (Ш, 85).

Не забудем, однако, что Германия вошла — в эпоху кризиса сначала и диктатуры потом — развитой европейской буржу-

<sup>1</sup> Там же. С. 100.

азной страной. Русский быт, медленно оседавший после двух революций, ленинской и сталинской, был куда как суровее. От него анекдот иногда отрывался не просто в остроу или каламбур, а в русский утопический абсурд, за которым “печаль полей”:

Председатель колхоза: “У нас сегодня радость. Районное начальство выделило нам фанеру. Что будем делать: латать дыры в свинарнике или крыть крышу в коровнике?..” — “Давайте из этой фанеры построим аэроплан и улетим из колхоза к ядреной матери” (Ш, 77).

Это уже почти Платонов..

СТРАХ. Если “шутки вместо масла” помогали кое-как перемочь нужду, то еще гораздо насущнее было перемочь страх. Тот же упомянутый выше Мураками на пороге новой эры заметил: “Самое жуткое в нашей жизни не страх. Самое жуткое — повернуться спиной к страху”<sup>1</sup>. Анекдот помогал не отвернуться от страха, а встретить его лицом к лицу и вышутить. В немецком *Witz* приезжего англичанина спрашивают, что ему здесь не по душе.

Ну, видите ли, когда дома, в Англии, в пять утра меня будит звонок в дверь, то я по крайней мере точно знаю, что это молочник (G, 39).

Страх перед практикой в духе “Ночи и тумана”<sup>2</sup>, будь то гестапо или ГПУ-НКВД, — постоянный фон тоталитарной эпохи. От лагеря никто не мог заречься. Законы тоталитар-

1 Мураками. С. 114–115.

2 “Ночь и туман” (нем.: *Nacht und Nebel*) — директива Гитлера от 7 декабря 1941 г., подписанная и приведенная в исполнение Главнокомандующим Вооруженными силами Германии Вильгельмом Кейтелем. Директива разрешала похищение антинацистских политических активистов на всей территории, оккупированной Германией во время Второй мировой войны.

ной диалектики гласили: “Первый: переход количества в ступенчатое. Второй: битье определяет сознание”<sup>1</sup>.

На первых порах оба режима манифестировали лагерь как “исправительно-трудовой”, как воспитательное учреждение, где “несознательные элементы” должны были пройти “перековку”. “Предупредительный срок” в немецком концлагере побуждал — торговку ли сельдью или кабаретиста — перейти на эзопов язык. Немало фигур умолчания отложилось в немецких анекдотах; самый изящный из них принадлежит знаменитому мюнхенскому кабаретисту Карлу Валентину (который, кстати, не только соседствует с Вайсом Фердлем на Виктуалиен-маркет, но имеет в Мюнхене собственный музей):

Раньше здесь господствовали паписты, и что у нас было? Бонзы. Потом, в революцию, пришли марксисты, и что у нас стало? Партийные бонзы! И вот наконец пришел национал-социализм! И что у нас нынче? Среда! (G, 59)

В ходу был юмор и более общедоступный. Так, Тюннес, один из постоянных персонажей кёльнского фольклора, пожаловавшись на отсутствие натурального кофе, попал в лагерь, где должен был каждое утро, стоя по стойке “смирно”, повторять: “Да здравствует Гитлер, обойдемся и без кофе!” А отсидев, в последний день нечаянно воскликнул: “Да здравствует кофе, обойдемся без Гитлера!” (G, 41) На соответствующую “школу перевоспитания” (она же “стройка коммунизма”) не замедлил откликнуться и советский анекдот:

“Кто строил Беломорско-Балтийский канал?” — “С правого берега те, кто задавал вопросы, а с левого — те, кто отвечал на них” (Ш, 148).

Обе стороны, как сажающие, так и сажаемые, учли опыт. Обе диктатуры догадались, что концлагеря могут служить не только

1 См.: КУПИНА. С. 107.

и не столько методом перевоспитания, не только угрозой и наказанием, но и постоянным источником рабского труда. Для подпольного же фольклора репрессии стали сверхтемой. Держа в уме, что опасаться надо всего, анекдот — при обоих режимах — напоминал, что пуще всего бояться следует тех, кто поставлен тебя охранять, — “органов”. Немецкий анекдот рассказывает о вечернем прохожем в Берлине. При окрике “Стой!” он смертельно пугается, но, услышав “Кошелек давай!”, облегченно говорит грабителю: “Ну и напугали вы меня! Я уж думал, это полиция!” (G, 40) В русском анекдоте ночной стук в дверь тоже имеет хеппи-энд: “... Без паники. Это я, сосед. Наш дом горит” (Ш, 301).

А. Вежбицкая, дотошный исследователь “ключевых концептов” разноязычных культур, сравнивая употребление слов *terribly*, *awfully* в английском и “страшно”, “ужасно” в русском, замечает:

Если прибавить к этому, что в русском языке есть также гиперболическое существительное “ужас”... различие между этими двумя культурами в их отношении к “преувеличению” станет более очевидно<sup>1</sup>.

Разумеется, русский язык эмоционален. Но анекдот, один из самых привередливых пользователей языка, свидетельствует, что русское “преувеличение” — производное не столько от эмоции, сколько от истории.

На площади Дзержинского в Москве: “Где здесь Госстрах?” — “Где Госстрах не знаю, а Госужас вот” (показывает на Лубянку) (Ш, 303).

Самые обыденные глаголы, как то “взять” или “сесть”, приобретают в тоталитарном языке устойчивые репрессивные коннотации:

1 Вежбицкая А. *Семантические универсалии и описание языков*. М., 1999. С. 280.



“Солнышко село”. — “Ну, это уж слишком” (Ш, 303).

“Ты знаешь, Барселону взяли”. — “А кто такой Барселона?” — “Город”. — “Как, уже берут целыми городами?” (Б, 151)

“Брать” станут, впрочем, целыми народностями.

Ну и, конечно, “двоемыслящие” носители фольклора не могли отказаться от автосарказма:

Чудо медицины! При сломанном позвоночнике немец, однако, способен к прямохождению (Н, 79).

Вопрос на *чистке*: “Были ли колебания в проведении генеральной линии партии?” — “Колебался вместе с линией” (Ш, 131).

## В круге третьем

До сих пор я рассматривала силовое поле собственно антитоталитарного анекдота. Разумеется, картина мира в разноязычных его версиях была лишь отчасти тождественна, чаще — подобна, а то и вовсе различна. История становления, как и наличная инфраструктура режимов, была неодинакова. Она порождала еще и асимметричные скопления анекдотов, характерных для каждой из диктатур.

Взгляд “охранника” различал — даже в годы энтузиазма — несоответствие лозунга, провозглашенного Советами (“От каждого... каждому...”), их же практике, далеко отстающей даже от “проклятого капитализма”. В одном из анекдотов советская делегация посещает автозавод в США:

“Кому принадлежит завод?” — “Форду”. — “А чьи машины на стоянке?” — “Рабочих”.

Ответная делегация на советском автозаводе: “Кому принадлежит завод?” — “Рабочим”. — “А чья машина на стоянке?” — “Директорская” (Ш, 23).

Другой типологический порок социалистической экономики — вечная некачественность. Директор спичечной фабрики получает награду:

“За что, интересно?” — “Диверсанты пытались поджечь цистерну с бензином на военном аэродроме, пользуясь его спичками. И не смогли” (Ш, 57)<sup>1</sup>.

В более вегетарианские постсталинские времена подобная нигилистическая насмешка над экономической несостоятельностью займет едва ли не наибольшую площадь общего поля советского антисоветского анекдота.

Немецкий анекдот тоже не упускает из виду, что “капитаны промышленности — те же партайгеноссен”, не говоря об упоминавшихся выше аллюрах нацистских министров. Но есть у немецкого “охранника” своя заветная тема для насмешки.

На дверях забегаловки штурмовиков в Берлине нацарапано: “Компартия жива. Хайль Москау!” На следующее утро под этим стоит: “Какая трусливая собака накропала это? Пусть-ка объявится!” На следующий день: “Некогда! Дежурство в штурмовом отряде!” (G, 126)

Это анекдот, но отнюдь не курьез, как может показаться. При громко артикулированном антикоммунизме подобное обращение коми-Савлов в наци-Павлов входило как в практику, так и в теорию гитлеровской стратегии. В одном из “Застольных разговоров Гитлера” (08.04.42) находим:

1 Н. Купина в своем исследовании рассматривает этот анекдот как выражение абсурда идеологемы “передовик труда”. Заодно он высмеивает манию повсюду искать диверсантов. Но главное — маркирует тотальную некачественность продукции как признак социалистической экономики. При своей лаконичности анекдот редко исчерпывается однозначностью смысла.

Уже в начале политической деятельности он заявил, что главное не в том, чтобы привлечь на свою сторону... бюргерство... но в том... чтобы привлечь рабочих на сторону НСДАП<sup>1</sup>.

Далее в девяти пунктах фюрер подробно перечисляет методы привлечения. Пункты пунктами, но сходные поведенческие модели оказывались весомее идеологических противостояний; классовый принцип был взаимозаменяем с расовым.

“Что общего между штурмовиком и бифштексом?” — “Оба они коричневые снаружи и красные внутри” (Н, 137).

Бытовало даже расхожее выражение “бифштекс-наци”.

Увы, эти неактуальные для русских анекдоты не были приняты во внимание в СССР. Миф о том, что в случае войны немецкие пролетарии перейдут “на нашу сторону”, оказался одним из самых живучих, притом не только на официальном, но и на бытовом уровне. Он продержался до самой войны (правда, в сознании Гитлера жил зеркальный и столь же коварный миф, что русские повально восстанут против коммунистов и перейдут на его сторону). В этом пункте обе стороны (вполне симметрично) стали жертвами собственного мифологизированного сознания.

Зато самым асимметричным в корпусе анекдотов странным образом оказался еврейский.

Анекдоты о евреях в Третьем рейхе — отдельная и горькая история, — пишет Гамм. — Разумеется, они наследовали богатый опыт “еврейского анекдота”. Ни один народ не умел так посмеяться над собой, как еврейский<sup>2</sup>.

Но традиция столкнулась с реальностью, беспрецедентной даже в издававшей виды истории евреев. При этом надо по-

1 ПИКЕР Г. *Застольные разговоры Гитлера*. Смоленск: Русич, 1998. С. 186.

2 ГАММ. S. 134.

мнить, что до нацистской революции немецкие евреи (в отличие от царской России) составляли равноправную часть населения. Поэтому считать, что Сталин уничтожил *своих*, а Гитлер — *чужих*, не вполне корректно, тем более что местная еврейская буржуазия, будучи конфессиональным меньшинством, честно полагала себя немцами иудейского вероисповедания. Она была самой ассимилированной в Европе. Так, девочка-блондинка на вопрос школьного инспектора, за что ее отсадили от прочих, всхлипывает: “Из-за бабушки!” (G, 142) “Реформированная немецкая сказка” рассказывает о Красной Шапочке, которая, повстречав, как известно, Волка в лесу, сообщает ему, что она ищет бабушку. “Ну, да, — задумался Волк, — подходящую бабушку ищут нынче многие” (G, 117). Осознание, что дискриминация имеет отношение не к личности, а к врожденному признаку, приходило лишь постепенно.

В цирке во время номера дрессуры лев прыгнул в публику. Храбрый молодой человек дал ему тростью по черепу так, что он свалился без чувств и позволил себя увезти. Репортер спрашивает у юнца его имя — “Мориц Леви”. На следующее утро в “Фелькишер Beobachter” стояло: “Наглый еврейский проходимец истязает благородных животных” (G, 142).

Спектр еврейских анекдотов был широк — от горьких шуток насчет штурмовиков, хорошо пограбивших в “хрустальную ночь”, до достаточно богохульных в адрес Моисея и прочих “основоположников”. Были “детские” анекдоты, были каламбурные, построенные на фамилиях и проч. (кстати, типичные фамилии немецких евреев и восточноевропейских различались так существенно, что это часто делает еврейские анекдоты взаимно непонятными). Но я выберу для экспозиции, поневоле беглой, вечно актуальную для евреев тему эмиграции.

В одном из рассказов “о вымышленном событии” некто Хирш и некто Леви встречаются в джунглях Судана, где один

заялся самоличной добычей слоновой кости (предмета своего бизнеса), другой, соответственно, — крокодиловой кожи. Заходит речь об общем друге обоих охотников поневоле, Симоне: “Ах, он заделался таким авантюристом! Он остался в Берлине!” (G, 139) Это гротескный сюжет. А вот версия вполне классического анекдота об оптимисте и пессимисте: “Евреи-пессимисты находятся в изгнании, оптимисты же, наоборот, — в немецком концлагере” (G, 143). Другой анекдот на тему “осквернения расы”, впрочем, вносит в эти дихотомии свою саркастическую поправку: в эмиграции — богатые, а бедные “сраму не имут” (см.: G, 138). У пессимиста, которому повезло добраться аж до Нью-Йорка, на стене висит портрет фюрера. На изумленный вопрос визитера он отвечает, что это средство “против ностальгии” (G, 147)<sup>1</sup>. Бывшему оптимисту эсэсовец дает перед расстрелом шанс уцелеть, если он угадает, какой глаз у него стеклянный. Узник не ошибается и на удивленный вопрос штурмфюрера отвечает: “У него такое человеческое выражение!” (G, 147) И так далее, и тому подобное.

Любая идеология (и даже просто повседневная жизнь) нуждается в образе врага. Гитлер сам рассказал, как из “расслабленного гражданина мира” он стал “фанатиком антисемитизма”<sup>2</sup>. Иными словами, он нащупал для себя тот рычаг, с которым можно было вступать в политику. Его хватило на все двенадцать лет “тысячелетнего рейха”.

Сталинский образ врага в ходе истории постоянно менялся: “кулак”, “вредитель”, “шпион”, он же “троцкист”, он же впоследствии “враг народа”. После окончания войны, когда из Европы вернулось молодое и недостаточно пуганое “поколение победителей”, понадобился очередной враг, и вождь подобрал старое, но грозное оружие, оброненное Гитлером. Был ли Сталин бытовым антисемитом или нет — сюжет отдельный, но вождям нужен рычаг власти. За анти-

1 Кстати, подобную байку рассказывали об Андрее Тарковском. Когда его одолевала ностальгия, он шел в Риме на вокзал и покупал газету “Правда”.

2 См.: ГИТЛЕР. С. 56.

семитизмом была стойкая традиция, мифология, привычка, наконец. Прямой плагиат был, однако, невозможен — война была еще на памяти. Зато в обстоятельствах “холодной войны” подошел малопонятный эвфемизм: “кампания против космополитов”. Невинное и даже гордое слово “космополит”, означающее гражданина мира, опять-таки поменяло коннотацию, приобрело (тем более с эпитетом “безродный”) специфически советский смысл. Поэтому эпиграфом к советскому еврейскому анекдоту может служить стишок:

Чтоб не прослыть антисемитом,  
зиви жида космополитом (Ш, 488).

Так в зеркале еврейского анекдота отразилась одна из фундаментальных черт советской идеологии — ее лицемерие. Эзопов язык, которым в постсоветское время охотно попрекают антисоветскую советскую культуру, был в том числе эхом или рефлексией “эзопа” официального: говорим одно, подразумеваем другое, третье держим в уме.

Постепенно само слово “еврей” стало вообще исчезать из обиходного языка, заменяясь разными эвфемизмами — сначала “космополит”, потом “пятый пункт”<sup>1</sup>, что само по себе можно считать абсурдистским лингвистическим анекдотом.

Именно в пространстве разрыва между стыдливым “означающим” и утаенным “означаемым”, между текстом и подтекстом, между “на языке” и “в уме” возникает феномен советского еврейского анекдота. Он пользуется все тем же арсеналом средств, которые каталогизированы Купиной. Например, преобразованием еврейских фамилий:

“Рабинович, где вы работаете?” — “На железной дороге”. —  
“И много там наших?” — “Двое осталось: я и шлагбаум” (Ш, 494).

1 Графа “национальность” (то есть этническая принадлежность) стояла в советском паспорте пятой. Отсюда анекдот: еврей в отделе кадров отвечает на вопросы анкеты и доходит до пункта “национальность”: “А если «да», так что?”

Или наоборот: физик защищает диссертацию, ссылаясь то и дело на некоего Однокамушкина. После защиты один из профессоров спрашивается: кто это? “Это Эйнштейн, — тихо ответил диссертант” (Ш, 394). Упорные слухи о возможной депортации евреев (чтобы спасти их от гнева коренного населения, разумеется) до сих пор не подтверждены, хотя и не опровергнуты историками, но анекдот не обошел их своим каламбурным свидетельством:

“Рабинович, нам, видно, скоро придется поехать туда, куда Макар телят не гонял”. — “Никуда я не поеду”. — “Как так?” — “А с меня уже взяли подписку о невыезде” (Ш, 494).

Наконец, не подвела и пародия на “прецедентный текст”:

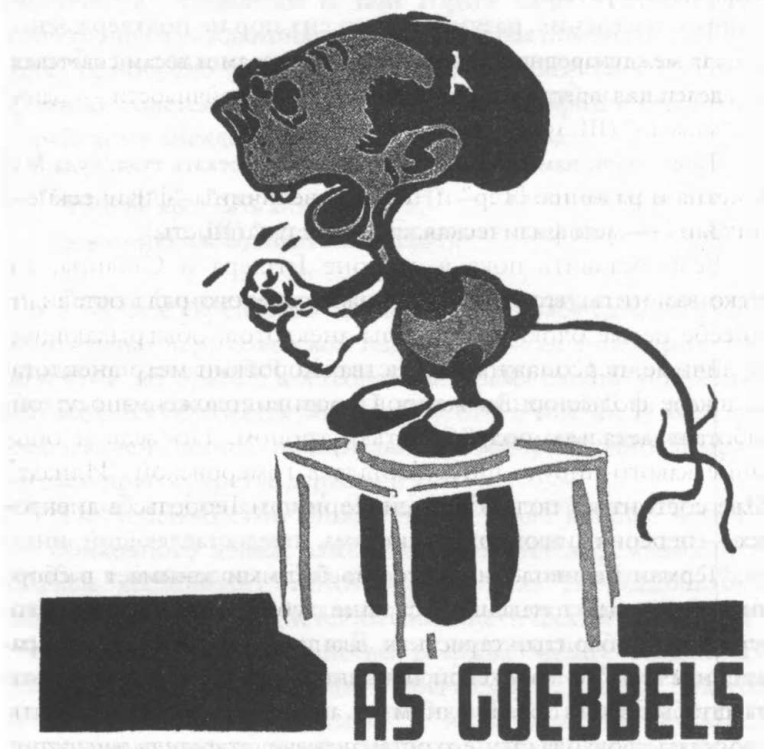
Товарищу Сталину от врага народа Рабиновича, проживающего на Лубянке. Заявление. Прошу расстрелять меня по собственному желанию (Б, 130).

“Прецедентным текстом” для этого *horror*-анекдота был, впрочем, тогдашний вариант гуманизма, предоставляющий инвалиду “пятого пункта” возможность быть уволенным с работы “по собственному желанию”. В этом случае ему могли даже написать хорошую характеристику. Для тех, кто сидел по делу врачей, расстрел “по собственному желанию” мог подчас видаться лучшим выходом... Таким образом, казалось бы, симметричная проблема породила самые асимметричные скопления анекдотов.

## Вожди

Разумеется, в картине мира, создаваемой анекдотом, существенное место занимали вожди. Почти мелодраматическое, чтобы не сказать гротескное, противоречие между заявленным образом идеального арийца и внешностью всех нацистских вождей сразу не могло не отразиться в анекдоте.

# WHAT IS AN "ARYAN"? HE IS HANDSOME



“Что такое ариец?” — “Он красив, как Геббельс”.

“Как выглядит идеальный немец?” — “Белокурый, как Гитлер, рослым, как Геббельс, стройным, как Геринг, и целомудренным, как Рем” (G, 81).

При случае вожди могли даже служить единицами мер и весов: “1 Гер” — количество блях, которые можно уместить на одной человеческой груди (пожалуй, Брежнев мог бы



потянуть на “1 Гер”). “1 Геб” — сила, способная отключить одновременно 10 000 микрофонов” (G, 88).

С другой стороны:

На международной конференции по мерам и весам советская делегация предложила ввести единицу устойчивости — один “микоян” (Ш, 152).

Заметна и разница: “Гер” и “Геб” — величины “физические”, “микоян” — метафизическая. Это не случайность.

Если оставить пока в стороне Гитлера и Сталина, то легко заметить, что немецкие вожди второго ряда оставили по себе целые блоки или циклы анекдотов, обыгрывающих их личные, персонажные свойства. Короткий метр анекдота на шкале фольклорных жанров противоположен эпосу: он работает деталью, подробностью, тропом. Но ведь и описание какого-нибудь щита Ахилла в гомеровской “Илиаде” тоже состоит из подробностей. Геринг и Геббельс в анекдотах — персонажи гомерические.

“Герман Великолепный” со своей Эмми занимает в сборнике 1946 года пятнадцать страниц убористого текста. Его огромные габариты, страсть к званиям, орденам, пышным мундирам вкупе с мужской неполноценностью приобретают масштабы Гаргантюа. В одном из анекдотов Геринг выходит прогулять свою овчарку, его останавливает старательный шупо:

“Простите, господин рейхсмаршал, но у вашей собаки нет собачьего жетона. — Тут его взгляд падает на увешанную регалиями грудь хозяина собаки: — Ах, пардон, вижу, вижу!” (Н, 99)

Это анекдот, так сказать, сюжетный, притом сугубо персонажный, не имеющий корней в “кладовых прошлого”. Но не только язвительная наблюдательность отличает анекдот, он принадлежит к самым дерзким речевым жанрам. От его

каламбуров захватывает дух. Так, после посещения Герингом Гамбурга “станция железной дороги “Монастырская звезда” бесследно пропала: Геринг просто прикрепил монастырскую звезду себе на грудь” (Н, 97). По той же причине он хотел бы взять в жены одну из сестер монашеского ордена. Но пришлось жениться на Эмми: *weil er eben eine alte Schachtel für seine vielen Orden gebrauchte* (здесь непереводаемая игра слов: *Schachtel* — “коробка”, но *alte Schachtel* — также “старая карга”; Н, 92). Приблизительно можно было бы сказать: “Так как ему понадобилась старая перечница для его многочисленных орденов”. И уж вовсе непереводаемо, зато фривольно расшифровывалось имя их дочери *Edda: Evig Dank dem Adjutanten!* — “Вечная благодарность адъютанту!” (G, 98)

Даже сугубо политический анекдот приобретает в этой серии черты грубого Геринг-китча. Однажды рейхсмаршалу приснился Нерон: “Жалкий дилетант... посмотри на меня. Я поджег Рим, а ты всего лишь паршивый рейхстаг!” (Н, 91)<sup>1</sup> К концу войны уже не мундиры и ордена, а само тело Геринга становится предметом анекдота: он бегаёт голышом по городу, “чтобы берлинцы снова могли поглядеть на ветчину и сало. Но, когда идет дождь, он надевает целлофановую униформу” (Н, 96). Анекдоты про Геринга не только выходят в серию, но и создают в совокупности свой балаганный, грубо комический жанр, выводят алгоритм мифологической личности рейхсмаршала.

“Истории о крошке Йозефе” (очевидный парафраз гофмановского крошки Цахеса) занимают в сборнике Хермеса те же убористые пятнадцать страниц, но жанр их иной. Они ближе к гофманианскому гротеску, чем к ярмарочному китчу *Görlingwitz*. Колченогий министр пропаганды, знаменитый

<sup>1</sup> Поджог рейхстага (27 февраля 1933 г.), который послужил поводом для масштабных репрессий среди инакомыслящих, фактической отмены конституции и объявления диктатуры НСДАП, остался в истории такой же загадкой, как убийство Кирова (1934). Оба режима сумели извлечь из них максимум возможностей для смены политического курса. Анекдоты свидетельствуют, что подозрения, падавшие на тех, “кому это выгодно”, были не только уделом контрпропаганды, но были распространены среди населения.

своим жидоедством при весьма неарийской внешности, недержанием лживой речи и — не в последнюю очередь — амурами, был благодарной мишенью для карикатуры. Геббельсовскую Имперскую палату культуры (*Reichskulturkammer*) называли — в рифму — Имперской бедой культуры (*Reichskulturjammer*). О нем шутили:

Есть старая немецкая поговорка: “У лжи короткие ноги”. Но при Йозефе стали говорить: “У лжи (одна) короткая нога” (Н, 108).

Если выражение “ложь на коротких ногах” получило прописку в русском языке, то смысл другого каламбурного анекдота о колченогости министра: по поводу Геббельса удивлялись, что он “еще не засунул свою короткую ногу в еврейский башмак” (G, 108) — требует разъяснения. Немецкое “засунуть ногу в башмак” соответствует русской поговорке “Валить с больной головы на здоровую”. Но можно вспомнить аналогичный русский стишок про одного известного поэта-антисемита, притом горбуна:

Поэт горбат, стихи его горбаты,  
Кто виноват? Евреи виноваты.

Внешность Геббельса так драматически противоречила его расовым разглагольствованиям, что дала повод для стишка: “Дай мне бог ослепнуть, чтобы признать Йозефа арийцем” (Н, 112). Нескончаемые речи министра пропаганды называли “колченогие рассказы” (*Klumpenfüßchen Märchenstunde*; см.: Н, 111). Однажды они так подействовали ему самому на нервы, что он не смог спать в постели. “Он решил впредь спать в собственной пасти, но скоро пришлось и оттуда выметаться: слишком уж было шумно” (Н, 114). Так что и немецкий *Witz* не гнушался на свой лад дойти до самого абсурдного абсурда.

Любвеобильность министра тоже была известна. После скандального романа министра с чешской актрисой Лидой

Бааровой берлинцы решили сделать обелиск Победы повыше, чтобы Геббельс “не смог добраться до последней девственности Берлина” (Н, 115)<sup>1</sup>.

По поводу его политики острили, что очередные выборы в Рейхе не могли состояться, потому что в 1935 году при ограблении у министра украли результаты выборов 1936-го (см.: Н, 110).

К концу войны, когда вождям пришлось думать, куда смыться в случае вступления противника, крошка Геббельс посмеивался: “Я возьму и надену ночную рубашку, сяду на горшок и, если кто войдет, скажу: «А папы нет дома!»” (Н, 110).

Антитоталитарный анекдот в обоих своих изводах — немецком и русском — не чурался шуток о вождях с летальным исходом. “Розовая мечта советских граждан: увидеть вдову Берия на похоронах Сталина” (Ш, 215). В немецком анекдоте Гитлер, Геринг и Геббельс, совершая пасхальный полет над Гамбургом, рассуждают, какой подарок, упавший с неба, мог бы больше порадовать жителей: натуральный кофе, шнапс или шоколад. Пилот: “Самая большая радость для гамбуржцев была бы, если бы я вас троих вниз сбросил” (Н, 34)<sup>2</sup>. Но и за гробом анекдот не оставляет их. Один из самых элегантных “рассказов о вымышленном событии” посвящен Геббельсу на том свете. Геббельс прибывает на небо, оглядывается и видит, что кругом бесполое ангелы и вообще тоска. Тогда святой Петр предлагает ему заглянуть через подзорную трубу в ад. Он не верит глазам своим: там бар, коктейли, кинодивы! Геббельс тут же кидается в эту райскую преисподнюю. Но едва он появился, как его хватают мерзкие черти, поджаривают на медленном огне, короче, неожиданно-негаданно он оказывается в концлагере. “Ну, и где тот бар и все заведение, — обращается он к Сатане, — что Петр мне

- 1 См.: *Führerbilder Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. Herausgegeben von Martin Loiperdinger, Rudolf Herz und Ulrich Pohlmann.* Piper, München; Zürich, 1995. S. 193.
- 2 Случай этот нашел отражение у Э. Фромма в анализе личности Сталина. См.: ФРОММ Э. *Анатомия человеческой деструктивности.* Минск, 1999. С. 363–364.

с неба показывал?” На это Сатана: “Пропаганда, господин министр, все только пропаганда” (Н, 116).

Прямого соответствия этому немецкому Геринг- и Геббельс-“эпосу” в фонде сталинского времени не найти. О соратниках сохранились отдельные реликтовые анекдоты. Не то чтобы советский народ не горазд был позубоскалить над вождями — в сборнике имеются главы о Ленине и Сталине, о Хрущёве и Брежневе, даже об Андропове. Тому, вероятно, есть несколько причин. Первая и самоочевидная — время (немецкие сборники стали появляться по свежим следам). Вторая, не менее очевидная, — история. Гитлер и соратники были вождями первого призыва. Сталин и его Политбюро пришли к власти путем долгой закулисной, притом бюрократической, борьбы. Но есть, быть может, еще причина, лежащая в самом характере сталинизма. В ней соединились традиционный логоцентризм русской культуры, техническое отставание СМИ и общий византизм сталинского правления.

На самом деле персоны вождей — их облик, речи, повадки, “имидж”, как сказали бы теперь, — были знакомее и привычнее немецкому обывателю, нежели советскому. Начиная с предвыборной кампании и до бесславного конца Третьего рейха Геринг не уставал демонстрировать свое великопение, а Геббельс не закрывал рта во всех доступных тогда СМИ. Работая над фильмом “Обыкновенный фашизм”, мы нашли еще никем не тронутую ленту, состоящую из его бесконечных речей, видимо, угодливо смонтированную для министра пропаганды лично (там, кстати, нашлась панорамная съемка знаменитого сожжения книг перед университетом, до того известная лишь в малом фрагменте). Вожди давали богатую пищу для анекдота, отнюдь не заимствованного из общих кладовых фольклора, но весьма прицельного, персонажного. Даже удивительно, как шутки, сочиненные анонимными авторами по случайным поводам, стройно складываются в циклы — Геренгиаду и Геббельсиаду. Были, конечно,

фигуры более притемненные, как Гиммлер или серый кардинал партии Борман, но в принципе политика в рейхе была публичной.

Сказать, что советский обыватель был знаком со своими вождями, было бы преувеличением. Члены Политбюро постоянно упоминались, перечислялись (в строго выверенном порядке), по праздникам на фасадах вывешивались их огромные портреты; фигуры вождей можно было издали увидеть на трибунах Мавзолея. Но если не считать скупой официальной кинохроники и фото, знакомство этим и исчерпывалось. Ничего “слишком человеческого”, не говоря о приватном, эти образы не допускали. Если об аресте супруги Молотова Жемчужиной еще ходили слухи, то о пребывании в ГУЛАГе жены “всесоюзного старосты” Калинина стало известно публице лишь в хрущевскую пору “позднего реабилитанса”.

На Западе мне не раз приходилось сталкиваться с представлением о том, что портрет Сталина висел в каждом частном доме (об этом, кстати, упоминает Андре Жид). Не говорю уж, что это не было принято в интеллигентных домах, но даже и в деревне скорее можно было встретить портрет наркома обороны Ворошилова, в крайнем случае — Калинина. Образ Сталина (который стал субъектом культа практически с 1930 года) отличался строгой дозированной личными черт. Можно сказать, что, чем дальше, тем меньше портрет Сталина предназначался для частной сферы — он был принадлежностью официальной жизни: присутственных и общественных мест, демонстраций, плакатов, коллажей, открыток, марок и так далее. Интимная формула “входил в каждый дом” к нему едва ли применима.

Впрочем, если вдруг входил, могло случиться непредвиденное. Финал одного из страшных семейных преданий, зафиксированных Боровым, может считаться не только анекдотическим, но и символическим. По прихоти вождя, Сталин с Берией везли домой освобожденного из заключения их об-

шего знакомого Кавтарадзе. На звонок открыла соседка и стала валиться в обморок. Берия встряхнул ее: “В чем дело?” — “Мне показалось, что на меня идет портрет Сталина” (Б, 218)<sup>1</sup>.

Не портрет (или зеркальное отражение, или тень) оживает, как это принято в мировой культурной традиции, а человек кажется портретом. В пределе — при избыточности официозных изображений — портрет замещался постоянно освещенным окном в Кремле (Сталин был соевой, и постепенно вся бюрократия перешла на полуночный режим). Рама окна — за вычетом самого изображения — таким образом олицетворяла всеприсутствие вождя более полно, чем он сам. Роли публичного политика (каким, кстати, был Ленин), как уже сказано, Сталин предпочел “чудо, тайну и авторитет”, по слову Великого инквизитора. Когда при просмотре спецхрановской хроники для фильма нам попался крупный, во весь экран, план сталинского лица — усталого, вислоносового, с оспинами и морщинами у глаз, — кадр в своей обнаженности подействовал почти как порнография. Приватное лицо Сталина было нам, оказывается, почти не знакомо.

Напротив, “Гитлер был самым фотографируемым человеком на свете”, — пишет Гамм<sup>2</sup>. Тогда еще не было передач *live*, но он как бы предвещал их, постоянно появляясь в *Wochenschau* (недельных кинообзорах). Представить себе серию фото Сталина, подобную изданиям гитлеровского лейб-фотографа Гофмана “Неизвестный Гитлер”, не говоря о его же *200 Bilder, das Cigaretten — Bilderalbum*<sup>3</sup>, немыслимо. Стоит вспомнить, что подобные рекламные альбомы, куда собирали из сигаретных пачек фотографии кинозвезд, были популярны в Герма-

1   Случай этот нашел отражение у Э. Фромма в анализе личности Сталина. См.: Фромм. Анатомия... С. 363–364.

2   ГАММ. С. 122.

3   Подобные альбомы с фотографиями или рисунками из папиросных пачек были столь популярны, что два таких альбома с вклеенными портретами кинозвезд я получила после фильма “Обыкновенный фашизм” по почте от неизвестного отправителя с Украины (бывшей оккупированной территории). Возвышение Хрущёва совпало с распространением телевидения. Средство коммуникации подросло, таким образом, к более открытому типу общества и к публичности политики. Так случается в истории.

нии. Это был достаточно эффективный вид маркетинга, так что можно сказать: фюрер был одним из главных лиц рекламы. Впрочем, он ли рекламировал сигареты или, наоборот, сигареты рекламировали его — еще вопрос. Но фото приносили и ему, и Гофману весьма существенный доход.

Кстати, при всей очевидной разности между Сталиным (наследником Ленина и “бюрократом”, как он себя аттестовал) и Гитлером (“барабанщиком революции”) были в их персонах и некие рифмы, которые могут показаться маргинальными, если не считать, что они так или иначе соотносились с комплексом вождя. Оба они не принадлежали к титульной нации и были “пришельцами”. Оба были самоучками (или, как их предпочитает называть Эрих Фромм, недоучками), обладавшими, однако, блестящей и хваткой памятью, что создавало в глазах окружающих ауру эрудиции, если не всезнания. Оба потерпели любовную неудачу. Их любимые женщины — Гели Раубаль, племянница и любовница Гитлера, и Надежда Аллилуева, жена Сталина, — покончили с собой. Оба взамен семьи окружили себя свитой соратников (Ева Браун в этом мало что изменила), и общие трапезы стали одним из важнейших государственных ритуалов. Привычка к долгим трапезам в ближнем кругу — тоже черта, наверное, не случайная. Действующая власть создавала таким образом некое подобие двора, который служил полигоном и круговой порукой для важных решений; но на кону всегда была личная приближенность к вождю. То есть частная жизнь тоже была частью профессии. Общеизвестный взаимный интерес и даже восхищение, не говоря о “взаимообучении”, вождей был не меньше их идейной ненависти и соперничества на мировой арене.

“Сталин — фигура зловещая и устрашающая, не вызывающая юмористических ассоциаций, — пишут составители сборника Штурман и Тиктин, — в фигуре Сталина и связанных с ней ситуациях ощущается недостаток комизма”<sup>1</sup>. Так ли это? А как же “Сталиниада” Борева? Или нужно сказать иначе:

1 ШТУРМАН. С. 208–210.



Гитлер и Сталин не только представляли самих себя, но и олицетворяли систему в целом. “Фюрерские” анекдоты — это анекдоты еще и о власти.

К примеру, гитлеровский *Witz* о немецкой конституции, упрощенной им до трех пунктов:

1. Немецкий народ состоит из вождя и ведомых.
2. Вождь назначает и расстреливает своих министров лично.
3. Все состояния — в особенности благосостояние и самостоятельность — упраздняются. Остается только бедственное состояние (G, 129).

Так же точно самый емкий и изящный из каламбурных анекдотов обращен к системе, но не упускает из виду и фюрера: после унификации земель немцы стали единым народом; больше нет пруссаков, баварцев и проч., *es giebt nur noch Braun-Schweiger* (G, 54). Игра слов здесь кажется самоценной: остались “коричневые” (*braun*) и “молчальники” (*Schweiger*). Меж тем в историческом аспекте она отсылает к факту присвоения Гитлеру немецкого гражданства в 1932 году именно в Брауншвейге.

В большинстве *международных* анекдотов “фюрер” также заслоняет “Адольфа”. “Гитлер — это месь Австрии за Садовую” (G, 124). При сравнении с дуче Гитлер выступает в качестве подражателя: *Hitler: Ave, Imperator! Und Mussolini antwortete: Ave, Imitator!* (Гитлер: “Здравствуй, император”, на что Муссолини: “Здравствуй, имитатор!”; G, 123) В позднем анекдоте, уже на русскую тему, на вопрос о разнице между фюрером и солнцем следует ответ: “Солнце на востоке восходит, а Гитлер закатывается” (G, 130). Недаром русский фронт назывался “восточным”.

“Домашние” анекдоты, впрочем, издевались и каламбурили, подчас переходя на личность. К примеру, по поводу нацистского приветствия: встречаются два психиатра, один здоровается: *Heil Hitler!* — *Darauf der andere:* — *Heil du ihn!* (игра слов: глагол *heilen* — “лечить” — в повелительном наклонении совпадает с приветствием *Heil*, так что на привет-

ствии одного психиатра: “Да здравствует Гитлер!” — другой отвечает: “Сам его лечи!”; Н, 26.) Как и у сподвижников, у фюрера было фамильярное прозвище — Gröfaz — аббревиатура от *größter Feldherr aller Zeiten*, “величайший полководец всех времен” (см.: G, 160)<sup>1</sup>. Не обошлось и без скабрёзностей: “Почему фюрер всегда держит фуражку на причинном месте? Чтобы защитить последнего безработного” (Н, 50). Кстати, видимая привычка скрещивать руки аккурат на этом месте, которую постепенно переняли у Гитлера его сподвижники, дала возможность Ромму в фильме “Обыкновенный фашизм” смонтировать на эту тему уже зрительный фривольный анекдот. Жаль только, что немецкий антинацистский фольклор нам был тогда неведом. Удалось Ромму из хроники сложить и ироническую автобиографию Гитлера — жаль, что тоже без опоры на анекдоты. Зато историческое время само остранило главную видимую черту Грёфаца — пафос по отношению к самому себе. Разумеется, поколения, выросшие после и помимо тоталитаризма и готовые вышучивать всё и вся, никогда не узнают, что анекдоты тех времен были не только насмешкой, но и противоядием против собственного страха.

“Сталиниада” — как назвал свою первую постсоветскую книжку Борев<sup>2</sup> — существенно отличается от гитлеровского *Witz*. И дело не в избранности вождя — если шутки о соратниках затерялись, то преемники, как сказано, заняли свое место в сборниках (при этом многие анекдоты оказались, как пресловутое красное знамя, “переходящими”). Дело в двойственности самого сталинского анекдота, тяготеющего к двум разным ипостасям: к анекдоту “о Сталине” и анекдоту “от Сталина” или “байке”.

- 1 Нечто подобное про Сталина могло бы звучать как “Вовсетру” (вождь всех трудящихся), но повальная страсть к аббревиатурам осталась во временах авангарда.
- 2 Я не пользуюсь в данном случае дополненными версиями того же автора, так как первое издание наиболее точно отвечает жанру.

## Казус “Сталин”

Для Борева анекдоты, слухи и сплетни, складывающие “неортодоксальный образ Сталина”, есть “свободная в своей неподцензурности форма хранения социального опыта”<sup>1</sup>.

Возможен и другой, фольклористский, взгляд на вещи: “Анекдоты о Сталине складываются в большой разветвленный цикл, явно соотносящийся с русской книгой о Дракуле (XV век) и с анекдотами об Иване Грозном (XVI век)”, — пишет летописец жанра Е. Курганов, поименовав соответствующую главу “Сталин как Тимур” и отослав тем самым традицию еще и к восточной “притче о тиране”<sup>2</sup>.

Разумеется, предания о тиранах и шутках (каковым Курганов самовольно назначил Карла Радека) могли отложиться так или иначе в сталинском фольклоре. Но анекдот фольклорен не только тем, что он вечно традиционен и передает из века в век свои лекала, но и тем, что он вечно актуален, отрываясь от традиции в сторону текущего мгновения. Немногие уцелевшие примеры радековского остроумия замечательны именно своею конкретностью: “Я Сталину цитату, а он мне ссылку”. Или: “Моисей вывел евреев из Египта, а Сталин из Политбюро” (Б, 128–129). По законам не выдуманного, а вполне социалистического реализма радековский анекдот нашел продолжение в анекдоте о судьбе самого Карла Радека:

В камере трое узников выясняют, кто за что сидит: “Я за то, что ругал видного партийного деятеля Радека”. — “А я за то, что поддерживал Радека”. — “А я — Радек” (Б, 129).

Сэр Исая Берлин, ахматовский “гость из будущего”, родившийся, однако, на территории Российской империи, заметил как-то:

1 БОРЕВ. С. 5–6.

2 КУРГАНОВ. С. 74.

... Скажем, вы обыкновенный почтальон и живете в те времена, к примеру, в Штутгарте... когда мимо проходят эсэсовцы, вы должны восклицать “Хайль Гитлер” и приветствовать их нацистским салютом. Но кроме этого жизнь продолжается нормально... А в России нет человека, который не боится. Двести пятьдесят миллионов, и все живут в постоянном страхе...<sup>1</sup>

На самом деле, если вы были обыкновенным почтальоном, к примеру, в Туле, если у вас не имелось ни буржуазного происхождения, ни родственников за границей или репрессированных, ни отягчающего партийного прошлого и прочих отягчающих обстоятельств, вы боялись, возможно, не больше коллеги из Штутгарта. Мало того, пресловутый энтузиазм 30-х годов вовсе не был пропагандистской выдумкой, он реально владел умами и душами. Но и это, разумеется, не гарантировало от суммы и от тюрьмы. Не случайно репрессии и “полная гибель всерьез” стали сверхтемой советского неподцензурного анекдота. Тем более — постоянной коннотацией анекдота сталинского, построенного чаще всего по традиционной диалогической схеме: “Сталин и...”. Схема была традиционна, шутка — актуальна.

Сталин и Ленин:

Сталин посещает Ленина в Горках.

- Я, батенька, чувствую себя архискверно, скоро помру.
- Тогда отдайте мне власть.
- Боюсь, что народ не пойдет за вами.
- Часть народа пойдет, а те, кто не пойдет, пойдут за вами (Б, 50).

И Киров:

1 *Иосиф Бродский. Труды и дни.* М., 1999. С. 96. *Сэр Исайя Берлин* (1909–1997) — английский философ, президент Британской академии наук. Русскому читателю известен как “гость из будущего” из “Поэмы без героя” Анны Ахматовой.

# Достижения С. С. С. Р.

Рис. МАД'а для «Иллюстр. России».



Тос. Сталина: — Независимость? Но многие ли граждане могут пожаловаться на то, что они безпризорные?



Тос. Рылова: — Бюдж. зло. Да! Мы истребили ее... и в огромном количестве...



Тос. Колетной: — Мы воспитываем детей в духе ненависти! Это ложь! У нас воспитываются коммунистическая любовь.



Тос. Милана: — Наша торговля? Мы покупаем, покупаем здесь и за границей.



Тос. Лунчерский: — Разве не наукой следуют где и куда? Так, как у нас?



Тос. Мессинский: — Электрфикация у нас идет гигантскими шагами. Скоро все страны у нас будут электрифицированы.

Карикатура из журнала "Иллюстрированная Россия", Париж.

Милиционер задержал пьяного, распевавшего: “Эх огурчики, помидорчики / Сталин Кирова убил в коридорчике”. Проходящая застывает, мол, отпустите, он сумасшедший: “Не мешайтесь, гражданочка. Может, он и сумасшедший, но говорит правильно” (Ш, 331).

И Пушкин: участливая беседа, пародирующая известный разговор поэта с царем, завершается телефонным звонком:

— Алло, Берия, передай Дантесу, что Пушкин только что вышел из моего кабинета (Б, 142).

(Не забудем: “юбилей” поэта совпал с пиком Большого террора.)

И Горький:

Вызывает Сталин Горького и говорит:

— Товарищ Горький, вы написали роман “Мать”. Не пора ли вам написать роман “Отец”?

— Я попытаюсь, Иосиф Виссарионович...

— Попробуйте, попробуйте... Попытка не пытка, правда, товарищ Ягода? (Б, 89)<sup>1</sup>

Этот емкий каламбурный анекдот как бы продолжает серию и в то же время оказывается уже в пограничной зоне баек “от Сталина”. Еще ближе к ним сюжет из той же серии “Сталин и Крупская”. Как-то Крупская заспорила с вождем, он рассердился и призвал ее к порядку:

“Молчи, дура, а то назначим вдовой Ленина Фотиеву или Ставову” (Б, 198).

1 Вместо обычного Берии в этом анекдоте присутствует Генрих Ягода, стоявший в 1934–1936 гг. во главе НКВД, в 1937-м он был репрессирован, в 1939-м — расстрелян.

Речь Сталина в анекдотах аранжировалась обычно грузинским акцентом (“мат”, “атэц” и т. д.). “Интересно, впрочем, отметить, — пишут Шмелевы, — что речь Сталина и речь грузина как героя анекдота имела мало общего” (*Русский анекдот*. С. 92).

Если это и анекдот “о...”, то он достаточно похоже пере-  
дразнивает способ общения и характер бытового юмора  
вождя.

Гитлер тоже любил пошутить. Он “мог заставить смеяться  
окружающих, демонстрируя тонкий юмор и талант подража-  
ния”, — пишет, к примеру, Кершоу<sup>1</sup>. Генри Пикер свидетель-  
ствует о том же. Но, увы, за целый год “застольных разговоров”  
коронная острота фюрера по поводу некоего русского плен-  
ного, водившего грузовик вблизи фронта и просившего о по-  
вышении, гласит: “Поручите ему возглавить целую колонну  
грузовиков”<sup>2</sup>. Все засмеялись, но ни каламбура, ни острани-  
ния, ни ускорения шутка не предлагает и на анекдот не тянет.  
Сталинский анекдот на близкую тему “назначения”, напротив,  
обнаруживает блестящее владение как приемом (метафора),  
так и юмором, который хочется назвать по-немецки: *bissig*  
(кусачий).

После войны вождь позвонил адмиралу Исакову и сказал, что  
есть мнение назначить его начштабом Военно-морского флота.  
— ...Товарищ Сталин, я должен вам доложить: у меня есть  
серьезный недостаток: нет одной ноги...

— У нас раньше был начальник штаба, у которого не было го-  
ловы. Ничего, работал (Б, 215).

Гитлер — если не считать постоянных “черных”, хотя и ве-  
гетарианских прибауток по поводу “трупного чая”, как он  
именовал бульон, потчuya им раз в неделю своих сотрапезни-  
ков, — не оставил по себе подобного наследия.

Сталин умел и охотно использовал юмор как форму  
общения. Сошлюсь на свидетельства иностранцев с разным  
*background*, посещавших его в разное время. “... Главное у Ста-  
лина — это юмор, обстоятельный, хитрый, порой беспощад-  
ный крестьянский юмор”, — написал западный интеллектуал

1 Кершоу Я. *Гитлер*. Ростов-на-Дону, 1997. С. 29.

2 *Застольные разговоры*. С. 130.

Лион Фейхтвангер в своей одиозной книжке “Москва 1937”<sup>1</sup> (“крестьянской”, скорее всего, представилась ему вообще вся Россия). Милован Джилас, югославский коммунист и будущий диссидент, оставил одно из самых непосредственных свидетельств о вожде поры уже послевоенной:

... Это был не тот величественный Сталин, который смотрел с фотографий или экранов хроникальных фильмов... — описывал он свое первое впечатление от личной встречи. — Одно меня не удивило: у Сталина было чувство юмора — грубого юмора, самоуверенного, но не совсем лишенного тонкости и глубины<sup>2</sup>.

И далее, сравнивая сталинский юмор с хрущевским (действительно народным, крестьянским), он называет его “в основном интеллектуальным и потому циничным”<sup>3</sup>. Наблюдения Джиласа точнее всего отвечают стилю и характеру уцелевших сталинских баек.

Наделение авторством изустного, анонимного фольклорного цикла — дело рискованное. “Стиль Сталин” исследователи, понятно, ищут в официальной сфере.

Сталин, будучи плохим трибуном, несомненно обладал стилем, но это был письменный стиль — “ораторский” стиль аппаратной риторики. В него облек он свои фантазии. Своими книгами он компенсировал свое отсутствие на революционных трибунах, —

пишет Е. Добренко<sup>4</sup>, высказывая смелую теорию о сталинском личном авторстве трех китов идеологии, оставшихся анонимными: “История ВКП(б). Краткий курс”, а также краткие биографии Ленина и самого Сталина. На этом мо-

1 *Два взгляда из-за рубежа.* Андре Жид. *Возвращение из СССР.* Лион Фейхтвангер. *Москва 1937.* М., 1990. С. 209.

2 Джилас М. *Беседы со Сталиным.* М., 2002. С. 71–72.

3 Там же. С. 140.

4 ДОБРЕНКО Е. *Между историей и прошлым. Писатель Сталин // Соцреалистический канон.* СПб., 2000. С. 652.



нументальном фоне моя скромная гипотеза, приписывающая вождю его же как бы собственные высказывания, запечатленные в байках, не покажется столь уж дерзкой. Нетрудно представить, что их сюжеты и остроты зарождались в поле общения вождя, хотя, разумеется, проходили дальнейшую обкатку и обработку в изустной традиции. Недаром представления о примитивности сталинского языка подверглись аргументированной научной критике.

... Именно стиль, язык явился непосредственным инструментом его восхождения к власти, а следовательно, обладал колоссальным эффектом... По семантической насыщенности этот минималистический жаргон приближается к поэтическим текстам, хотя сфера его действия убийственно прозаична, — пишет М. Вайскопф, предваряя свой анализ сталинских письменных текстов. И на выходе из анализа: — На деле сталинский примитив таил в себе столь же сложные и амбивалентные структуры, что и так называемый примитив фольклорной архаики<sup>1</sup>.

Ужель загадку разрешила?

Ужели слово найдено?

Анекдот и сам фольклорен. Но можно сказать иначе: инстинктивное владение этой структурной амбивалентностью при быстрой и острой реакции (Джилас) позволяло сталинскому бытовому юмору входить в форму анекдота, как в перчатку. Этот сегмент “стиля Сталин”, его, так сказать, *off*-официоз, заслуживал бы не менее скрупулезного анализа, нежели официоз, но в пределы данной статьи, увы, не умещается. В казусе “Титлер” сталинская байка нарративного аналога не имеет.

Можно по-разному классифицировать уцелевшие квазисталинские сюжеты. По стилистическому признаку. Как всякий производитель острот вождь не гнушался каламбуром.

1 Вайскопф М. *Писатель Сталин: заметки филолога*. С. 673, 708.

Как-то, в присутствии Александрова Сталин спросил Любовь Орлову:

— Тебя муж не обижает?.. Скажи ему, если будет обижать, мы его повесим.

Полагая ситуацию шуточной, Александров спросил:

— За что?

— За шею, — мрачно ответил вождь (Б, 202).

Обращает на себя внимание трактовка этого известного анекдота Боровым (“мрачно”). Меж тем интонация шутлива, в ранг анекдота ее выводит лишь каламбур. Но шутка была *дракульская*. Анекдот с Горьким (“попытка не пытка”) потому и кажется близким к байке, что вполне отвечает дракульскому типу и характеру сталинского юмора. Он не всегда (хотя нередко) касался “жизни и смерти”, о чем, согласно преданию, хотел поговорить с вождем Борис Пастернак, но почти всегда был беспощадным. На чье-то сервильное предположение, что какую-нибудь улицу Москвы назовут именем секретаря Союза композиторов Хренникова, вождь ответил: “Зачем? Уже есть такая река — Не-глинка” (Б, 214).

На фоне подобных анекдотов в сталинском сериале заметно преобладает жанр, который называется анекдотом в классическом смысле — то есть короткий рассказ об историческом лице или происшествии. Известно, например, как Каганович предлагал реконструировать Красную площадь для парадов, но архитектор Барановский отказался, за что и был посажен. Более покладистый архитектор докладывал на Политбюро план реконструкции с помощью макета:

— Снимаем ГУМ, выполненный в псевдорусском стиле (снимает с макета ГУМ и ставит трибуну)... Снимаем храм Василия Блаженного (рука архитектора взяла храм за купол...)

— Храм поставь на место, — сказал Сталин.

Архитектор испуганно опустил храм, и осталась площадь нетронутой (Б, 184–185).

Поверять подобные байки фактами не стоит — они легендарны, как выстрел “Авроры”, вернее, как фольклорная версия залпа Авроры. Иные из них могут читаться как “просталинские”, но “антисоветские”. Одно из самых известных преданий повествует, как академик Капица приходил к Сталину ходатайствовать об освобождении знаменитого физика Ландау; этот обмен репликами разыгрывается “на троих”. Капица говорит: “... Прошу освободить Ландау — он мне нужен”. Сталин адресует просьбу Берии. Тот отвечает: “Ландау арестован как англо-немецко-французский шпион”. Сталин разводит руками... Капица говорит: “Да, но он мне нужен”. Сталин переадресует заявление Берии. Берия: “Уже состоялся суд, который признал Ландау виновным”. Капица: “Да, но он мне нужен”. Сталин теряет терпение: “Слушай, Берия! Видишь, он человеку нужен! Раз нужен — отдай”. И Берии ничего не остается, как освободить Ландау (Б, 199–200). Это сюжет до некоторой степени модельный: с одной стороны, небыль (известно, что Капица со Сталиным никогда не встречался), с другой стороны, быль (арест и освобождение Ландау, как и вражда Капицы с Берией, имели место быть). На границе и возникает сталинская “байка”: если и не было, то могло бы быть. Комментируя эту легенду, Боров отмечает, что прагматический довод оказался эффективней юридического, а неожиданность стратегии Капицы — залогом успеха. Неожиданность, парадоксальность составляют, можно сказать, алгоритм стратегии того *off*-Сталина, образ которого складывают байки. Неожиданность есть соль анекдота, но байка претендует и на статус исторического происшествия.

Геловани попросил поселить его на даче Сталина у озера Рица...

Сталин спросил:

— А почему Геловани хочет жить на Рице?

— Хочет вживаться в ваш образ.

— Тогда пусть начнет с Туруханской ссылки (Б, 335)<sup>1</sup>.

1 Михаил Геловани исполнял роль Сталина в фильмах “Великое зарево”, “Человек с ружьем”, “Ленин в 1918 году”, “Клятва”, “Падение Берлина” и др.

Насколько официозный образ Сталина кажется тавтологичным (не говоря о текстах: его решения чаще, чем можно представить, были результатом присоединения к большинству Политбюро), настолько его индивидуальные поведенческие модели своей непредсказуемостью сбивали с толку людей, духовно его превосходящих. Как ни трактуй его знаменитые телефонные разговоры с Булгаковым и Пастернаком, оба они с предложенной неожиданностью не вполне справились. Зато и колебания какого-нибудь партийного писателя “вместе с линией” не обеспечивали ему не только звонка, но и просто внимания свыше. Такова байка о том, как драматург Киршон в гостях у Горького обратился к Сталину, надеясь получить похвалу вождя за свой классово выдержанный спектакль “Хлеб”:

- Не помню такого спектакля.
- Вчера вы смотрели спектакль “Хлеб”. Я автор и хотел бы знать о вашем впечатлении.
- Не помню. В тринадцать лет я смотрел спектакль Шиллера “Коварство и любовь” — помню. А... “Хлеб” не помню (Б, 99).

В том, что немалая доля уцелевших баек относится к писателям, удивительного мало, кому же и запоминать и полировать сюжеты. При этом реплики *off*-Сталина даже в сакраментальном вопросе “сажать или не сажать” носят вполне релятивистский характер (в полном согласии с анализом Вайскопфа). Ко времени Большого террора относится один из самых знаменитых анекдотов о проблеме с писателем *N*, обвиняемом в троцкизме, но, быть может, неосновательно. “Есть человек — есть проблема, нет человека — нет проблемы”, — ответил вождь (Б, 166). Дракульская шутка тирана в момент смены курса, а с ним и людского состава, вошла в советский язык вместе с грузинским акцентом на правах идиомы как экзистенциальное выражение сущности террора. Зато послевоенному парткомиссару при Союзе писателей Поликарпову почти на тот же вопрос, не арестовать ли некоего неуправляемого писателя, было сказано: “Зачем сразу

арестовать? Сначала попробуем наградить орденом «Знак почета», может быть, станет управляемой» (Б, 318), — ответ практического политика и циника, знающего людей и ценящего их невысоко. Тому же Поликарпову в ответ на очередные жалобы на подопечных адресовано одно из самых экзистенциальных речений вождя, также вошедшее в язык: «Товарищ Поликарпов, других писателей у меня для вас нет. Придется работать с этими» (Б, 318). Издевка демиурга над собственной («у меня») — посредственной — вселенной? Над ее тем более нерадивым («для вас») чиновником? Юмор, как выразился Джилас, во всяком случае, весьма самоуверенный..

В уцелевших сталинских байках на самом деле трудно разделить их *pro* и *contra*. Иные изустные «цветы зла» обнаруживают ту эстетическую ценность, которую исследователям тоталитаризма привычнее искать и находить во внешних формах нацизма. К тому же афоризмы вроде «Есть человек — есть проблема, нет человека — нет проблемы» имеют тенденцию как уходить в метафизику, так и возвращаться там и сям в реальность..

Бытование сталинских баек в обществе лишь отчасти совпадает с антисоветским советским анекдотом. Несомненно, они относятся к тому же жанру городского фольклора и нередко бывают амбивалентны. Рискну, однако, высказать гипотезу об их специфической функции, имеющей свои аналоги в практике нацизма.

Заглянем еще раз в Фейхтвангера. Его очевидный прокол с «Москвой 1937» связан со многими факторами — начиная от наличия нацистского фона у себя дома, от незнания языка и кончая вопиющим несовпадением культурных кодов. Но в чем ему не откажешь, это в корреспондентской добросовестности. Гигантские бюсты и портреты вождя в подходящих и неподходящих местах, привычные советскому глазу, были первым, что его поразило, и он сообщил об этом вождю. Тот пошутил насчет сотен тысяч портретов человека с усами. Фейхтвангер отметил, сколь мало (по западным, добавим,

стандартам) или почти ничего не известно о частной жизни Сталина. Но через точку он пишет:

О нем рассказывают сотни анекдотов, рисующих, как близко он принимает к сердцу судьбу каждого отдельного человека... Но подобные анекдоты передаются только из уст в уста...<sup>1</sup>

Из этого можно заключить, сколь важное место в сегменте “избранной действительности”, продемонстрированной иностранному гостю, было отведено сталинским байкам. Не значит ли это, что на фоне “безмерного культа” (Фейхтвангер) существовал и другой, и тоже санкционированный, но *off*-Сталин, *Stalin, wie ihn keiner kennt* (перефразируя название фотоальбома “Неизвестный Гитлер”). Не значит ли это, что подобный образ в свою очередь призван был компенсировать как “чудо” и “тайну”, так и “авторитет”, но на российский, архаический и мифологический лад “народной молвы”?

Гитлер, выросший в присутствии европейской прессы, неизменно освещавшей частную жизнь *VIP*ов всех родов, широко использовал этот ресурс популярности, не доверив его тогдашним папарацци и опередив со своим лейб-фотографом Гофманом объем рекламы любых других — спортивных или кинематографических — звезд. Не забудем также, что Германия традиционно была ведущей страной в области оптики (Цейс) и прочих способов “технической воспроизводимости” (по Беньямину). Часть этого фотоархива по удачной случайности попала в войну на “Мосфильм”, что дало нам отличную возможность воспользоваться домашними заготовками фюрера (снимками его ораторских поз перед зеркалом) для автокарикуры Гитлера в иронической главе фильма “Обыкновенный фашизм”.

В более архаической России такие фривольности, как “Сталин в семейном альбоме” (название главы в книге “Портрет фюрера”), были бы невозможны. Даже частная жизнь

<sup>1</sup> ФЕЙХТВАНГЕР. С. 212.

кинозвезд — таких как Любовь Орлова и ее муж, режиссер Григорий Александров, — оставалась строго за рамкой кадра. Если Гитлер “остранял” свое фюрерское могущество какой-нибудь сценкой с белочкой или с девочкой, смеющейся или задумчивой, картинкой на отдыхе, то Сталин свое изображение, напротив, отстранял в сторону репрезентативности. В популярной байке, приведенной Добренко, он поучает беспутного сына Василия: “Ты думаешь, что ты Сталин? Может быть, ты думаешь, что я Сталин? Вот Сталин”, — указывает на парадный портрет в кабинете<sup>1</sup>. Забавно, что Добренко, въедливо уличающий Сталина как тайного автора собственной биографии, принимает байку за чистую монету и цитирует как истинное происшествие. Ведь “частный” Сталин заведомо поражал внешних наблюдателей — от Барбюса до Джиласа — своей фирменной простотой (даже в мундире генералиссимуса)<sup>2</sup>. Такая двойственность граничит, с одной стороны, с протейностью, входящей в профессию вождя, с другой стороны — с коварством, присущим Сталину лично. Так, будущий маршал Рокоссовский был освобожден из тюрьмы осенью 1941 года и вскоре отозван Сталиным с фронта для повышения.

- Хорошо ли вы знакомы с германской военной доктриной?
- Нет, товарищ Сталин.
- А со структурой и вооружением германской армии?
- Нет, товарищ Сталин, ведь я сидел.
- Нашел время отсиживаться (Б, 238).

Если не прямо к Дракуле, то стиль *off*-Сталин, не стеснявшийся “коварства и зла”, восходил к ценимому вождем примеру Ивана Грозного.

- 1 См.: *Социалистический канон*. С. 651. Кстати, обращает на себя внимание, что в книге *Führerbilder* на четыре фото Сталина приходится пять его изображений в фотомонтажах, плакатах и прочих средствах монументальной пропаганды и десять кадров из игрового кино (считая обложку).
- 2 См., напр.: Джилас. С. 71.

Таким образом, если в СССР не было ни Цейса, ни “колоники сплетен”, то была зато молва: те самые “сотни анекдотов”, передающихся из уст в уста, о которых (скорее всего “из официальных источников”) сообщал Фейхтвангер. Упоминаемые в его книге байки о спасении таджикского мальчика или о квартире для чересчур скромного писателя, как и многие прочие, не сохранились. Возможно, со смертью вождя прошла мода на сервиллизм, а может быть, реплики были недостаточно *bissig* (“Союз писателей создавали, чтобы вы защищали писателей от нас, а нам приходится защищать писателей от вас”, — заметил вождь по поводу писательского имени, выпавшего из наградного списка (Б, 167). Зато сам Фейхтвангер сохранил для нас шутку некоего филолога на грани флота:

Чего Вы, собственно, хотите?.. Демократия — это господство народа, диктатура — господство одного человека. Но если этот человек является таким идеальным выразителем народа, как у нас, разве тогда демократия и диктатура не одно и то же?<sup>1</sup>

Получил ли неназванный филолог за это орден или расстрельную статью, осталось неизвестным..

Разумеется, большинства прямых диалогов из серии “Сталин и...” в реальности не было и Капица, как сказано, со Сталиным никогда не встречался. Но Ландау реально был освобожден стараниями Капицы, а имя Поликарпова уцелело благодаря сталинским афоризмам. Анекдот — то же историческое предание. Произнес ли вождь: “Я маршала на солдата не меняю” (см.: Б, 243) в ответ на предложение обменять фельдмаршала Паулюса на нелюбимого сына Якова — но Яков действительно погиб в немецких лагерях.

Происхождение байки, быть может, и не так уж и загадочно. Рассказ какого-никакого очевидца о каком-никаком событии, пройдя горнило стоустой молвы и контаминировав быль и небыль, становится по законам жанра квазифактом,

1 ФЕЙХТВАНГЕР. С. 208.



анекдотом — вернее, одной из множества его версий. “Существование может быть очень обостренным, когда оно лишь изустно”<sup>1</sup>, — написал Бродский, правда, по совсем иному поводу. Достоверность баек не менее условна, но более безусловна, нежели существование некоего прототекста “Краткого курса” и проч. в гипотезе Добренко (напомню, что разговор Сталина с сыном он цитирует в качестве были).

Как сказано, байки амбивалентны. Они граничат с одной стороны с афоризмом (“Есть человек — есть проблема...”), с другой — с неподцензурным анекдотом:

Старики на демонстрации несут плакат “Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство”. — “Что вы несете? Когда у вас было детство, Сталин еще не родился”. — “За это и спасибо” (Б, 144).

Возможно, иные очень уж сервильные байки (вроде самолета с лекарствами для таджикского мальчика) вбрасывала в народ специальная служба слухов (о ее работе мы не раз догадывались в позднесоветское время). Но потребность в кумире реальна, а молва всеядна. Удобство ее как “носителя”, тем более в технически слабо вооруженной, зато логоцентричной стране, еще и в том, что она не нуждается в средствах “технической воспроизводимости”. Так что “коллекционирование исторических анекдотов о Сталине и сталинизме сталинистом, каким я был в те годы”<sup>2</sup>, быть может, не было таким уж “двоемыслием”, как полагал Борев впоследствии, зато оказалось прозорливостью. “Неортодоксальный образ Сталина” (Борев), или *off*-Сталин, нужен был в том числе самому Сталину, и то, что вождь давал для этого пищу — звонком ли опальному писателю или остротой а-ля Дракула, — свидетельствует, что он владел профессией и знал свой, хотя и не единокровный, народ.

1 Бродский И. *Письмо Горацию*. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6. С. 381.

2 БОРЕВ. С. 6.

Байки про Сталина, или “*про-сталинские*”, бытовали в той же среде, что и множество антисоветских и антисталинских анекдотов, иногда балансирующих на грани. Молва — явление куда более архаическое, нежели серия фото в папиросных пачках, более двусмысленное, но и более эффективное. Со временем (а время — великий “остранитель”) они могли послужить и разоблачению культа или лучшему пониманию его вовсе не однозначной природы. Поэтому их пришлось выделить в отдельный раздел. Как сказано, подобного фольклора Гитлер по себе не оставил. Зато сталинская байка не прошла мимо фигуры фюрера.

Идет штурм Берлина. Гитлер принимает яд и, корчась в конвульсиях, говорит адъютанту: “Передай товарищу Сталину, что его задание выполнено” (Б, 295).

Как бы ни спорили историки по поводу сопоставимости обоих тоталитарных режимов, анекдот как самый безымянный и потому беспристрастный из свидетелей их сопоставимость удостоверяет.

*P.S.* Нужно ли удивляться, что собрание и публикация сталинских баек не кончилось, а лишь началось с “перестройкой”? Правда, с заметной переменой общественных настроений в сторону “старых песен о главном” — особенно в их крайних, реставрационных, секторах — оно приобрело воинственно апологетический характер.

Сошлюсь для примера на книжку “Сталин шутит” (М.: Алгоритм, 2013). Имя автора на титуле не указано, оно стоит лишь под Предисловием — Л. Гурджиев, но это в высшей степени авторская книжка. *Сверхзадача* объявлена — это “юморонасыщенная пропаганда коммунизма и сталинизма. Сатиронасыщенная атака на антикоммунизм и антисталинизм” (с. 33). Так что по своей тенденциозности квазиавтор далеко опережает относительно релятивистский посыл “пе-

рестройки” (не забудем, Борев начал собирать эти анекдоты, будучи сталинистом).

Гурджиев готов даже поступиться правом бывшего советского народа на юмор, предпочитая видеть в поздних анекдотах “продукт, произведенный, расфасованный и выброшенный на рынок идеологическими лабораториями и институтами врага” (с. 18). Но поскольку 30-е были временем закрытого режима, он находит для внешнего врага внутренний аналог: эти анекдоты “сотворялись высоколобыми советскими интеллектуалами, еврейскими по преимуществу” (с. 15). Характерно как отношение к “интеллектуалам”, так и к “еврейскому вопросу”, который становится почти лейтмотивным: это и лица “с весьма однородными в этническом смысле фамилиями”, и “пейсатели” (с. 19) и проч.

Отмечу исторический парадокс: в те самые (сталинские) 30-е, когда публичные проявления антисемитизма еще были подсудны, в тайных антисоветских дневниках евреи, напротив, выступали как олицетворение советскости — то есть тоже в отрицательном, но прямо противоположном качестве. Разумеется, представители этого “нацменьшинства” были и среди советских идеологов и ударных строителей социализма, и среди высоколобых интеллектуалов, склонных к “критиканству”, среди тех, кто сажал и кого сажали. Но почему всякое маргинальное сознание (а я все-таки надеюсь, что чистый сталинизм сегодня маргинален) ищет опоры в постулате “Кто виноват? Евреи виноваты!” — вот в чем вопрос.

При этом Гурджиев не стесняется “пошутить” насчет многомиллионного и — добавлю — многонационального ГУЛАГа, что-де ругательный анекдот о Сталине помог стране освоить районы Крайнего Севера, доставив туда землекопов, лесорубов и проч. (см. с. 16).

Составляя свое собрание, Гурджиев использовал труды предшественников с “этническими” фамилиями — меняя, разумеется, комментарий, — но, как сказано, заодно заменил обычную академическую благодарность грубыми оскорблениями. При этом сам он, в свою очередь, заслуживает бла-

годарности (как и прочие подобные собиратели подобного квазифольклора) за существенное обогащение и расширение “базы данных”, если не за все прочее.

“Сталинизация” определила еще один аспект собственного авторского текста: она вернула к жизни тот тип языка — “канцелярита”, как назвал его К. И. Чуковский, или “новояза”, по Оруэллу, а попросту демагогии — языка ненависти и диффамации, который был принят в советской прессе для обличения “врагов”. Особенность таких языковых форм в том, что они призваны не столько называть, сколько оскорблять и заклинать. При этом “минутки ненависти” достаивается что угодно, что не Сталин: “будущий югославский перерожденец и ренегат Джилас” (с. 127), “... Ясина и ей подобные выкидыши демократчины”, “отвязные писаки” (с. 21), а также “оголтелая хрущевщина” (с.206) (“горбачевщина” тож), “посвист разбойничьей перестройки” (с. 207), “перестроечная оболгаловка” (с. 207) и т. д. Эти “лексические единицы” существуют в соответствующем контексте: “Сей душеприказчик дождался перестроечной оболгаловки и вылил в массмедийное корыто для скармливания хрюкающим обывателям особо пахучее пойло” — это об одном из самых достойных писателей советского времени Юрии Трифонове (никакого псевдонима. — *М. Т.*). А вот с псевдонимом: “Собельсоны проявили себя во всей своей сионистско-фашистской красе” (с. 215). Урожденному Собельсону (в единственном числе), известному в истории как Карл Радек, если что и можно инкриминировать, то прямо противоположное: он был интернационалистом и левым коммунистом, притом западного, польско-немецкого разлива. Но именно так — вопреки фактам — формировались “дела” в эпоху Большого террора.

При всей верности сталинизму В. Гурджиев, однако, вовсе не чужд новым веяниям наступившей эпохи капитализма, иначе — выгоды. При всем антисемитском настрое было бы невыгодно вовсе отказаться от так называемого “еврейского анекдота”, поэтому и Рабиновичу с его “приколами” нашлось место под боком у вождя.

Рабинович на вопрос следователя в 1937 году, как он относится к советской власти:

Я отношусь к ней со всей душой, как к жене моей Саре — немножко люблю, немножко боюсь, немножко хочу другую... (с. 220).

Рассуждают монархист, коммунист и сионист. Монархист (строго): “Я хотел бы после смерти лежать рядом с императором Петром I”. Коммунист (взволнованно): “Я хотел бы после смерти лежать рядом со Сталиным”. Сионист (мечтательно): “А я хотел бы полежать рядом с мадам Шнеерсон”. Монархист и коммунист возмутились: “Как вы можете, ваша симпатичная соседка Сара еще жива...” — “Так и я, боже ж мой, еще не мертвый” (с. 230–231).

Другая вариация той же загробной темы:

У приговоренных к казни спрашивают последнее желание. Один попросил свидания с женой, другой — передать письмо родителям. Дошла очередь до Рабиновича. “Прошу похоронить меня рядом со Сталиным”. — “Вы что, издеваетесь? Товарищ Сталин жив!” — “Ничего, я подожду” (с. 231).

Оттянувшись вместе с читателем на этих идеологически невыдержанных нахальных опусах, замечу, что автор не отказывается и от баек из разряда антисталинских (разумеется, истолковывая их в обратном смысле). Вот пример из той же категории загробных анекдотов:

На следующий день после смерти Сталина в ворота рая начали ломиться черти.

— Сгинь, нечистая сила, что случилось, куда прете? — всполошились ангелы.

— Пустите, — умоляли до смерти испуганные черти, — к нам вчера прибыл Сталин! Мы первые беженцы” (с. 275).

Еще одно выражение “преданности” вождю:

Конкурс анекдотов о Сталине. Первая премия — 25 лет. Две вторые — по 15 лет. Три поощрительные по 10 лет.

Дополнение: на тот свет посланы условия конкурса; ознакомившись с ними, вождь приписал: “Учредить также главный приз: досрочную встречу с товарищем Сталиным” (с. 16–17).

Трудно сказать, не случилось бы автору получить какую-нибудь из названных премий, расскажи он это при жизни своего кумира.

## Заключение

Известный парадокс Зенона гласит, что, сколько бы ни старался Ахиллес, он не может догнать черепаху. Какие бы статьи и сроки ни грозили в тоталитарной стране за сочинение, рассказывание и даже за слушание анекдота (моего одношкольника Яшу Житомирского замели за это в самом начале войны), искоренить его было невозможно. Он был трезвее самого искреннего энтузиазма и сильнее страха. Неистребимый в Третьем рейхе, как и в СССР, он не только на личном, но и на статистическом уровне опровергает представление о всеобщности конформизма и даже о том однообразии в умах, которое заподозрил в своем “Возвращении из СССР” гораздо менее обманутый, чем Фейхтвангер, Андре Жид<sup>1</sup>. Смех неистребим и своеволен. Анри Бергсон в эссе, которое так и озаглавлено “Смех”, не раз называет его “социальным жестом”.

Комическое... выражает, следовательно, известное индивидуальное или коллективное несовершенство, требующее немедленного исправления. Смех и есть это исправление. Смех — это известный общественный жест...<sup>2</sup>

1 См.: Андре Жид. С. 72.

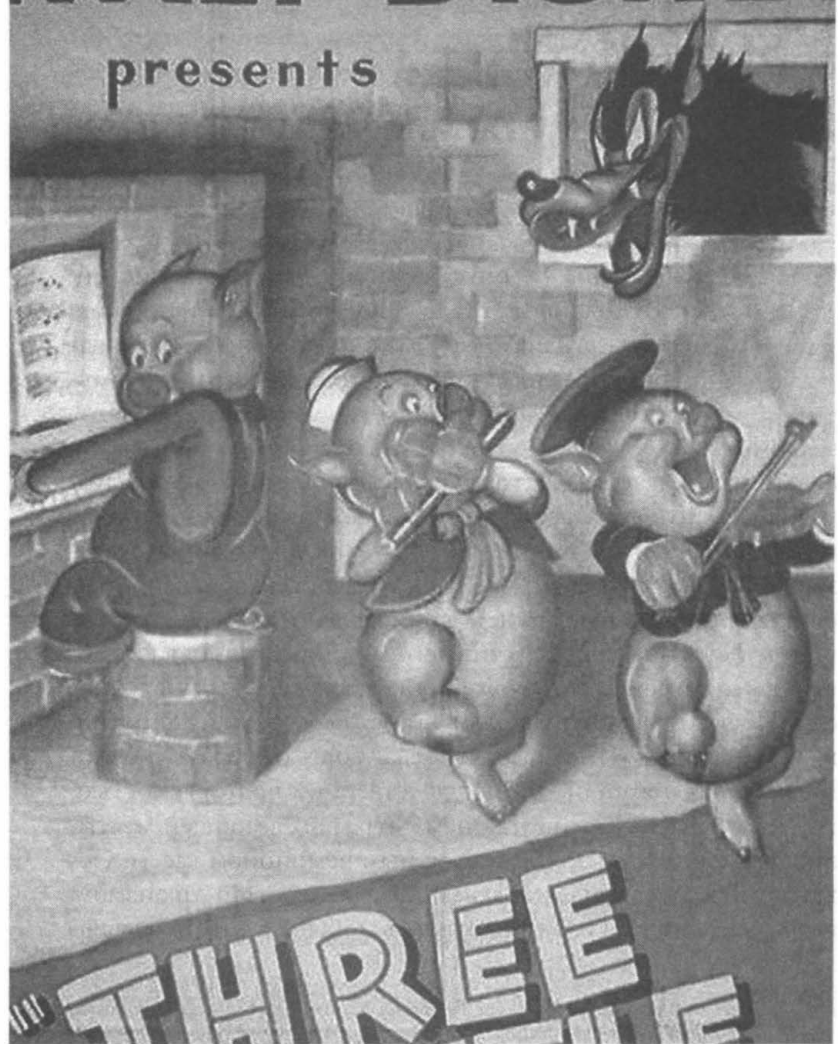
2 БЕРГСОН А. *Смех*. М., 1992. С. 59.

Анекдот, создающий подвижное и тайное сообщничество смеха в кавернах тоталитарного пространства, — жест тем более социальный. Сообщительность — его натура, хотя, разумеется, ни о каком “исправлении”, кроме разве исправительно-трудовых лагерей, речь не шла. Все же, думается, известным фрейдовским наблюдением над природой остроумия, что, “делая врага мелким, низким, презренным, комическим, мы создаем себе окольный путь наслаждения по поводу победы над ним”<sup>1</sup>, в нашем случае дело отнюдь не исчерпывается. Антитоталитарный анекдот был возможностью победы, хотя бы малой, еще и над собой — над собственным страхом, конформизмом, предрассудком. Он был также актом самоуважения. И в заключение, вместо того чтобы перефразировать гоголевский “смех сквозь невидимые миру слезы” в “невидимый миру смех”, переверну максимум, процитированную Бодлером в его эссе “О природе смеха”: “Мудрый смеется, но с содроганием”<sup>2</sup>. Применительно к нашей теме можно сказать, что, содрогаясь, мудрый все-таки смеется; потому что смех сродни ужасу скорее, нежели рассудок.

- 1 Там же. С. 59.  
Немецкий перевод “социальный жест” кажется мне более современным, чем русский “общественный”, так же, как продолжение этой мысли Бергсона — более внятны: “Das Lachen ist bestimmte soziale Geste, die eine bestimmte Art des Abweichens vom vom Lauf des Lebens und der Ereignisse sichtbar macht und gleichzeitig verurteilt”. HENRI BERGSON. *Das Lachen. Luchterhand*. Literaturverlag. S. 62.
- 2 CHARLES BAUDELAIR. *Saemtliche Werke / Briefe*. 2001. B. 1. S. 286.

# WALT DISNEY

presents





## SOV-AM, или Голливуд в Москве

**У**подобление корпуса кинофильмов сталинской эпохи Голливуду стало в России одним из общих мест, и сегодня о нем можно упомянуть в придаточном предложении. В целом, в рамках сформулированного американским киноведом Д. Бордвеллом с соавторами понятия “классического голливудского кино”<sup>1</sup> или, иначе, Голливуда как классики кино, это выглядит логично. “Великое советское кино” поставангардной поры отвечало сумме необходимых, если и не достаточных, признаков киноклассики: ведущей роли сюжета (нарративности), реализма (в аристотелевской ли модальности “вероятного” или в исторической “случившегося”), прозрачности (или невидимости формы изложения), а также общедоступности. Правда, советский фильм не обладал ни той широтой и всеобщностью посыла, ни желанностью образа жизни, ни манкостью жанров, ни могущественной повторяемостью, которые сделали Голливуд кинематографом всеобщей мечты, эталоном киноклассики и всемирным чемпионом кассы. Советский фильм остался *Голливудом-для-себя*. Но триумфом это стало нынче. Нам приходилось добывать это неочевид-

1 BORDWELL D. *Staiger Janet and Thompson Kristin. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.

ное и небесспорное знание вручную. Сначала из-под спуда советской идеологии (“Мы впереди планеты всей”); после, в 90-е, из-под завалов “антисоветской” мифологемы о сугубой уникальности “совка”. Меж тем трюизм этот по сию пору не обеспечен рефлексией. Хотя бы потому, что “золотой век” Голливуда, синхронный “великому советскому кино”, остался белым пятном в опыте отечественного зрителя. Он был “дан в ощущение” разве что сотрудникам Госфильмофонда, узким специалистам и энциклопедистам кино. Сейчас, когда эта проблема канула, сравнение нередко осуществляется в режиме подражания. И тогда оказывается, что сделать простой, как мычание, “классический”, иначе говоря зрительский, фильм почему-то даже труднее, чем впечатляющий *авторский*. Как же быть тогда с трюизмом о Голливуде 30-х?

Кажется, Оруэлл заметил, что тоталитарный режим избегает сравнений, недаром он называется закрытым обществом. Меж тем сравнение есть всего лишь методика, а не идеологическая диверсия и не вселенская смазь.

## Прежде и теперь

Мысль о сравнительной ретроспективе советских фильмов с нацистскими пришла нам с соавтором Ханютиным во времена, теперь уже незапамятные, когда для фильма “Обыкновенный фашизм” мы проглядывали в спецхране Госфильмофонда пропагандистские ленты из архива Геббельса.

Когда четверть века спустя из стадии замысла она перешла в стадию проекта и вышла на экран Московского кинофестиваля, оказалось, что программы перекликающихся фильмов довольно стройно складываются в иерархическую, сакрально-подобную структуру. Обе идеологии при всех несовпадениях, не говоря об острой вражде, претендовали на роль квазирелигии, которую, худо-бедно, они собой заместили, притом не только на официальном уровне. Структура ретроспективы была задана не столько нами, сколько логикой



Кадр из фильма “Веселые ребята”.

самого материала и соответствовала самому общему описанию религии.

Волею судеб оказавшись в Америке (как раз с упомянутой выше ретроспективой), я стала “насматривать” голливудское кино той же “классической” поры. Оно было неисчерпаемо. Но, как ни странно, переключек с малочисленным отечественным оказался куда больше, чем можно было *a priori* предположить. И даже не столько с “советским Голливудом” Александрова, сколько с той отечественной разновидностью масскультуры 30-х, которую Владимир Паперный удачно окрестил “Культура Два”<sup>1</sup>.

1 ПАПЕРНЫЙ В. *Культура Два*. М., 2007.

Новая эра принесла новые терзания и сомнения в общем термине “тоталитаризм”.

“Но строк печальных не смываю”.

Как бы ни менялись подходы, углы зрения и термины, разница между кино диктатур, претендующих на роль религий, несравнима с разрывом между ними и кино *не-диктатур*, иначе — демократий. Это было дано мне “в ощущении”, когда я по каплям собирала ретроспективу *Sov-Am*. Киномифология Голливуда не выращивала квазирелигиозной вертикали — на то Америка была христианской, — и сравнительные программы располагались в широком диапазоне, не по вертикали, а по горизонтали. Это я знаю не из теории, а практически, на уровне отдельных фильмов.

## У нас и у них

В советской кинематографии становлению “Культуры Два” предшествовал фактический переворот 1929 года — одно из проявлений второй сталинской революции. Импорт иностранных картин, в том числе американских, в 20-х годах еще достаточно широкий, прекратился почти совсем, в частности, по валютным соображениям. В прокате наступил режим автаркии. Революционный авангард, требовавший экзорцизма “буржуазного кино”, впрочем, тоже остался внакладе. Если он и считался массовым, то роль кассового кино он выполнить не мог. Меж тем в малограмотной стране, вступившей в пору ускоренной урбанизации, кино действительно было “важнейшим из искусств”.

Переходу к “классическому” фильму способствовал и технический переворот: наступление эры звука. “Говорящее кино” само собою стало более повествовательным, прозрачным и общедоступным, приблизившись ненароком к типу американского “классического” же фильма. На повсеместное озвучание советского проката уйдет, впрочем, еще десятилетие (звуковые фильмы долго тиражировались и в немом варианте).

Эпоха *Sturm und Drang*, сделавшая имя Эйзенштейна флагманским, а советский авангард явлением всемирным, оставившим свой след в том числе в Голливуде, больше не была столбовой дорогой, а при случае революционный фильм мог подпасть и под ярлык “формализма”. От кино требовалось стать фабулятором, рассказчиком, бардом, ашугом и акыном.

Эти местные, “отраслевые”, последствия сталинской революции делают сравнение лент советского и голливудского кино, с одной стороны, легче, с другой — проблематичнее. Во многих отношениях эти кинематографии стали антиподами. Например:

<i>Американская система производства и проката:</i>	<i>Советская система производства и проката:</i>
частнокапиталистическая	госмонополистическая
студийная, остроконкурентная	студийная, но тавтологичная
продюсерская	режиссерская
ориентированная на систему жанров	ориентированная на темпланирование
ориентированная на систему звезд	ориентированная на артистов
ориентированная на кассу, в том числе на развлечение	ориентированная на “примеры” и дидактику
высокотехнологичная, индустриальная	технически слабая, кустарная
500–700 фильмов в год	до 50–70 фильмов в год

Это, разумеется, только верхушка айсберга, но она обозначает границы сравнимости. Особенно трудным делает сравнение, как ни странно, количественный фактор, десятикратный масштаб американской продукции, а с ним — разброс жанров, категорий, уровней и проч.

Действительно, Голливуд был “фабрикой грез” — ударение на обоих словах. При устойчивости жанровых канонов, уровень его вариативности был все равно несравненно выше. Кажется, нет такой страты, профессии, группы или закоулка общества, куда бы не заглянуло американское кино той поры (не говоря о фантастических жанрах и ужасниках).

Президенты, судьи, бизнесмены, миллионеры, коррупционеры, владельцы латифундий, менеджмент всех уровней, генералы и солдаты, газетчики, юристы, полисмены и частные детективы, провинциальные барышни, деловые женщины, гёрлс, клерки, погонщики коров (ковбои), бродяги-хобо, черная прислуга, полубеспорядочные подростки, бутлегеры, джи-мены и шерифы, фермеры, сезонные рабочие, старлетки и звезды, джазмены, продавцы, брокеры, инженеры, летчики и летчицы, спортсмены, а также хорошие и плохие мужья и жены, отцы, матери, дочери и сыновья, не говоря о прочих, заполнили поделенный между компаниями и расчерченный на жанры экран.

Напротив, ориентированный на новое, на уникальность и “искусство”, советский экран оказался в этом смысле куда однообразнее. Если американская славистка Катерина Кларк, исследуя феномен соцреалистического романа, вывела алгоритм “большой семьи” со “стихийными” сыновьями, которых дисциплинирует отец, и это, по Кларк, основополагающая динамика сюжета<sup>1</sup>, то архетип фильма, выпаренный независимо от нее на фоне “перестройки” советским киноведом Лилией Маматовой, выглядит еще беднее<sup>2</sup>. В треугольнике “простой

1 CLARK KATERINA. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Indiana University Press, 2000. P. 114–135.

2 См.: МАМАТОВА Л. *Модель киномифтов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы)*. М., 1995. С. 52–78.

человек”, “партийный лидер” и “вредитель”, второй, подобно отцовской фигуре у Кларк, наставляет первого на путь труда и разоблачения “вредителя”. Впрочем, последнего может и не быть, он фигура факультативная. Зато наставничество на путь идейности и трудового подвига и есть столбовая дорога (на которую, кстати, отнюдь не виртуальные партийные руководители постоянно наставляли не всегда и не вовсе послушных деятелей искусства). Так что в конце концов список советско-американских оппозиций в кино можно свести к общему знаменателю: бедность — богатство.

И все же два десятилетия спустя после очередной, ныне капиталистической, русской революции слова “великое советское кино”, помимо стёбного смысла, сохранили то же терминологическое значение, что и “классический фильм” в Голливуде. И “рессентимент”, как говорят социологи, или “реставрационная ностальгия”, если воспользоваться выражением Светланы Бойм<sup>1</sup>, его все же не исчерпывают. В отличие от нечитаемых романов, оставшихся историкам, немалая часть этого наследия сохраняет свою витальность. Его *заслуженные* и *народные* артисты, которых нынче переименовали в звезд; романтическая мифология его “избранного” (по Базену) историко-революционного жанра; задор его музыкальных комедий (они же мюзиклы); его эмансипированный женский пол всех возрастов и состояний и мужской — чаще всего героический; его убогий, но прихорашивающийся быт; его юмор, разбредшийся в языке на пословицы и поговорки, а главное — энергетика — сделали его полноценной советской маскультурой многомерных 30-х (ни советский тезис всеобщего энтузиазма, ни постсоветский — поголовного страха не описывают их сколь-нибудь полно). Теряя вместе с инновационным порывом авангарда мировой статус, советское кино зато приобретало действительно массового отечественного зрителя. Не требуя от

1 BOYM SVETLANA. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, London. 1994. Рус. перевод: БОЙМ С. *Общие места: мифология повседневной жизни*. М., 2002.

него рефлексии, оно взамен предлагало эмоциональную вовлеченность. Рассказывая свои незатейливые истории, оно придавало им ранг мифологемы.

Рачительная Америка, правда, блюдет свое кино. Такие телевизионные программы, как *АМС* и *TNT*, показывают отечественные фильмы всех времен в режиме *non-stop* и звезды прежних лет, как и шлягеры, не уходят из национальной памяти. Национальному кино прочих стран (советскому в том числе) такие привилегии не даны.

Парадокс советского кино еще и в том, что “американизм”, которым когда-то клялся авангард, привел к созданию феномена, получившего в мире известность как “русский монтаж”. Меж тем как смена парадигмы в сторону “классического фильма” обернулась, перефразируя Грэма Грина, “тихой американизацией” советского кино.

Даже в условиях свирепства инстанций оно не сводилось к пропаганде. Слишком много было вложено в него таланта и той самой “достижительности”, дефицит которой констатируют социологи в постсоветском социуме. Революционный взрыв — худо или бедно — на мгновение смешал все человеческие слои, дал дорогу худшему в человеке, но и лучшему, талантливому, открыл вертикальную мобильность. Силой этой взрывной волны еще вибрировали 30-е.

Сталинский режим, с одной стороны, широко утилизировал эти импульсы, присвоил их и наградил, с другой — острасткой Большого террора старался укротить их до стадии винтика. Но никогда “укрощение искусств” не может удалиться до конца.

### ***Good Day, America!***

При всей противоположности кинодела в Америке и в СССР между ними можно усмотреть точки соприкосновения, хотя и приблизительные, исходящие из вовсе не похожих причин.



Разумеется, знаменитый Кодекс Хейса<sup>1</sup> ведет свое происхождение как от голливудских резонансных скандалов, так и от активистов Католической церкви, а не от государства. Но мелочностью опеки и моралистическим пафосом он живо напоминает все советские инстанции разом. Не забудем, что он был так же инициирован на свою голову ведущим продюсерским корпусом, как вытеснение “буржуазного” фильма — советским режиссерским. Как то, так и другое оказалось бумерангом: акт самозащиты легко становится актом самозапрета.

Феномен послевоенного маккартизма и охоты на ведьм не только синхронен советской “борьбе с космополитами”, но имеет в анамнезе ту же “холодную войну”. Обе стороны хорошо постарались — и с доносами, и с “разоблачениями”, и с “признаниями”. Все же, то, за что в Америке платили карьерой, и то на время, в СССР — иногда ГУЛАГом, а когда и жизнью.

Не упустим из виду и то малозаметное обстоятельство, что сведение проката иностранных фильмов в СССР почти до нуля отнюдь не свело на нет отношения советского кинематографа с Западом.

Именно тогда сложилась та памятная лицемерная советская модель, когда западный фильм, ставши почти невидимкой на экране, сделался привилегией руководства и отраслевой элиты.

Меж тем как триумфы авангарда были пресечены, а западный фильм стал редкостью в отечественном прокате, советское кино не вовсе ушло с мирового экрана. Первые венецианские смотры 1932 и 1934 годов (предтечи знаменитого фестиваля) принесли успех советским программам и широкий заграничный прокат таким лентам, как “Путевка в жизнь” и “Веселые ребята”. А в 1935 году, вслед за Венецией, состоялся и первый Московский международный кинофестиваль (кое-что от него в виде австрийского “Петера” с Франческой

1 *Кодекс Хейса* — система самоцензуры, принятая голливудскими студиями и регулировавшая содержание американских фильмов с 1934 по 1968 г. Кодекс был разработан Организацией американских кинопродюсеров и прокатчиков во главе с Уиллом Х. Хейсом в 1930 г. и введен в действие 1 июля 1934 г.

Гааль, диснеевских “Трех поросят” или цветной “Кукарачи”, не говоря уже о Чаплине, перепало и нам, тогдашним зрителям). Но в основном отношения с мировой кинематографией ушли за рамку кадра.

Тощий и бледный отраслевой журнал (“Пролетарское кино” — “Советское кино” — “Искусство кино”) при всей инфицированности идеологией, отличался не только завидным вниманием к вопросам профессии, но и не упускал возможности оглянуться (критически, разумеется) на Запад. Старалась не отставать и газета “Кино”, дожившая до 1941 года. Датируя автаркию проката рубежом 30-х, американский исследователь Джон Римберг отмечает, однако, “бесчисленные посещения США” посланцами советской киноиндустрии<sup>1</sup>. Это может показаться парадоксом, если не принять во внимание, что модернизационный порыв первой пятилетки в свою очередь совершался в терминах американизации: “фордизма”, “тейлоризма”, не говоря о вечной мечте “догнать и перегнать”.

Напомню, что в знаковом спектакле Театра Революции 1931 года “Поэма о топоре” (по пьесе Н. Погодина) знаменитая Бабанова в роли разнорабочей Анки наглядно обучала товарок “фордизму”. Разумеется, посыл пьесы, что “стихийный” Степашка сумеет сварить лучшую нержавеющей сталь, нежели американские инженеры, не оправдался, как не оправдается надежда, что реальная киноплёнка “Шостка” превзойдет “Кодак”. Тем более важно было закупать за границей оборудование и обмениваться опытом.

После легендарного прорыва “Броненосца «Потемкин»” (кстати, Голливуд не преминул учесть опыт авангарда, как и немецкого экспрессионизма) *Path*, она же *Road to Life* (“Путевка в жизнь”), и *Jolly Fellows*, они же *Moscow Laughs* (“Веселые ребята”), еще имели масштабную прокатную судьбу в Штатах. Но удивляться можно не тому, что в дальнейшем советские фильмы шли в специальных кинотеатрах вроде *Cameo* или *Eight Street Playhouse* в Нью-Йорке. Удивительно,

1 BAVITSKY PAUL, RIMBERG JOHN. *The Soviet Film Industry*. NY, 1955, P. 259.

что советское кино и дальше продолжало бытовать на американских экранах, привлекая рядового, пусть и не массового, зрителя, а американская критика умудрялась регулярно рецензировать текущую советскую продукцию. Тот же Римберг приводит данные: в 1937–1938 годах 450 американских кинотеатров показали советские фильмы; за ноябрь 1938 года их просмотрели 200 тысяч человек<sup>1</sup>. С другой стороны, в архиве РГАЛИ сохранились кое-какие документы (еще недавно носившие гриф “секретно”) о прокатной деятельности Союзинторгкино и треста Амкино за тот же 1938-й. Список стран-партнеров содержит 27 названий, на первом месте США (57 фильмов, 1 млн. 600 тысяч посетителей). Список названий возглавляет “Ленин в Октябре”<sup>2</sup>. К весьма авантюрной истории этого образцового советского фильма-эталона меня еще вернет судьба студии “Мосфильм” в 1937 году..

Впоследствии, когда на посту начальника ГУКФ (Государственного управления кино-, фотопромышленности), случайный и недолговечный С. Дукельский сменил арестованного Б. Шумяцкого, он напишет ябеду в Комиссию партийного контроля при ЦК ВКП(б) и лично на имя Сталина, Молотова и Ежова, где инкриминирует предшественнику как раз экономический характер экспортной деятельности: “Прежнее руководство ГУК.. исходило главным образом из необходимости выполнения экспортных и валютных планов, и поэтому продвижение советских фильмов на заграничные экраны происходило на чисто коммерческих началах...”, в то время, как “размер выручки не должен был вытеснять политическую сторону вопроса”<sup>3</sup>. Таким образом фильму отводилась только лишь роль агитки. Меж тем с именем Бориса Шумяцкого, весьма неоднозначным в истории отечественного кино, связан один из самых ярких эпизодов советско-американских отношений на ниве седьмого искусства.

1 Ibid. P. 252.

2 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 343.

3 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 48.

## Киногород

Старый большевик Борис Захарович Шумяцкий был откомандирован в кино в 1930 году как администратор и хозяйственник. Он был назначен начальником вновь созданного “Союзкино”; в 1933-м — начальником ГУКФ, в 1936-м — заместителем председателя нового Комитета по делам искусств. Однако, написав книгу “Кинематография миллионов” (1935), он примет на себя также роль идеолога кино массового. Хотя наступившее после “чистки” 1929 года резкое падение производства никак не отвечало этой задаче...

Идея советского киногорода, подобного Голливуду, возникла на той волне пятилетки, когда оппонент монтажного и адвокат сюжетного и актерского кино Сергей Юткевич на Всесоюзном творческом совещании (1935) не чурался еще возводить драматургию “Чапаева” к классическим образцам американского кино<sup>1</sup> (замечу, кстати, что “Чапаев” и вправду получил приз американской Национальной ассоциации критиков). Понятно, что, обещая дать стране 100–150, а то и 200 фильмов в год, Шумяцкий обратил взор в сторону “фабрики грез”.

Возможность соревнования систем в пору Великой депрессии на Западе и ускоренной индустриализации в СССР еще не казалась абсурдной. Херстовская пресса не без опаски писала о “всячески вооруженном спруте” советского кино<sup>2</sup>. Кинематографисты (даже такой коммерческий режиссер, как Сесиль Де Милль) отправлялись в страну “Потемкина” на поиски сюжетов. Со своей стороны, советские деятели (не забывавшие смотреть на буржуев “свысока”) выезжали за рубеж “обмениваться опытом”.

Кульминацией производственных отношений двух кинематографий стало путешествие делегации Шумяцкого за океан летом 1935 года. Часть делегации отправилась домой еще из Европы, но режиссер Фридрих Эрмлер (тогдашний

<sup>1</sup> *За большое киноискусство*. М., 1935. С. 93–94.

<sup>2</sup> См.: LEYDA JAY. *A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton, New Jersey, 1983 (Third Edition). P. 324.



Владимир Нильсен, Чарльз Чаплин и Борис Шумяцкий. США, 1935 год.

руководитель “Ленфильма”) и оператор Владимир Нильсен сопровождали Шумяцкого и дальше, в США.

Два месяца делегация — точнее, Нильсен — знакомилась с производственной практикой американских студий. Нильсен досконально изучил весь процесс создания фильма — этапы, сроки, разделение труда, оборудование, технику. Помимо бойких репортажей в “Комсомолку”, он написал высокотехнологичную книгу, которая, правда, не успела увидеть свет (она хранится в РГАЛИ, в его архиве). Что до истории киногорода, приведу, нарушая беглость, два документа, свидетельствующих о степени продвинутости проекта.

4 июля 1936 года газета “Кино” опубликовала сообщение:

ГУКФ признал наиболее подходящим местом для строительства киногорода район Байдары — Ласпи — Форос — мыс Фиоклета в Крыму... По положительным климатическим дан-

ным долина Ласпи намного превосходит все обследованные районы не только Абхазии, но и Крыма. Это обстоятельство даст возможность использовать долину для круглогодичных натурных съемок.

А еще год спустя очередные визитеры — на этот раз из Голливуда в Москву — сценарист Роберт Рискин и режиссер Фрэнк Капра (под прозвищем Каприскин они составляли “движитель” студии “Коламбия”), будут встречно уговаривать съемочную группу “Волги-Волги” — того же Нильсена, Александрова и Любовь Орлову — не повторять американских ошибок и сразу перенести кинематографию на юг, ибо никакая техника не заменяет солнце. Впрочем, насчет техники Капра пояснил, что новейшее оборудование слишком дорого для небольших студий.

“Наши студии производят от 30 до 70 картин в год каждая... Сколько произвела в этом году картин ваша студия «Мосфильм»?» Покривив душой, Александров ответил, что аж двенадцать. “При такой программе дешевле делать картины старым кустарным способом, как в Европе, — сказал Капра и добавил: — Мне кажется, что именно в плановом государстве следовало бы давно перенести кинематографию на юг”. “Кто поедет на юг?” — возразил Александров. “То же говорили в Америке в 24–25 годах, когда шло великое переселение в Голливуд”<sup>1</sup>.

Беседа эта состоялась 7 мая 1937 года, а 10 октября того же года Нильсен (еще в феврале награжденный орденом “Знак Почета”) был арестован. И та же газета “Кино”, которая иначе как “орденоносцем” его не именовала, теперь называла Нильсена “наглым проходимцем”, который “разжигал ажиотаж вокруг порочной идеи создания киногорода, которая на практике привела бы к омертвлению крупнейших капиталов”. Ну и конечно, говорилось о “чуждых” методах “конвейерного

1 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 200.

производства фильмов”<sup>1</sup>. Идея киногорода была, таким образом, похоронена вместе со всем руководством кино — и это тоже история “Мосфильма” в 1937 году..

Смешно, конечно, теперь — по окончании советской власти, столетия и даже тысячелетия, когда злосчастный Форос вообще оказался в другом государстве, — обсуждать в согласительном наклонении вероятность советского Голливуда. С одной стороны, ведь построили же ДнепрогЭС, Магнитку, ЧТЗ (Челябинский тракторный завод) и СТЗ (Сталинградский тракторный завод). С другой, как ни кинь, конвейер действительно не отвечал установке на “искусство”, на “душу” и проч. С третьей, кто и вправду согласился бы покинуть столицы? Но с четвертой, почему бы не случиться кинематографическому Новосибирску? Ведь жила описанная Ильфом и Петровым Одесская киностудия — и продолжает жить..

Закончу это гадание на гуще советской истории кинокурьезом из книги Шумяцкого. В зените кинематографических мечтаний, на Московском фестивале 1935 года (кстати, старейшем после Венеции), “бронзу” получили мультики Диснея, в том числе “Три поросенка”. Они даже вышли на отечественный экран, оставив нам на память лихой мотивчик “Нам не страшен серый волк”. Может быть, этим подарком мы, советские дети, были обязаны тому, что в розовых поросятах идеологически бдительный нач-ГУК увидел типичный пример “аполитичности”. Меж тем как на самом деле именно неунывающие поросята озвучили своей залихватской мелодией *Who's afraid of the big bad wolf* “Новый курс” Рузвельта, став его эмблемой и, значит, политическим шлягером. Кое о чем Шумяцкий все же догадывался. “Мораль диснеевских фильмов, — пишет он, — невысока. Это обычная капиталистическая мораль”. Если два братца были разгильдяями, “то третий брат, отличавшийся трудолюбием, как и полагается капиталисту, построил каменные палаты”<sup>2</sup>. Эта оговорка

1 *Выше большевистскую бдительность* // Кино. 1937. № 47 (821), 12 октября. С. 4.

2 Шумяцкий Б. *Кинематография миллионов*. М., 1935.

по Фрейду (трудолюбие = капиталист) как нельзя лучше демонстрирует различие между американскими *values*, иначе говоря, ценностями, и российской версией американизма — не трудолюбие, а энтузиазм, подвиг, дело чести, доблести и героизма. Так, может быть, и вправду не подошел бы советскому экрану киногород с его бесперебойными съемками и десятикратной продукцией? Может быть, недаром заметил Капра, что американская техника обгоняет режиссеров — зато советская отсталость вечно располагала и их к подвигу?

### Время-как-родина

Советско-американские кино-отношения, как отраслевые, так и общественные (не говоря об известной любви Сталина к Голливуду), — это отдельная, полная тайн, обманов, страстей и бюрократических изысков тема для исследования. “Великое советское кино”, живущее в автономном режиме соцреализма, если и было отделено “железным занавесом”, но взгляд не отводило от Голливуда. Взгляд из Америки на советское кино был систематичнее, спокойнее и уравновешеннее. Но предлагаемое ниже сличение отдельных лент из ретроспективы *Sov-Am* прямого отношения к этому не имеет. Случаи перелицовки сюжета встречались (например, фильм “Тринадцать”), но нечасто. Прямые влияния тоже были избирательны (все тот же Александров). Сравнительные программы ретроспективы зиждутся не на этом.

В основе сравнения — смыслообразующий мотив фильмов, некий *pattern*, указывающий на месседж. Подобные мотивы диктуются чем-то более универсальным, чем текущая идеология или политическая система. Они актуализируют созвучные темы из кладовых культуры, аранжируя их на свой лад.

Разумеется, столь стройной системы соответствий, как “кино тоталитарной эпохи”, американский фильм не предлагал. Сходные мотивы располагались веером, в разных направлениях. Если что их и объединяло, то месседж в его самом



общем виде. Как правило, то послание, с которым фильм обращается к зрителю, в советском и американском кино имело противоположный вектор. Ограничусь несколькими примерами.

Сходность мотивов и противоположность морали особенно наглядны в случае экранизации одного и того же первоисточника. В качестве примера годятся экранизации *evergreen* романа Стивенсона “Остров сокровищ” — американская (*Treasure Island*, 1934, *MGM*; режиссер В. Флеминг) и советская (1937; Союздетфильм, режиссер В. Вайншток).

Отечественная версия была едва ли не последней эскападой бравурного правления Шумяцкого. Парадоксальным образом она попала под огонь критики как раз за “советизацию” приключенческого сюжета. Охота за сокровищами “для себя”, ясное дело, не могла вдохновить руководство ГУКа, и в происходившее в XVIII веке действие фильма был добавлен мотив борьбы... Ирландской революционной армии за независимость! Сокровища нужны были для ее вооружения (надо сказать, что на докладе в любой западной аудитории явление на экране пресловутой ИРА вызывало нервный смех). Кроме идеологизации сюжета, была в фильме еще одна экстраваганца: надеясь залучить любимицу советского зрителя, австрийскую знаменитую травести Франческу Галь, мальчика Джима переделали в девушку Дженни. С иностранкой не получилось, но роман Дженни с доктором Лайвеси далеко увел действие от романа. В эпилоге переодетую Дженни принимали в армию повстанцев, и речь их предводителя мало чем отличалась от песни “уходили комсомольцы на Гражданскую войну”.

В переломный момент ареста Шумяцкого (как и всей верхушки кино) даже зрительский успех и высокий бокс-офис не спасли фильм от разгрома и от эпитета “вредный”. Разумеется, это было делом очередной конъюнктуры — давно ли сам Шумяцкий громил Эйзенштейна за “Бежин луг”?

Американский фильм был ближе к оригиналу, но и он не обошелся без отсебятины, не менее знаковой. Картина

изначально была поставлена на популярную пару — детскую звезду Джекки Купера (Джим) и знаменитого Уоллеса Бири (Длинный Джон Сильвер). Коль скоро по сюжету они то и дело оказывались заложниками друг за друга, в кино между ними возникала дружба, и в финале Джим тайно отпускал пленника восвояси, а бывший предводитель пиратов, в свою очередь, произносил прочувствованную речь о будущей экспедиции, в которой он станет участвовать уже как “честный Джон Сильвер” — его наставила на путь истинный привязанность маленького Джима.

Таким образом, если в нашем случае месседж был “революция”, то в заокеанском — “доброе сердце”. При всем разнообразии тем и сюжетов, эту оппозицию можно признать интегральной для всего корпуса советских и американских лент той поры.

Однако тут, как и там, *tour de force* картины служили пираты, и мы, советские ребята, еще долго и с воодушевлением распевали песенку:

Пятнадцать человек на покойника ящик,  
Йо-хо-хо, веселись, как черт!  
Пей, сам дьявол наш душеприказчик,  
Йо-хо-хо, все равно за борт! —

а любимым персонажем был тот же самый *bad* Джон Сильвер в веселом и талантливом исполнении хромого Осипа Абдулова.

Таким образом, уже эти два фильма очерчивают алгоритм сравнения: общий структурный мотив при разнице фабулы и противоположный месседж; при этом — короткое замыкание сходства иногда по самому неожиданному поводу.

Интересно, что в “Нью-Йорк Таймс” (17.01.38) можно найти изложение всех отечественных претензий к советскому “Острову сокровищ” (включая якобы “растрату государственных средств”).

“Путевка в жизнь” (1931; Межрабпом, режиссер Н. Экк) и “Город мальчиков” (*Boys Town*, 1938; MGM, режиссер Н. Торог), несмотря на разрыв во времени, обнаруживают



Кадры из фильмов “Город мальчиков” (слева) и “Путевка в жизнь”.

даже более структурного соответствия, чем экранизации общего первоисточника. Оба фильма посвящены попыткам справиться с проблемой трудных подростков (при этом, разумеется, русская беспризорщина, вышвырнутая на улицу годами Гражданской войны и разрухи, мало похожа на “делинквентных” мальчишек американского “тупика”). Оба фильма имеют документальную основу (это, кстати, одно из “замыканий”, типичных для *Sov-Am*). В анамнезе русского сюжета — история Болшевской коммуны, основанной чекистами; американского — опыт патера Флэнэгана, чья детская коммуна в Небраске просуществовала два десятилетия. Фабула, как обычно, несходна, но “перековка” трудного из трудных — вожака беспризорных Мустафы (его играл башкирский поэт Кырла) и гангстерского отродья Уитти Марча (Микки Руни) — несущий структурный мотив в обоих фильмах.

Поразительно, но “Путевка” — первая “говорящая картина”, ставшая к тому же отечественным “хитом”, признанная в Венеции одним из лучших фильмов года, получившая мировой прокат и оцененная американской прессой, дома была разругана вдрызг (в том числе знаменитым Карлом Радеком) как “поражение на идеологическом фронте”, как далекая от

требований пролетарского искусства, буржуазная, сентиментальная лента, не достойная даже правильных “попутчиков”. Пройдет еще немного времени, и сама пролеткультовская критика будет в свою очередь разгромлена, расстреляна, а не то так “перевоспитается” куда живее и радикальнее, чем Мустафа. Картина же, заслуженно, войдет в золотой фонд советского кино...

Семь лет спустя американская лента и вправду предъявит все, в чем левая критика обвиняла “Путевку”: общечеловеческую борьбу “добра” и “зла”, буржуазную филантропию, а сверх того еще и христианскую ноту. Отца Флэнэгана, не уступая Николаю Баталову в роли чекиста Сергеева, отлично сыграет Спенсер Трэси.

При этом надо не забыть знаковое различие, уже упомянутое выше в связи с советско-нацистской ретроспективой. Если злонамеренный Марч, даже попав в гангстерскую перестрелку, спасется и “перевоспитается” благодаря преданности маленького Пиви, то Мустафа будет убит бандитом Жиганом накануне пуска железной дороги, построенной бывшими хулиганами из его “малины”. Религиообразующий мотив жертвоприношения зато объединит сходные картины авторитарных режимов: советского, немецкого и итальянского.

Марчу погибать не понадобится — он просто вернется в лоно веры.

Примеров такого “подобия — противоположности” можно привести немало, вплоть до “Кубанских казаков” (первоначальное название “Ярмарка”), рифмующихся с американской “Ярмаркой штата”. Но я остановлюсь на паре всячески знаменитых лент — “Цирке” Г. Александрова (1936, “Мосфильм”) и “Ниночке” Э. Любича (*Ninotchka*, 1939; MGM).

Оба фильма были экранизациями, оба стали гордостью своих кинематографий, оба оказались завидно любимы зрителями и расхвалены прессой, оба украшены именами главных звезд своей “системы” — всемирной Греты Гарбо и социалистической Любови Орловой.

На первый взгляд, между историей американской циркачки, бежавшей из Штатов из-за своего черного ребенка и занесенной судьбой на гастроли в Страну Советов, и эмиссаром органов Ниной Якушевой, посланной из Страны Советов в Париж, чтобы продать конфискованные драгоценности великой княгини, общего мало, почти ничего. В одном случае действие комедии с уклоном в мелодраму происходит за кулисами цирка, в другом — в фешенебельном парижском отеле против Эйфелевой башни.

На самом деле это почти зеркальная история женщины, которая, встретившись с неожиданной любовью, меняет не только страну пребывания, но и политическую систему. Станции этой “перековки” эквивалентны, если и не тождественны. Первый поцелуй и последний поцелуй Любича у Александрова хоть и замещается гэгем, но означает ту же победу любви. Перемена дресскода символизирует переход в другую систему ценностей: Любовь Орлова отказывается от “буржуазных” нарядов и переодевается в девственно-белую форму советских спортсменов. Грета Гарбо тайком покупает замысловатую “буржуазную” шляпку и осваивает вечернее платье. Обе становятся невозвращенками. Одна принимает при этом сторону коллективизма (приобщение Марион Диксон к массовой песне “Широка страна моя родная” — это еще и приобщение к коллективу), другая — индивидуальной любви.

Обеим звездам пришлось при этом выйти за привычные рамки. Если Александров влюбил советских зрителей в американскую циркачку Марион Диксон (каковой Орлова и осталась для зрителей), то Любич, заставив inferнальную Грету Гарбо единственный раз в ее карьере расхохотаться, “очеловечил” замороженную советскую функционерку. “Гарбо смеется” было избрано слоганом фильма, и дива оказалась отличной комедийной актрисой.

К “странным” совпадениям фильмов относится непредвиденный встречный *a parte* — антиамериканский и антисоветский фильмы как будто обмениваются ударами

рапиры. Если “Цирк” начинался на территории США, и Александров квалифицированно воспроизвел типовой американский сюжет погони — преследования Марион разъяренной толпой, то Любич очень похоже скопировал парад на Красной площади, в котором участвует Ниночка. Именно такой парад послужил эпилогом “Цирка”; но коль скоро для Ниночки это нижняя точка ее судьбы, то для Марион — высшая.

Я скоро привыкла к тому, что подобные “короткие замыкания” случаются без предупреждения почти в любой паре картин ретроспективы, и уже не удивлялась им.

Вот два инженера, советский и американский, склоняются над макетами своих сооружений.

В американском фильме “Я — беглый каторжник” (*I am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932, WB; режиссер Мервин ЛеРой) протагонист становился успешным и творчески состоятельным инженером, сбежав с каторги и ощутив себя свободным человеком; зато в советском фильме “Заключенные” (1936, “Мосфильм”; режиссер Е. Червяков) инженер-вредитель, напротив, “перековывался” и вдохновлялся на неожиданные технические решения лишь в лагере, на Беломорско-Балтийском канале под руководством (точнее под конвоем) чекистов.

Если в советской “Машеньке” (1942, “Мосфильм”; режиссер Ю. Райзман) трех девушек из техникума поселяли вместе в общежитии, то в американской “Китти Фойл” (*Kitty Foilye*, 1940, RKO; режиссер С. Вуд) они сами снимали общую однушку ради экономии. Машеньке ее ухажер как бы в знак обручения дарил туфли, Китти ее кавалер — платье...

Самое удивительное, что в двух картинах о “крае земли” (тема общая для обеих стран-континентов), вовсе разнородных, чтобы не сказать противоположных по стилю, пунктир мотивов совпадал почти буквально. “Аэроград” А. Довженко (1935, “Мосфильм” и “Украинфильм”) — кинематографическая поэма; “Порождение Севера” (*Spawn of the North*, 1938, Paramount; режиссер Генри Хэтэуэй) —



Грета Гарбо (слева) в фильме “Ниночка”; Любовь Орлова в фильме “Цирк”.

мелодрама; но просторы Аляски и Дальнего Востока почти что смотрятся друг в друга. Там и тут речь идет о паре друзей; о вторжении в пограничный суровый мир “чужого”; о предательстве друга и о вынужденном выстреле в друга. Даже орнаментальное присутствие аборигенов роднит оба фильма...

Странно, но на любом докладе эти нечаянные переключки всегда больше интриговали слушателей, нежели очевидная и ожидаемая противоположность месседжа (в “Порождении Севера”, к примеру, “чужим” был русский рыболовный пират, в “Аэрограде” — японский диверсант).

Отвечать на вопросы “Почему так похоже?” мне всегда было затруднительно, хотя бы оттого, что ответ представлялся в виде некоего глобального сквозняка поверх стран и систем, для которого кроме затертого “духа времени” я не могла найти подходящего слова. Недавно, и вовсе по другому поводу, такое слово мне попало у немецкого историка Карла Шлегеля. Это было слово-цитата из переводного Эренбурга *Zeitheimat*. Я не поленилась найти первоисточник — немецкий перевод его книги “Виза времени” (1928), и там оно стояло на нужном месте и в нужном значении общего времени, “времени-как-родины”. Разумеется, мне захотелось

узнать, как это емкое понятие значилось у автора на родном языке. Увы, уже в русском издании 1931 года все придаточное предложение было вымарано вместе с замечательным словом *Zeitheimat*. Быть может, его и не было у Эренбурга вообще. Может быть, это подарок немецкой грамматики, которая позволяет склеивать слова, образуя дополнительные смыслы; возможно, это не переводимая обратно, на язык оригинала, находка переводчика Ханса Руоффа. Я благодарна ему за эту *Zeitheimat*, за общее “время-родину”.

Эту “время-родину” (30-е годы) еще лихорадило индустриализацией — “тейлоризмом” и “фордизмом” (в СССР в модальности “догнать и перегнать”). Еще Великая депрессия отягощала Запад “гроздьями гнева”, а Страна Советов гордилась своим энтузиазмом. Еще советских инженеров посылали учиться на Запад, зато их коллеги с Запада ехали трудиться в “страну будущего”, не знавшую кризиса и краха биржи. Еще большевики сулили раскрепостить строителей социализма от оков быта — в то время как бесчисленные кафе-автоматы и прочие общепиты (прообразы фаст-фуда) уже реализовали эти посулы в США. Женский пол, стриженный и эмансипированный, пополнял ряды трудящихся в обоих полушариях: пролетариата “белых воротничков” — в Штатах, трактористок и метростроевок — в СССР. Если Америка все еще была Новым Светом, то Россия — сверхновой страной-“подростком”. Если всемирный любимец Чарли Чаплин едко высмеивал конвейерную цивилизацию текущего времени, то наш местный драматург Н. Погодин воспевал цивилизацию ГУЛАГа. Еще вовсю шло “соревнование двух систем” — на разных континентах, но в пределах одного и того же “времени-родины”...

Подозреваю, что именно *Zeitheimat*, вопреки всем политическим полярностям, насыщало “важнейшее из искусств” суммой своих реалий, мифов, мотивов и структур.

Я даже думаю, что в самих механизмах создания “кинематографа всеобщей мечты” у них и у нас было заложено если не прямое сходство, то некий содержательный параллелизм.



## *An Empire of their own*<sup>1</sup>

В конце 80-х годов прошлого века в США вышла примечательная книжка Нила Гэблера “Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд” (NEAL GEBLER. *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, 1989). В хорошо изученную историю кино Америки она внесла новый фрейдобразный, или скорее юнгианский, аспект.

Заголовок ее был извлечен из романа Скотта Фитцджеральда “Последний магнат”, а презумпция постулирована автором уже в эпиграфе: (“Американскую мечту” изобрели евреи”).

Эта книга начинается с парадокса, — пишет автор, — как, впрочем, и сам Голливуд. Парадокс состоит в том, что американская киноиндустрия — которую Уилл Хейс, президент первой Ассоциации кинопродюсеров и кинопрокатчиков Америки... назвал “квинтэссенцией” того, что мы понимаем под словом “Америка”, — была основана и более тридцати лет управлялась евреями, выходцами из стран Восточной Европы: вряд ли можно сказать, что этот тип подходит под определение “квинтэссенция Америки”... Меж тем более всего этим беглецам из Старого Света хотелось быть — и слыть — американцами, а не евреями: им хотелось заново создать себя на новом месте<sup>2</sup>.

Неудивительно, что в наши дни общемировой вспышки этничностей на пороге глобализации, излагая биографии голливудских отцов-основателей, автор формулирует тему в ныне модных этнических терминах, оставляя за кадром немодные социальные. Это придает книге оттенок сенсации. Меж тем чем-то эти парадоксы нам неуловимо знакомы: создание “нового человека” (“перековка”); видения народной революции,

1 Собственная империя (англ.).

2 ГЭБЛЕР Н. *Собственная империя* // Искусство кино. 1999. № 8. С. 129–130.

навеянные детьми из “хороших семей”; Пролеткульт, создатели которого были чем угодно, только не пролетариями...

Бедные иммигранты из Восточной Европы, которым было высокомерно отказано в способности воспринять “ценности” Нового Света, оказались, по Гэблеру, на его берегах, когда новорожденный аттракцион движущегося изображения был уже изобретен, но еще не востребован и остался вне поля зрения как финансов, так и культуры. Они усыновили малолетку-беспризорника, перевезли с неласкового восточного побережья в солнечную Калифорнию, построили киногород. И если в реальности они не могли осуществить свою преданность новой родине, войти в коридоры ее власти и денег (“интегрироваться в общество”), то в мире виртуальном, в павильонах студий и на экране

евреи могли просто-напросто строить новую страну — империю, в которой они имели гарантии не только быть принятыми, но еще и править. Они стали строить свою собственную империю по образцу Америки... Они создали ценности и мифы, традиции и архетипы... Это была их Новая Земля, и открытие ее останется, пожалуй, главным взносом еврейских иммигрантов в историю Соединенных Штатов. Экранная Америка — их самое долговечное наследство... Поразительно, что продукт, ими созданный, идеальную “копию” Америки... голливудским евреям удалось внедрить в сознание и самих американцев... Об Америке уже невозможно думать, не думая о кино<sup>1</sup>.

Говоря коротко: создавая образ страны на пленке, они тем самым преображали ее в жизни, и это наименее кровавый вид утопии.

Вынесем за скобки слово “еврей”, вечно чреватое избытком эмоций, и извлечем квадратный корень из постулатов Гэблера, развернутых в биографиях первого и второго поколения киномагнатов. Группа изгоев, наделенная способностями, но

1 ГЭБЛЕР Н. *Собственная империя*. С. 131–132.



Кадры из фильмов “Волшебник страны Оз” (реж. В. Флеминг, 1938 г.; слева) и “Золушка” (реж. Н. Кошерева, 1947 г.).

лишенная соответствующей ментальности и статуса, заморожена подобно фицджеральдовскому Гэтсби зеленым огоньком мечты, светом “будущего невероятного счастья”. При этом (как его же Стару) им достался для исполнения желаний эрзац волшебной палочки — целлулоидная пленка. Это был своего рода компенсаторный механизм, но именно поэтому он апеллировал ко всем и в этом виде стал “американской мечтой”.

Разумеется, всякая аналогия условна и неполна, она лишь местами соприкасается со своим двойником, но что-то важное она проявляет. В России так называемая “творческая интеллигенция” (в нашем случае кинематографисты) устремилась в революцию, замороженная обещанием будущего невероятного — и притом всеобщего — счастья. На правах в лучшем случае “попутчиков”, социальных отщепенцев, но с той же потребностью причаститься “великому чувству по имени класс”, куда, напомним, их не принимали (происхождение, индивидуализм, моральный облик и проч.). Их первый компенсаторный порыв создал на экране возвышенный и грозный образ революции — и великое советское кино (без кавычек) покорило мир.

Гораздо меньше это относилось к населению и кассе: ведь они были революционерами, в том числе киномышления (не-

даром американская компания “Парамаунт” отвергнет эйзенштейновский проект фильма о Зуттере как некоммерческий).

“Великое советское кино” второго призыва приобщи́т к себе население, создав для него, подобно Голливуду, его собственный идеализированный образ, — и в этом соцреализм подобен “фабрике грез”. Или, наоборот: голливудскую “фабрику грез” можно считать американской версией соцреализма. Второй призыв осознает, что маяк не революция, а партия; но это не освободит его участников от изгойства, чисток, покаяний (как у Ильфа и Петрова: “эклектик, но к эклектизму относится отрицательно”<sup>1</sup>), от арестов и расстрелов. Правда, в 1937 году их примут в “народ”, назвав в Сталинской конституции “советской интеллигенцией”, но даже условия “большой сделки” не узаконят интеллигенцию вполне. В памятный период ждановщины многие опять окажутся “безродными космополитами” (эвфемизм все того же “еврея”). Парадоксальным образом за океаном маккартизм приравняет еврея к коммунисту. Быть может, на “зерно” (по Станиславскому) намекнула Марина Цветаева, сформулировав, короче не бывает: “Поэты — жи́ды!”<sup>2</sup> Поскольку творчество есть отщепенство. Но и завидная компенсация...

Таковы вкратце параметры сравнения кинематографий двух систем...

- 1 Ильф И., Петров Е. *Литературный трамвай* // Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2003. Т. 3. С. 154–158.
- 2 ЦВЕТАЕВА М. И. *Поэма конца* // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 31–30.

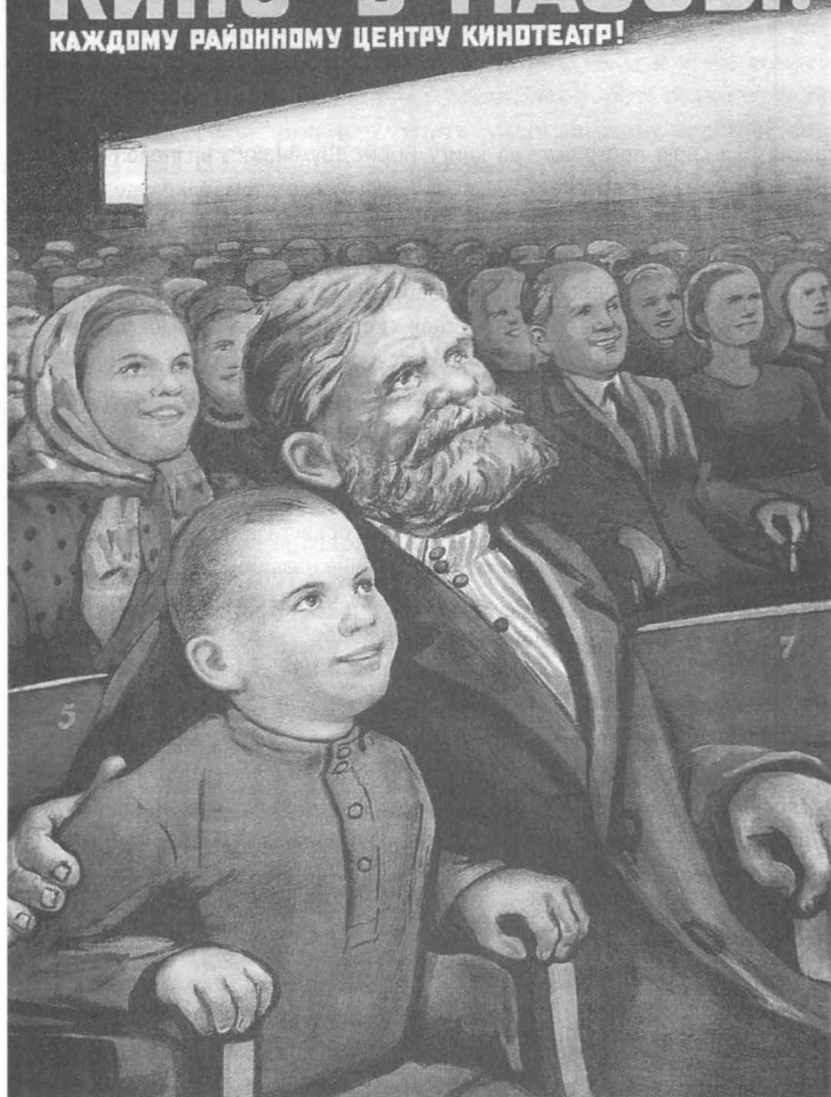
Часть третья

# **Кинематография миллионов**

ВЫПОЛНИМ И ПЕРЕВЫПОЛНИМ НОВЫЙ ПЯТИЛЕТНИЙ ПЛАН!

# КИНО-В МАССЫ!

КАЖДОМУ РАЙОННОМУ ЦЕНТРУ КИНОТЕАТР!



Так назвал свою программную книгу Борис Шумяцкий, назначенный руководить кино на пороге 30-х и мечтавший о советском Голливуде.

Меньше всего прочего этот раздел посвящен искусству кино (или кино как искусству). Он посвящен, с одной стороны, проблемам производства и проката фильмов, которыми не озабочивалась история советского кино, поскольку госмонополистическая система казалась само собою разумеющейся. Меж тем она была уникальна. Я еще помню завистливое удивление иностранных режиссеров на первых Московских фестивалях, когда они узнавали, что финансирование фильмов — забота государства. Они плохо понимали наши претензии к цензуре — по старому анекдоту: “Кто тебя обедает, тот тебя и танцует”. Однако монополия вовсе не сводилась к цензуре, она определяла политику в области кино в целом — от количества кинотеатров до количества копий на название.

Этот раздел не о киноискусстве еще и потому, что он о киномифологии. Иначе говоря, о том “кинематографе миллионов”, который поощрялся государством и исправно собирал кассу, но был не уважаем критикой и продвинутой публикой (“массовое” и “элитарное” кино). Еще иначе: речь о советском варианте масскультуры, которая существовала по умолчанию. Разумеется, как критик я ее не видела в упор, но как исследователь не могла об нее не споткнуться. При этом мне пришлось в архивах, как говорится, рыть землю носом на самых затоптанных участках истории советского кино.





# Кинопроцесс: 1917–1985

Если фильмы освободить от безвкусицы, то лучше они не станут, а что-то важное потеряют, ибо дурной вкус публики коренится глубже в условиях существования масс, чем хороший вкус интеллектуалов.

БЕРТ БРЕХТ  
*“Трехгрошовый процесс”*

## Проект

История этой статьи имеет привкус мелодрамы. Это, собственно, и не статья даже, а обломок исследовательского проекта, который я в середине 70-х предложила Институту истории кино<sup>1</sup>, где тогда служила, но...

Все началось на совместном совещании с Госкино по жанрам, точнее — по упавшим сборам, они же бокс-офис. Шел 1974 год. Руководящий товарищ из министерства делал доклад, все более или менее спали, в какой-то момент до моего дремлющего сознания дошла цифра: фильм “Есе-

1 Проект был осуществлен группой исследователей Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства (ВНИИК) в составе В. Листова (1917–1926 гг.), Е. Хохловой (1926–1939 гг.), Л. Шмариной (1940–1949 гг.), И. Петрова (1950–1960 гг.), Л. Васильевой (1960–1986 гг.), руководитель — М. Туровская.

ния” за 11 месяцев собрал 911 миллионов (!) зрителей (!). Я попросила повторить ее — ведь это половина населения Советского Союза! В перерыве я спросила присутствующих киноведев, что это за “Есения” и не видел ли ее кто. Никто не знал и не видел — страшно далеки киноведы от народа. Я попросила захватить загадочную “Есению” среди прочих фильмов, которые нам привозили в институт для тематических просмотров, и посмотрела ее в нашем зале. Одна — никто не полюбопытствовал. И ничего не поняла.

Мексиканская мелодрама, режиссер Альфредо Кревенна. В таборную цыганку влюбляется офицер из асиенды, женится на ней. В него же влюблена богатая наследница, больная, увя, туберкулезом. После всяческих приключений выясняется, что цыганка — ее сестра, но незаконная, отданная грешной матерью на сторону. Следовательно, никакого мезальянса. Хеппи-энд для здоровых.

Заглянув в “Досуг”, я обнаружила, что фильм еще идет в кинотеатрах, и отправилась на дневной сеанс. Зал был наполовину полон, моя соседка слева вытирала слезы. После сеанса я попросила разрешения задать ей “личный” вопрос: “Скажите, почему вы плакали?” — “Потому что это про меня”. — “Что именно — грех матери, табор, асиенда, офицер, туберкулез?” — “Абсолютно все!” — сказала она убежденно, и я поняла, что мы смотрели два разных фильма.

Что-то в моей голове шелкнуло. Мне захотелось свернуть с привычной киноведческой колеи, какие бы увлекательные концепции она ни предлагала, и взглянуть на предпочтения массового вкуса “без гнева и пристрастия”. Объективно. Помимо пренебрежения элитарного вкуса к массовому. И кассовому (мы еще не подозревали тогда, что тихий феномен “Есении” — лишь предвестник цунами латиноамериканских сериалов, “Рабынь Изаур” и “Просто Марий”).

Постепенно я сформулировала для себя гипотезу “коллоидной линзы”: каждый смотрит кино сквозь свою призму, и двух идентичных фильмов в зале не бывает. Линза коллоидная, потому что в ней в разных пропорциях соединяются

текущее время, самосознание общества, предрассудки среды, фактор образования, компонент личного опыта, характер, наконец. Фильмы “интегрального успеха” захватывают самую широкую полосу этой смеси.

Тогда я и предложила проект исследования зрительских предпочтений, который позволил бы на основе контент-анализа фильмов — чемпионов кассы составить конкретное представление о динамике массового вкуса и о его долгоиграющей подоплеке — ментальности.

Правда, еще до начала проекта выяснилось, что статистики бокс-офиса до 1944 года в наличии не было, и первым этапом должна была стать разведка карты предпочтений. Но проект был с ходу отклонен, поскольку не сулил на выходе торжества ни “идейности”, ни “партийности”. Так что это присказка.

Сказка началась с “перестройкой”, когда наша исследовательская группа приступила к изучению посещаемости картин.

И тогда оказалось, что это само по себе отдельное исследование. Мало того что приходилось ухищряться, чтобы восполнить недостающие данные. Оказалось, что основа кинодела, “производство — прокат”, самая забытая часть истории советского кино, и нам предстояло разбираться в ней на новенького.

Для наглядности мы применили простую и даже грубую методику: ежегодные таблицы распределения предложения — спроса на фильмы в присутствии четырех контекстов: политического, социального, культурного и собственно кинематографического.

Спрос в отсутствие статистики бокс-офиса приходилось определять косвенно (например, по количеству зрителей). Предложение — по количеству копий в прокате (фильмы “государственного предложения” наращивали его драматически — от нескольких десятков до почти тысячи, а со временем и до двух тысяч копий). Мы ввели еще один хитрый показатель: оборот фильма на копию. Нежелательные картины получали

минимум копий. Зато при небольшом количестве копий какой-нибудь фильм мог собрать гораздо больше зрителей на одну копию, чем официоз. Мы назвали это “приватным спросом” — то, что зрители выбирали по собственному желанию.

Контексты — тоже неотъемлемая составляющая кино-процесса. Когда СССР внезапно рухнул, наступило головокружение, почти аномия, в том числе и в кино; представление о вчерашнем дне, а значит, и о завтрашнем стало кувыркаться.

Дальнейшая судьба составленного нашей группой формализованного описания способов функционирования советского кино и потребностей его аудитории оказалась печальна. Но на сей раз не по вине советской власти, а по моей собственной. На заре “лихих девяностых” рассчитывать на издание нашей “скучной”, непривычной и, скажу смело, пионерской работы было трудно — еще не сложились подходящие структуры. Меж тем западные исследователи проявляли немалый интерес к описанной нами *terra incognita*. В те годы я имела слабость поддаться на предложение (в лице профессора Ричарда Тейлора) английского издательства *Routledge*, известного тем, что платит мизер, но издает книги по кино хорошо. Было понятно, что в переводе что-то потеряется (например, неповторимый советский канцелярит), зато материал упорядочится и, главное, сразу станет достоянием историков. Материал был подготовлен, договор взаимно подписан, текст отослан и вроде бы даже переведен. Как вдруг...

Согласно легенде, книжка погибла патетически, ставши жертвой знаменитого вируса *I love you* — как тут не вспомнить мелодраму...

*Mea culpa*, мир ее праху.

Осталось уцелевшее у меня введение в утраченную коллективную работу, которое кратко суммирует полученные нами результаты. Они, мне кажется, бросают свет на малоизвестные стороны советского кино в его динамике. Статья была написана в 1991 году.

## “Другой вкус”

Этот исследовательский проект был детищем брежневского времени, когда ножницы между официозом (оплаченный госзаказ), зрительскими предпочтениями (фильмы массового успеха) и фаворитами критики (картины арт-хаус) стали всеобщим состоянием кино. С одной стороны, вкладывались деньги и тиражировались эпопеи, заведомо обреченные на неуспех (вроде “Красных колоколов”), с другой стороны, оставались в мизере лучшие фильмы, гордость советского кинематографа (как “Пастораль” Иоселиани или “Мой друг Иван Лапшин” Германа) — высокое авторское кино. Оно практически не имело статистически представительного зрителя. И наконец, с третьей стороны, под сенью приписок сборов от одних картин другим расцветал пышным цветом “дурной вкус” публики, предпочитавшей даже не американские фильмы, а индийские и арабские мелодрамы.

Именно в этих обстоятельствах необъявленной войны всех со всеми мне показалось необходимым взглянуть на проблему зрительских предпочтений не в привычном освещении критических баталий о “хорошем” и “плохом” кино, об элитарном и массовом, а с научной точки зрения, беспристрастно.

Надо сознаться, что в качестве действующего критика я прошла все положенные стадии войны с “дурным вкусом”: писала “просветительские” статьи, пытаюсь спасти зрителей от безвкусицы, объясняла “сложные” фильмы, была, само собой, сторонницей авторского, элитарного кинематографа, написала даже первую книжку о картинах Тарковского (она вышла, правда, сначала в ФРГ в 1978 году). Но одновременно с этим, а может быть, именно поэтому, я пришла к мысли о необходимости другого, не только традиционно критического, но объективного исследования кинематографа как структуры, определяемой совокупностью контекстов, с одной стороны, и выражающей ментальность нации — с другой. Попытку подобного рода я нашла у Зигфрида Кракауэра (“От Калигари до Гитлера”), хотя субъективную и под очень определенным углом зрения.

Будущему исследованию я предпослала концепцию замены общепринятого в критике термина “дурной вкус” термином “другой вкус”. Он был свободен от оценки и открывал возможность описания фильмов отечественного массового спроса в другой системе координат, которую как раз и предстояло выявить на основании фильмов — чемпионов кассы в пространстве советской истории. Основным этапом этого исследования должен был стать “опрос” фильмов-боевиков. Сам процесс их выявления казался поначалу технической операцией.

Однако же сама попытка составить карту сборов оказалась куда более содержательной, чем это представлялось. Оказалось, она включает и такие параметры, как условия производства и проката, государственная политика, зрительские ожидания в их противоречиях. Она заставила нас сравнить полурыночную структуру предложения и спроса времен нэпа и госмонополистическую стратегию 30–50-х годов. А потом постепенное освобождение кино и как искусства, и как зрелища еще в рамках государственной, антирыночной структуры, но уже на пороге перехода к рынку, где государственная цензура уступила место цензуре денег.

Все это вместе оказалось настолько важным, что составило совершенно самостоятельное исследование, без учета которого — на мой взгляд — нельзя приступать к созданию новой истории кино советского времени.

## Черный ящик

Первоначальная гипотеза, которая представлялась мне наиболее вероятной при начале работы (в отличие от взглядов на массовую культуру как на способ тотального манипулирования сознанием), состояла в том, что “другой вкус” есть величина инертная, мало зависящая от социальных и политических структур и опирающаяся на национальные традиции низкой культуры, всегда — в том или ином виде — продол-

жающей бытовать даже в экстремальных условиях политических (революция) и социальных (урбанизация) переворотов.

Сбор статистических данных, не зависящих от входящей установки, был тем черным ящиком, в котором гипотеза должна была получить проверку.

Автор проекта (то есть я) сознательно стремился выйти за рамки традиционной для искусствознания вкусовой, эстетической и всякой иной оценки в поле объективного научного исследования.

Полученные на выходе из черного ящика результаты внесли коррективы в первоначальную “чистую” гипотезу. Выводы западных социологических исследований 50–60-х (не забудем, что в их анамнезе был опыт фашизма) о массовой культуре как орудии манипулирования имели под собой почву. Уникальная практика советского кино, опирающаяся на госмонополистическую структуру производства и проката, на культурную автаркию, на отсутствие демократических традиций в общественном сознании в условиях технической отсталости, дала нам возможность не только констатировать манипулирование массовым сознанием, но и обнаружить его реальные механизмы. Это бытование бесплатной “классовой” культуры, корректирующей экономические формы культурного обслуживания. Это резкое увеличение тиражей, времени демонстрации фильма и посадочных мест за счет такого же резкого снижения выбора названий — иначе говоря, максимальный охват зрителя фильмами-идеологемами. Это “железный занавес”, практически выключивший советского зрителя на два с половиной десятилетия из мирового кинопроцесса. Это господство дидактической, пропагандистской установки в производстве фильмов при постоянной их селекции в прокате (текущий политический и социальный контексты объясняли нам тиражи и многие зигзаги проката). Начиная с 30-х и почти до 60-х годов советский зритель мог выбирать лишь в рамках жесткого, волевого “государственного предложения” (исключение составила операция “Трофейный фильм”).

Таким образом, уровень манипулирования в советских условиях далеко превосходил любую другую организационную модель, включая нацистское кино.

Опыт 30-х — даже в том неполном виде, в котором мы могли его документировать, — показал, на языке цифр, а не рассуждений, что манипулирование сознанием реально, а в некоторые исторические моменты возможно достижение (хотя бы номинальное) того, что принято было называть “морально-политическим единством советского народа”.

И однако, при всех этих существенных коррективах, первоначальная гипотеза оказалась живучее, чем это можно было бы предположить. Даже в условиях несвободы выбора советский зритель умудрялся не только сохранить, но и — на статистическом уровне — проявить свой “другой вкус” (речь, разумеется, о массовом, “низовом” вкусе, а не о флуктуациях индивидуального “высокого” вкуса, который в наших таблицах не отразился: для этого нужны другие методики). Уловить эту форму эскапизма от официального предложения нам позволил показатель “оборота на копию”, который иногда — даже в самые “идеологические” периоды — разительно не совпал с высокими показателями сборов, определяемых количеством копий. Дальше я вернусь к динамике “госпредложения — частного спроса” от десятилетия к десятилетию. Сейчас отмечу только феномен сверхярких *звездных* вспышек, которые давали оборот на копию, сбивающий все триумфы фильмов-идеологем. Это “Большой вальс” в 1940 году, давший 56,7 млн на копию при относительно большом тираже (453 копии) при средней цифре оборота 20,9 млн (отечественная “Музыкальная история”). А также абсолютный чемпион 40-х годов — “Девушка моей мечты” (1947) с Марикой Рёкк: 103,9 млн на копию — цифра, к которой не приблизился ни один фильм (для сравнения: оборот чемпиона кассы “Подвига разведчика” — 20,4), а Марика Рёкк так и осталась метой в памяти военного поколения. Такая же, не прогнозируемая, звездная вспышка (211 млн на копию) единственного в нашем



прокате фильма с Мерилин Монро *Some like it hot* (русское название “В джазе только девушки”, 1966), а в 1961 году — 252 млн арабского фильма “Неизвестная женщина” при среднем обороте 25–30 млн. Это говорит об острейшем дефиците нормальной жизни и эротического женского образа в советской кинематографии, как и о точном выборе звезд разного уровня в коммерческом кино (ведь у нас их никто не рекламировал!).

Эти и подобные “оговорки” статистики позволили нам предположить, что в основе своей “другой вкус” все же сохраняет стабильные доминанты, сколько бы ни манипулировали им идеологи. Так что, внося необходимые поправки, на следующем витке я все же вернулась к своей первоначальной гипотезе о постоянных потребностях массового вкуса. Можно сказать иначе: общественные процессы никогда не идут в одну сторону, и, чем больше давление, тем сильнее необъяснимое сопротивление.

### Три контекста

Прежде чем перейти к краткому обзору статистических данных, я остановлюсь еще на одном аспекте нашего исследования — соотношении статистических таблиц и контекста. Возьму для примера роковой 1937 год. Именно конец 30-х дает максимальную идеологизацию государственного предложения (кино становится средством пропаганды), равно как и максимальное сближение государственного предложения и личного спроса.

1937 год — “Ленин в Октябре” Ромма. 1938-й — “Александр Невский” Эйзенштейна. 1939-й — “Ленин в 1918 году” Ромма. Все три фильма, вне зависимости от намерений их авторов, можно считать фильмами-идеологемами, отвечающими политическим потребностям момента (ленинская диалогия и Большой террор; “Невский” и приближающаяся война с Германией). Разумеется, государственное предложе-



ние нашло свое выражение в резко повысившихся за истекшие десять лет тиражах копий (для сравнения: первоначальный тираж эйзенштейновского шедевра “Броненосец «Потемкин»” — 42 копии; “Александра Невского” — 921 копия). Но не менее существенной можно считать дестабилизацию общественного сознания, достигшую максимума к концу 30-х.

Если в советское время фильмы-лидеры истории кино принято было рассматривать на фоне непрерывных достижений, то на постсоветском рубеже наметилась обратная тенденция — рассматривать их в контексте злодеяний сталинской диктатуры. Ни то, ни другое по отдельности не дает представления о реальном бытовании кино в пространстве-времени реальной же жизни.

Хотя система контекстов — лишь очень приблизительная схема этого хронотопа, все же она предлагает суммарное представление о его неоднозначности в массовом сознании. Вот вкратце некоторые выдержки из исторического контекста 1937 года (фразеология документов сохраняется):

**Внешнеполитический контекст**

*Январь, 2.* Итало-германская интервенция в Испании. Бои на Мадридском фронте.

*Январь, 9.* Нота посла Великобритании М. Литвинову по вопросу о заключении соглашения о запрете выезда добровольцев в Испанию.

*Январь.* Советско-литовское хозяйственное соглашение на 1937 год.

*Февраль, 21.* Введено в действие соглашение о запрещении отправки добровольцев в Испанию.

*Май.* Уничтожение Герники.

*Август.* Советско-американское торговое соглашение.

*Сентябрь, 6.* Нота протеста советского правительства правительству Италии по поводу затопления теплохода “Тимирязев” итальянскими фашистами.

*Октябрь, 1.* Решение Лиги Наций по испанскому вопросу.

*Октябрь, 3.* Приезд в Москву испанских детей.

**Внутриполитический и социальный контекст**

*Февраль, 2.* Начало Всесоюзной переписи населения.

*Январь, 9.* Решение Совнаркома о строительстве 3-й очереди метро в Москве.

*Январь, 11.* Открытие III сессии ЦИК: финансовая программа на 1937 год.

*Январь, 21.* Утверждение Конституции РСФСР.

*Январь, 23.* Начало процесса “антисоветского троцкистского центра”.

*Январь, 24.* Передовая в “Правде”: “Изменники Родины, лакеи фашизма, подлые реставраторы капитализма (о троцкистской банде)”.

*Январь, 27.* Постановление ЦИК о присвоении звания генерального комиссара Госбезопасности Ежову.

*Январь, 30.* Приговор по делу “троцкистского центра” (“Приговор миллионов”).

*Февраль, 2.* Постановление ЦИК и СНК о повышении пенсий инвалидам.

*Февраль, 3.* Постановление СНК о госплане весеннего сева и о летних посадках картофеля по методу академика Лысенко.

*Февраль, 4.* Передовая в “Правде”: “Крепнуть советской государственности”.

*Февраль, 18.* Смерть С. Орджоникидзе.

*Март, 6.* Исключение Бухарина и Рыкова из партии.

*Март, 21.* Открытие второй очереди Арбатского радиуса метро в Москве.

Постановление об освобождении сельсоветов от взимания денежных налогов госстрахования.

*Март, 26.* Постановление Президиума ВЦСПС “Об отмене ограничения пособий по беременности и родам для женщин-служащих”.

*Март, 29.* Публикация доклада Сталина “О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников”.

*Апрель, 3.* Постановление о передаче дела о Ягоде (предшественник Ежова. — М. Т.) в следственные органы.

*Апрель, 22.* Поездка Сталина на канал “Москва — Волга”.

*Апрель, 28.* Постановление СНК о снижении розничных цен на товары широкого потребления.

*Май, 15.* Постановление СНК и ЦК ВКП(б) об освобождении от уплаты денежных налогов и сборов колхозников и единоличников, нетрудоспособных ввиду преклонного возраста.

*Май, 21.* Высадка экспедиции Папанина на Северном полюсе.

*Июнь, 11.* Суд по делу о восьми шпионах в Красной Армии (Тухачевский, Якир, Уборевич и др.).

*Июнь, 12.* Приказ Ворошилова о приведении приговора в исполнение (смертная казнь).

*Июнь, 14.* Постановление об открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.

*Июнь, 18.* Старт беспосадочного перелета Чкалова, Байдукова, Белякова через Северный полюс в Америку.

*Июнь, 25.* Возвращение в Москву экспедиции Папанина.

*Июнь, 27.* Постановление о присвоении звания Героя Советского Союза командирам РКК.

*Июль, 12.* Перелет экипажа Громова в Америку.

Физкультурный парад в Москве.

*Июль, 15.* Открытие канала “Москва — Волга”.

*Июль, 26.* Возвращение экипажа Чкалова в Москву.

Отъезд Художественного театра в Париж на Всемирную выставку.

*Октябрь, 17.* Постановление ЦИК “Об улучшении жилищного хозяйства в городах”.

*Декабрь, 12.* Выборы в Верховный Совет.

*Декабрь, 20.* Празднование 20-летия ВЧК-ОГПУ-НКВД.

### **Культурный контекст**

*Январь, 8.* Встреча Сталина с Лионом Фейхтвангером.

*Январь, 11.* Постановление ЦИК о повышении зарплаты педагогам.

*Февраль, 10.* Торжественное заседание в Большом театре, посвященное 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина.

*Февраль, 14.* Открытие Дома актера.

*Март, 20.* Постановление СНК об ученых степенях и званиях.

*Апрель, 27.* Награждение МХАТа орденом В. И. Ленина.

*Март, 13.* Приезд Поля Робсона.

*Май, 26.* Открытие павильона СССР на Всемирной выставке в Париже.

*Май, 31.* Возвращение из эмиграции А. Куприна.

*Июль, 5–20.* Второй конгресс Международной ассоциации писателей в защиту культуры.

*Июль, 23.* Снижение цен на многотиражные издания ОГИЗа на 15%.

*Сентябрь, 9.* Начало реставрации храма Василия Блаженного.

*Сентябрь, 20.* Постановление СНК “О мерах по улучшению обучения иностранным языкам”.

*Ноябрь, 8.* Открытие музея И. В. Сталина в Гори.

*Ноябрь, 21.* Первое исполнение Пятой симфонии Д. Шостаковича.

*Ноябрь, 29.* Решение о созыве съезда генетиков.

В этом же, 1937 году Сергей Эйзенштейн получил звание профессора. Был закрыт и уничтожен его фильм “Бежин луг”. В 1938-м он сделает практически по личному заказу Сталина свой единственный фильм массового успеха — “Александр Невский”.

В ноябре 1937 года, к 20-летию революции, вышел фильм М. Ромма “Ленин в Октябре”.

Из этого контекста одного только года, даже столь бегло очерченного, можно понять, так сказать, на уровне тротуара, сколь неоднозначна была повседневность для современников. Велики были соблазны “сверхценной идеи” сильной государственности или диалектики добра и зла и для воображения художников, особенно ввиду угрозы фашизма (их не избежал даже такой последовательный противник большевиков, как Булгаков. Впрочем, отношения “художник и власть” — другая тема, требующая других методик). Что же в таком случае говорить о зрителях, для которых “Ленин в 1918 году” (1939) станет посильным объяснением “красного террора”.

## **От кинорынка к кинопроцессу**

Озаботившись непопулярной в советском киноведении проблемой сборов, мы констатировали для себя очевидное несовпадение между властными декретами и практикой. Хотя официально национализация кинодела была объявлена ленинским декретом от 27 августа 1919 года, реализация его растянулась на целых десять лет по причинам грубо материальным (нехватка ателье, аппаратуры, пленки и так далее). Впрочем, примерно то же время понадобилось Германии при гораздо лучшей технической оснащенности.

На самом деле 20-е годы характеризовались “очаговым” или “точечным” производством и прокатом картин. К делу привлекался частный капитал, в том числе иностранный. Было создано даже акционерное общество “Межрабпом-Русь” со смешанным русско-немецким капиталом. Номинально студия “Межрабпом” просуществовала аж до 1936 года.

Репертуар кинотеатров был тоже смешанный и зависел от сметки и удачливости прокатчика, наличных коммуникаций и других случайных причин. Несмотря на приблизительность, все же с высокой долей вероятности удалось выделить и лидеров проката. В годы революции это был, по-видимому, итальянский фильм “Камо грядеши?” по роману Сенкевича. В 1922-м самый высокий индекс популярности принадлежал фильмам “Проклятый род”, “Красное кольцо”, “Сатана ликующий”. На 1923 год это “Бубновый туз”, немецкие “Богиня джунглей” и “Индийская гробница”. Популярность “Индийской гробницы” удостоверена как первым социологическим мини-опросом зрителей, проведенным газетой “Кино”, так и бытованием термина “вейдтистики” (поклонницы немецкого актера Конрада Вейдта). Лидеры 1924 года — советский фильм “Дворец и крепость” и немецкий сериал “Женщина с миллиардами”.

Господство немецкого кино на советском экране в начале 20-х определялось причинами политическими. После окончания Первой мировой войны обе страны — Германия, потерпевшая поражение, и Россия, выпавшая из мировой системы, — оказались в изоляции. Их отношения (в том числе и в сфере кино) в эти годы стали особенно тесными. Россия закупала не только немецкие фильмы, но и кинотехнику; специалистов отправляли на учебу в Германию. Понадобились общемировые изменения, чтобы кинополитика и кинопрактика приняли другое географическое направление.

С 1925 года в российском прокате началась эра американского кино: лидеры проката — “Похождения американки”, а также “Знак Зорро” и “Багдадский вор” с Дугласом Фербенксом. Лишь к концу 1925 года баланс отечественных

и заграничных лент на экране достиг относительного паритета (48% советских фильмов). Провинциальный город, даже крупный, мог быть назван к 1927 году весьма кинематографическим, если насчитывал три коммерческие “точки”. Впрочем, на 1500 кинотеатров в том же 1927 году в стране действовали 1800 клубных установок — без учета прочих видов государственного предложения с классовым уклоном как то: так называемая “рабочая полоса” в билетах, культпоходы, целевые сеансы и проч. Революционный фильм, который для всего мира стал фирменным знаком советского кино, в лучших своих образцах (“Броненосец «Потемкин»”, “Мать”, “Потомок Чингисхана”) не был обойден вниманием публики на коммерческом экране, хотя порядочно отставал от отечественных же боевиков вроде “Мисс Менд” или “Медвежьей свадьбы”. Все же лидером проката при объявленной диктатуре пролетариата оставался обобщенный заграничный, преимущественно американский, боевик, и вкус публики в полурыночную эпоху нэпа, таким образом, мало чем отличался от вкуса прочего крещеного мира. Кинотеатры возникали и исчезали — число их было неустойчивым, колеблющимся, — репертуар менялся часто. Зрители были более или менее в курсе мирового кинопроцесса (в том числе по экономическим причинам) и триумфально встречали заокеанских звезд Дугласа Фербенкса и Мери Пикфорд (“Межрабпом” не преминул воспользоваться этим для съемок собственной комедии “Поцелуй Мери Пикфорд”). Зато и экспорт отечественных фильмов был весом: он охватывал 32 страны на всех континентах (при этом мелодрамы “Медвежья свадьба” по Мериме или “Станционный смотритель” по Пушкину покупали не меньше, если не больше стран, чем прославленного “Потемкина”). Тем самым на практике кино еще оставалось средством развлечения, отдыха, компенсации, социальной адаптации и просто времяпрепровождения, а не только пропаганды (идеальная цель тоталитарной системы, которая, впрочем, никогда не может быть достигнута).



Предварительные разработки модели будущей госмонополистической киноиндустрии, начатые на исходе нэпа (анонимная докладная записка 1927 года), еще учитывали такие факторы, как стихийность зрительского успеха, рентабельность; они предполагали элемент свободного выбора:

Надо, чтобы советская фильма была весьма прибыльной. Она только тогда может быть орудием коммунистического просвещения, если она с удовольствием будет восприниматься зрителем. Поэтому мы заявляем: “коммерчески выгодная фильма” и “идеологически выдержанная” не исключают друг друга, а дополняют.

Предложенная модель предполагала порядка 200 игровых картин в год, из них 15–20 дорогих и идеологически ударных. Цель этих картин — “мобилизовать сознание масс”. Далее следовали картины “по проблемам быта переходной эпохи”. И наконец, дешевые развлекательные ленты, цель которых “бороться с более губительными развлечениями населения (пьянство, хулиганство и т. д.)”.

Стратегия акционерного общества “Межрабпом” (кстати, как и практика нацистского кино после 1933 года) показала, что модель сочетания идеологической выдержанности с коммерческой рентабельностью тоже является функцией какого-никакого, но рынка, частного сектора и конкуренции заграничных лент. Наступающая с начала 30-х монополизация кинодела в соединении с режимом автаркии неизбежно влекла за собой все более жесткую идеологизацию и постепенное иссякание развлекательной доли репертуара. Пестрый кинорынок перестраивался в линейный кинопроцесс, а зрительский спрос подвергся давлению государственного предложения.

Если отвлечься от общемировой смены парадигмы на рубеже 30-х годов, в том числе от перехода к звуку, то перестройка конкурентного кинорынка в советском кино в линейный кинопроцесс и составляет содержание 30-х.

Несколько цифр, иллюстрирующих совершающуюся перемену. Рынок, естественно, стремится к количественному расширению. Хотя искомое количество (200) так и не было достигнуто, все же 20-е годы отмечены постепенным ростом производства игровых лент:

1927 г. — 119  
 1928 г. — 124  
 1930 г. — 128.

Эта цифра так и осталась рекордной. Уже в 1932 году было выпущено 74, а в 1933-м — лишь 29 лент. Столь резкий перепад, конечно, не мог быть естественным: он был следствием “партийной нахлбучки”. Существенная часть портфеля (в том числе картины, находящиеся еще в производстве) была запрещена. Старый декрет о национализации кино стал фактом на волне второй сталинской революции.

Больше никогда в сталинские времена (до 1953 года включительно) кинопродукция не достигала сотни названий, колеблясь в среднем в пределах четырех-пяти десятков; классическую цифру дает в этом смысле 1937 год: 40 фильмов.

Прокат за десятилетие изменился не менее радикально. Вот маленькая усредненная схема функционирования московских кинотеатров:

Год	Количество кинотеатров	Количество названий за неделю	Советских	Иностраных
1927	17	31	11	20
1937	31	11	11	—

Даже зрительно сводная киноафиша уподобилась параду — военному или физкультурному: колонны одинаковых названий выстроились в затылок. Господство заграничного боевика было изжито (кстати, при активной поддержке самих кинематографистов и кинообщественности) простым вычитанием. Из “точечного” прокат зримо становился “линейным”.

На Всесоюзном киносовещании по “темпланированию” в 1933 году тогдашний начальник ГУКФ Б. Шумяцкий, заклеив “количественный разгон” выпуска фильмов как “левацкие ошибки” и даже “вредительство”, назвал ряд фильмов, где “занимательность... была оторвана от идейного содержания и превратилась в самоцель”. Фильмы “Жить”, “Слава мира”, “Роте Фане”, “Горизонт”, “Гайль Москау”, “Просперити” были сняты с производства и с экрана. В результате даже такая относительно коммерческая студия, как “Межрабпомфильм”, не успела окупить затраты и понесла убытки на “занимательности”. Отношения между идеологией и рентабельностью, таким образом, были практически и надолго решены в пользу идеологии.

### “Избранный жанр” советского кино

Между тем слово “занимательность” стало одним из ключевых слов новой парадигмы 30-х, и не кто иной, как Шумяцкий ратовал за “советский Голливуд”. Однако в дискуссии на эту животрепещущую тему “ведущим образцом занимательной фильмы” была официально признана лента “Встречный” (на рабочую тему, хотя и с уклоном в быт “переходного периода”), снятая “по специальному заданию ЦК партии к пятнадцатой годовщине Октябрьской революции”.

Задание с этих пор будет часто преобладать над результатом. Примечательно определение, данное Шумяцким в упомянутом выше докладе:

Под занимательностью надо понимать большую степень эмоционального воздействия картины, большую простоту высокого мастерства, скорее и легче доводящие *идейное содержание* и их сюжет до массового зрителя (курсив мой. — М. Т.).

Ничего удивительного, что проект “советского Голливуда” при такой установке захирел и погиб вместе с самим Шумяцким.

Задержусь с точки зрения занимательности на казусе “Путевки в жизнь”, абсолютного чемпиона кассы самой коммерческой из студий — “Межрабпомфильм”.

“Межрабпом” и прежде числил за собой такие коммерческие рекорды, как “Мисс Менд”, “Хромой барин”, “Дина Дзадзу”, “Медвежья свадьба” и другие. Это было отрицательное сальдо так называемых “мещанских фильмов”. Но был у студии и задел качественных революционных лент — таких как “Мать”, “Потомок Чингисхана”, “Сорок первый”. Студия имела наилучшее в стране техническое оснащение, в том числе и звуковое. И в 30-е, первой осуществив новую парадигму “идеология плюс занимательность плюс звук”, “Путевка в жизнь” (снятая, кстати, по заказу ЧК) дала рекордную кассу — 15 миллионов.

В анализе этого исключительного успеха студия, однако, должна была показательно отделить зерна от плевел:

Невиданный успех “Путевки в жизнь” зависел не от нескольких блатных песен или неудачной сцены пьянки, как это некоторые пытались объяснить, а от темы, от огромной силы воздействия простых, но полных драматизма, идейно насыщенных ситуаций.

Как малолетний зритель (моя тетка взяла меня на фильм в кино “Колосс” — ныне Большой зал Консерватории) могу засвидетельствовать: блатные песни и жалобный мотив беспризорников охватили Москву как пожар, реплики беспризорника Мустафы вошли в язык, а Жаров в роли Жигана навсегда стал любимцем публики.

На самом деле социальная драма беспризорничества заключала в себе для кино множество потенциальных возможностей: сюжетов, зрелищных элементов, использования саундтрека — для создания косяка фильмов, пусть и дидактических (правда, к 1934 году по стране из 15 тысяч киноустановок лишь 300, то есть менее одного процента, были звуковыми). Но потенции занимательности, вопреки объявленной парадигме, так и остались достоянием единичного

случая. Это типично для некоммерческой модели кино. Вместе с недополученным доходом ушел в песок и социально-критический заряд темы.

Это особенно очевидно в сравнении с практикой продуцентской, коммерческой модели кино США. В аналогичной ситуации оно тяготеет к серийности. В период сухого закона бутлегерство стало такой же социальной язвой Америки, как беспризорничество в России. На этом выросла целая ветвь социального “гангстерского” фильма. И “Уорнер Бразерс” на “Маленьком Цезаре” (1930) и фильмах-наследниках не только заработали капитал, но и отработали принципы жанра. Ведь массовое кино не может сложиться вне преемственности, канонов, системы звезд и проч. Таким образом, оно создает *своего* зрителя, усвоившего систему условностей и, как минимум, не путающего кино с жизнью, что всегда было камнем преткновения для восприятия жанрового кино советским зрителем — в том числе и соцреалистической критикой.

Кто знает, какую классику потеряло советское кино вместе с уроками “Путевки в жизнь”?

Единственным исключением в практике некоммерческого, идеологического по преимуществу советского кино, как ни странно это может показаться, стали фильмы о революции (“Главное место в репертуаре должны занимать героические картины”). Они, во-первых, имели право на социально-критический заряд, хотя и обращенный в прошлое; во-вторых, заменяли реальную историю нужной легендой — мифологизировали ее. Именно в жанре легенды советское кино более всего преуспело, создав и канон, и преемственность, отработав стереотипы и приемы. В фильмах этого жанра проявилась и свойственная массовому кино серийность (“Трилогия о Максиме”, например).

Именно поэтому мы сочли, что историко-революционный фильм — не просто раздел темплана, но жанр, притом “избранный жанр”, советского кино, пользуясь термином Базена для американского вестерна. Здесь идеология и ком-



мерция наконец-то встретились, и “Чапаев” (1934) открыл формулу зрительского успеха.

История советского кино обычно рассматривает “Чапаева” в терминах историко-революционного фильма, не уделяя внимания его жанровой природе.

Меж тем Юткевич в 1935 году, говоря о “драматургическом построении” фильма, еще мог упомянуть “чрезвычайно разумное использование очень хороших классических образцов американского фильма”<sup>1</sup>. Разумеется, “Чапаев” — по структуре сюжета и по приемам повествования — был близок к беспроектному вестерну. В этом смысле он мог бы быть назван “истерном”. Обе структуры опирались на вековой канон авантюрного жанра. Соединение документальной основы (книга Д. Фурманова) и жанра и создало феномен “Чапаева”, который был счастливым открытием.

1 За большое киноискусство. М., 1935. С. 93

Вовсе не задуманный как боевик (в темплане 1934 года он значился как рядовая “оборонная картина”), “Чапаев” стал и первым опытом тотального государственного предложения, сформулированного в передовой газеты “Правда” от 21 ноября 1934 года: «Чапаева» посмотрит вся страна”.

*Маркетинг* фильмов-идеологем с этого времени станет делом госмонополистических СМИ и будет массированным. Стихийный зрительский отклик на удачно найденную формулу был использован газетой для широкой пропагандистской кампании:

Картина “Чапаев” перерастает в явление политическое... Партия получила новое и могучее средство классового воспитания молодежи... Ненависть к врагу, соединенная с восторженным преклонением перед героической памятью бойцов... приобретает такую же силу, как страстная любовь к социалистической родине.

Была определена и прокатная политика, которая станет парадигмой, далеко выходящей за рамки 30-х: преобладание предложения над спросом.

Картину посмотрит вся страна. Ее размножат в сотнях копий для звуковых экранов. Будут созданы и немые варианты, чтобы показать “Чапаева” во всех уголках обширной страны — в городах, селах, колхозах, поселках, в казармах, клубах и на площадях.

(Напомню: звуковые установки к 1934 году составляли едва один процент от общего числа.)

Так количеству названий было надолго предпочтено количество копий на название, определяемое волевым, административным путем.

В условиях общего дефицита развлечений (кафе, танцплощадок, “парков культуры”, катков и прочих сооружений) не фильм, а кино в целом стало в СССР 30-х “предметом повышенного спроса”.

## Госпредложение и частный спрос

Даже в условиях, когда все смотрели всё, массовый спрос, который никогда до конца не совмещался с государственным предложением, в каком-то смысле всегда оставался частным — иначе: личным — выбором. Бытовая мода в фасоне какой-нибудь шляпки “маленькая мама” запечатлевала стихийную популярность Франчески Гааль. Кроме того, предметом повышенного спроса было именно кино, а не фильм: киносеанс плюс кинотеатр. В то время он был местом развлечения в более широком смысле. В больших кинотеатрах был буфет, перед сеансом давалась музыкальная программа, в том числе полузапретный джаз. Были кинотеатры с научно-популярной программой. “Недоставляемость” фильма компенсировалась комплексом дополнительных удовольствий. Превращение кино, подобно водке, в государственную монополию, придание ему пропагандистского статуса, “индоктринация” даже тех — остаточных — жанровых структур (редкая, штучная комедия, отдельные музыкальные фильмы и прочее), которые были оттеснены на периферию кинопроцесса, — все вместе, естественно, оказало воздействие на зрительский спрос. Если полуночную ситуацию в советском кино 20-х годов принять за единицу, то конец 30-х дает от нее наибольшее отклонение. К двадцатилетнему революционному юбилею критерии идеологический, эстетический и кассовый совпали, обнаружив не совсем выдуманное морально-политическое единство общества.

Но даже в юбилейном 1937 году по обороту на копию лидера проката “Ленин в Октябре” далеко обогнал малоизвестный фильм “Каро” (армянская экранизация “Школы” А. Гайдара на фоне великолепного горного ландшафта). Таким образом, юношеская аудитория и в этих условиях оказалась верна не моде, а природе, общечеловеческим ценностям, закрепленным в стереотипах традиционного авантюрного (хотя и политизированного) жанра. Это лишний



раз говорит о том, что боевиком становится любой фильм, удовлетворяющий более глубокую, притом внеэстетическую, потребность.

Больше феномен конца 30-х, то есть сближение трех критериев — идеологического, эстетического и массового — в советском кино не повторился. Война (в соответствии с мыслью Василия Гроссмана о раскрепощении внутреннего мира советского человека) обнаружила заметную “приватизацию” спроса. В знаменательном 1945 году верхнюю строчку по сборам заняла классическая театральная мелодрама “Без вины виноватые”, а по обороту на копию и вообще лидировала экранизация оперетты “Сильва”.

Больше никогда массовый вкус не совпадал с государственным предложением.

А в 1947–1949 годах режим киноавтаркии был взломан самым парадоксальным образом — операцией “Трофейный фильм”...

Ко времени очередного “обострения классовой борьбы” в позднесталинские годы — на этот раз с “безродными космополитами” — единство трех критериев: идеологического, эстетического и кассового — было резко нарушено. Государство, интеллигенция и массовый зритель стали выбирать разных фаворитов. Это положило начало затяжной войне критики с официозом (увы, в кулуарах) и с “дурным вкусом” публики (на страницах СМИ).

Апофеозом ее, как, впрочем, и “золотым веком” кино, стали конец 50-х — 60-е годы. Это было время всемирного бума кино, сенсаций кинофестивалей на первых полосах газет, открытия нового киноязыка. Возобновленный Московский международный фестиваль (впервые прошедший в 1935 году) вновь приобщил советского зрителя к мировому кино — хотя бы отчасти.

Впрочем, великие фильмы неореализма, как и положено, оставались в зрительском мизере. Зато советское кино, в том

числе авторское, завоевывало — или, скорее, воспитывало — свою, стабильную, хотя не массовую, киноаудиторию.

Даже в области жанра советское кино в эти годы сумело достичь значимых удач: знаменитый приключенческий боевик “Человек-амфибия” (1962) и слэпстик-комедия “Бриллиантовая рука” (1969) заняли верхние строчки зрительских предпочтений, которые обычно под именем “драма” занимала мелодрама. Но в эти же годы лучшие фильмы — “Андрей Рублев”, “Ася-хромоножка”, “Застава Ильича”, “Комиссар” — были положены на полку.

70-е, классические брежневские годы, были отмечены всплеском зрительской активности и посещаемости кинотеатров.

С одной стороны, статус кино как искусства в послевоенные годы — на волне антифашизма, неореализма, “новой волны” и, шире, авторского фильма, а также на волне самосознания кино как языка мирового общения — возрос глобально. 70-е были еще отзвуком мирового престижа кино.

С другой стороны, для нашей страны, жившей по-прежнему — с перепадами от “разрядки” к “холодной войне” в том же режиме автаркии, — кино было окошком во внешний мир. Московский кинофестиваль, не имевший, правда, прокатных последствий, был все еще щелкой в мировое развитие кино, а импорт фильмов, в том числе из “третьего мира”, — приобщением к “принципу удовольствия”. Брежневская эпоха в каком-то смысле вообще была временем относительного советского гедонизма и одновременно — разочарования, накопления усталости и цинизма, отпадения общества от государства и официальных ценностей, последней из которых была Отечественная война. Все это так или иначе проявилось в отношениях государственного предложения, зрительского спроса и экспертного вкуса.

На рубеже десятилетия (1970) нужно отметить вспышку интереса к военному фильму-эпопее: первые две серии “Освобождения” дали максимум, как с точки зрения государственного предложения (количество копий — более 2000), так и валового сбора (по 56 млн на серию). Но по обороту

на копию их обогнала незначущая картина Одесской студии “Опасные гастроли”. Через три года лидером проката снова станет военная картина “...А зори здесь тихие” Ст. Ростоцкого, но это будет маркировать не столько статус войны как последней интегральной ценности, сколько, в большей степени, тот поворот к частной жизни, которым вообще отмечен массовый спрос в 70-е годы.

Если суммировать зрительские предпочтения 70-х по жанровому признаку, то чаще всего это будет не кинематограф чистых жанров (министерская попытка сделать кассу на детективе даст невысокий уровень приватного спроса), а то, что можно назвать “сценами частной жизни”: “Офицеры” (1971) и “Несовершеннолетние” (1977) В. Рогового. Из фильмов, признанных критикой, сюда же войдут “Калина красная” (1974) В. Шукшина и “Афоня” (1975) Г. Данелии, отчасти — “Романс о влюбленных” (1974) А. Михалкова-Кончаловского. При этом оборот на копию фильма с говорящим названием “Мачеха” — почти вдвое выше всех остальных (67,8). Но всех их вместе в том же 1974 году обгонит фильм с беспроектным названием “Теща” С. Сплошнова студии “Беларусьфильм” — с оборотом 83,3.

Типично для зрительского спроса не только 70-х, но и практически всех лет советского кино, что комедия при всей своей популярности почти никогда не лидирует по годовому спросу. “Белое солнце пустыни” (1970) В. Мотыля — коктейль из популярных жанров, “Иван Васильевич меняет профессию” (1973) Л. Гайдая, “Невероятные приключения итальянцев в России” (1974) Э. Рязанова никогда не занимали не только первых мест, но даже вторых и третьих — ни по валу, ни по предложению, ни даже по приватному спросу. Зато по долговечности комедия может считаться истинной королевой репертуара (“Иван Васильевич меняет профессию”, например, практически не сходил с ежедневного экрана более полутора десятков лет!).

Разумеется, приключенческие ленты вроде “Короны Российской империи” (1971), не говоря уж об американ-

ском “Золоте Маккены” (1974), как всегда, имели высокий индекс популярности.

И это в годы, когда в прокат выходит наконец “Андрей Рублев” А. Тарковского, а также “Цвет граната” С. Параджанова, “Дядя Ваня” А. Михалкова-Кончаловского, “Двадцать дней без войны” А. Германа и другие. Если по госпредложению эти фильмы никогда не поднимались до 500 копий (“Андрей Рублев” — 273, “Цвет граната” — 243), то по приватному спросу только фильм Германа поднялся до 12, а по валу очаровательные ленты грузинского авторского кино, картины Параджанова оказались среди самых невостребованных: (1,5; 1,1 млн); картина Тарковского — 2,9 млн.

Опять-таки, как и комедии, они, тем не менее, самые “вертикальные”: “Андрей Рублев” с 1971 года всегда шел в каком-нибудь из кинотеатров.

Но феноменом кассы 70-х годов оказалась пресловутая “Есения”. Если минимальные сборы фильмов “Цвет граната” или “Андрей Рублев” манифестировали противостояние экспертного вкуса с массовым, то феномен “Есенин”, в свою очередь, означал демонстративный разрыв массового вкуса с государственным — уход, отказ, бегство. Предпочтение же, отдаваемое в эти годы лентам “третьего мира” перед соблазнами не столь уж малочисленных западных коммерческих лент, — деградацию образа жизни до уровня “слаборазвитых”.

1980 год дал последнюю вспышку массового, повального интереса к кино: лидером десятилетия стали “Пираты XX века” (1979) и фильм — лауреат премии “Оскар” “Москва слезам не верит” (1979). Дальше начинается эпоха кризиса кино.

Наше исследование показало, что самый массовый спрос являлся в СССР в то же время приватным спросом, который позволял зрителю в определенной степени эмансипироваться от государственного предложения и осуществить свои личные ожидания, как то: отдых, развлечение, эротические интересы, воспитание чувств, эскапизм и проч. При этом оказалось, что

фильмы самого массового спроса, в отличие от авторских, отвечали критериям не столько искусства, сколько фольклора, которые искусству во многом противоположны. Искусство стремится к новизне, испытывает границы дозволенного и возможного — фольклор основан на архетипах и укоренен в древних культурных кодах, он охраняет глубинные ценности.

В этом смысле (восприятия, а не производства) массовое кино, помимо метафоры, может быть уподоблено фольклору большого города, а “другой вкус” перестает быть “дурным”.

Таковы были в самом общем виде параметры нашего исследования, охватившего огромный период от революции до “перестройки”.



# Фильмы и люди

## Некоторые предпосылки

Корпус советского кино, заверченный и ушедший в историю, ныне можно рассматривать в разных системах координат. Понятно, что по объявлении “перестройки” (показавшейся на миг торжеством демократии) он подвергся той же радикальной перемене “знака”, что и все советское прошлое. “Великое советское кино” не избежало общей участи. Те, кто были его апологетами и историками, оглянулись на него как на примитивно пропагандистское, которое отныне может вызвать лишь гневную отповедь или смех.

Но простая перемена знака прояснила не многое. Со временем капреволюция обнаружила свою номенклатурную природу, а кино оказалось гораздо более укорененным в том, что называется ментальностью зрителя, чем думалось. И не только потому, что ментальность эта на поверку была весьма далека от западных стандартов демократии, но и оттого, что фильм — структура достаточно сложная, не исчерпываемая парадигмой пропаганды, хотя как “самое массовое из искусств” он более или менее успешно выполнил свою роль создателя советской мифологии.

Фильм, даже простой, нарративный, несет в себе память многих сложных процессов, происходивших в стране по-

бедившей социалистической революции, заключает много уровней и латентных смыслов, которые до поры до времени дремлют, чтобы в какие-то моменты проснуться. Но уже сегодня можно попытаться рассмотреть их более объективно, прочесть годовые кольца.

Мне пришлось пересматривать “великое советское кино” 30–40-х годов под углом зрения двух сравнительных ретроспектив: “Кино тоталитарной эпохи” (советские и нацистские, отчасти и итальянские фашистские ленты), а также советские и американские (“*Sov-Am*, или Голливуд в Москве”). Взятые вместе, они выстраивают как вертикальную, так и горизонтальную координаты корпуса советского кино. Тоталитарные режимы пытались предложить идеологию в качестве практической религии живых богов. В варианте советского, объявленно антирелигиозного режима это особенно наглядно. Иконокластия, как это часто бывало в истории, зиждилась на замещении одного культа другим (нужды нет, что формально секулярным). Советская мифология сложила подобие сакральной вертикали, где место “акта творения” заняла революция с вытекающим из нее сонмом “богов” и “героев”, сакрального “врага”, “жертвоприношения”, соответствующего преобразования времени и пространства и проч. Разумеется, это была квазирелигия, псевдоморфоз, но работала она с завидным КПД — вплоть до естественного обращения мифа в анекдот на исходе эпохи.

Сравнение “великого советского кино” с “золотым веком” Голливуда позволяет с той же отчетливостью выстроить горизонтальную координату, которую я для нужд этой статьи, в отличие от принятого термина “утопия” (по М. Геллеру и А. Некричу), обозначила бы выше уже упомянутым термином “консервативная модернизация”, заимствованным у А. Вишневского.

При очевидной противоположности идеологий советская кинематография обнаружила гораздо больше сходства с американской, чем можно было бы предположить *a priori*, отражая модернизационные процессы, которым — пусть в консерватив-



ной, “холистской”, форме госмонополизма — посвящена была сталинская индустриализация. На пересечении этих координат фильмы (часто одни и те же) обнаруживают достаточную многослойность и сложность. Перелом от мощного взлета авангарда в 20-х к “Культуре Два” на пороге 30-х был определен в советском кино не только общемировой сменой и приходом звука, но — в российских условиях — взрывной урбанизацией и насущной необходимостью найти некий эффективный “интегратор” общества, каким и определили быть “самому важному из искусств” (“жаждой зрителя” назовут это киношники на своем совещании). Эту функцию кино могло выполнить, только ставши народным сказителем, бардом и скальдом, превращая “идеологию в истории” и разъясняя вчерашним крестьянам смысл, формы и требования модернизации.

Таковы предпосылки, из которых я в данном случае исхожу.

Но есть еще один вопрос, который остается вечно притягательным для историка: роль личности, степень и качество личного фактора, автора (будь он сценарист или режиссер), создающего личные артефакты в самых, казалось бы, признанных системой фильмах. Это важно потому, что — пусть и выворачивая их наизнанку — мы все еще находимся в плену оценок и предрассудков той же сталинской эпохи, которая отличалась завидным умением утилизировать даже сомнительное. Впрочем, это больше относится к самому отцу народов, который, обладая волей к власти, имел и сопутствующий ей инстинкт пропаганды.

Это кажется мне существенным еще и потому, что люди и их побуждения под прессом диктатуры — тема, увы, не теряющая для нас актуального смысла. Сегодня вопрос “Как он (она) мог (могла)...”, позавчера звучавший “насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом”, выглядел бы глуповато. А 30-е все еще остаются полигоном для испытания человеческой природы, который трудно переосмыслить в наше, в очередной раз революционное, время.

Тем интереснее заглянуть через призму фильмов в возможные латентные смыслы, личностные флуктуации, знаки, понятные *своим*.

Интересный пример — картина “Ошибка инженера Кочина” (1939; сценарий Ю. Олеси и А. Мачерета, режиссер А. Мачерет), экранизация пьесы братьев Тур, построенная по всем канонам пропагандистского шпионского фильма, что легко обнаруживается (см. выше) из структурного сравнения с соответствующим нацистским фильмом. И однако, в этом каноническом фильме заметно авторское отступление от братьев Тур, рождающее странные и даже двусмысленные ассоциации.

Картина открывается крупным планом пожилого интеллигентного лица: человек рассказывает печальную и смешную историю о том, как жена оставила его, эмигрировав в Париж. Единственный раз на протяжении картины персонаж изъясняется узнаваемым, богатым и цветистым, языком Олеси. Отъезд камеры — он сидит в кабинете следователя под портретом Дзержинского и дает признательные показания. Такие — интеллигентские — лица почти исчезли с экрана к этому времени, а если и появлялись иногда (Берснев в “Великом гражданине”), то маркировали “врага народа”. “Ошибка” — не исключение. Господин, изъясняющийся на языке Олеси, — матерый шпион.

В дальнейшем течении фильма другой шпион назначит встречу с информантом за столиком кафе “Националь”, на фоне вновь построенной гостиницы “Москва” (кадр станет хрестоматийным). Еще в мое время популярности “Националя” у молодежи старожилы показывали любимый столик Олеси, за которым он проводил львиную долю времени, а шпион в фильме назначает свидание.

Тот, кто вспомнит коронный вопрос типично интеллигентской литературы (Олеша) “Принимать или не принимать” (революцию), кто заглянет в авангардистское прошлое Мачерета, его работу в “Синей блузе” дома и в Берлине, может усмотреть в этом “шутку, свойственную кино”, впро-

чем, вполне гипотетическую. Жаль, что, работая с Мачеретом на “Мосфильме”, я не удосужилась спросить его об этом.

Многое осталось не спрошенным вовремя. Но иногда история фильма или архивы нечаянно подсказывают ответ. О таких казусах и пойдет речь.

### Случай “Партийный билет”

Фильм “Партийный билет” (1936; сценарий К. Виноградской, режиссер И. Пырьев), ныне прочно забытый, — пример ленты “о бдительности советских людей”<sup>1</sup>). Действительно, сюжет ее, как было модно в середине 30-х, рассказывает о разоблачении кулацкого сына, приехавшего в Москву под чужим именем, поступившего на завод и ставшего ударником. Первоначальный вариант сценария назывался “Анка”, был написан для М. Ромма и ставил своей целью “создание образа положительного героя” — новой женщины, проходящей через любовный кризис, но сумевшей распознать в возлюбленном кулацкого сына; место действия — научный биологический институт (к подобному — правда, физическому — учреждению Ромм вернется в “Девяти днях одного года”). В сценарии присутствовал старик-ученый, влюбленный в свою молодую сотрудницу, ее научный рост, первая страсть и проч.

Вариант, сделанный автором по предложению Пырьева, кроме “новой женщины” и “классовой бдительности”, имел с этим сюжетом мало общего. Не только действие в нем перенеслось на завод, но и центр тяжести перенесся на сибиряка Павла Куганова, подавшегося, как и многие тогда, из деревни в город, потом в столицу и завоевавшего и место на заводе, и Анну.

Ныне фильм забыт справедливо, ибо вся фабула с партийным билетом, заимствованным из жениной сумочки и переданным некой иностранной разведке, анахронична и невдомек не только

<sup>1</sup> См.: *Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог*. М., 1969. Т. 2. С. 101.

новому, молодому, но и бывшему советскому зрителю. При этом в киногоении фильма немало интересного, чего не найти в других лентах. Прежде всего это образ Москвы начала 30-х, то есть как раз того переломного времени, когда вторая сталинская революция была завершена и индустриализация, иначе — модернизация, вступила в свои права. Картина начинается на Москве-реке в виду Кремля: ошалелый деревенский парень кидает свой чемодан на последний речной трамвай, едва не срывается и с трудом вскарабкивается на палубу (метафора будущей судьбы). Сам Пырьев опишет в последующих воспоминаниях эту сцену как “яркий и красочный первомайский карнавал”<sup>1</sup>. На самом деле панорама по ночной Москве-реке с фейерверками, иллюминацией, танцами на палубе смотрится не только празднично, но и тревожно: черная вода, мелькающие огни, город, то возникающий, то пропадающий при качке, — все как бы глазами “чужака”, приехавшего искать счастья. Сам режиссер напишет, что это был сценарий “о проникновении врага в партию, в честную рабочую семью...”<sup>2</sup>

Когда-то, еще в 70-х, мой соавтор по “Обыкновенному фашизму” и историк советского кино Юра Ханютин высказал мне такое соображение: “Посмотрел «Партийный билет» — картина вовсе не о бдительности, это устаревший довесок. Это фильм о том, как провинциал «вженился» в аппарат”. Действительно, фильм допускает такой взгляд, тем более что подобный случай мы только что наблюдали в жизни. По меньшей мере две трети фильма показывают, как сибирский Растиньяк, изгнанный мужем бывшей своей возлюбленной, на которую он рассчитывал в столице (ее жилье, она сама у лохани с бельем — это деревня в городе), завоевывает зато любовь “партийки”, лучшей ударницы завода Анны, входит в ее семью рабочей аристократии, устраивается благодаря этому на военный авиационный завод — делает внушительную “пролетарскую” карьеру...

1 ПЫРЬЕВ И. А. *Избранные произведения*: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 70.

2 Там же. С. 71.

Дневная Москва в фильме тоже достаточно интересна и адресна. Это не центр, а Семеновская слобода (где режиссеру довелось пожить в рабочей семье), еще не вполне урбанизованная, с полудачной деревянной застройкой. В таком просторном доме за забором, на улице, еще поросшей травой, живет семья Анны.

Зато завод “Станкостроитель” представляет “новую Москву” — бетон и стекло, эпоха конструктивизма в действии. Киногения фильма заметно связана с традицией современных ей фотографии и искусства. Когда рабочие по сигналу тревоги бегут по стеклянным галереям, это почти воспроизводит композицию полотна Дейнеки. Да и семья Куликовых — отец, Анна, братья (один — летчик, другой инженер-изобретатель), красивые и высокие, — персонажи Дейнеки или журнала “СССР на стройке” (Россия была тогда малорослой страной).

Если свадьба за семейным столом носит еще слободской характер (“посадом” назовет В. Глазычев эту полуурбанистическую культуру), то проезд семьи в большой заграничной машине по пустоватой улице — наглядное торжество идеи модернизации. Именно таким — с ног до головы в белом, на мощном моторе — хотелось видеть класс-гегемон в эпоху пятилеток.

Переходность момента видна в людях так же, как в киногении. В фильме две крупные фигуры: Павел (А. Абрикосов), который на глазах из провинциала становится самым ярким воплощением рабочей аристократии, и Анна (А. Войцик). Анна — в полном смысле “новая женщина” и, пожалуй, другой подобной фигуры в советском кино этого времени и нет. Актриса (знаменитая Марютка в “Сорок первом”) обладала уникальным даром суверенности, который, правда, не понадобился советскому экрану. И в ней почти не было “бабы”. Если на сцене М. Бабанова воплотила “новую” женщину-девочку (ей отзовется барышня-крестьянка М. Ладыниной в музыкальных комедиях Пырьева), то Войцик воплотила девушку-женщину, обладающую врожденным чувством



Иван Пырьев у камеры на съемках фильма «Партийный билет».

равенства с мужчиной, отнюдь не культивированным национальной традицией.

По сценарию (и, возможно, в первом варианте фильма) Анна в самообороне убивала Павла, и это было, что называется, «в жанре». В картине появился подъезд знаменитой Лубянки, «человек с ружьем» на карауле, а в финале — современные чекисты, которые и хватают «врага»: государство должно было торжествовать над борьбой характеров.

Сознаюсь: когда я пересматривала фильм вместе с Ханютиным, соглашаясь, что время заметно актуализировало растиньяковский слой картины, то со своей стороны обратила внимание на странное структурное сходство сюжета со старой, почти на десять лет старше фильма, пьесой А. Файко «Человек с портфелем». Пьеса в свое время была настоящим *хитом* Театра Революции, а так как я писала книгу о мейерхольдовской актрисе Марии Бабановой, с огромным успехом сыгравшей в спектакле мальчика Гогу, то пьеса была у меня

на памяти. Речь о шпионе в пьесе не шла, фигура кулака еще не была в 1927-м конституирована, зато “проблема интеллигенции и революции” еще стояла ребром.

Профессор Гранатов у Файко, в отличие от Куганова, дворянин, и он уже пробрался на высокий советский пост в Институте культуры и революции, когда неожиданно к нему из Парижа являются жена-эмигрантка и сын Гога. Как видим, фабульно обе вещи схожи мало, тем очевиднее структурное сходство судьбы обоих “отщепенцев” здорового советского общества — дворянина и кулацкого сына. Оба они — на разных этапах — представители враждебных классов. Оба не имеют легального права не только на труд, но даже и на свободу; оба принуждены к сокрытию своего происхождения (которое и есть главное их преступление), а следовательно, к социальной мимикрии. Это толкает обоих на убийство. В пьесе оно сюжетно мотивировано и случается прямо на сцене; в фильме оно за кадром, в прошлом, мотив его неизвестен. Тем более очевидно его ритуальное значение.

Дело в том, что подпольное общество “Русь и воля” в пьесе и иностранная разведка, неизвестно как пробравшаяся во глубину Сибири в кино, — поводы для обвинения, достаточные для тогдашней юстиции (не говоря о партсобрании), — были все же эмоционально недостаточны для драмы, и оба автора, столь различные, интуитивно это поняли. Поэтому они ввели мифологически укорененный в сознании мотив каинова греха. Враг маркируется убийством.

Между тем оба “врага”, пробравшись в советский коллектив, делом доказывают, что они сильнее, ярче, талантливее, по-мужски обаятельнее окружающих. Они выигрывают в нелицеприятном соревновании с соперниками — идет ли дело о профессии или о женщине. Но “проклятое прошлое” настигает обоих. Прижатый к стене Гранатов сам разоблачает себя с кафедры Института и эффектно стреляется. В Куганова (замысел в этом смысле органичнее фильма) стреляет любимая женщина. В любом случае человек, загнанный в угол

врожденными, от него не зависящими обстоятельствами, вынужден выдавать себя за другого.

В пьесе Гранатов обращал к сыну программный монолог:

Ты рожден в России, будешь жить в этой грязной, бессмысленной, жестокой, в этой проклятой стране... Что я не сумел сам, я научу тебя на своих ошибках. Я тебя усовершенствую. Я убью в тебе самые зародыши всяких идеалов... Ты будешь жить среди зверей, и ты должен стремиться стать самым сильным зверем. Цель? Благо? Будущее общество? Идеи коммунизма... О, ты будешь играть этими побрякушками... О, ты не будешь ощущать у меня душевных мук, сомнений и прочего вздора. Ты будешь знать только голод и будешь его жадно утолять. Я покажу тебе все средства, все приемы, все ухватки. Я уничтожу в тебе всякую жалость, я заставлю тебя полюбить самый запах крови... и в этой грязной, бессмысленной жизни и я сделаю, сделаю тебя счастливым<sup>1</sup>.

Это, конечно, вопль отчаяния (хотя и отзвуки “революционного гуманизма” в монологе слышны). Вероятно, отец Павла Куганова таких “культурных” слов ему не говорил. Но то, что Павел должен был научиться играть побрякушками вроде “Устава партии” и стать “самым сильным зверем”, в фильме наглядно.

Сейчас, после номенклатурной революции, когда в борьбу с “призраком коммунизма” включились бывшие секретари обкомов, зато вчерашние атеисты приглашают церковь освящать свои офисы и чуть ли не казино, стало очевидно, сколь уроки Гранатова вошли в наследственную память уцелевших. Ведь подобная мимикрия по разным поводам была уделом огромной части “советского народа”, исказив его судьбу (вспомним хотя бы дворянина Сергея Михалкова или кулацкого сына Александра Твардовского).

Но еще в 70-х, перечитывая эту некогда популярнейшую мелодраму, я подумала, что пьеса — в некотором смысле пе-

<sup>1</sup> Файко А. *Драмы и комедии*. М., 1958. С. 183–184.





Кадр из фильма "Партийный билет".

ревертыш, что автор понимает Гранатова и сочувствует ему. То же чувство сопровождало и фильм. Я предложила моему соавтору свою версию латентного содержания фильма.

Если Павел Куганов и Растиньяк, то скорее вынужденный. Следующий уровень этого фильма — о попытке выживания, когда затеряться в большом городе и стать "самым сильным зверем" для сына кулака — единственный шанс. Хотя в биографии режиссера кулацких корней не просматривается, его видимое сочувствие, если не симпатия, — с Кугановым, а не с образцовым Яшей. А Абрикосов играет Куганова в большом диапазоне и достаточно нелицеприятно. С его деревенской простоватостью, мужским цинизмом, с почти животным страхом "разоблачения". Лишь оттого, что невеста решила посоветоваться с Яшей о его прошлом, а на приеме в партию было предложено выступить всем желающим, он в панике устраивает аварию, которую своим же телом и ликвидирует. Иного способа, как — по современной интеллектуальной



Кадр из фильма “Партийный билет”.

моде — телесные повреждения противопоставить духу всеобщей подозрительности, у него нет. Актер не боится ни красок самоупоения, которые пугают Анну (“А теперь попробуй, тронь нас, москвичи, не кто-нибудь, партийцы, не кто-нибудь”), ни картинной (по Гранатову) непримиримости по отношению к жене на партсобрании по поводу потерянного (украденного) партбилета. Так же, впрочем, как не боится красок искреннего восхищения и увлечения Анной. Но при всем этом, а может быть, именно поэтому, Павел ярче и крупнее всех в фильме. Когда он преподносит Анне свою невымышленную трудовую биографию на стройках пятилетки (Шахты, Кузнецк, Магнитка), когда в отчаянии, подобно Гранатову, швыряет Яше газеты со своими портретами (“Я строил Кузнецк, Березники, и везде, где я работал, я работал ударно... Я кровью и потом заработал это право”), — невозможность искупить первородный грех происхождения личными усилиями переворачивает фильм “о бдительности” в драму “выживания”.

В то время это была достаточно абстрактная наша с Юрой дружеская дискуссия о возможных латентных слоях фильма

(борьба самого Пырьева за выживание на “Мосфильме” отчасти отразилась в его достаточно отредактированных временем воспоминаниях) и о возможных границах *rereading*<sup>1</sup> вещи. Режиссера к тому времени не было в живых, и, проработав с ним рядом несколько лет, я уже не могла задать ему вопрос, на который он бы вряд ли и ответил. Разумеется, никакого подтверждения своей интуитивной догадке о перевертышах я и не искала.

Эпоху спустя, роюсь в киноархивах РГАЛИ, я наткнулась на отрывочную, но очень личную запись, сделанную К. Виноградской (в свое время известной и маститой киносценаристкой) по свежим следам малоприятной процедуры сдачи фильма начальству (тогда еще под названием “Анна”). Запись проливала свет не только на личные и общественные конфликты (творческая секция проголосовала за увольнение Пырьева с “Мосфильма”, обвинив в грубости), но и на мой гипотетический тезис о возможности перевертышей в искусстве 30-х. Вот кое-что из этой записи, суммирующей два просмотра картины:

Замечательный по красоте молодого мужчины Абрикосов. Почерк режиссера груб, с нажимами, писарской, с подмахиваниями, без игры на нюансах. Но это, конечно, кинематограф, и это картина.

Под конец “наложили”, и П. пошел в будку чинить изъян. Когда проходил мимо, заметила измученную улыбку арестанта и тишость перед начальством, не лишённую, однако, своей точки зрения... Ведь он не только грубиян, но еще и творческий, талантливый человек.

Обсуждение в кабинете главного редактора было сбивчивым. Фурера “что-то” беспокоило. Ржешевскому (автор “Бежина луга”) определенно понравилось (“Замечательная картина... Талантливый человек”)... “Есть вещи безусловно хорошие, но есть еще что-то. В чем оно, трудно сказать”.

1 Перечитывание (*англ.*).

В Бачелисе Виноградская узнала “партийца-формалиста”, отметила “охранение коммунистов от всех человеческих свойств, соблюдение... их “нечеловеческой”, “немигающей” природы”. Соболев заметил налет “пролетарской сентиментальности” (кто-то даже сказал: “Турбины больше не нужны”).

Но все незримо качают отрицательно головами. Какая-то тревога смущает всех. Я, кажется, знаю, в чем дело. То же самое ощущаю и я. Единственный настоящий большевик в картине — Павел. Остальные — середняки, шляпы... сердечные... и одновременно грубые по навыкам люди. Враг их умнее. Это любовь режиссера к яркой одиночке, это автобиография. Но ведь в искусстве ничего не скроешь. Это пахнет, это шелестит. Сюжет так крепок, четок, интересен, правилен, наконец, что его нельзя не принять. Внутренний же мир произведения говорит другие вещи. Вот так. Я же не могу им это подсказать. Я, знающая все о режиссерском замысле.

Вот, собственно, ответ, ведь это нечаянно уцелевшая запись для себя, не для чужих глаз. И дальше:

Я стою, говорю с П. и думаю: Сволочи мы или художники? Если сволочи, то где: здесь, когда, забыв свою злобу и постановления, жадно смотрим друг на друга, потому что сработали творческий замысел? Или там, на секции, где выносили постановление об исключении?.. Ведь это внутреннее аннулирование постановления. Или я ошибаюсь и надо отделять автора от произведения, человека от автора? Не знаю. Но сердце, честь, профессия все спрашивают: сволочи мы или нет?<sup>1</sup>

Этими вопросами должны были — нередко и по разным поводам — задаваться люди тех (как, прочем, и этих) лет. Задавались ли?

1 РГАЛИ. Ф. 2983. Оп. 1. Ед. хр. 44. С. 5-14.

Фильм, согласно мемуарам Пырьева, признали “неудачным, ложным... искажающим правду советской действительности”<sup>1</sup>.

Потом — через правительственный санаторий, где картина вызвала дискуссию, — ее затребовал Кремль. “Через несколько дней, — записала Виноградская, — нас всех вызвали к Шумяцкому. Соколовская сказала мне: “картину смотрел Сталин. Сказал: “Смелая картина”. Дал несколько замечаний и дал картине новое имя: “Партийный билет”. Это была победища”<sup>2</sup>. Как известно, Сталин нередко переименовывал фильмы и тем канализировал внимание зрителя (а заодно и критики, и даже историков кино) в нужном ему направлении. Мы все еще слишком часто думаем по указке вождя. Владая этой профессией, он не боялся присваивать то, перед чем пасовали “идейные” специалисты типа вышеупомянутого Бачелиса. Присвоение — фильмов ли, романов или достижений и “подвигов”, — придание им государственного статуса, было частью перманентной стратегии советской власти.

Пырьева со студии все же уволили, и уже на Украине (быть может, учтя опыт Павла Куганова) он предпочел стать рассказчиком сказок, которые, в форме музкомедии оказались на поверку его призванием. Характер его, впрочем, мало изменился к лучшему...

1 ПЫРЬЕВ И. А. *Избранные произведения*. Т. 1. С. 74.

2 РГАЛИ. Ф. 2983. Оп. 1. Ед. хр. 44. С. 5–14.

КРАНАХ  
ОКОМЕДИЮ



# И.А. Пырьев и его музыкальные комедии

## К проблеме жанра

**П**риключения этой статьи уходят во времена упомянутого выше совещания 1974 года “о жанрах”. Она была написана к этому совещанию, но не произнесена (тему мою от жанров сместили в сторону сборов). Не была она и напечатана в соответствующем сборнике. Только с началом “перестройки” А. Трошин, приступая в рамках нашего Института к изданию журнала “Киноведческие записки”, обратился ко мне за этой статьей для первого номера — она была анонсирована как “снятая с полки”.

Меж тем статья, провалявшаяся на пресловутой “полке” аж пятнадцать лет, не заключала в себе никакой крамолы. Однако ни тогдашние “правые”, ни “левые” не были готовы ее публиковать. Как раз потому, что она не отвечала ни той, ни другой идеологической установке. Зато она нарушала главный постулат советского сознания: кино отражает жизнь. Хотя публика уже всю смотрела индийские музыкальные картины и латиноамериканские мелодрамы.

Здесь надо бы написать “широкая публика”, но вот небольшое отступление брежневской поры, “из жизни”. В Дом творчества писателей (если кто помнит) на Рижском взморье на дежурный киносеанс нам привезли индийский фильм с попойкой названием “Цветок в пыли”. С шутками

и прибаутками все купили билеты, обещая зайти в зал минут на пятнадцать. Публика была “избранная”, среди прочих такие корифеи фронды, как Юра Любимов и Борис Можаяев, автор запрещенного любимовского же спектакля. Погода была волшебная, на море — зеленый луч. Но зал — до самого конца “Цветка” — ни один из зрителей не покинул. Индийское кино недаром прозовут Болливудом...

Позже в нищих кварталах Дели, Калькутты и тогдашнего Бомбея я воочию поняла, сколь некстати были бы здесь “разоблачительные” картины об этой бедности, не говоря об “интеллектуальном” фильме. Мелодрама пополам с музыкой и танцами была частью выживания, его смазкой, его эликсиром — недаром простонародье Рима, этого прообраза урбанизма, оставило нам клич: “Хлеба и зрелищ”. В Америке во времена Великой депрессии одной из немногих востребованных отраслей оставалась индустрия кино. Да что Америка — в “лихие 90-е” российское население, уже севшее на иглу ТВ, выживало при помощи приусадебных “фазенд” и латинских сериалов. В критические времена уносить “зажженные светлы / в катакомбы, в подвалы, в пещеры”<sup>1</sup> даже не требуется: они просто оттесняются на обочину СМИ...

Разумеется, в качестве “публики” я не принадлежала к числу зрителей пырьевских картин. Как и прочие, я полагала их образцом “безвкусицы”. Тем интереснее оказались они для исследования советского культурного конфликта.

Даже в “перестройку” не обошлось в этом пункте без курьезов. Новый заместитель директора нашего Института, “прораб перестройки”, как тогда выражались, посоветовал мне снять свою статью из “Записок”, так как теперь надо считать Николая Крючкова у Пырьева кем-то вроде начальника концлагеря, а Марину Ладынину — вроде надзирательницы. Эта “прогрессивность” наизнанку так меня разозлила, что

1 В. БРЮСОВ. *Грядущие гунны.*





И.А. Пырьев, конец 20-х годов.

я нагрубила ему в том смысле, что вы, мол, кончали цековскую Академию общественных наук, пока меня в СССР двадцать лет не брали на работу. Так что не надо учить меня демократии. Вскоре, впрочем, слово “демократия” приобретет в России совсем другие коннотации...

А потом как-то вдруг оказалось общеизвестно, что Пырьев делал сказки. Как будто истории советского кино и не было вовсе... Но она была, и я оставляю эту не вполне каноническую для книги и тем более методологически чуждую ей статью без изменений.

## **Комедии И. А. Пырьева и проблема жанра**

Самой яркой чертой дарования Ивана Александровича Пырьева было его тяготение к условности, к жанру. Станиславский писал о себе, что он не мог выйти на сцену, не скрывшись за характерностью. Пырьев не умел показать на экране жизнь, не скрывшись за жанровой условностью.

Всякое искусство, в том числе искусство кино, условно по своей природе. Но Пырьеву нужна была условность осознанная, выраженная, определенная — условность жанровая. Как бывают характерные актеры, так он был характерным режиссером.

Между тем он начал самостоятельную работу в кинематографе в то время, когда после господства монтажного мышления кино начало поворачивать к сюжетности и жизнеподобию. Иное дело, что само это “жизнеподобие” могло отливаться в жанровые формы. Но установка на “правдивость”, на слияние экрана и жизни постепенно объединила и кинематографистов, и зрителей 30-х годов. Это создало в какой-то момент внутренний конфликт “бесконфликтных”, по сути, комедий Пырьева с уровнем ожиданий просвещенного зрителя и требованиями критики. Незатейливые комедии принесли ему, с одной стороны, широчайшую популярность и все мыслимые награды и поощрения, а с другой — устойчивую репутацию “лакировщика” жизни и оплота дурного вкуса.

Далеко не сразу Пырьев нащупал свой жанр, отыскав свою собственную яркую условность. “Годы учения” его были противоречивы и хаотичны, как у большинства ху-

дожников в то время, и Юренив в своей вступительной статье к литературному наследию Пырьева отмечал и естественную тогда непоследовательность Пырьева, и его последующую — может быть даже неосознанную — демагогию на этот счет.

Разумеется, зигзаги жизненного пути отложились в личности и творчестве Пырьева. Мейерхольдовская театральная школа привила ему вкус к любой степени условности, зато работа в реалистическом по тем временам — *не*-монтажном, повествовательном — кинематографе Е. Иванова-Баркова, Ю. Тарича и других дала не только навыки, но и уважение к организационной стороне кинопроцесса и к установке “на зрителя”, а не на своего брата кинематографиста.

Впрочем, первые картины Пырьева — “Государственный чиновник”, “Конвейер смерти” (“Посторонняя женщина”, к сожалению, не сохранилась) — были далеки от правдоподобия и обнаружили то же неукротимое стремление режиссера найти для себя характерность, влиться в условные формы, уже опробованные экраном. Так в сатирической комедии из жизни мелкого служащего, где были блистательно смонтированные и точные по прицелу эпизоды, не было даже попытки хоть чуть-чуть отразить реальный быт времени, уже описанный в литературе Зоценко, Ильфом и Петровым, Булгаковым и прочими. Напротив, ссылка Пырьева на немецкий экспрессионизм так же очевидна, как отсылка Юренива к интеллектуальному методу Эйзенштейна. Это свидетельствовало о том, что своя условность еще не была им выработана и режиссер с присущим ему темпераментом претворял свои впечатления от экрана и господствующей кинокультуры.

То же самое можно отнести к “Конвейеру смерти”, картине о Германии, сделанной на кинофабрике “Рот-Фронт” и обнаружившей почти энциклопедическую по охвату переработку всех тем немецкого экрана от “каммершпиля” до пролетарского кино. На этом экзерсисе не стоило бы останавливаться, если бы не статья, которую посвятил “Конвейеру смерти” Бела Балаш, озаглавив ее “Варварский талант”.

В этой статье уже тогда настолько точно проанализировано было дарование Пырьева, его сила и его слабости, что я процитирую ее, прежде чем перейти к музыкальным комедиям, в которых режиссер нашел наконец самого себя и свою нишу в советском кино.

Нет, это не социалистический реализм. И не действительность капиталистического мира отображает эта необыкновенная фильма. Да и вообще она не носит характера какой-либо действительности. Прекрасные и волнующие кадры “Конвейера смерти” похожи на пылкий, лихорадочный сон наивного человека, который слышал кое-что об этой действительности. Но этот сон изображен с сильной кинематографической фантазией, с кинематографическим темпераментом...

В этой фильме сцена захватывающей правды. В этой фильме — сцены смехотворной лживости. Сцены глубокого социального значения. Сцены ребячливой поверхностности. Художественные тонкости и невыносимо тяжеловесные преувеличения. В общем, скучным нельзя назвать ни один кадр. Но в целом самым интересным является то, что, несмотря на все это, фильма выдерживает единый стиль: эта вещь как бы высеченная из одного куска. Хорошее и дурное растет здесь на одной почве. Та сила, которая создает лучшее, порождает так же самое дурное. И даже на том же самом пути. Она делает только лишний шаг, и “количество переходит в качество”. Хорошее не развивается дальше, а становится дурным. А как часто Пырьев делает шагов двадцать лишних...

Так лучшие качества Пырьева сбивают его на путь величайших ошибок. Это его необыкновенная кинематографическая фантазия, его горячий кинематографический ритм, варварский талант<sup>1</sup>.

Я позволила себе столь развернутую цитату, потому что, на мой взгляд, она могла бы служить вступлением и эпиграфом к пырьевскому комедийному кинематографу как кине-

1 Балаж Б. *Варварский талант* // Кино. 1933. 22 июня.

матографу жанровому, кинематографу, не стесняющемуся “низких жанров” и берущему свои истоки столь же в фольклорных мотивах, сколько в ежедневной газете, а заодно в тех традициях народных увеселений — ярмарки, балагана, лубка, — которые для Пырьева не были предметом интеллектуального увлечения, а были живыми, подлинными впечатлениями его детства, знакомой действительностью, давшей впоследствии благодарную пищу его фантазии, его горячему ритму, его поистине *варварскому* таланту.

Не буду здесь останавливаться на некрасивой истории несостоявшейся постановки “Мертвых душ”. В своих воспоминаниях Пырьев сказал об этом кратко, но с достаточной откровенностью, чтобы не сказать цинизмом:

Для экранизации поэмы студия привлекла по моей просьбе Булгакова... Начался подготовительный период. Я договорился с Н. П. Акимовым о художественном оформлении будущего фильма. Д. Д. Шостакович согласился писать музыку, а В. Э Мейерхольд — играть роль Плюшкина. На роль Ноздрева был назначен Н. Н. Охлопков, на роль Манилова — Ю. М. Завадский, а К. А. Зубов должен был играть Чичикова..

Уже начали готовиться к пробам, шить костюмы, делать парики, заготавливать реквизит, как вдруг в “Правде” появилась редакционная статья “Сумбур вместо музыки”...

На меня эта статья произвела большое впечатление, я понял ее, быть может, даже шире ее действительного значения. Она для меня прозвучала как призыв отдать свои силы правдивому художественному отражению нашей современности.

Мне шел тогда тридцать третий год. В этом возрасте, если человек не обременен семьей, решения принимаются быстро. И я отказался от постановки “Мертвых душ”<sup>1</sup>.

Трудно сказать, как сложилась бы дальнейшая творческая судьба Пырьева, если бы “Мертвые души” в том уникальном

1 ПЫРЬЕВ И. *Начало пути* // “Мосфильм”. Вып. 1. М., 1959. С. 295–296.

составе группы, которую он называет, были осуществлены. Мы были свидетелями того, как уже в 60-е годы на “Мосфильме” он пытался вернуться к этому замыслу и к сценарию Булгакова. Но в одну реку нельзя войти дважды. Тогда же он, как до него и другие режиссеры<sup>1</sup>, предпочел прекрасной булгаковской экранизации и блестящей творческой группе эскиз сценария, набросанный Виноградской для Ромма, на актуальную тему бдительности, который вместе со сценаристкой подверг коренной переработке.

“Партийный билет” — пожалуй, единственная попытка Пырьева влиться в русло современного социального фильма, которая много может рассказать и о времени, и об отношениях человека со временем.

После двухмесячных мытарств с картиной, стяжав в конце концов успех, он тем не менее покинул “Мосфильм” и уехал на Киевскую студию, где присмотрел для себя сценарий начинающего Е. Помещикова, по которому поставил первую из своих деревенских комедий — “Богатую невесту”. Но “мы истории не пишем”. Обозначу лишь год выхода “Богатой невесты” — 1938-й. И сделаю правдоподобное допущение, что разительная бесконфликтность “Богатой невесты”, ее беспечность на фоне отнюдь не бесконфликтной и не беспечной действительности была запрограммирована не только произнесенными уже сакраментальными словами “Жить стало лучше, жить стало веселей”, но и душевным опытом Пырьева, его нежеланием в дальнейшем попадать в какие-либо передряги<sup>2</sup>.

- 1 Еще ранее нечто подобное произошло с С. Юткевичем, который намеревался ставить “Подпоручика Кижэ”, впервые, по его свидетельству, написанного Ю. Тыняновым в форме сценария, и лишь потом в форме повести. Вместо этого он поставил “Черный парус” (сценарий Тынянова позднее был реализован А. Файнциммером).
- 2 В своих воспоминаниях, правда, Пырьев подробно останавливается на том, как съемки “Богатой невесты” были прерваны из-за обвинений в “очернительстве”, появившегося на страницах двух ведущих украинских газет, но, как замечает в своей вступительной статье Р. Юренев, “попытка каких-то незадачливых украинских критиков в чем-то обвинить, уличить жизнерадостную картину были напрочь заглушены хором восторженных отзывов”.

Но, странным образом, осознанная необходимость неожиданно претворилась для Пырьева в его художественную свободу. После долгих поисков он нашел в “Богатой невесте” свой собственный сокровенный жанр, и если вычесть тот контекст, в который эпоха ставила его непритязательные фильмы (впрочем, контекст, скорее всего, и отвечал за их популярность), то речь может идти о создании жанра подлинно массового зрелища, каким в знаменательное десятилетие 1938–1949 годов стали музыкальные картины Пырьева: “Богатая невеста” (1937), “Трактористы” (1939), “Свинарка и пастух” (1941), “В шесть часов вечера после войны” (1944), “Сказание о земле Сибирской” (1947), “Кубанские казаки” (1949). О них и пойдет в дальнейшем речь.

## Морфология фильма

Название это заимствовано мной из известной работы Владимира Проппа “Морфология сказки”. Забегая вперед, скажу, что и методология анализа также восходит к работам Проппа, главным образом — “Морфология сказки” (Л., Academia, 1928), статьям, вошедшим в сборник “Фольклор и действительность” (М., Наука, 1976), “Исторические корни волшебной сказки” (Л., изд-во Ленинградского ун-та, 1986)<sup>1</sup>. Несмотря на различие материала, многие выводы исследователя приложимы к кино.

Если отвлечься от исторического фона каждого в отдельности музыкального фильма Пырьева, то “морфология” их окажется на редкость обозрима, единообразна, устойчива. Нетрудно выделить их основные, функциональные элементы.

Их смело можно назвать “пырьевскими”, несмотря на то что он работал с разными драматургами, композиторами, опе-

1 Последние две работы вышли из печати после того, как статья была написана, но как нельзя более подтвердили наблюдения над фильмами Пырьева. Это еще раз свидетельствует о том, что между жанровым кино и фольклором существует преемственность.

раторами — как оттого, что замысел по большей части принадлежал Пырьеву, так и оттого, что он соответственно его разрабатывал. Это нетрудно проиллюстрировать на музыкальном строе — музыка Дунаевского к фильмам Пырьева и Александрова, оставаясь музыкой Дунаевского, совершенно различна.

Все рассказанные в этих фильмах истории есть на самом деле предыстории свадьбы. Не истории любви (*lovestory*), которой в пырьевских картинах в действительности никогда нет, а именно недоразумения и проволочки перед неминуемой с самого начала свадьбой (если даже дело идет не о неделях и днях, а о годах). Все они имеют в своей основе традиционный прием *ретардации*, то есть задержки действия. Вне зависимости от того, будет ли эта задержка носить характер комедийный или драматический (а в иных фильмах комедийный и драматический по очереди), она всегда внешняя и принадлежит не сфере психологии, неповторимой личной судьбы, а сфере условности, сфере жанра. Те или иные функциональные элементы фабулы — первое знакомство или сама церемония свадьбы — могут на экране отсутствовать (*минус-прием*); но структурно они все равно обозначены. По существу, все шесть картин представляют собой усложняющиеся по количеству и разнообразности “ходов” (тоже термин Проппа) вариации одной и той же фабульной схемы, счастливо найденной в “Богатой невесте”. Сам того не ведая, Пырьев строго следовал открытому исследователем сказки “закону сохранения композиции”<sup>1</sup>.

Чтобы не быть голословной, отмечу, как варьируется эта основная фабульная молекула от картины к картине.

“Богатая невеста” представляет собой самый простой, элементарный вариант. В основе ее фабулы простейший треугольник: тракторист Згара любит колхозницу Маринку Лукаш и хочет на ней жениться, она отвечает ему взаимностью. Но счетовод Ковынько, в свою очередь, хочет жениться на Маринке. Замечу внеличностность мотива: счетовод видит

1 См.: Пропп В. *Исторические корни волшебной сказки*. Л., 1986.



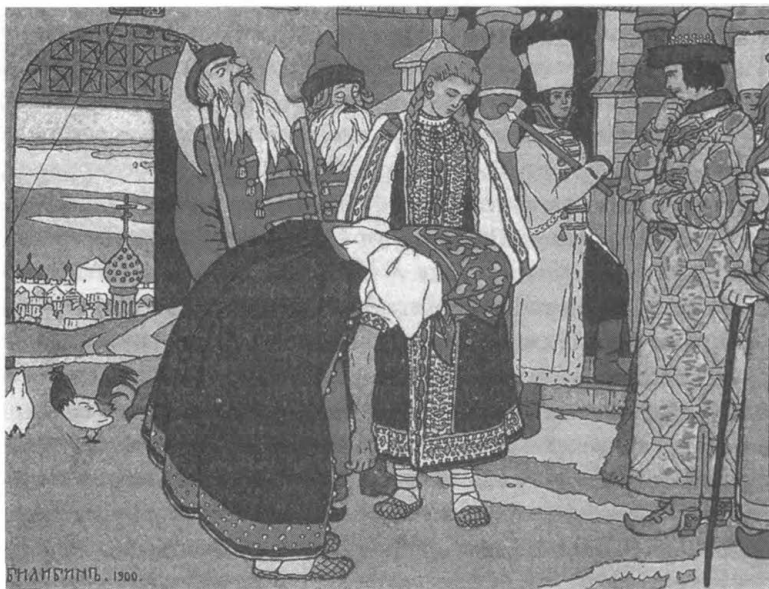
в ней ударницу. Чтобы расстроить свадьбу, он оговаривает влюбленных друг перед другом: Згаре сообщает, что Маринка отстающая, а Маринке, что Згара лентяй (это недоразумение, впрочем, тут же разъясняется) и не хочет жениться на ней, так как она недостаточно хорошо работает. Маринка оскорблена, и влюбленные становятся соперниками в труде.

Маринка жалуется бригадирше, и в фабулу включается еще одно действующее лицо — бригада. Вернее сказать, женский хор, ибо персонажи фильма, как в народных и обрядовых играх, отчетливо делятся на два полухора — мужской и женский — на фоне соперничества которых и развивается сюжет. В тот момент, когда в соревнование вмешивается стихия (гроза, которая может погубить урожай), оба полухора приходят друг другу на помощь, разрешая тем самым созданную коварным счетоводом “задержку”. Он и сам берет свои слова обратно и из соперника становится участником общего торжества вручения наград, которое в этом фильме — как бы синоним свадьбы.

В следующем фильме, “Трактористы”, фабула осуществляется в наиболее полном виде. На экране присутствуют все элементы, начиная от знакомства протагонистов и кончая свадьбой. И то и другое имеет как функциональное значение, так и смысловое.

Газета с портретом героини труда Марьяны Бажан<sup>1</sup> служит традиционной завязкой любви к ней танкиста Клим Ярко — сначала заочной, — потом их случайной встречи в степи со столь же традиционной завязкой любви к нему Марьяны: Клим выручает ее из аварии на мотоцикле. Ретардацией служит на этот раз мотив ложного соперничества: еще до этой встречи осаждаемая женихами Марьяна сама попросила силача и лентяя Назара Думу выступить в роли ее жениха. Ложное соперничество осложняется тем, что Климу поручено перевоспитать Назара Думу, чтобы он стал достоин

1 Заочное знакомство — классический мотив сказки. Сколько сказочных принцев отправлялось на завоевание своих принцесс, увидев их портрет или даже услышав об их уме и красоте.



И. Билибин. Иллюстрация к сказке “Иван-Царевич и Василиса Прекрасная”.

Марьяны (выбор актеров, Крючкова и Андреева, точно отвечает жанру). Любовное недоразумение, как обычно у Пырьева, накладывается на соревнование тракторных бригад — мужской и женской — и разрешается, как это и положено, “узнаванием” и свадебным пиром. Схема осуществляется таким образом от и до.

В “Свинарке и пастухе” та же фабульная схема варьируется на разнонациональном материале. Есть наивная, но передовая вологодская свинарка Глаша, вздыхающий по ней местный, но не передовой конюх Кузьма и знатный дагестанский пастух Мусаиб, с которым она встречается на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (на этот раз, наоборот, Глаша видит на стенде портрет Мусаиба). В качестве ретардации используется не только обычный мотив соперничества женихов, но главным образом расстояние и разноязычие жениха и невесты. Основным “ходом” служит письмо Мусаиба на непонятном языке, ложно истолкован-



Кадр из фильма “Кубанские казаки”.

ное коварным Кузьмой<sup>1</sup>. Назначается нежеланная для Глаши свадьба с Кузьмой (разумеется, претензии индивидуально-психологического порядка, например, столь легкая измена Глаши, здесь несостоятельны). Развязка является в лице Му-саиба, прискакавшего с далеких гор на борзom коне прямо в разгар ложной свадьбы, которая тем самым превращается в истинную.

Все эти, в сущности, одноходовые вариации фабульной схемы остаются в основном в пределах комедийного типа недоразумений, хотя в ситуации ложного соперничества Климa Ярko и Назара Думы, которого он перевоспитывает ради Марьяны, уже присутствует та мелодраматическая нота, которой в двух последующих музыкальных фильмах — “В шесть часов вечера после войны” и “Сказание о земле Сибирской” — на некоторое время суждено стать доминирующей.

1 Опять-таки классический сказочный мотив ложного известия.

В фильме “В шесть часов вечера после войны” ложное соперничество двух бравых артиллеристов по отношению к руководительнице детского сада Варе (в завязке знакомства снова появляется мотив портрета: фотографии, полученной с фронтовой посылкой) служит лишь первым комедийным ходом, повторяющим в сжатой и обращенной форме (Демидов почти без борьбы и, разумеется, без всякого коварства уступает Варю Кудряшову) прежние излюбленные перипетии пырьевских картин.

Истинной ретардацией служат на этот раз превратности самой войны. Два полухора, мужской и женский, артиллерийская бригада и бригада девушек из одного московского дома встречаются и разлучаются волею военной случайности, таков второй ход картины. “Испытание верности” требует третьего, притом мелодраматического хода. Кудряшов теряет ногу и посылает к Варе Демидова сказать, что он погиб. Ложная разлука кончается очередным узнаванием: бронепоезд Кудряшова на пути нечаянно пересекается с зенитной батареей Вари (чисто фабульный, функциональный характер мотива ложной разлуки обнаруживает себя в снятии жизненного, реального драматизма — теперь Кудряшов лишь прихрамывает), и свадьба заменяется ее синонимом — встречей жениха и невесты у Кремля “в шесть часов вечера после войны”<sup>1</sup>. Короткое соперничество (Демидов не может быть разлучником) компенсируется появлением нового лица, подруги Вари, которое удваивает мотив будущей свадьбы.

В фильме “Сказание о земле Сибирской”, сделанном уже после войны, все эти новые фабульные элементы развиваются и поляризуются в двух параллельных сюжетных рядах — мелодраматическом и комедийном, с параллельными же парами персонажей, — на пересечении которых и создается в нужный момент ретардация.

1 Причинно-следственная обусловленность не является, по Проппу, обязательной для сказки, ибо “первично действие, а не причина”. Потому “случайность событий, определяющих ход действия и его благополучную развязку, с точки зрения эстетики народного повествовательного искусства, недостатком не является”, ибо оно подчиняется своим закономерностям (*Фольклор и действительность*. С. 97–98).



Кадр из фильма «Свинарка и пастух».

В качестве мотивировки первого хода фильма — встречи, а затем разлуки бывшего пианиста Андрея Балашова с его невестой, певицей Наташей, — используется ситуация недавней войны. Балашов возвращается в консерваторию, встречается с Наташей, но бросает все и уезжает в Сибирь, так как из-за ранения руки фортепьяно ему заказано (повторение мотива лож-

ной разлуки, использованного в предыдущей картине с откровенной условностью, здесь настолько отягощено психологическими обертонами, что в дальнейшем это привело режиссера к конфликту со многими “своими” зрителями, не пожелавшими признать в “Сказании” жанровый фильм). Пианист-виртуоз Оленич выполняет роль соперника, который пока что просто фактом своего существования побуждает Балашова к отъезду.

Второй ход начинается условным приемом — случайным появлением Наташи и Оленича в той самой сибирской чайной, где Балашов играет вместо рояля на баяне. Традиционная ретардация, создаваемая коварством соперника, осложняется появлением второй, комедийной, пары: сержанта Настеньки, влюбленной в своего бывшего командира Балашова, и шофера Бурмака, влюбленного в Настеньку, но готового пожертвовать чувством ради ее счастья. Происходят обычные драматургически-комедийные путаницы и недоразумения, в результате которых Наташа и Балашов расстаются. Свадьба Настеньки и Бурмака завершает второй ход картины, чтобы в третьем Балашов вернулся к Наташе, и исполнение сочиненной им оратории традиционно заменило свадьбу.

“Сказание о земле Сибирской” — самый усложненный по составу *мюзикл* Пырьева. С одной стороны, он представляет наиболее богатые и разнообразные комбинации фабульных элементов, с другой — крайнюю степень стилистического, жанрового разнообразия, и это создало ту конфликтность восприятия, которая, в частности, способствовала “дурной” репутации Пырьева.

“Кубанские казаки”, которые впоследствии стали в этом смысле нарицательны и послужили камнем преткновения для критики, напротив, снова демонстрируют чистоту жанра и простоту морфологии.

Две любовные пары, старшая и младшая, суммируют все излюбленные элементы пырьевской фабулы. Для старшей — председателей колхозов Пересветовой и Ворона — ретардацией служит взаимное соперничество их хозяйств, поддержанное, как обычно, перекличкой мужского и женского полухоров. Оно осуществляется через запрет свадьбы молодой

пары — передовой Даши из колхоза Ворона и передового Николая из колхоза Пересветовой. Есть и ложный соперник Николая — Федя Груша. Фабула осуществляется в два хода. Первый заканчивается скачками, где Николай выигрывает свою невесту<sup>1</sup>, а Пересветова нарочно уступает первенство самолюбивому Ворону. Второй ход начинается выяснением недоразумения между Пересветовой и Вороном и кончается картиной коллективного труда на полях, замещающей свадьбу.

Я обозначила вкратце морфологию пырьевских картин, поступки и функции персонажей, до поры до времени вынеся за скобки ту реальность, в которой они осуществляются.

Немногочисленность и устойчивость основных ситуаций, равно как и разнообразие вариаций, свидетельствуют о сказочно-фольклорной традиции, на которую инстинктивно опирался Пырьев<sup>2</sup>. Это была та собственная, близкая ему и богатая возможностями условность, на которую в поисках “своего” кинематографа он нечаянно натолкнулся в “Богатой невесте”. Из сказочной, фольклорной традиции он заимствовал основную структуру развития действия — через ряд препятствий к свадьбе.

Разумеется, и Чехов писал: герой или женись или застрелись, другого выхода нет. Но Пырьев вовсе минует эту традицию бытовой, семейной, причинно-следственной, а также психологической, индивидуальной драмы. Выше я пыталась показать, что, начиная с заочного знакомства героев, от всегдашней внешней обоснованности любви (лучший выбирает лучшую), через традиционные вмешательства и оговор

- 1 Мотив, который Р. Юренев называет “пошловатым” (см.: ЮРЕНЕВ Р. *Советская кинокомедия*. М.: Наука, 1962. С. 433). Между тем в фольклорной традиции мотив “испытания” жениха и выигрыша невесты столь же традиционен, как и мотив заочного знакомства.
- 2 “Морфологически волшебной сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства (А) или недостачи (а) через промежуточные функции к свадьбе (С\*) ...” — констатирует Пропп (*Морфология сказки*. С. 101). Речь в данном случае идет о волшебной сказке со всеми ее атрибутами, между тем как Пырьев, разумеется, опирается не прямо на волшебную сказку. Он опирается на сказочную, фольклорную традицию, на народную эстетику, используя их структуры для своих картин.

соперника (разумеется, “худшего”, нежели герой<sup>1</sup>) и вплоть до финального испытания героя — в труде ли или прямо в фольклорном варианте скачек — все мотивы в музкомедиях Пырьева носят *вне*-личный характер, они обусловлены не личным чувством в его неповторимости, а общими, ценностными категориями: хорошее всеми признано хорошим и как таковое становится желанным для каждого, и наоборот. Фабule пырьевских картин изначально чужды личностные категории, и то, что героям сопутствуют мужской и женский хоры, обнаруживает это с очевидностью. В доказательство высказанного предположения сошлюсь на музыкальную стихию пырьевских картин. Пырьев работал не только с разными драматургами, но и с разными композиторами, среди них были И. Дунаевский, братья Покрасс, Т. Хренников. Но в отличие от музыки того же Дунаевского к фильмам Александрова, где она поражает богатством, разнообразием и юмором джазовых звучаний, музыка в фильмах Пырьева, кто бы ее ни сочинял, отличается мелодической близостью к народной песне, протяжной, лирической или озорной. И если для комедий Александрова хор — скорее исключение, то для Пырьева — это основная форма в любой его картине<sup>2</sup>.

Дальше я постараюсь показать, как режиссер преломляет фольклорные мотивы через современность.

## Социология фильма

Можно сколько угодно толковать о сказочных мотивах, но комедии Пырьева разыгрываются в современной деревне (реже — в городе). Поэтому взглянем на них не в одном морфологическом, но и в социальном, социологическом срезе<sup>3</sup>.

- 1 В номенклатуре Проппа это “вредитель”.
- 2 См. статью И. Шиловой “Национальная традиция и современный музыкальный фильм” в № 16 “Вопросов киноискусства”, 1975.
- 3 “...Роль быта в трансформации сказки огромна, — писал Пропп. — Быт не в состоянии разрушить общей структуры сказки. Но из него черпается материал для разнообразных замен старого материала более новым”





Преобладающей не только количественно (четыре фильма из шести), но и качественно была для него деревенская комедия (*folk* в американском кино). Точнее было бы сказать, колхозная, потому что персонажи Пырьева никогда не выступают в качестве крестьян — в противоположность горожанам, как это бывает у других режиссеров. Они выступают именно как колхозники, то есть воплощение идеи нового человека в его простонародном варианте. Женский и мужской хор, который сопровождает протагонистов, реализуется в коллективе бригады или даже целого колхоза. Коллективность, первоначально заимствованная из фольклорной традиции, предстает как коллективность новая, социалистическая, не утрачивая при этом своей изначальной идеальной слитности. Жанр таким образом выступает по отношению к материалу как начало идеализирующее.

(Трансформации волшебных сказок // Фольклор и действительность. М., 1989. С. 160).

Сам Пырьев сознавал прием обновления старых, традиционных форм введением новых социальных мотивов и ценностей, но, конечно, с акцентом на современность. Так само название “Богатая невеста” было для него способом *остранения* привычного понятия “бедной невесты”<sup>1</sup>. Измерением богатства становились трудодни Маринки Лукаш (не продукт, который выдают на эти трудодни, не “полная чаша”, но сам труд, сами *трудо-дни*) и основной и главной ценностью полагалась бескорыстная работа на благо общества, государства. Это было время, когда был провозглашен лозунг “Труд есть дело чести, доблести и геройства”, время стахановского движения, слетов стахановцев в Кремле, то есть труд официально был признан мерилем общественного престижа личности. Но труд в основном физический — рабочего ли у станка, колхозника ли на поле или на тракторе<sup>2</sup>. Остранив образ фольклорной принцессы или позднейшей “бедной невесты” лозунгами и представлениями времени, Пырьев и сделал героиней своего фильма героя труда Маринку Лукаш<sup>3</sup>.

Не изменяя своей первоначальной фольклорной функции, эта героиня прошла в фильмах Пырьева всю лестницу служебных повышений. Лучший член лучшей бригады хлеборобов Маринка Лукаш в “Богатой невесте” стала Марьяной Бажан, бригадиром женской тракторной бригады, в “Трактористах”. В “Свинарке и пастухе” она вернулась в прежнее рядовое, хотя и передовое положение знатной свинарки, чтобы в “Кубанских казаках” выступить уже в качестве председателя передового кол-

1 В своем исследовании “Исторические корни волшебной сказки” В. Пропп выделяет понятие “невеста”, а с ним и комплекс сватовства и свадьбы в отдельную главу. Нечаянное совпадение заглавия Пырьева с этим сказочным мотивом симптоматично.

2 См.: *История советского кино. 1917–1967*. В 4 т. М., 1973. Т. 2.

3 “Царевна — определенный тип сказочного канона”, — отмечает Пропп (*Фольклор и действительность*. С. 200). Но сказка знает два типа царевны. “Иногда царевна изображена богатыркой, воительницей, она искусна в стрельбе и беге, ездит на коне, и вражда к жениху может принять формы открытого состязания с героем (*Исторические корни волшебной сказки*. С. 289). Вражда обычно относится к “ложному” жениху и сказочная “задача задается, чтобы отыскать подлинного жениха” (там же. С. 306). Все это работает и для пырьевского сюжета.

хоза. То, что все эти роли играла одна и та же актриса, Марина Ладынина, делает движение образа особенно наглядным.

Разумеется, в жизни возможны были — и осуществлялись — и совсем иные варианты. Маринка Лукаш и Марьяна Бажан могли быть посланы в город на учебу или быть избраны в те или иные выборные органы, и в следующей ленте мы могли с ними встретиться в новых, городских, столичных обстоятельствах, как это сделал Александров в киносказке “Светлый путь”. Но для Пырьева подобный поворот сюжета означал бы удаление на дистанцию слишком значительную от фольклорных корней. Недаром попытки осуществить тот же прием на городском материале (“В шесть часов вечера после войны”, “Сказание о земле Сибирской”) принесли ему полу- или даже четвертьуспех в пределах избранного жанра. Они были успешнее всего там, где режиссер возвращался к народной, иначе говоря, фольклорной основе, создавая современный вариант лубка (слово “лубок”, как и “мелодрама”, я употребляю в терминологическом, а не уничижительном смысле).

Итак, естественной героиней Пырьева становилась современная колхозная дивчина, герой труда, а героем, соответственно, — новый человек в деревне, тракторист, выразивший тоже весьма популярную идею времени — индустриализации, всеобщей механизации, и тоже, разумеется, лучший<sup>1</sup>.

Нетрудно вменить в вину Пырьеву, что лучшие у него всегда любят лучших, передовики — передовиков, и таким образом на место иерархии сословной приходит очередная иерархия. Это, разумеется, так, и более того: если знатная свиначка Глаша<sup>2</sup> предпочитает местному конюху

1 В. Пропп показывает, что устойчивым элементом сказки является композиция. “Дальнейшее образование сюжета мы.. должны представить себе так, что данный стержень, раз создавшись, впитывает в себя из новой, более поздней действительности некоторые новые частности.. Другими словами, развитие идет путем наслоений, путем замен, переосмыслений и т. д.” (с. 353–354). Как ни странно, и это оказывается действительно для кино.

2 Обратим внимание на реальный, не вымышленный Пырьевым, но бытовавший в официальной речи, равно как и в быденном сознании оксюморон, заключенный в обороте “знатная свиначка”. Новое понятие должно



Кадр из фильма “Трактористы”.

Кузьме дагестанского пастуха Мусаиба, это должно быть мотивировано тем, что Кузьма — отстающий. Специальная сценка демонстрировала эту противоположность: если скромная Глаша среди комических недоразумений на ВСХВ в Москве успевала изучить досконально проблему поросят, то Кузьма гонялся за городскими тряпками и по линии коневодства оказывался не на высоте. Функция, в строгом соответствии с Проппом, влияет на образ, а не наоборот. Если в фольклорной, сказочной традиции, к которой “Свинарка и пастух” стояли ближе всего, любовь была понятием внеиндивидуальным, то она должна была относиться только к лучшему, то есть к передовику. Но тем самым жанр снова оказывал свое идеализирующее, если можно так сказать, форматизирующее влияние на ма-

было быть выражено через остранение старого термина — путь, которым шел Пырьев в своей работе.



Афиша фильма “Трактористы”.

териал, и незамысловатая комедия тяготела к формату современного мифа<sup>1</sup>.

Нетрудно проследить, как по-разному скрещивались жанр и материал в комедиях Пырьева и в разной степени влияли друг на друга. И тогда окажется, что комедия Пырьева, столь устойчивая в своих основных композиционных, морфологических элементах, очень чутка к тому, что можно было бы назвать “веяниями времени” или “социальным заказом”. Однажды найдя в “Богатой невесте” удачную формулу жанра, Пырьев чувствовал себя очень свободно в подстановке к ней конкретных значений.

“Богатая невеста” основана была на равновесии: лирическая стихия разворачивалась преимущественно в традицион-

1 Пропп цитирует И.М. Тронского: “Миф, потерявший социальную значимость, становится сказкой” (И.М. ТРОНСКИЙ. *Античный миф и современная сказка*). Перефразируя это положение, можно сказать, что сказка, обретшая новую социальную значимость, может породить миф.

ных нормах народности со ссылкой на эстетику А. Довженко, поскольку картина была сделана на Украине<sup>1</sup>. Но великолепный пырьевский темперамент в сценах уборки-соревнования, а потом взаимопомощи девичьей и мужской бригад, равно как и “жанровые” фигуры счетовода-соперника, двух бригадиров, сцена праздника и награждения передовиков, апеллировали к чувству современности. В музыкальной стихии фильма осмеянию подвергались “индивидуалистические” каноны “жестокоего романа”, который душещипательно пел счетовод Ковынько; но рядом с традиционными лирическими мелодиями возникал и современный фольклор — задорная массовая песня девушек, действительно сошедшая с экрана в быт, на такие весьма симптоматичные слова:

А ну-ка, девушки, а ну, красавицы,  
 Пускай поет о нас страна,  
 И с громкой песнею пускай прославятся  
 Среди героев наши имена.

В “Трактористах” современность гораздо гуще пропитывала собою знакомые мотивы, и жанровая природа труднее просматривалась сквозь реалии быта и признаки времени, чреватого близкой войной.

Газета “Правда”, где на первой полосе помещен портрет девушки-трактористки Марьяны Бажан; танкисты, возвращающиеся из армии с Дальнего Востока; первая встреча Клим Ярко и Марьяны, потерпевшей аварию на своем мощном мотоцикле (царевна-богатырка!); встреча Клим с мужской бригадой лентяев и лодырей, которую он побеждает не только лихой пляской, но и отличным знанием трактора;<sup>2</sup> военные занятия, которые вводит Клим; марш и песня о “Трех

1 Вспомним огромный эпизод любовного томления многих и многих пар, напоминающий то ли о “Земле” А. Довженко, то ли даже о “Майской ночи” А. Роу (1952) с их особой национальной поэтикой.

2 Сквозь техническую вооруженность Клим и в особенности пляску в композиционном каноне сказки легко проглядывает первоначальная функция магических знания и силы. Но уже на мифологической стадии Пропп показывает, как “магическое геройство сменяется личной доблестью и храбростью”.

танкистах”, на долгое время и прочно вошедшие в быт; использование хроникальных кадров танковых маневров — все это вместе взятое дает право историкам советского кино рассматривать “Трактористов” как один из самых наглядных “документов эмоций” своего времени, как отражение не столько его действительной реальности, сколько реальности его представлений о себе<sup>1</sup>.

“Трактористы” — единственная из всех комедий Пырьева — заканчивается изображением свадьбы, и эта свадьба имеет никак не характер семейного, но общественного, можно даже сказать, государственного мероприятия. Недаром сама его фронтальная композиция с огромным столом, полным яств, была канонизирована в кино<sup>2</sup>. Обок невесты стоит представитель гражданской власти, обок жениха — военной, и все, в том числе и невеста, как эстафету передают с голоса на голос военный марш.

Разумеется, эта концовка имеет совершенно условный характер, но сама идея “государственности” личных чувств и семейных отношений вовсе не чужда была реальной действительности.

Сошлюсь на рассказ, который я слышала от самой известной из народных артисток СССР, Аллы Константиновны Тарасовой, о том, как ее уход от мужа, великого Москвина, решался на уровне Совета Министров СССР, а ее роман с обычным, “рядовым”, сначала капитаном, потом (через чин) полковником был признан настолько несовместимым с ее положением “государственной” артистки и депутата Верховного Совета СССР, что полковника пришлось вызвать с Дальнего Востока, где он служил, в Москву и срочно произвести в генералы, чтобы та иерархия, которая всегда выдерживалась в структуре пырьевских картин, не была нарушена в жизни. “А все думали, будто я вышла замуж за генерала”, — сказала мне А. К.

1 См.: *История советского кино*. Т. 2. М., 1973.

2 См.: ЮРЕНЕВ. *Советская кинокомедия*. С. 278–279.

При всей морфологической близости “Богатой невесты” и “Трактористов” доминанты реальности в них были разные, подсказанные злобой дня: “Богатая невеста” — картина с доминантой женской и трудовой; на повестке были рекордсменки полей: Сталин снимался с Мамлакат Наханговой на руках. “Трактористы” — картина по преимуществу мужская и военная, апеллировавшая к репортажам с Халхин-Гола. Обе тяготели к обобщенности мифа: трудовой доблести — первая и военной мощи — вторая. Годы войны докажут укорененность обоих мифов в национальном сознании: солдатам придется умирать за родину, а бабам поднимать колхозы.

“Свинарка и пастух”, законченная уже в дни войны, реализовала еще один лозунг, идею “братства народов”, в откровенно сказочной форме.

Известен рассказ Пырьева о том, как, купив на ВСХВ палехскую шкатулку с изображением пасторальной свинарки и стилизованного пастушка, он именно их решил сделать героями своей новой комедии. Кроме того, ему хотелось использовать в кино северные народные хоры, которые он услышал там же, на выставке. Шкатулка подсказала новую вариацию излюбленного и проверенного сюжета. Здесь фольклорные истоки, музыкальные и изобразительные, указаны и названы самим режиссером. Здесь современность не стесняется сказочной стилизации.

В этой связи остановлюсь на двух существенных чертах лент Пырьева.

Во-первых, на некоторых особенностях их комедийности. Хотя Пырьев принадлежал к числу самых популярных у широкого зрителя комедиографов, его “формула” вроде бы не предполагала обязательной комедийности. История задержанной свадьбы в принципе могла решаться — и решалась им в иных картинах — драматически или лирически.

Лирическая стихия очень сильна в фильмах Пырьева, хотя, как сказано, они не о любви. Лирическое начало часто осуществляется с помощью закадровой музыки и хора. Возможно, отсутствие собственно любовных сцен (в фильмах



Пырьева почти не встретишь даже поцелуя) диктовалось еще и общими табу эпохи, но традиции, к которым он обратился, в этом и не нуждались. Отчасти комедийность его картин бралась из тех же истоков (ситуации ложного или неудачного соперничества, оговоров, подмен и прочее). Но есть в фильмах Пырьева и еще один, особый, источник комического: пропитывание первоначального фольклорного персонажа современностью очень часто происходило у него в формах характерности — жанру сопутствовал жанризм.

Это создавало живую игру противоречий между заданным стереотипом и конкретным персонажем, между персонажем и его функцией. Так возникал особый пырьевский образ, складывался современный лубок. И тогда слава героя труда могла выпасть на долю нежной, застенчивой Маринки Лукаш. Герой без страха и упрека Клим Ярмо мог пуститься в пляс и выкидывать самые замысловатые коленца в порядке перевоспитания лодырей. Незадачливый счетовод, набивающийся в женихи, вдохновенно и грациозно руководить западными танцами. А “отстающий” конюх Кузьма с шиком и с вывертом петь с девками частушки.

В “Свинарке и пастухе” жанр заметнее всего проступает сквозь фактуру затейливого жанризма, образуя причудливые формы современной сказки.

Ну разумеется, мы имеем дело с остранением традиционного жанра. Но у Пырьева, в отличие от бывших ФЭКСов С. Юткевича, Г. Козинцева, Л. Трауберга, не говоря об Г. Александрове (всегдашнем сопернике Пырьева по музыкальному ведомству) с его российско-голливудской эстетикой, это остранение было лишено жала иронии. Различие музыкальной партитуры, положим, “Волги-Волги” со всем богатством ее иронических и пародийных вариаций главной темы и “наивной” музыки “Богатой невесты” или “Кубанских казаков” того же композитора — это различие двух режиссерских подходов. Если Александров в изображении своего, тоже достаточно сказочного, Мелководска ничего не оставлял вне сферы пародии, начиная от бюрократа Бывалова и кончая лю-

бовной парой — Стрелка и Трубышкин, то Пырьев, не гнушаясь достаточно грубого, а иногда и эстрадного юмора в отношении персонажей, никогда не подвергал ироническому переосмыслению сам жанр. Именно поэтому он так легко впадал в обычные грехи “тривиальных” жанров — сладость или грубость, все то, что принято называть пырьевской безвкусицей, помноженной на всю мощь его темперамента.

Снобы и эстеты могут фыркать по поводу не всегда изысканных работ Пырьева...

Есть картины эффектнее, чем фильмы И. Пырьева “Трактористы” и “Богатая невеста”, а в некоторых фильмах, возможно, больше вкуса и мастерства.

Но какие еще картины так широко, песнями и кадрами разнесли по стране и популяризировали идею экономического преимущества колхозного строя — базы будущих военных побед, одержанных на наших глазах?

Будем придирчивы, — немало кадров “Свинарки и пастуха” смахивают на лакированные табакерки и рисунки Соломки.

Но какая другая картина так же бодро и весело поведала о “неразрывно слиянной дружбе народов нашей страны”, как этот фильм? —

так писал Эйзенштейн о Пырьеве в короткой статье, которая начинается словами:

Он мне не сват и не брат. Даже, пожалуй, не то, что называется приятель, хотя и давнишний знакомый. Для меня он прежде всего явление — четырежды лауреат Сталинской премии Иван Пырьев<sup>1</sup>.

В своем описании Эйзенштейн не забывает указать на фольклорные истоки пырьевской “народности”, но переносит это наблюдение с фильмов на автора:

1 Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 4. М., 1963. С. 454–455.

Сам автор рисуется потомком истинно русских предков, восходящих к одной из типичнейших фигур русского эпоса прошлого.

Есть что-то от породы Васьки Буслаева в слегка поджарой, худощавой его фигуре. Для кулачного бойца ему не хватает только чрезмерности мышц для соответствия с чрезмерностью его производственной ярости, убежденно ставшей под лозунг ударить во что бы то ни стало крепко.

И главное — своевременно.

Таков путь, такова тематика, таков метод Пырьева<sup>1</sup>.

Но, бегло очеркивая “не свата и не брата” своего Ивана Пырьева с присущей ему зоркостью взгляда, Эйзенштейн видит причину массовой популярности его картин только лишь в их злободневности. Старый поклонник “низких жанров”, он ставит, однако ж, сакраментальное “но” как раз там, где начинается продолжение пырьевских достоинств, его метода, который основан на фольклоре, им питается, но в немалой степени является по отношению к нему китчем. Напомню слова Балажа: “Хорошее и дурное растет здесь на одной почве”. И если хотеть быть честным, то надо сказать, что фильмы Пырьева имели самую широкую популярность не вопреки, а вкупе со всем безвкусным, что в них было.

Не забудем заодно и проницательное замечание Брехта о том, что дурной вкус публики коренится глубже в социальной действительности, чем хороший вкус интеллектуалов.

<sup>1</sup> Там же. Т. 5. С. 456.

Чтобы государственная целесообразность пырьевских сюжетов не оказалась предметом специальной иронии Эйзенштейна, напомню свидетельство К. Симонова о том, что сюжеты гораздо более уважаемых исторических лент были прямым заказом Сталина. И даже не только их персонажи, но и иерархия: Александр Невский, Суворов, Кутузов, Ушаков, Нахимов (см.: СИМОНОВ К. *Глазами человека моего поколения* // Знамя. 1988. № 4. С. 72). Не говоря уже о Грозном. Так что иронизировать по поводу социального заказа не мог бы никто из корифеев кино, напротив: в то время получить социальный заказ, тем более из рук вождя, было лестно. Ирония относится к общедоступности, “безвкусице” Пырьева.

Здесь я подхожу ко второй существенной черте пырьевских лент при всем своеобразии избранного им пути — их очевидной связи со всей эстетикой сталинской эпохи в целом.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, где встречаются вологодская свинарка Глаша в пейзажном платочке и сарафанчике и живописный дагестанский пастух Мусаиб, была средоточием и самым полным осуществлением этой эстетики. Здесь народные мотивы, положенные в основу архитектурного замысла и убранства каждого из национальных павильонов, превращались в грандиозный, архитектурный, запечатленный в камне лубок. Здесь затейливые терема и дворцы, построенные для свиней и коров, призваны были — не столь на рациональном, сколь на эмоциональном уровне — воплотить современную сказку (“Мы рождены, чтоб сказку сделать былью”). Здесь гигантский золотой фонтан высился как король этого праздника китча и как маяк.

Зато вологодская деревня с высокими подклетами просторных изб, с украшенными крыльцами, с резными наличниками была реальным памятником северных фольклорных мотивов; а сани, запряженные рысаком с бубенцами под дугой в зимнем лесу, частушки, грандиозная свадьба с гикающими парнями с бумажными розами за околышами, с подружками невесты — все это могло стать достоянием этнографического музея под открытым небом наподобие шведского “Скансена”.

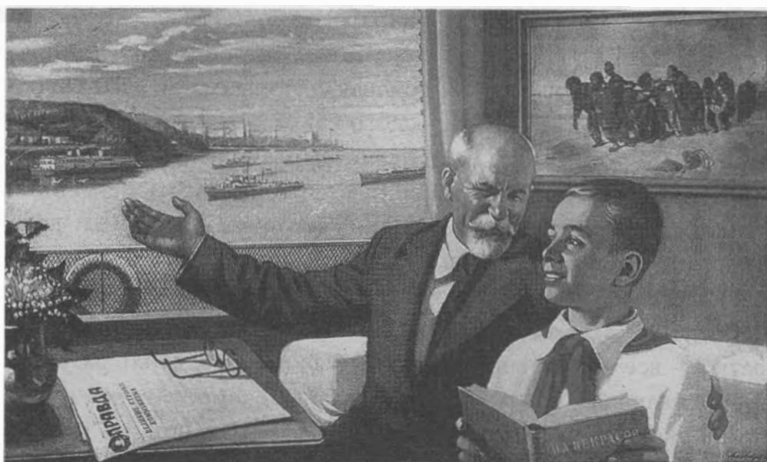
Но, разумеется, чистенькие поросята на руках у Глаши во время лирической песни, Мусаиб в бурке, соскакивающий с борзого коня посреди села, куда он прискакал прямо с Кавказских гор, — все это и не претендовало выглядеть реальностью деревенского быта. Это была та же сказка с уклоном в китч, но не в камне, а на пленке.

Именно такими пырьевские картины и нужны были тому широкому массовому зрителю, к которому они были обращены: в своей наглядной социальной мифологии, со своей государственной нормативностью, в своем варварском великолепии в стиле ВСХВ — как современная сказка о жизни,



какой ее хотели бы представить, и, как всегда, сопутствовавший народной жизни лубок.

В трудные моменты истории зритель редко хочет видеть на экране свои трудности. Он предпочитает “сон золотой” — не обязательно как наркотик и не только как утешение, но часто как барометр своего нищего величия. Где-то здесь,



## СБЫЛИСЬ МЕЧТЫ НАРОДНЫЕ!

может быть, и прячется секрет “большого стиля” сталинской эпохи. Чем беднее, скуднее, труднее — тем пышнее, богаче, грандиознее. В этом смысле безвкусицы пырьевских картин придавали им популярности. Известно, что, когда “Свинарка и пастух” была закончена, даже самая придирчивая, профессиональная публика киностудии “Мосфильм” в Алма-Ате в годовщину народного бедствия смотрела ее со слезами умиления и благодарности. Как сказано, я не принадлежала к публике пырьевских картин, но “Свинарку” с теми же чувствами смотрела в эвакуации в Свердловске. В своей лубочности она была вестником жизни, напоминанием о кажущейся безмятежности довоенной поры. Так иногда пограничные ситуации открывают истинный смысл явления.

В фильме “В шесть часов вечера после войны”, и особенно в “Сказании о земле Сибирской”, формула жанра подчас грубо нарушалась и терпела урон. Ведь не случайно пырьевская лента обычно была народной не только по духу, но и по материалу. Это входило в правила игры. Как только действие ее было перенесено в городскую среду, равновесие

нарушилось. От “низкого жанра” она сдвинулась в сторону “легкого жанра”, не менее почтенного, но менее органичного Пырьеву как художнику. Городская сказка сама по себе требовала бы некоторого иронического сдвига, остранения самого жанра, которое, как сказано, было Пырьеву не свойственно.

Разумеется, бравые и нарядные лейтенанты, распеваящие куплеты, целая бригада девушек, с которыми они то и дело нечаянно сталкиваются на дорогах войны, плохие — как всегда — стихи Гусева, которыми объясняются в осеннем лесу Лейтенант и Невеста, прозрачный шарфик, замещающий фату, — все это явная, очевидная условность, столь же мало заслуживающая критики, как идеальные поросята на руках у поющей Глаши. И даже мотив драматический — потеря ноги — здесь нужен лишь в качестве “ложного известия”.

В поисках своего языка Пырьев обратился к фольклорным традициям инстинктивно: они давали ту нужную меру естественной нормативности, то жанром оправданное право на идеализацию и в то же время ту “наивность”, которые позволили ему создать свою особую разновидность народной комедии. Как только народность в собственном смысле слова исчезала из них, так мера нормативности оказывалась превышенной, а наивность оборачивалась выпренностью. Это была “безвкусица” несколько иного толка, нежели в его колхозных фильмах.

Не случайно, что Марина Ладынина — актриса, по данным своим менее всего простонародная, хрупкостью своего облика приходя в противоречие с “номенклатурой” роли, нашла свое амплуа “барышни-крестьянки” советского кино. Очутившись вроде бы на своем месте в роли учительницы из детсада тети Вари, а потом певицы Наташи Малининой, она лишилась этой особой поэтичности и стала “как все”. Ведь именно ключи фольклорной поэзии питали образ, давали свежесть — без них он увядал. То же относится и ко всей фактуре фильма.

Разумеется, опыт Пырьева по раздвиганию границ избранного жанра остается интересен и поучителен, даже

если режиссера постигает неудача. В “Сказании о земле Сибирской” он попробовал раздвинуть им самим для себя однажды избранные рамки еще шире и включил в орбиту фильма — не в комедийном сдвиге, как в свое время Александров, а всерьез — консерваторию, классическую музыку и “проблему народности”, которая для него самого никогда не была проблемой.

Если в непритязательной и по-своему милой кинооперетте “В шесть часов вечера после войны” народный лубок, “низкий жанр” мутировал в “легкий жанр” — недостаточно, впрочем, легкий, — то на этот раз Пырьев предпринял попытку поднять его в сферу “высокого”, сделать аргументом в разговоре об искусстве в целом и всерьез. Здесь его поджидал ряд недоразумений, к которым Пырьев не привык. В том числе и в отношениях со *своим* зрителем. Условия игры были нарушены с обеих сторон. По инициативе Пырьева, но и со стороны зрителя (к которому надо отнести в данном случае и критику). Речь, таким образом, о “коммуникаторе”, с одной стороны, и о “реципиенте” — с другой. И коль скоро недоразумения эти выходят за рамки отдельного фильма и затрагивают вопрос о советских стереотипах восприятия, я выделю случай “Сказания о земле Сибирской” и “Кубанских казаков” в отдельную главу.

## Фильм и коммуникация

Условный жанр “Сказания” обозначен уже в заголовке, который относится, разумеется, не только к оратории Андрея Балашова, но и к самому фильму. Между тем эта условность — равновесие между традицией и современностью — резко нарушается самим режиссером. Пианист Андрей Балашов, раненный на фронте, вернувшийся в консерваторию и в порыве отчаяния бежавший прочь, на родину, в Сибирь, очень далек от прежних героев Пырьева, подобных Климу Ярکو, ибо их индивидуальность (когда находился актер, подоб-



ный Крючкову или Андрееву) осуществляла себя на фоне их же нормативности и всеобщности. Андрей Балашов и в силу редкой профессии, выбранной для него режиссером, и по житейской ситуации, в которую он поставлен, и, главное, может быть, благодаря неповторимой конкретности среды, которая сразу уводит воображение зрителя от всеобщего, — терял это особое качество пырьевских героев и индивидуализировался до конца. Его переживания, когда на сцене его соперник Оленич играет “Мефисто-вальс”, душевные переливы в разговоре с любимой девушкой и любимым учителем — все это решалось обычными приемами бытовой психологической драмы и начисто лишало образ эпического начала. Наступал сбой.

Разумеется, Пырьев, который, как мы говорили, никогда не выходил на сцену, не прикрывшись характерностью жанра, обратился на этот раз к условности мелодрамы. Сдвиг жанра нетрудно проследить по типу исполнителя. Если в колхозных комедиях это “народный” герой — Н. Крючков, если для оперетты “В шесть часов вечера после войны” Пырьев берет тип мужественного и оптимистичного красавца Е. Самойлова, то на роль Андрея Балашова приглашает молодого актера редкого “демонического” типа — В. Дружникова. Но мелодрама эта была “стыдливая”, притворяющаяся, в свою очередь, психологической драмой. На этой почве между Пырьевым и его зрителем (имеется в виду то, что называется широким, массовым зрителем), который обычно легко и готовно принимал предложенную условность, возникал дискрепанс. В своих воспоминаниях режиссер раздраженно отвечал на те многочисленные письма, в которых зрители впервые и категорически требовали от него житейского правдоподобия, когда Андрей Балашов, не взяв расчета и паспорта, исчезал со стройки в неизвестность или Наташа Малинина отказывалась лететь на международный конкурс в Америку, чтобы остаться с любимым в сибирской чайной.

Та естественная мифологизация темы и образов, которая делала “Трактористов” незаменимым и подлинным “доку-



ментом эмоций” эпохи, не случилась. Можно даже не вспоминать, что “Сказание” было сделано по скорым следам памятного постановления о фильме “Большая жизнь”<sup>1</sup>, чтобы уловить в самой его художественной ткани расчетливую запрограммированность.

На уровне сюжета “Сказания” народность, как никогда до этого, противопоставлялась *не*-народности, а, попросту говоря, интеллигенции, и чайная была призвана всерьез учить искусству консерваторию. Прежняя естественная народность Пырьева заменялась многозначительной “проблемой народности”. По-видимому, не случайно чистая сказовость в сценах вторжения Ермака в Сибирь удалась Пырьеву так же мало, как экскурсии в область психологической драмы. Его

1 Имеется в виду “Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме “Большая жизнь” от 4 сентября 1946 г., в котором отмечалось “примитивное изображение всякого рода личных переживаний и бытовых сцен”, говорилось о необходимости “показать размах и значение восстановительных работ в Донцком бассейне”, указывалось, что персонажи картины “показаны отсталыми и малокультурными людьми с очень низкими моральными качествами”. Режиссер Леонид Луков, сценарий Павла Нилина.

сила была как раз там, где фольклорный жанр скрещивался с современностью.

И так как музыка у Пырьева никогда не была безразлична к жанровой природе фильма и всегда выражала ее наиболее точно, то не случайно, что впервые ни одна песня из фильма не сошла с экрана в жизнь и не стала массовой.

Современность была привнесена в картину на этот раз не через столь любезный сердцу Пырьева жанризм, но в своем верхнем, официозном, слое. Нарушив границы завоеванной им же территории полусказки-полубубли с намеком и уроком (естественно, государственным, каким же еще?), Пырьев впал в нестерпимую ходульность, часто свойственную ему на территории “правды жизни”.

Не парадоксально ли, что в этой картине если что имеет ранг свидетельства, то лишь самое далекое от правды. Дистанция во времени многое меняет в восприятии фильма, как и любого произведения. Но кино в силу своей натурности имеет в этом смысле некоторые особенности. Так, по мере удаления во времени теряется мера достоверности в антураже. Зато резко возрастает удельный вес условностей, на которых зиждется его структура и стиль.

В фильмах, некогда жизнеподобных, казавшихся безусловными, проступает их каркас, их жанр так же, как условность съемки (пример тому — вся продукция 30-х во главе с “Чапаевым”). Напротив, даже явные “улучшения” природы, предпринятые режиссером в целях “лакировки”, из отдаления времени сливаются с общим документально подтвержденным и засвидетельствованным стилем эпохи.

Так, нахальное неправдоподобие апартаментов, в которых живет в Москве Наташа со своим дядей, профессором консерватории, которое прямо-таки резало глаз современникам, не только потеряло былую одиозность, но вообще остается сегодня незамеченным. Уже трудно вспомнить, что рядовые профессора жили не то что не в хоромках — в коммуналках с одним роялем вместо мебели. Но дело даже не в поправке на отдельных “лучших”, для которых была выстроена

парадная улица Горького и высотные дома. Дело в том, что Пырьев достоверно воспроизвел в своей “лакировке” дух и эстетику сталинской эпохи — государственный стиль ее архитектуры и убранства: с лепниной высоких потолков, с медными ручками массивных дверей, с сияющим паркетом, — отнюдь не поставленный на поток стиль изобилия и богатства, за вычетом самого изобилия. И никто лучше него этот стиль не воспроизвел. В этом смысле “Сказание”, как и ВСХВ, как высотные дома, как облицованные гранитом цоколи улицы Горького, как станции метрополитена, — документ официального эстетического вкуса эпохи. (Помню, как поразила нас в свое время неожиданная символика станции метро “Площадь Революции”: сочетание богатства материалов, мрамора и бронзы с согбенностью огромных фигур все тех же “представителей” рабочих, колхозников, пограничников и т. д., пригнетенных сводами арок.)

Сюда же — по ведомству “лакировки”, — казалось, можно было бы отнести сибирскую чайную с резными хорами, с десятками медных самоваров, с несметными пузатыми чайниками в розах, с жостовскими подносами — весь этот грандиозный пырьевский лубок, который сейчас довольно манерно и упадочно подправляется “модерновостью” в нуворишеских термах *à la rus* в избах-ресторанах, которыми обстроилась на своих подступах Москва и города, входящие в интуристовские маршруты. Никто, конечно, таких чайных тогда не видал. Но это было то, в чем Пырьев знал толк, — фольклорное преувеличение. Недаром удалась режиссеру как раз сопутствующая линия фильма — ложная соперница Наташи Настенька и влюбленный в нее Яков Бурмак. Их свадьба со сказочными тройками, летящими сквозь пушистую сибирскую зиму, с полыхающими на снегу полушалками — все это нарядное, откровенно и подлинно лубочное принесло фильму искомый зрительский успех, ибо было сделано по известной формуле на скрещении фольклора и современности. Роль Настеньки на многие годы обеспечила всенародную популярность Верочке Васильевой, а Борис Андреев, как никто в этой картине,

вывел на поверхность сказовую природу пырьевского жанра, совместив тип “комического богатыря” с конкретной профессией водителя автобуса. Здесь режиссер использовал подмеченную им еще в “Трактористах” эпическую возможность дарования молодого актера. Недаром именно этим персонажам сопутствовали в фильме традиционные перипетии ложных узнаваний и веселой путаницы. Впоследствии Андреева именно в этом эпическом качестве русского богатыря — естественно, за вычетом комических черт этого богатырства, как и конкретности профессии — сделал М. Чиаурели героем “Падения Берлина” и олицетворением русского народа..

Но если на уровне целого Пырьев сам спровоцировал зрителя на неприятие условности жанра, поведя его по ложному следу, то было и еще одно обстоятельство более общего свойства, которое к этому времени превратилось уже в целую систему, в определенный стереотип зрительского восприятия.

Теоретический постулат социалистического реализма, понятого как прямое жизнеподобие, приобрел такую власть над умами, что любое кино рассматривалось в прямом сопоставлении с реальностью — как “отражение жизни”. Этот стереотип восприятия заключал в себе две возможные ипостаси. Если за основу брался фильм, то горе было реальности: она обязана была выглядеть “как в кино” — и хуже, считалось, что так она и выглядит. А слишком уж нахальная условность стыдливо порицалась как некоторое отступление от “правды жизни”. Если же за основу бралась реальность, то горе было фильму — он был “лакировкой”. Оба упрека были двумя сторонами одного и того же соцреалистического стереотипа, который признавал лишь один способ отношений с действительностью: прямое — “прогрессивное” — или поддурманенное подобие.

Фильмы Пырьева, как никакие другие, дали повод для обеих aberrаций, а “Кубанские казаки” — как никакой другой из его фильмов.

Классический образец первой и социально агрессивной aberrации дает книга А. Михайлова 1952 года “Народный артист СССР Иван Пырьев”.



Кадр из фильма «Кубанские казаки»: Пересветова — М. Ладынина, Ворон — С. Лукьянов.

“Прекрасное — есть жизнь” — эти замечательные слова Чернышевского можно было бы поставить эпиграфом к картине Пырьева. В картину, воспевавшую красоту и счастье социалистической действительности, режиссер смело вводит мотивы, казалось бы, далекие от этой действительности по своей традиционности и известной условности. Однако в фильме эти традиционные мотивы начинают звучать по-новому, воспринимаются как органически присущие нашей жизни... И если в отдельных кадрах еще ощущались моменты стилизации, то в целом фильм отнюдь не производит впечатление какой-либо архаики.

*“Свинарка и пастух” — фильм реалистический, и его герои конкретные, живые люди (курсив мой. — М. Т.)<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Михайлов А. Народный артист СССР Иван Пырьев. М., 1952. С. 88.

И еще:

Начиная с первых кадров, знакомящих нас с героями фильма на колхозных полях, где кипит дружная, увлекающая своим ритмом, своим подлинным трудовым героизмом работа, и кончая последней сценой, в которой мы прощаемся с любившимися нам героями, зрителя не покидает радостное, светлое ощущение счастливой жизни советского крестьянства<sup>1</sup>, —

он же о “Кубанских казаках”.

Разумеется, при таком отождествлении экрана и жизни “Кубанские казаки”, как и любая другая картина Пырьева, должны были быть сочтены самой беспардонной “лакировкой” и просто лажей.

Между тем в “Кубанских казаках” после посягательств на расширение границ жанра режиссер вполне осознанно вернулся в границы своего излюбленного народного кино-лубка:

Прочитав как-то в газете небольшую заметку об открытии в городе Верее Московской области колхозной ярмарки, я решил съездить и посмотреть, что это такое. И, увы, был разочарован: название “ярмарка” придумали в райторготделе, чтобы привлечь людей из близлежащих колхозов и продать им залежалый товар. Но слово “ярмарка” почему-то запало мне в душу, и я стал об этом все чаще думать. Вспомнил сибирские ярмарки в селах Ужур, Боготол, Крутиха, которые я видел в детстве, работая у татар-мануфактурщиков. Вспомнил и то, что я знал по рассказам о знаменитой Ирбитской ярмарке и по роману Вяч. Шишкова о Нижегородской... И, наконец, по гоголевской “Сорочинской ярмарке”... Ярмарка — это прежде всего зрелище, и зрелище красочное, яркое, зазывающее. Помимо торговли, на ярмарках всегда были карусели, цирк, балаганы. При открытии ярмарки, как правило, поднимался флаг, играла музыка. Те, кто ехал на ярмарку из деревень и сел, одевали лучшую одежду, запрягали лучших коней,

<sup>1</sup> Там же. С. 93.

да не в простую сбрую, а в праздничную. Как правило, ярмарки устраивались к концу года, поздней осенью или ранней зимой. Когда на полях все убрано. Когда хлеб обмолочен и лежит в закромах, а лен, шерсть и пенька являются уже товаром. Когда у крестьян есть деньги, заработанные за весну и лето...

Итак, решил я, все основное должно происходить на одной из кубанских ярмарок (кстати, Пырьев так и назвал свой фильм “Ярмарка”. “Кубанские казаки” были спущены сверху. — М. Т.).

То, что ярмарок тогда на Кубани не бывало, меня не смущало...

Этот отрывок из воспоминаний Пырьева очень точно характеризует и способ его работы, и круг ассоциаций. Как “шкатулочное” происхождение пасторали о свинарке и пастухе, так и отсылка к Гоголю-сказочнику определяли угол сознательного отклонения от нерадостной реальности разорения деревни. В “Кубанских казаках” он снова вернулся к проверенной фабульной схеме, развернув ее в условном и зрелищном мире ярмарки, аранжированной на современный лад (парни, к примеру, назначают охраняемой рекордсменке урожаяев из соперничающего колхоза свидание по радио).

Попутное личное воспоминание. После одного из просмотров материала к одному из самых достоверных советских фильмов, “Председатель”, о голодной и страшной послевоенной деревне Пырьев в сердцах сказал режиссеру: “Что это за липу такую ты нам показываешь? Ты что, деревню настоящую не видал? Или “Кубанские казаки” делать собираешься?” Это было не кокетство, просто самосознание.

Правда, статистические данные об урожае и перевыполнении плана, введенные в условный мир фильма, иных настраивали на “реализм”. Но панорама ярмарки, развернутая в ярком, лубочном цвете, с ее пестрым изобилием, каруселями, песнями и плясками, скачками менее всего на него претендовала.

Интеллигенция разных поколений фильм не приняла: он сразу стал жупелом. И не только ввиду вопиющей неправды (“Кавалер Золотой Звезды” Ю. Райзмана был в этом смысле не лучше). Но еще и по причинам эстетическим: как наглую



безвкусицу. Оппозиция “элитарное — массовое” была сформулирована самим же Пырьевым (“консерватория — чайная”), и это — на социальном фоне “борьбы с низкопоклонством” — сделало его фигуру в тот момент одиозной.

И однако, пырьевский лубок, осуществленный на этот раз в чистоте жанра, нашел самый благодарный отклик как раз в той аудитории, которая по теории “правды жизни” имела больше всего оснований возмутиться предложением зрелищ вместо хлеба или, по остроумному замечанию критика Рубановой, хлеба как зрелища. Но не возмутилась: ни одна из пырьевских картин после “Трактористов” не имела такой широкой и устойчивой массовой популярности.

После памятного XX съезда партии, в конце 50-х, с санкции самого Хрущёва критерий “правды жизни” был применен к “Кубанским казакам” еще раз, но уже с обратным знаком<sup>1</sup>:

Мастерство не изменило Пырьеву, но оно оказалось в этой картине роскошной завесой, за которой невидимо для самого постановщика разошлись друг с другом романтическое увлечение темой сценария и правда реальной жизни. Серьезность процессов, происходящих в то время в советской деревне, вряд ли требовала их романтизации<sup>2</sup>.

Это писал друг Пырьева Александр Мачерет, великодушно предлагая ему алиби (“невидимо для самого постановщика”). Но режиссер знал, что делал, он не обманывался и не обманывал: обманывала привычка восприятия и перманентная “злоба дня”.

Существеннее, мне кажется, спросить, почему и зачем нужны народному сознанию сказка и лубок, вечный, неистребимый китч (позже присвоенный как один из важных элементов скептическим постмодернизмом)?

1 Не забудем при этом, что сам Н. Хрущёв продолжил разорение сельского хозяйства, а правдивые фильмы 50-60-х, по замечанию одного из участников дискуссии о “Кубанских казаках” в “Советской культуре”, ничего в этом не изменили.

2 МАЧЕРЕТ А. *Иван Пырьев* // Советский экран. 1958. № 11.

Очередная дискуссия в “Советской культуре” на заре “перестройки”, обозначив очередной разброс мнений, мало что добавила к уже известной оппозиции “за” и “против”. Вспомню лишь об одном красноречивом *qui pro quo*<sup>1</sup>.

Критик Т. Хлопьянкина, поделившись своим — “детски-наивным” и, как велела эпоха, нормативным — опытом восприятия “Кубанских казаков”, вспомнила, как использовал фильм Л. Додин в незабываемом сценическом “сериале” “Братья и сестры” по роману Федора Абрамова, один из спектаклей которого начинался с пырьевского фильма: “Северная деревня молча взирала на экранное изобилие и так же молча расходилась по своим домам, где не было ни хлеба, ни молока”<sup>2</sup>.

Театральный прием действительно мощный и неотмашь — лучше не придумаешь.

Но вот как, по самому Абрамову, смотрели картину в описанном им Пекашине:

Когда в прошлом году Анфиса смотрела кино под названием “Кубанские казаки”, она плакала. Плакала от счастья, от зависти — есть же на свете такая жизнь, где всего вдоволь! А еще она плакала из-за песни. Просто залилась слезами, когда тамошняя председательница колхоза запела:

Но я жила, жила одним тобою,  
Я всю войну тебя ждала...

Это про нее, про Анфису, была песня. Про ее любовь и тоску. Про то, как она целых три долгих военных года и еще год после войны ждала своего казака<sup>3</sup>.

Значит, для того зрителя, к которому обращены были “Кубанские казаки”, как и весь пырьевский жанр, они были и возвышающим обманом, и правдой жизни, и личным опытом, и ра-

1 Что-либо вместо чего-либо, путаница, недоразумение (*лат.*).

2 Хлопьянкина Т. *Не стоит впадать в панику* // Советская культура. 1988. 23 января.

3 АБРАМОВ Ф. *Пряслины*. Л., 1979. С. 630.

достью, и болью: на комедии плакали, ее помнили. И если бы какую-нибудь реальную Анфису пригласили поучаствовать в какой-нибудь из дискуссий, она наверняка высказалась бы “за”.

Ибо в отношении Пырьева к “низким жанрам” была одна отличительная особенность: он их не пародировал, он им доверялся.

Быть может, я не ошибусь, если предположу, что сформулированная Проппом для сказки система “народной эстетики” во всех ее компонентах, начиная от первичности фабулы и типологичности героя и кончая хронотопом, соответствует системе восприятия, отличной от восприятия искусства; отчасти ему даже противоположной. И эта система, по-своему такая же гибкая и такая же законная, как, например, уровень восприятия авангарда, может что-то объяснить в кино. Ее можно назвать “фольклорной”. Фольклор древнее искусства и его коды укоренены глубже в подсознании. Он также — издревле и до наших дней — есть эликсир выживания. Без него жизнь казалась бы голой и неорганизованной.

Из отдаления времени к этому можно добавить, что из корпуса советского кино, осознававшего себя в размытых терминах “драма”, редко “комедия”, чистый жанр Пырьева наиболее подобен жанру, сложившемуся у антиподов, в Голливуде. Недаром в нашей ретроспективе *Sov-Am* у “Кубанских казаков” (бывшая “Ярмарка”) есть пара — мюзикл “Ярмарка штата”. Разновидность мюзикла, который американский исследователь Рик Олтмен называет *folk*, даже ближе пырьевскому лубку, чем *off-stage* (“закулисный”) — “советскому Голливуду” Александрова. Он составляет законную часть “Американы”.

Нынче большой экран охотно представляет зрителю “сумму мифологии”, и сказка в любых ее ипостасях празднует в кино бенефис за бенефисом. А если, в отличие от Пырьева, она догадается приправить себя самоиронией, то ей открывается “путь наверх”, в лучшее общество. Таков *modus vivendi*.



Vera MAREZKINA

D. SAGAL - P. OLENEV

Regia: MARC DONSKOJ

A black and white movie poster featuring a close-up of a man's face on the left and a woman's face on the right. The background shows a cityscape with a prominent tower and a body of water.

L'EDUCAZIONE  
DEI SENTIMENTI

... una storia d'amore e di sacrificio

## Марк Донской — вид с чужой колокольни

**Б**ыла такая байка среди кинематографистов: в старом-старом Доме кино, что на бывшей Воровского, идет юбилей Марка Донского. На сцене — многочисленный президиум, в зале малочисленная публика. Общая нирвана; монотонные, не от души, оды. Появляется сотрудник с пачкой телеграмм: “Великому Донскому... Чарли Чаплин”, “Дорогому учителю... Роберто Росселлини”, “Отцу неореализма... Чезаре Дзаваттини”. На сцене и в зале все вздрагивают, просыпаются, ошалело глядят друг на друга и снова впадают в спячку до следующей пачки приветствий: “Уважаемому коллеге... Рене Клер”. “Почтительно... Акира Куросава”.

Если не считать частностей, то это не сказка, а быль, отразившая эксцентрическое место Донского в советском кино. С одной стороны, официально утвержденный лауреат и многожды *-носец* — с другой, неуважаемый коллега, шут гороховый, знаменитый своими дурацкими штучками. Зато с третьей, косою, стороны — признанный Западом учитель признанных и великих...

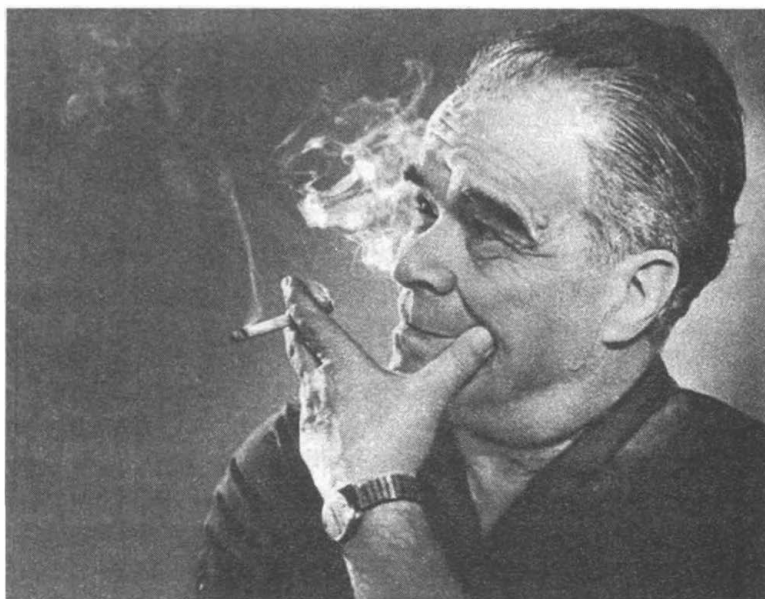
Реальный Донской не подходил под стандарт ни киношной, ни личной респектабельности. Как ни говори, а “хорошее” кино должно было быть “умным”, “размышляющим”, “трудным”, наконец. А валял ли он ваньку, изображая город-

ского сумасшедшего, или в нем действительно жило хитроватое безумие — может быть, не ответил бы он и сам.

С “феноменом Донского” меня столкнула вплотную поездка на Запад, в составе делегации с фильмом “Обыкновенный фашизм” — и с Донским. Это был почти лабораторный опыт очуждения, “V-эффекта”, по Брехту: я взглянула на него и на его кино через посредство чужого взгляда. А так как выход за границу собственного стереотипа для критика — самое интересное, я согласилась написать статью для готовившегося сборника о Донском. Она претерпела от редакторского карандаша больше, чем можно было вообразить: вычеркнуто оказалось не только слово “мистика”, но и вся христианская символика (шло начало 70-х) — сейчас это смешно. Но и в таком, урезанном, виде статью из сборника выкинули. Тем лучше: я отложила ее и забыла про ее существование. Десятилетия спустя, нечаянно обнаружив статью в ящике секретера, я сочла возможным предложить ее “полке” “Киноведческих записок”. Как опыт познания того, “чего мы не знаем о том, что мы знаем”. Как-никак, по любым законам, она давно достигла совершеннолетия. Удивления достойно: чего только не боялась советская власть!

Из многих свидетельств популярности Марка Донского на Западе приведу одно, забавное, но наглядное. Молодой французский кинокритик, мобилизованный на военную службу, вырвал здоровый зуб, чтобы получить увольнительную и попасть во Французскую синемаотеку на демонстрацию фильма Донского “Плачущая лошадь” (1957; оригинальное название “Дорогой ценой”). Фильм этот, малоизвестный у нас, стяжал режиссеру не просто славу, но послужил созданию чего-то вроде культа Донского среди самой рафинированной части самых рафинированных кинематографистов мира — французских.

Культе этот объясним: они открыли для себя Марка Донского в 50-е годы. Открыли заново, ибо “Радуга” (1943) в свое



Марк Семенович Донской.

время широко прошла по экранам Европы и оставила свой след в умах кинодеятелей; итальянский неореализм числил ее среди своих “первоисточников”, американцы присудили ей “Оскар”. Но в послевоенные годы речь шла о фильме, в лучшем случае о фильмах (“Радуга”, “Непокоренные”, 1945), меж тем как вторичное открытие и бурное признание относились не к мотивам, не к стилю, не к фильмам — они относились к тому, что я назвала бы феноменом Марка Донского.

Пафос непонятости и непризнанности окружил его имя ореолом. Открывали не фильмы — к ним относились по-разному. Открывали “вселенную Марка Донского” (так называлась одна из статей). О нем писали: “непризнанность Марка Донского”, “пророк кинематографа”, “человек, который умеет беседовать с богами”.

Можно было говорить о всеобщем признании Западом Марка Донского одним из пророков мирового кино. В поня-

тие “Запад” следовало включить, впрочем, и Японию как великую кинематографическую державу. Имя Марка Донского стояло для них вплотную за именами Большой Тройки — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, — а иногда и соперничало с ними. Его помещали в ряд великих почвенных поэтов экрана — американца Форда, француза Ренуара, японца Мидзогути и других.

Не боясь умалить официальное место Донского в истории советского кино, можно было констатировать ножницы: на Западе он был признан куда больше и, главное, признан иначе, нежели в своем отечестве (речь не об официозе, а о профессиональном сообществе). Как феномен седьмого искусства, а не просто как исторически обусловленная величина.

Это понятно. В отечественном кинематографе очередная картина всякого режиссера воспринимается в общем потоке движения кино. Она оценивается по текущему счету дня. Явление Эйзенштейна приобрело свой истинный масштаб много спустя после его смерти. Феномен немецкого “почвенника” Ф. Мурнау был открыт не в родной ему кинематографии, а в эмиграции. Недаром говорится: “Нет пророка в своем отечестве”. Нужно сильное остранение, трансфокаторная оптика, чтобы человека, которого вы встречаете в Доме кино на очередном просмотре его очередной картины, говорите с ним о повседневных делах, наблюдаете его житейские слабости, слышали о буднях его работы, вы увидели вдруг в резком удалении, в некой целостности его облика и творчества.

Как сказано, мне довелось наблюдать Марка Донского в заграничной поездке.

Шла вторая половина 60-х. Молодежный и, разумеется, “левый” клуб “Комма” пригласил Донского и недавно вышедший на экран фильм “Обыкновенный фашизм” на широкую “подиумную” дискуссию в Мюнхен (некогда “город движения” — нацистского). Ромм был слишком занят, и участие



в дискуссии с его подачи доверили мне. Так я оказалась в одной делегации с Донским.

На “цековском инструктаже” нас страшали демонстрациями неонаци, но Мюнхен встретил половодьем красного, портретами Че Гевары, митингами и диспутами — был разгар молодежной весны. В клубе “Комма” над огромным самоваром занимали почетный угол среди прочих портреты Сталина и Троцкого. Рядом. Мы были гостями студенческого по преимуществу сообщества.

Таким образом, Донского я увидела под градом вопросов немецких студентов, главным образом леворадикальных. Перемену оптики обеспечил именно взгляд со стороны. Это не был обожающий и преданный взгляд французских киноманов. Это был скорее критический взгляд очень политизированной молодежи, с подозрением относящейся к романтическому и почвенному пафосу фильмов Донского. И однако, при всех спорных моментах, очевидно было уважение и несомненность отношения к явлению. Феномену. Вселенной Марка Донского.

Нужды нет, что во вступительном слове мне приходилось объяснять этим молодым людям, знавшим не только о Первой, но и о Второй мировой войне лишь понаслышке, истоки и смысл этой вселенной, ее внутренние законы. Объективную реальность ее существования, ее единство и смысл скорее они объяснили мне — даже спорами, подчас яростными и непримиримыми. Они встретили Марка Донского не как имя, не как легендарность, а как данность, слагающуюся на глазах из фрагментов его фильмов (с нами был ролик “Избранного” Донского). Как явление.

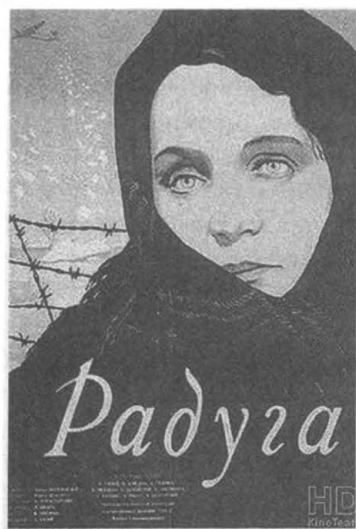
Что же такое Марк Донской для Запада, Марк Донской как феномен?

Помню, как на Первом Московском кинофестивале я спросила французского критика Марселя Мартена, в чем смысл популярности этого режиссера в Париже, в то время как он менее всех прочих пошел навстречу авангардизму, современной манере нового кинематографа. Он ответил мне чем-то вроде притчи.

Я сейчас впервые приехал в Россию, — сказал он, — ехал поездом от Бреста до Москвы и стоял у окна, не мог оторваться. После тесной Европы я был потрясен протяженностью равнин, широким течением рек — этой огромностью русского пространства. В то же время я уже откуда-то знал ее, она жила во мне как предощущение, которое я увидел воочию воплощенным. Я стал вспоминать, откуда я это знаю? Где я видел это уже? И вспомнил: в фильмах Марка Донского.

Я могла бы резонно возразить на это, что чем-чем, а пейзажами наш кинематограф не беден, и французский критик мог видеть их в любых других картинах любого другого режиссера. Но я не стала возражать хотя бы потому, что мы с удовольствием смотрим многие и разные фильмы многих и разных режиссеров, но внутренне подтягиваемся и что-то заранее настраиваем на определенную волну, когда нам говорят, что в титрах стоит имя Феллини, Бергмана, Бунюэля, Антониони или Куросавы. Не потому, что у них не было плохих, неудачных, несостоявшихся картин, сцен или кадров. Не из-за привычной магии имени, хотя есть и это. Не оттого даже, что мы можем предугадать, что они нам предложат. Но потому, что что-то об этом мы всегда знали. Оно отложилось в нас навсегда.

Приученные уже историей кино отличать, к примеру, поэтический ландшафт Довженко — гиперболизированный и прекрасный ландшафт “Земли”, “Арсенала”, даже военных документальных лент, — мы, однако, привыкли отождествлять пейзажные мотивы Донского с любыми другими пейзажными кадрами, не замечая их кинематографической мистики (вижу красный карандаш совредактора, повисший над этим сакраментальным словом). Меж тем едва ли кто-нибудь усомнится, если я скажу о мистическом значении мотива улицы для немецкого немого кино: о качающемся свете фонарей, лучах фар, пробегающих по потолку комнаты, отблесках в стеклах проезжающих трамваев, стеклянных вращающихся плоскостях дверей отеля, о жуткой темноте подворотен, мер-



цании лифтов в глубине кадра и резких тенях в колодцах дворов, полусвещенных рядами окошек...

Для западного зрителя пейзаж Донского несет в себе не только информативный смысл и даже не только живописно-изобразительный строй. Он странным образом вмещает медлительное и космическое движение облаков, рек, скольжение света и теней, белизну снега и огромные восходы солнца — понятие бескрайности русских пространств, невыделенности человеческого существования из существования природного; внутреннюю сокровенную связь между человеком и его окружением, общность и нерасторжимость их эмоций. Пейзаж Донского пульсирует человеческими страданиями и озарениями, а человек заключает в себе частицу его вечной сущности.

Для Запада, озабоченного поисками разгадки пресловутого “русского сфинкса”, он дает нечто, трудно выразимое словами, но очевидное для глаза, привыкшего к тесноте и разграниченности Европы даже в прекраснейших пейзажах ренуаровских фильмов. Их безграничность — внутрикадро-



вая. Где-то за рамкой кадра угадывается граница, положенная человеческой деятельностью этой сияющей и мерцающей листве, бегущей воде, изменчивым берегам, простирающимся до ближайшего городка — не дальше. Может быть, в этой малости природы, ее прирученности и есть интимное очарование неповторимого ренуаровского стиля.

У Донского пейзажи огромны; не внутрикадрово, а закадрово бескрайни, неприручены, неодомашнены, неинтимны, но зато распахнуты в вечность, где “звезда с звездой говорит”. И это отражается в людских характерах и образах, тоже разомкнутых и, если индивидуализированных, то резко, подчеркнута, а если обобщенных, то крупно, до символики; несущих в себе противоречивое единство личной ответственности и соборности.

Я не останавливаюсь на отдельных фильмах режиссера, в которых есть и льстивость, и грубость, и бутафория, и не-



правда. Я пытаюсь установить специфический ракурс западного взгляда, открывающего для себя феномен русского характера через феномен кинематографического мира Донского.

Любой из наших критиков мог бы со знанием дела поговорить о смысле карнавальных шествий, цирка, бутафории религиозных процессий, положим, у Феллини; или о мотивах двоящихся шутовских и театральных масок у Бергмана. Но мало кому из нас приходилось задуматься о пристрастии Донского к ярмаркам с обрывками кабацкой гульбы, о цыганской вольнице, об исступлении пьяной пляски или, наоборот, о почти религиозной страдальческой странности танца в фильмах Донского.

Самое странное, пожалуй, что менее всего это было наследием первых пореволюционных лет с подчеркнутым, но скорее теоретическим пристрастием авангарда к низким жанрам — цирку, балагану, лубку. Менее всего это было стилизацией или романтизацией профессионала на грани фола.



Кадр из фильма “Детство Горького”.

В мире Донского эти пестрые, экспрессивные, экзотические и естественные ярмарочные мотивы прямо, без опосредования выражают национальный характер — широкий, не смирившийся, подчас буйный или стойкий, характер отчасти фантастический и затейный. Из мировых экранных мотивов подобного рода ярмарки Донского, пожалуй, наименее метафоричны и интеллектуально отягощены иноказательными смыслами. Зато в них, как и в его пейзажах, присутствует то же изначально магическое, природно и народно зрелищное, уводящее из мира, ограниченного и разграниченного здравым смыслом, в мир изначальной безграничности, что и в его пейзаже.

Когда западные критики с некоторым почтительным страхом говорят о проблескивающем в облике Донского безумии (“человек, который говорит с богами”), они узнают в нем творимую легенду о русской нерадивости, которая сверх и свьше рационального разума, здравого смысла, и спрашивают: не потому ли он отдает предпочтение сельской жизни, сохранившей больше традиций?



Кадр из фильма “Детство Горького”.

Мы редко отдавали себе отчет в том, что действие современных фильмов Донского, если они не опрокинуты в старую Русь, происходит в сельской местности. У нас был свой отчет “деревенского” фильма, восходящий к тому же Довженко и выделяемый в отдельную рубрику в темплане: “о деревне”.

Потом проходила кампания фильмов “о рабочем классе”, “о молодежи” или “об ученых”, в нее вписывались те же — или уже иные — имена режиссеров, и общий поток кинематографа продолжал свое привычное течение.

Между тем западная критика выделяет для вселенной Донского совершенно отдельный, свой собственный угол, связанный с именем Максима Горького, его пониманием народной жизни — ее жестокости и ее гуманизма, мрака и светлости, — из которого проецирует все творчество режиссера,

Впрочем, для этого и не надо так далеко отъезжать от Москвы, потому что Донской сам делал эту отсылку: предваряя почти каждую свою картину эпиграфом из Горького.

Не надо, но и надо: некоторая демонстративная старомодность и консервативность его манеры связаны не только с возрастом, поколением, усвоенными эстетическими категориями. Не только с довлеющим себе и потому в чем-то существеннейшем и сокровенном неподвижным его экранным миром. Но и с вечной темой, начавшейся для Донского не с Горьким, но в горьковских экранизациях обретшей свой центр и высшее художественное выражение, как и выражение человеческое, — с темой русского гуманизма, жестокого и просветленного, с темой постижения и построения жизни через страдания, муки и вечно брезжущую надежду и веру.

Вот тут-то, пожалуй, главный пункт притяжения Запада к “неизбежности странного мира” Марка Донского. Кто откажется от соблазна истоки победы в кровопролитнейшей из войн искать в каких-то исконных свойствах национального духа, а не только в обстоятельствах стратегии, тактики, военного потенциала, в расстановке сил, даже в объединяющей силе идеи защиты Отечества? Кто не захочет понять сегодняшнюю жизнь народа и государства через его историческое прошлое и его вечные вопросы?

Марк Донской по внутреннему единству своего творчества, как мало кто, дает Западу ориентиры в понимании далекого “европейского Востока” или “Востоко-Запада”. Не только фильмами, непосредственно составляющими триптих о войне, — “Радуга” и обрамляющие ее как створки “Как закалялась сталь” и “Непокоренные”, — но и всей совокупностью созданного им.

Реки и равнины Марсея Мартена — это ведь еще и метафора и иносказание: речь идет не только о пространствах, речь идет о людях, населяющих эти пространства, о характере, в котором присутствует и медлительное, неотвратимое течение этих рек, и протяженность равнин, и безграничность снегов, и история, и современность. Именно в естественном и непосредственном переходе от истории к современности в ее народном, почвенном и в то же время общечеловеческом



варианте усматривает западная критика значение кинематографического мира Донского.

Он рожден революцией, ибо именно революция могла открыть “маленькому человеку из Одессы”, сыну еврейского рабочего, возможность стать одним из самых заметных явлений в русском советском кинематографе. Но в его фильмах уже иной пафос, нежели в картинах Большой тройки, показывающих непосредственно революционную ломку. Открыв Горького, Донской имел возможность обратиться к более глубоким истокам происшедшей ломки.

Слова “открыв Горького” могут быть поняты узко, буквально, но могут быть поняты и в более широком и общем смысле. Открыв для себя Горького — не того “главного” советского писателя, каким его привыкли числить, а выходца из “Детства”, странника “по Руси”, он открыл в Горьком и ту пеструю, бродящую и поднимающуюся на дрожжах Русь, которую сам еще отчасти застал в своих поисках профессии, места и смысла жизни. Она оборотилась к Донскому через Горького и через Достоевского, которого он никогда не ставил, но которого воспринял через посредство того же Горького — исповедально и дискуссионно. От Горького в творчество Донского пришли отнюдь не изобразительные мотивы: космическое ощущение пространств, вод, облаков, солнц и лун “маленький человек из Одессы” носил в самом себе. Пришли мотивы, так сказать, сюжетные, а на самом деле — традиционно-национальные и общечеловеческие. Быть может, он прочувствовал их на самом себе — в своей беспокойной судьбе, в своей одержимости, авантюризме, не столь редком по тем временам — все кинематографисты довгиковских лет в той или иной степени были авантюристами и конкистадорами. От Горького он получил тот синтез, тот первоисточник, который — в случае Донского — трудно даже назвать собственно литературным.

Из Горького он вынес мотивы детства — несчастливого, раненного жестокостью, взыскующего любви и правды, чистого, гордого, жалостливого и злого, ожесточенного — веч-



Кадр из фильма “Детство Горького”. Даниил Сагал — Цыганок.

ного детства как одного из вариантов безумия — незнания и неумения мириться с велениями здравого смысла.

Из Горького он вынес мотивы материнства — униженного, забитого, всепрощающего, всеобъемлющего, доброго и лучистого, нежного, страдающего и сострадающего, страстного, отчаянного — вечного материнства как иного варианта того же безумия, не умеющего смириться с жизнью как она есть.

Из Горького он вынес мотивы злобы и жестокости — жалкой, подневольной, темной, страшной, напуганной, слепой, взывающей к возмездию — вечной жестокости как варианта безумия самой жизни.

Из Горького он вынес мотивы нижегородской и всякой иной ярмарки — загульной, пьяной, фантазмагорической, буйной, хмельной, веселой, освобождающей скрытые силы жизни — вечного и нечаянного выплеска безумия в образумленную повседневность.

Из Горького он вынес мотивы преображенной и вечной христианской символики — Цыганка, погибающего под тя-



Кадр из фильма «Детство Горького».

жестью креста, крестьянки Олены, совершающей свой крестный путь на Голгофу под дулами немецких автоматов, убитого оккупантами ребенка на крыше хаты среди плещущих крылами голубей.

Эти мотивы вовсе не ограничились в творчестве Донского экранизациями самого Горького. Они прошли через экранизации кого угодно, от Ванды Василевской и Бориса Горбатова до Николая Островского и Коцюбинского, и стали его собственными излюбленными и кровными мотивами, столпами его вселенной.

Эти-то мотивы и были восприняты французской, итальянской, а затем уж американской и всякой иной критикой как извечно русские и социалистически-гуманистические, нашедшие в жестоких испытаниях Второй мировой войны свою небывалую остроту. Здесь можно бы вспомнить и «слезинку ребеночка», и многое другое, что — как вечные вопросы бытия — было предложено Западу великой русской культурой.

Негармоничность и огрубленность, присущая фильмам Марка Донского, избыток бутафории и несколько архаичский пафос не отменили для них убедительности этой вселенной. Нет творца совершенного и безупречного, и любая вселенная — да хоть бы и наша собственная — непременно где-нибудь да хромает. Таким образом, ошибки вкуса, некоторая непричесанность и преувеличенность в глазах эстетически весьма взыскательной критики послужили не к умалению мира Донского, а лишь к доказательству его подлинности и первородности. А первородность художника всегда выше его удач и неудач.

Возвращаясь ко временам так называемого “малюкартинья”, не забыв упомянуть об опале, постигшей Донского в связи с фильмом по роману “Алитет уходит в горы” (1949), западная критика отмечает, что, будучи всегда ортодоксальным защитником идей Октября, страстно отстаивая его заветы и получая все положенные ему награды, Донской никогда не делал ни официозно-помпезных, ни мнимо-достоверных, ни сервильных картин о Сталине. С 1934 года даже портрет Сталина не являлся в картинах Донского (не считая его реального выступления по радио во время войны). Оставаясь в общем русле кинематографии тех лет, его эстетики и идеологии, картины Донского все же прокладывали свой собственный последовательный путь. При этом критикам импонировали обе стороны медали: как верность режиссера идеям революции, так и самобытность их воплощения. Поэтическая и возвышенная и одновременно жестоко натуралистическая вселенная Донского выдержала испытание трудным временем и отразила под своим павильонным небом невыдуманный крестный путь народа через почти невыносимые унижения и страдания, через оскорбление и убиение детства и материнства, через поругание родины — к надежде на светлое начало, заложенное в человеческой природе.

Таково почти идеалистическое, символически выраженное соучастием земли и стихий, светом, фольклорными музыкальными мотивами, рифмованными монтажными фра-

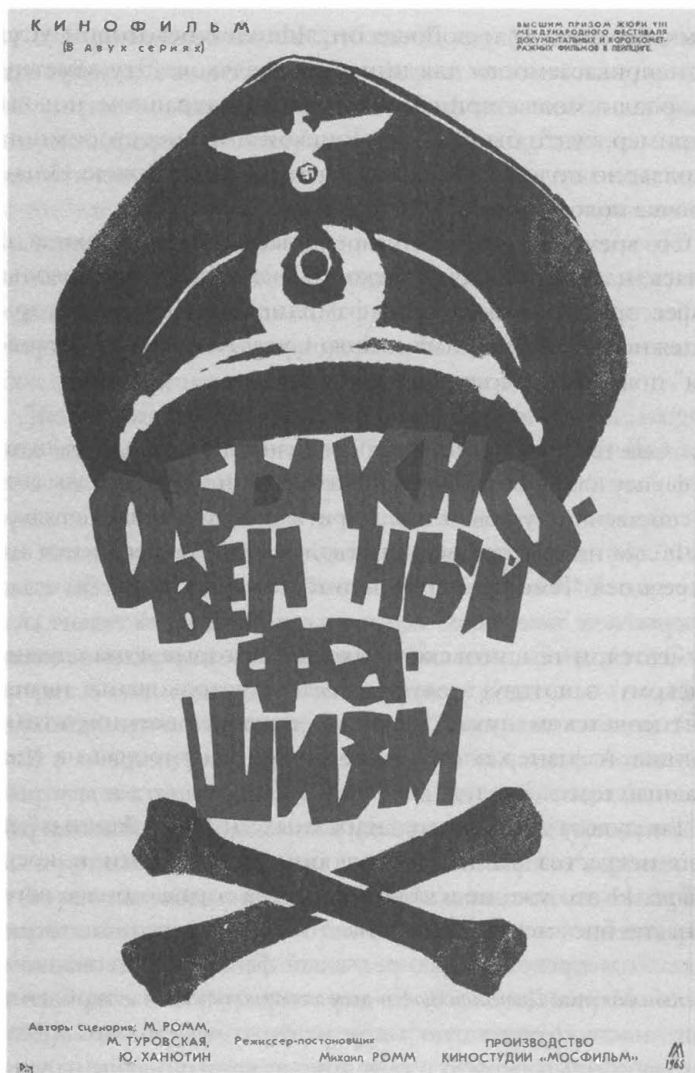
зами верование Марка Донского. И это верование, это упование на человеческое в человеке, это активное до энтузиазма и пафоса начало его фильмов тоже составило частицу того “света с востока”, который западный кинематограф, склонный к скептицизму, отчаянию, иронии, искал и находил в лучших фильмах нашего кино.

Ну и просто ни на что не похожая, растрепанная, фантастическая, пронизанная нищетой и вольностью цыганской судьбы, пропитанная насквозь фольклорными мотивами, несущественной эротикой и бесконечностью любви — любви двух изгнанников друг к другу и к оставленной родине, любви прекрасной и смертоносной, — сказка “Дорогой ценой”, получившая на Западе название “Плачущая лошадь”. Даже самые ярые энтузиасты творчества Донского не ставили ее в ряд ни с горьковской трилогией, ни с “Радугой” или “Непокоренными”. (Бунин как-то заметил, что, если бы Чехов написал всего только один “Роман с контрабасом”, то можно было бы сказать, что в русской литературе мелькнул оригинальный талант.)

Это странное, но и самое естественное порождение таланта Донского — чуждое ухищрениям киномоды, дикое, незнакомое с новыми веяниями, возникшее как-то почти мимоходом в странной фантазии странного человека от встречи с Коцюбинским, вовсе не предназначенное для экспорта и внутренне чуждое своему шумному успеху у изысканной публики и рафинированных ценителей, — этот почти что незаконнорожденный ублюдок, как никакой другой из фильмов уже маститого, прославленного и возвеличенного “пророка кинематографа” доказал с непреложностью реальный факт: существование вселенной Марка Донского. Ее нерасторжимую и сокровенную почвенность, открывшую миру нечто о чем-то, что никогда не может быть раскрыто и показано до конца: о душе народа.

К этой попытке взглянуть на знакомое издалека, через перевернутый бинокль, не могу не добавить комментарий самой жизни, еще более странный, чем странности режиссера.

**МАЙ ТУРОВСКАЯ ЗУБЫ ДРАКОНА**



Вернувшись из духоподъемной мюнхенской поездки в это турбулентное и остродискуссионное время, я обнаружила себя невыездной (как, впрочем, было и прежде). Но и маститого режиссера почему-то изъяли из всех телевизи-

онных передач, да и вообще он лишился некоторой условной неприкасаемости для пинков и шелчков. Эту заметную тень опалы молва приписывала самым дурацким поводам (например, будто бы в эфире Донской имел неосторожность фамильярно положить руку на плечо актера в гриме Ильича и прочее подобное).

Со временем загадка разрешилась. Из партархива появилась на свет “телега” некоего немецкого добровольца, профессора с гофманианской фамилией Херлициус, который прилежно доносил на имя самого Суслова о нашем “несоветском” поведении во время дискуссий:

... Советские гости единодушно признали, что они сделали этот фильм (“Обыкновенный фашизм”. — *М. Т.*) также для своих собственных условий и для критики собственных порядков... Фильм не является исторической документацией, в нем идет речь о повсеместно актуальной теме...

Разумеется, и те шутовские выходки, которые дома служили Донскому защитную службу, были истолкованы немцем в антисоветском духе: “Донской перешел все допустимые границы: на манер плохого клоуна он имитировал на сцене парадный шаг...”<sup>1</sup> и т. д.

Так судьба даже самых “народных” и “заслуженных” деятелей искусства зависела от любой случайности и косога взгляда. И это уже не в сталинские, а в гораздо более вегетарианские брежневские времена...

1 *Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства.* М., 1998. С. 396–397.



Автор-режиссер — заслуж. деят. иск. — орденаносец Г. В. АЛЕНСАНДРОВ

Композитор — заслуж. деят. иск. — орденаносец М. П. ДУНАЕВСКИЙ

Текст песен — поэт-орде

Большой орденаносец Б. П.



# “Волга-Волга” и ее время

Земля, земля, веселая гостиница  
Для проезжающих в далекие края.

Н. ЭРДМАН  
*Хитров рынок, 1920*

## Мамин-Сибиряк как автор текста “Волги-Волги”

Историки кино привыкли воспринимать фильм “Волга-Волга” как данность в свете громкого успеха, специального предпочтения вождя, последующей Сталинской премии. Это скорее всего означает еще не преодоленную зависимость от советских стереотипов и личных вкусов товарища Сталина. Такая “наводка” заслоняет до сих пор сам текст фильма, вовсе не столь однозначный, историю его появления на свет, вовсе не столь безоблачную, и шире — закадровую историю советского кино, часто не совпадающую с его официальной историей, которая со временем плавно переходит в столь же малоподвижную “антиисторию”. Между тем закадровая история развеселой ленты — главным заданием которой, артикулированным вождем, было предъявить стерильно комический фильм без лирических и мелодраматических

отступлений — имеет длинный литературный, бюрократический и лубянский шлейф. Известны разночтения в титрах фильма, как и в упоминаниях о нем в разное время и в разных странах. Иные были вызваны арестами оператора картины Владимира Нильсена и директора Захара Даревского, другие — недоразумением. В акте приемки фильма (1938) — и соответственно, в постановлении о Сталинской премии — единственным автором-режиссером назван Григорий Александров. В “Аннотированном каталоге” (1961) в качестве авторов выступают Г. Александров, М. Вольпин и Н. Эрдман.

В поисках гипотетической рукописи сценария я позвонила вдове Вольпина. Она объяснила мне, что Вольпин отношения к фильму не имел и его туда вписали зря. Нигде в окрестностях Эрдмана искомой рукописи не обнаружилось. Зато в архиве арестованного и расстрелянного Нильсена я неожиданно наткнулась на рукопись в собственном смысле слова — рукою Нильсена написанный первоначальный вариант сценария, сочиненный вдвоем с Александровым. Так сказать, “исходник”, от которого, правда, в фильме останутся лишь название, тема, некоторые имена и гэги<sup>1</sup>. В основном и в главном будущий сценарий на “исходник” будет не очень и похож. Сегодня в титрах восстановленного фильма восстановлена и справедливость: авторами законно значатся Григорий Александров, Владимир Нильсен и Николай Эрдман.

Итак, действие первоначальной, доэрдмановской, “Волги-Волги”<sup>1</sup> происходит не в мифическом Мелководске, а в наличном городе Камышове, где советские люди в свободное, заметим, от работы время занимаются самодеятельностью. Идет репетиция оркестра Алеши, тогда еще по фамилии Рыбник.

АЛЕША. Лева, вы часовой мастер. Неужели вам недоступна техника точной игры?

1 РГАЛИ. Приношу глубокую благодарность Эрне Соломоновне Альпер за ее разрешение пользоваться архивом В. Нильсена.



Николай Эрдман, конец 20-х годов.

ЛЕВА. Товарищ Рыбник, как же можно не врать, если нельзя играть громко?..

АЛЕША. Разве можно играть громко в шесть утра, когда все спят?

ЛЕВА. Давайте играть днем.

АЛЕША. Ты работаешь, когда хочешь, а все остальные днем заняты. Давайте не бузить. Осталось два часа до работы.

Впрочем, Алеша в этом сюжете отнюдь не просто бухгалтер. Даже не только дирижер, тенор, парашютист, но еще и изобретатель. Он, оказывается, послал в Москву проект Камышовского шлюза, строительству которого препятствует бюрократ Бывалов.

АЛЕША. Извините, товарищ Бывалов, я к вам по важному делу.

БЫВАЛОВ. А вы кто такой?

АЛЕША. Я работаю у вас в бухгалтерии... Я по делу постройки шлюза.

БЫВАЛОВ. Так это вы мне портили кровь с вашим дурацким шлюзом? Как будто у меня других дел нет, кроме вашего шлюза!.. В этой дыре шлюзы никому не нужны. Все!

Шлюз, однако, успевают не только построить и торжественно открыть при участии самодеятельности, но и переименовать Болотную улицу в Шлюзовой проспект. Можно понять, что местная письмоносица Стрелка равнодушна к такому передовому Алеше. Но, увы, бойкая дочь паромщика изъясняется примерно так: “паром загробили”, “папашка запарился”, “пырять”, “сигать”. Рыбник же мыслит более возвышенно: “Советские люди — гордые люди, и племя бухгалтеров должно быть не менее гордым, чем они все”. Поэтому поначалу Стрелке он предпочитает “культурную” парикмахершу Ньюру, которая сменила свое неблагозвучное имя на Голли (от слова Голливуд). Она хочет, чтобы Рыбник тоже сменил свою фамилию на более звучную. Письмо о перемене фамилии составит отдельную сюжетную линию, которая даст Стрелке возможность проявить свой героический характер и завоевать сердце любимого.

Между тем в сценарии есть другой претендент на благосклонность Голли. Это режиссер из Москвы с говорящей фамилией Святославский, приехавший погостить к Бывалову.

СВЯТОСЛАВСКИЙ. Как это вас угораздило, Сергей Александрович, с такого ответственного поста на какую-то местную промышленность?

Бывалов. Недоразумение. Временно отсиживаюсь. Написал Серго (Орджоникидзе. — М. Т.), жду от него телеграфного вызова.

Святославский. Хорошо у вас тут!

Бывалов. Кой черт хорошо... Река мелкая, рыба мелкая, люди мелкие... А тебя как сюда занесло? Как же театр без тебя?

Святославский. Не театр без меня, а я без театра...

Именно его Бывалов и ангажирует, чтобы подготовить делегацию на олимпиаду, телеграмму о которой передала ему Стрелка с парома.

Местная самодеятельность отменялась злокозненным режиссером, и тогда Стрелка, никем не узнанная в костюме масленщика, подготавливала за ночь (опять в нерабочее, заметим, время) целое представление в старинном соборе Трех святителей, вызвала наутро комиссию из района, и после некоторых *qui pro quo* все кончалось наилучшим образом: “Бывалов заключает мир с кружковцами. Он понял свою ошибку и ищет глазами режиссера, виновника всех предыдущих неудач”.

Далее камышовцы погружались на пароход “Севрюга” (который, правда, в той версии был раритетом вполне отечественным, похожим на “купеческую дачу”). И хотя приключения Стрелки и режиссера продолжались, *tour de force* этого путешествия был пожар на проходящем мимо пароходе “Турист”, который камышовцы спасали под водительством все того же Алеши (“Там гибнут люди. Вы ответите за советских людей”).

Такие, попутные, “героизмы” были каноничны для советской комедии (вспомним хотя бы “Девушку с характером”, где Варя — Серова по дороге на вокзал между делом задерживала диверсанта). Они маркировали героический статус комедийного персонажа, привязывали жанр к общей парадигме советского кино и, наконец, создавали мотивировку для финального апофеоза, где Стрелка и Рыбник возглавляли московский штаб олимпиады, принимали приветствие от Совета народных комиссаров и национальных делегаций:



На съемках фильма “Волга-Волга”.

С тяжелым грохотом падают якоря. Подымаются бокалы, провозглашаются тосты и мощно разносится застольная песня. “За нашу страну и за гения свободного человечества Сталина”<sup>1</sup>.

На знакомую нам “Волгу-Волгу” похоже мало. На экран из этого “исходника” попадут отдельные мотивы и гэги — телеграмма, застрявшая на пароме, Бывалов, застрявший в провинции, меняющиеся дни недели на плахах колеса “Севрюги”, костюм масленщика, в который переделась Стрелка, и проч.

Далее история сценария уходит в затемнение, и из затемнения появляется другой, тоже еще далекий от окончательности, вариант, практически с другими героями, сюжетом и смыслом. Рассказать, как дело было, уже некому, но очевидно одно: его появление связано с именем нового соавтора, блестящего сатирика Эрдмана. Новым, впрочем, его можно назвать едва ли. Он работал с Александровым еще на “Веселых ребятах”, был

1 РГАЛИ. Ф. 2753. Оп 1. Ед. хр. 7.



Кадр из фильма “Волга-Волга”.

арестован прямо на съемках и получил три года сибирской ссылки.

Кое-что из истории его появления в группе “Волги-Волги” оставило следы в документах.

В июне 1936 года Эрдман, еще из ссылки, сообщает в письме к матери (его подпись в этих письмах “Мамин-Сибиряк” мгновенно разошлась по Москве):

Очень взволнован предложением Александрова работать над сценарием для двадцатилетия Октября... Работать хочу, как никогда<sup>1</sup>.

2 декабря 1938 года в своем заявлении на имя Комиссии по частным амнистиям (копия в Президиум Союза советских писателей) он пишет:

1 Эрдман Н. *Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников.* М., 1990. С. 260.



Вс. Мейерхольд, Н. Эрдман, В. Маяковский, 1928 год.

В 1936 г., по отбытии наказания, я приехал в Москву и сейчас же приступил к работе над сценарием кинокомедии “Волга-Волга”, с тем же самым коллективом, с которым до ссылки я написал комедию “Веселые ребята”. В разгар работы я был вынужден покинуть Москву, так как мне было отказано в прописке<sup>1</sup>.

Увы, ни на одном из машинописных экземпляров сценария, хранящихся в РГАЛИ, имя Эрдмана не значится. Работал он, так сказать, “негром”. Но в протоколах обсуждений кое-где оно все же отложилось. Так, в “Дневнике” фильма (впрочем, по сути, не ведшемся) зафиксировано, что 2 февраля 1937 года представлен сюжет сценария, над которым “т.т. Александров и Нильсен работали совместно с т. Эрдманом”. Действительно, на совещании у тогдашней замдиректора студии Соколовской Эрдман не только упомянут среди участников, но даже кратко

1 ЭРДМАН. С. 294–295.



запротоколировано его предложение построить фильм на столкновении Стрелки и Алеши Рыбкина с Бываловым:

Бывалов гнет неправильную линию, и были бы сатирические нотки. Бывалов все портит, а они преодолевают те препятствия, которые он ставит перед ними, тогда будет интереснее смеяться. Между Стрелкой и Рыбкиным спор тоже может быть, но основной спор... между ними и Бываловым<sup>1</sup>.

Делая скидку на тупость протокола, это все же схема реального сюжета будущего фильма, не говоря о брошенных вскользь “сатирических нотках”. Обсуждение состоялось 5 февраля, а уже 8 марта было подписано заключение дирекции киностудии “Мосфильм”; 9-го (совещание, на котором Эрдмана не было) Соколовская предложила послать ему заключение “и в самый кратчайший срок его сюда вызвать”<sup>2</sup>.

Суждения, высказанные на совещании и в заключении, бросают, на мой взгляд, новый свет на восприятие еще только будущей “Волги-Волги” ее современниками. Хотя эрдмановское участие никем не оспаривается, но, мне кажется, и не принимается в расчет, что мешает оценить латентные смыслы комедии, задернутые от историков сверкающей завесой ее официального признания. Между тем для чиновников, которым надлежало отправить сценарий в ГУК, они были очевидны.

Но перед этим маленькое отступление.

Николай Эрдман вошел в советскую литературную традицию как автор “Мандата” и “Самоубийцы” — пьесы, объяснившей целому поколению интеллигенции, “почему мы еще живы”, и ставшей тем самым как бы прощанием автора со своим даром. Не забудем, что, услышав 12 октября 1933 года об аре-

1 РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 40.

2 РГАЛИ. Ф. 2759. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 7.

сте Эрдмана за басни (его и Владимира Масса увезли прямо из Гагр, со съемок “Веселых ребят”), Булгаков “ночью... сжег часть своего романа” (о дьяволе)<sup>1</sup>. Но при всем сходстве язвительного склада ума обоих, при их взаимной симпатии и блестящем собеседничестве (Булгаков, как известно, даже написал личное письмо Сталину в защиту Эрдмана) Эрдман по натуре тяготел к другому жанру, расцветавшему в иные моменты истории, но так и не конституированному отечественной традицией. И дело не только в том, что ему явно не хватало благородного графоманства, просто он любил короткий метр и легкий жанр. Если Булгаков сочинял либретто для опер, то Эрдман — для оперетт. Он был, как сказали бы теперь, плейбоем: любил бега, коньяк, женщин и женился на балеринах. Если бы в России могла состояться кабаретистская культура, временно расцветавшая в “позорное и проклятое” и в 20-е, он безусловно стал бы ее *Charming Prince*<sup>2</sup>. Но железная метла соцреализма, увы, вымела всю эту блестящую, а иногда мишурную тулузлотрековщину на малоуважаемую советскую эстраду, и лишь в отдаленной перспективе конца века стало очевидно, что “клоуны” наподобие Райкина рассказали нам больше правды о нас самих, нежели их куда более уважаемые коллеги в высоком искусстве. Со своей стороны, авангард, клявшийся низкими жанрами, не узнал их в лицо в тех немногих случаях, когда они о себе заявили. Все это вместе сделало Эрдмана, даже вписанного в титры “Волги-Волги”, таким же невидимкой, как почтальон в известной патер-брауновской новелле Честертона. Между тем как знакомство с “исходником” делает очевидным объем его участия в работе над сюжетом и текстом сценария.

Разумеется, у авторов первоначального варианта, посещавших Голливуд, был свой запас юмора, трюков и гэгов. Все же я хочу остановиться на некоторых вполне гипотетических мелочах, которые могли послужить толчком для воображения Эрдмана.

- 1 Булгакова Е. С. *Дневник Елены Булгаковой*. М., 1990. С. 41.
- 2 Прекрасный принц (англ.).

Думаю, что в “Волге-Волге”—2 очевиден непредвзятому глазу юмор далеко не безобидный, который вполне условно я назвала бы “эрдмановским слоем”. Провинция и ее бюрократия после трех лет ссылки была хорошо ему знакома, а взгляд “Мамина-Сибиряка” не терял зоркости<sup>1</sup>. Вся в целом Мелководия, сменившая в новом варианте сценария добропорядочный советский город Камышов, я думаю, была эрдмановской.

Начнем с самого сюжета путешествия на олимпиаду. В письме к матери, предшествующем сообщению об александровском предложении, драматург пишет, что трудколония “Чекист” (как, однако ж, ему везло на это ведомство!) предложила ему большую работу, но вот беда: они уезжают в Москву на олимпиаду<sup>2</sup>. Случайное совпадение.

В бытность Эрдмана в Енисейске тогдашняя его возлюбленная, актриса МХАТа Ангелина Степанова, придумала и даже осуществила (посылая по почте отдельные батареи) комнатную электростанцию. Проблему освещения это не решило, но, кто знает, может быть, идею единственной “межкомнатной телефонной линии Бывалов — дворник” подтолкнуло. Знаменитый бываловский же композитор Шульберт (вместо Шуберта) мог вполне быть инициирован бытовавшей в доме Булгакова историей о читке “Мольера” на худполитсовете МХАТа, где, за отсутствием в тот день актеров, один из рабочих театра называл Мольера Миллером<sup>3</sup>. Подобные крупницы могли зацеплять воображение и рождать “шутки, свойственные кино”<sup>4</sup>. Но едва ли можно сомневаться, что житье-бытье ссыльнопоселенца не оставило у писателя

- 1 В письме к матери от 14 февраля 1935 года, описывая, как он без конвоя и за свой счет перебирался из одного места ссылки в другое, Николай Эрдман добавляет: “Я не спорю, все дорожает, но ссылка становится очень уж дорогой. Эдак можно остаться где-нибудь посреди дороги и заработать еще три года за побег” (ЭРДМАН Н. *Указ соч.* С. 255). Как видим, склонность к язвительной шутке не оставляла его и в неблагоприятных обстоятельствах.
- 2 Там же. С. 260.
- 3 См.: Булгаков М. *Дневник. Письма. 1914–1940*. М., 1997. С. 220. Сюжет изложен в агентурной сводке ОГПУ.
- 4 ЭРДМАН Н. *Указ соч.* С. 255.



Бывалов на пароходе «Северюга».

иллюзий, в каком виде пребывает периферия на двадцатом году советской власти и как ею правят. Хотя жаловаться он считал ниже своего достоинства.

Разумеется, кое-что он, пройдясь «рукою мэтра», поправил в наличном тексте. Так, из длинной жалобы Бывалова, что здесь все «мелкое», он извлек квадратный корень — и получился замечательный Мелководск. Он прикоснулся к «местной промышленности» — и получилась незабываемая «совершенно мелкая кустарная промышленность» в устах секретарши Быва-

лова. Автор американизации купеческой “Севрюги” остался неизвестен, во всяком случае, означала она лишь уровень мелководского судоходства, а отнюдь не Голливуд.

Но если отвлечься от частных деталей, то весь сценарий в целом после совместной работы изменился неузнаваемо. Отпали трудовые будни с перерывом на самодеятельность и тем более трудовые подвиги (на одном из предыдущих доэрдмановских этапов сценария шлюз чуть было не заменился на прогрессивную систему бухгалтерского учета!). Зато появились идея песни и соперничество двух ансамблей, не говоря о классической для жанра “борьбе полов” (эту схему *scrow ball comedy* (“крученный мяч” — американский термин, заимствованный из тенниса, будет впоследствии с успехом разрабатывать Эльдар Рязанов). Бывалов перестал “признавать ошибки” и превратился в того классического для русской традиции (от Капниста еще) бюрократа, текст которого разойдется на поговорки, а место не будет пустовать никогда: ни в советской, ни в постсоветской реальности (недаром тот же Игорь Ильинский появится в “оттепельной” “Карнавальная ночь” (1956), а мог бы появиться хоть сегодня, поменяв толстовку на “прикид”). Отшелушились натужные и ненужные персонажи: доктор, играющий на банках, парикмахер-изобретатель, Ньюра-Голли и режиссер Святославский. Явились нужные городу и жанру водовоз, дворник, лоцман и прочие мелководские обыватели.

Едва ли надо сегодня доказывать, что текст Бывалова и его секретарши<sup>1</sup> написаны эрдмановским пером. Но даже идиотские препирательства с дядей Кузей, когда телеграмма молния застревает на плоту, а “совершенно секретный” ответ орут через реку хором, несомненно, эрдмановские. Вопрос, стало быть, не только и не столько в том, что диалог их полон

1 Мария Миронова рассказывала мне, что роль ее была сокращена при монтаже и она в знак протеста не пришла на премьеру. Действительно, в сценарии была линия ее флирта с Алешей, а отношения с Бываловым были закольцованы: она уходила к другому бюрократу с теми же беспронгрешными словами о “чутком руководстве”.

идиотизма (почти инфантильного со стороны Бывалова и более хитрованского со стороны дяди Кузи), а в том, почему, или даже зачем, он полон идиотизма. Идиотична ли “Волга-Волга”, призванная на двадцатом году революции соцреалистически оболванить зрителя, показав “расцвет народных талантов”, или идиотично то, что происходит в Мелководске на двадцатом году революции, а за зрителем остается право шевелить собственной мозговой извилиной?

Вернусь на несколько страниц, а на самом деле без малого на шесть (а теперь уже и почти на восемь) десятков лет назад, чтобы вспомнить, что видели современники, пока хеппи-энд проекта еще таился во мгле, а сценарий надо было посылать на утверждение в ГУК (напомню о задаче “голового смехачества”).

У авторов бодрая, веселая, жизнерадостная советская музыкальная самодеятельность развивается в архаической, как бы дореволюционной обстановке. Паром, водовозная кляча... наконец, сам начальник Управления мелкой кустарной промышленности... напоминающий не то самодура-урядника, не то какого-то городского голову... Диалог должен быть тоньше, комедийнее...<sup>1</sup>

Это из отзыва Авенариуса. А вот отрывок из протокола совещания по сценарию на Мосфильме:

ДАРЕВСКИЙ (директор картины. — *М. Т.*). Мне кажется, что есть опасность того, что показываемый в сценарии провинциальный город может оказаться своеобразным городом Глуповом. Для этого нужно дать какие-то положительные стороны города, дать положительных людей, чтобы не выглядело так, что город наполнен только нашими комедийными персонажами... Стрелка ни в коем случае не должна

1 РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 64–65.

организовывать пения и выступления в городе... Мне кажется, что когда идет Бывалов по городу... то рыбаки, чиня сети, должны петь свою обычную песню, гончары, делая горшки, должны петь свою обычную песню и т. д. Комедийные ситуации до широкого зрителя дойдут гораздо сильнее, *если то, что будет на экране, не будет условным и требующим додумывания, а будет совершенно реальным и простым* (курсив мой. — М. Т.). СОКОЛОВСКАЯ (замдиректора студии. — М. Т.). Насчет городка опасение Даревского, чтобы не получился город Глупов, справедливо... Нужно сделать так, что все, что происходит, это второй план жизни городка. Город живет своей жизнью. Город — нормальный, хороший советский город, и в нем разыгрывается такая история...<sup>1</sup>

Из заключения дирекции киностудии “Мосфильм”:

4. В изобразительной трактовке пристани, ресторана дать второй план, не эксцентрический, для того чтобы советский город не выглядел городом Глуповом<sup>2</sup>.

Я привожу замечания так подробно, потому что ни Даревский, ни Соколовская, ни директор студии Бабицкий дураками не были и сценарий им нравился. Бабицкому, в частности, принадлежит идея ввести секретаршу Бывалова, очень украсившую фильм в блистательном исполнении Марии Мироновой. Знали они и о “госзаказчике”. Но веления соцреализма, равно как и “тонкости”, владели ими не только страха ради (вспомним претензии к Зоценко). “Условность” была тогда синонимом “формализма”, а слово “жанр” показалось бы буржуазным.

Парадокс, однако ж, в том, что гиперболическая Мелководия отстояла от “потемкинской деревни” гораздо дальше, нежели “хороший советский город” со шлюзами

1 РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 3–6.

2 РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 93.

и гордыми бухгалтерами, спасающими пароходы. Эрдман знал это и впервые обратил увеличительное стекло на священное чудовище — “народ”.

С советской действительностью, однако, не мог бы соперничать по абсурду ни один вымысел. За то время, что сценарий комедии превращался в фильм, все участники дискуссии о “правдоподобию” “Волги-Волги”, как то Бабицкий, Соколовская, Даревский, не говоря об авторе-операторе Нильсене и начальнике ГУКа Шумяцком, не просто сгинут в порядке очередности в подвалах Лубянки, но будут расстреляны по приговорам Военной коллегии Верховного суда СССР как участники террористического троцкистского заговора. На этом фоне ссылка Эрдмана в Сибирь и последующие “минус шесть городов” могли показаться мерой почти что вегетарианской. Он возвращался из Сибири со справкой об отбытии наказания как раз тогда, когда начинался размах маятника Большого террора.

Правда, после ареста Нильсена “Мосфильм”, прорабатывая на собраниях Александрова за связь со “шпионом”, припомнил ему и “контрреволюционного пасквилянта Эрдмана”, которого “Нильсен привлек к работе над фильмом... а режиссер Александров, ныне ссылающийся на некую гипнотическую силу Нильсена, принял эту кандидатуру без всякого сопротивления”<sup>1</sup>. Так что, пожалуй, и захоти Александров вписать Эрдмана в титры, студия “дала бы ему по рукам”, как тогда выражались.

Кстати, о Нильсене. В обвинительном заключении по его “делу” значилось, что в феврале 1936 года он принял задание “совершить террористический акт против членов правительства СССР” во время съемки парада на Красной площади, к которой его не допустили (см.: *Верните мне свободу*. М., 1997. С. 73). Заметим, Нильсен и не был оператором-хроникером. Зато уже в 1937 году он вместе с Александровым руководил съемками картины “Доклад тов. Сталина И. В. о проекте

1 Кино. 1937. 28 октября.



Конституции Союза ССР на чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов”. Но ни об этом, ни об ордене, который он получил, в деле не упомянуто.

При этих auspiciis призрак города Глупова, казалось, мог бы гинуть вместе со своими авторами и, безумство храбрых, продолжающих снимать смешной фильм, найти начальственную поддержку. Увы, после просмотра отснятого материала новый начальник сценарного отдела тов. Резник отправил группе очередной, еще более категорический, меморандум, где было сказано, что Бывалов (теперь уже знаменитый Игорь Ильинский) “благодаря утрате чувства меры приобретает черты шаржированной неправдоподобности”, что “шаржированный Мелководск находится вообще за пределами советской действительности” (здесь же опять про салтыков-щедринский Глупов), что среди “подлинных выходцев из народа” — только пьющий водовоз и странный дворник, что отношение Стрелки к классике несознательно, анекдоты грубы и что необходимы “положительные персонажи”, а вообще-то идея, “положенная в основу первоначального замысла”, правильная — как будто он знал про “исходник”<sup>1</sup>.

Не могу не привести еще одно свидетельство смятения, которое внес в умы уже готовый фильм. 18 апреля 1938 года в Доме кино состоялась дискуссия о “Волге-Волге” “под председательством Михаила Ромма, в присутствии летчика-героя... Водопьянова” и “завода Шарикоподшипник”, а также тов. Кожевникова, который было вышел на трибуну, потом попросил разрешения сойти и подумать, а подумавши, произнес следующий вдохновенный текст:

Мы видим замечательный пароход, который рассыпается, как только к нему прикоснешься. Некоторые скажут, откуда такой пароход, когда у нас в Союзе идет борьба за качество, когда у нас назначен наркомом водного транспорта Ежов. Что это, Бестер Китон или наша действительность?

1 РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 116–118.

К счастью, баржа, груженная автомашинами М-1, вызвала у него счастливую догадку:

“Волга-Волга” — реалистическая картина, но вместе с тем здесь чувствуется правильный, интересный уход в фантастику. Мы видим оборвавшийся паром. Может это быть в нашей действительности? Нет, не может быть. Но этот уход в фантастику в правильной реалистической картине заставляет нас сомневаться в правильности происходящего<sup>1</sup>.

То, что *на входе* вызывало беспокойство и попытку рационализации будущего фильма в духе соцреализма, *на выходе* вызвало всплеск социальной шизофрении или, как сказал бы эрдмановский режиссер Борзиков: “Это диалектика, Раиса Минишна, этого нельзя объяснить”.

Моя скромная догадка о “Волге-Волге”, возникшая всего лишь из операции “выведения из автоматизма восприятия” или остранения в процессе знакомства с историей вопроса, таким образом, из “маргиналии” становится достаточно фундированной попыткой описать реальную многослойность 30-х годов. Быть может, Александров, вызывая из ссылки опального драматурга, точнее улавливал пожелание вождя, а с ним и массы, нежели спецы от соцреализма? Но хотя именно Сталин с подачи Горького вывел в свет безыдейных и почти запрещенных “Веселых ребят” и придал статус шедевра кисло-сладко разрешенной реперткомом “Волге-Волге”, даже это не делает смех, по сей день сопровождающий фильм, “идеологически выдержанным”, тем более государственным. Просто харизматические лидеры бывают иногда лучшими социопсихологами, чем их спецы, а ужас легче уживается с утробным смехом, чем с разумом.

Кроме прочего, вождю просто нравилась “Волга-Волга”. Он знал ее наизусть, цитировал, и это свидетельствует, что ирония истории не минует никого: ведь на самом деле он

1 РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 159, 165.

изъяснялся текстами “контрреволюционного пасквилянта” Эрдмана, так что вопрос о том, кто смеется последним, может считаться открытым в истории советского кино.

## “Волга-Волга” как жанр

Разумеется, Эрдман, появившийся в Москве почти нелегально, за готовый фильм ответственности не несет. У Александрова были собственные пристрастия — преимущественно к “комической” (“комическая” — жанр американского кино, ссылка на Бестера Китона нечаянна, но не случайна). Уже получив индульгенцию на “безыдейных” “Веселых ребят”, он со своей стороны продвинул условность дальше. Начиная от представления героев перед фильмом. Прием этот, некогда любимый немым кино, отсылал зрителя к заведомой условности.

Кино как бы не знает, что его смотрят. Когда Любовь Орлова посылала воздушный поцелуй публике, она как бы прорывала полотно экрана, сообщая, что она собирается лишь изображать Стрелку, как, впрочем, и все прочие исполнители. Интересно, что в планах режиссера роль Алеши предназначалась не красавчику Андрею Тутышкину (хотя тоже с хорошей вахтанговской школой), а Игорю Ильинскому, Бывалова же — Максиму Штрауху, товарищу Александрова по “железной пятерке” Эйзенштейна и исполнителю Главначпупса в “Клопе” у Мейерхольда<sup>1</sup>. Это не состоялось — и к счастью для фильма. Не только потому, что Штраух принес бы в фильм свой *ready-made* бюрократа, но и оттого, что он был слишком “умственный” актер для “Волги-Волги”. Ильинский был, напротив, вопреки всем замечаниям чиновников, совершенно *свой* в том краю непуганых идиотов, каким предстал на экране Мелководск. Толстовка и краги (которые с трудом удалось найти на толстые икры артиста) делали его не столько архаичным, сколько вечным, тем более что по дороге он пе-

1 РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 34–35.

реодевался в пиджак, тем самым как бы проходя сквозь времена. Что же до Эрдмана, то он не мог пожелать лучшего исполнителя (напомню, кстати, что Ильинский играл в запрещенном мейерхольдовском “Самоубийце” главную роль Подсекальников). Игорь Ильинский был истинно народным бюрократом — бюрократом из народа, “выдвиженцем”, как тогда говорили, и это для эрдмановского слоя комедии был не пустяк. На многие годы, чтобы не сказать десятилетия, он стал любимцем публики — дань прирожденному артистизму. Сущность его стремления к узурпации неограниченной власти (“моя система”) была в том, что от прочих инфантильных жителей Мелководска Бывалов отличался бездарностью. В то время как прочие (в точности по эрдмановскому пасторальному куплету, написанному впоследствии для интермедий “Пугачева”: “Оставя хлопоты работы, / Забудем слезы и заботы, / Себя мы станем утешать, / Играть, резвиться и плясать”) резвились и плясали в рабочее время, он резвиться не умел и потому мог справиться только с руководящей работой. И, соответственно, жаждал власти и лести. Между прочим, на эзоповом языке той эпохи (“Однажды ГПУ явилось к Эзопу, / И хватя его за жопу. / Смысл этой басни ясен: / Не надо этих басен”) и “моя система”, и “капитальный ремонт за две недели” имели внятные жизненные коннотации.

Но если персонаж Ильинского заслушивался льстивыми фиоритурами секретарши — Мироновой, то все прочие в Мелководске резвились с истинно детской непосредственностью. Когда Херсонский выделял Стрелку как “луч света”, это было скорее актом критического отчаяния. Она была лишь самая бойкая и талантливая в этом “детском саду”. Ее любовные перебранки с Алешей (“От такого слышу, от такого слышу, от такого слышу...”) оттуда.

Но было бы неосторожно отождествлять это мелководское детство (синоним — идиотизм жизни) с авторским взглядом. В тексте Эрдмана это маркировано “метафизическим” юмором иных репик, отосланных к зрителю как бы через головы персонажей (в ответ на Стрелкино “несоб-

ственно-прямое”, от имени подруги, исполнение арии Татьяны — Бывалов: “Чтобы так петь, двадцать лет учиться надо”; не случайно, такой юмор любил Брехт). Повторюсь: “Волга-Волга” как вещь не равна своему содержанию.

Не только у Эрдмана — у Александрова были свои, быть может, нечаянные, маркировки.

Не могу не вернуться к упомянутому выше разговору с Марией Мироновой, который я процитировала в своей первой догадке о “Волге-Волге”. Будучи другом Эрдмана и Масса, она сказала:

Александров не был очень смелым человеком, как вы знаете. И если бы он понял — я, между прочим, об этом и тогда думала, — если бы он понял, может быть, даже и не стал бы это снимать: сумасшедшая самодеятельность, которая там была, — это же все пародийно. Потом вот эти теплоходы, корабли... В том, что сценарий сотворялся пародийно, я не сомневаюсь. Но если бы Григорий Васильевич это понимал, он этого не сделал бы, и мы об этом говорили с Массом. Владимир Захарович потом говорил: “Александров не был настолько смел, чтобы сделать это, понимая” (*Искусство кино*. 1998. № 3. С. 64).

В сплошь музыкальном фильме есть два кульминационных эпизода, которые, собственно, складывают его структуру как жанра (мюзикл). В первой половине фильма это демонстрация самодеятельных талантов нелюбопытному Бывалову. Можно сказать, охота артистов на Бывалова. Попурри, созданное для этой сцены И. Дунаевским, никак не отвечает оппозиции фильма “классика — народность” и носит почти постмодерный характер вседозволенности. Тут смешивается Моцарт на балалайках, “Серенький козлик”, детская “Елочка”, марш из “Вильгельма Телля” в пожарном оркестре, ресторанное меню на мотив Чайковского, “Стенька Разин” и бог знает что еще. А когда появляются огромные, почти феллиниевские, фигуры на ходулях, сцена становится едва ли не фантазмагорической, никаким Мелководском уже не пахнет, и это могло бы

служить александровским метафизическим жестом, хотя, вероятно, он просто до самозабвения любил цирк. Все это даже Бывалова доводит до лезгинки, клоунской неуклюжести которой тоже двадцать лет учиться надо.

Сюжет фильма строится на двух главных оппозициях — на оппозиции “классика — народность”, на самом деле весьма влиятельной для русского культурного сознания, она же оппозиция “белых” и “синих” воротничков. В оркестре Алеши никого ниже счетовода нет (сегодня это слой банковских служащих). У Стрелки же — дворник и водовоз (сфера обслуживания). Ничего похожего на класс-гегемон или партийную организацию, привычные советской модели кино, здесь и в помине нет. Одновременно эта непустячная оппозиция служит поводом для того, что американский исследователь мюзикла Рик Олтмен называет “битвой полов”. Т. е. соревнования и любовных недоразумений Стрелки и Алеши.

Музыкально обе оппозиции разрешатся во второй половине ленты, в эпизоде, симметричном демонстрации талантов, который и станет кульминацией фильма.

Но в середине будет гонка двух “художественных направлений” на местных плавсредствах по рекам, и здесь возникают свои смыслы.

На самом деле выбор “классиков” для Бывалова не будет идеологическим. Как многое в этом фильме, он будет носить чисто лексический характер. Просто Стрелка употребит выражение: “Чтобы вы *отравили* на олимпиаду”, а Алеша скажет: “Вы *повезете* в Москву”. В результате счетоводы с Бываловым поедут на старинном американском пароходе, а Стрелка с командой — на плотках и паруснике. Других плавсредств в Мелководии нет, как нет и всей прочей “социалистической нови”.

Кстати, вопрос о “судоходстве” не раз возникал по поводу фильма и, странным образом, — от Шумяцкого, который предписывал “показать совершенное судоходство, показать его богатство и новейшую технику”<sup>1</sup>, до Виктора

1 РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 95–96. Письмо от 16 июля 1937 года.

Шкловского, не говоря о смущенном Кожевникове, — все находили реки чересчур пустынными.

Хотя средняя часть фильма, роль которой в сюжете проста — контаминировать “художественные направления”, поменяв местами Стрелку и Алешу, и разбросать по реке листки с нотами “Песни о Родине”, — очевидно затянута и переполнена гэггами, все же классический для кинематографа мотив гонки имеет свой, сугубо российский аспект. Антигонка, великое сидение на мелях, — не просто повод для многочисленных трюков и хохм, но — в эрдмановском, так сказать, слове — общее состояние страны, хорошо автору знакомое. В этой части камера Нильсена, которая большей частью работала средним, “американским”, планом, оглядывается окрест, взмывает выше и выше, и ничтожность суеты — двух почти исчезающих точек, парусника и парохода, — на фоне могучего течения рек, Чусовой и Камы, на момент входит в дурашливую киногению фильма как некое *memento*. Судоходство тут ни при чем. Не знаю, думали ли об этом вполне советски настроенные режиссер и оператор, но они это сделали — может быть, суровая природа Урала и вправду поразила их воображение.

Путешествие осуществляется, таким образом, через смену хронотопов: страна Мелководия с ее глуповской “пасторальностью”, затем пустынные, неосвоенные пространства, которые наконец в режиме “чуда” впадают в хронотоп “сказкобыли” (по удачному выражению Зары Абдуллаевой), демонстрирующей тезис: “СССР — передовая индустриальная держава”.

Невзвешенность откуда в стремительном ритме появляются белые теплоходы, яхты, бойкие катера, миноносец, а заодно гидроплан, дирижабль и даже скорый поезд. И это все в некоторой “выгородке” между входом в шлюз на Московское море и новеньким Химкинским речным вокзалом, за которым уже ничего не просматривается, кроме президиума олимпиады. И все заняты одним — исполнением на все лады Стрелкиной песни “Широка страна моя родная”.



Любовь Орлова и Григорий Александров. 1937 год.

Надо опять-таки отдать справедливость композитору: если в Вальпургиевой какофонии Мелководска он аранжировал Моцарта для балалаек, а Верди — для пожарного оркестра, то “песню о Волге” он разыграл во всех возможных вариациях — в духе вальса, в джазовой аранжировке, в качестве военного марша, в стиле симфонической поэмы и проч. Собственно, все, что происходит в этой части фильма, есть легитимизация песни,



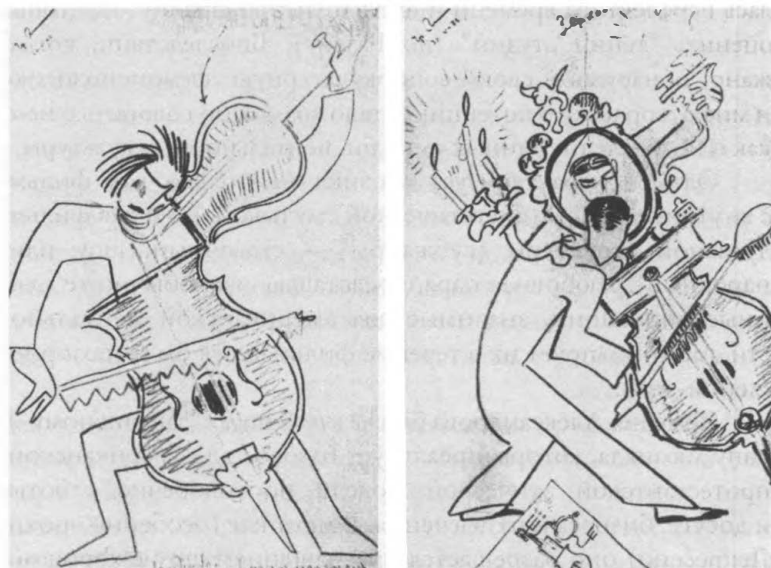
а с ней и наших, объединившихся наконец героев — Алеши и Дуни-Стрелки, иначе — “классики” и “народности”. То, что не удалось Пырьеву в жанре оратории, легко осуществил Александров в универсальном для 30-х жанре массовой песни.

Что до песни, то это был фирменный трюк Григория Александрова, тот джокер, который он всегда держал в рукаве, чтобы бросить на стол. В каждом фильме у него была песня-марш, песня-гимн, которая немедленно сходила с экрана в жизнь, притом не только для общественного, но и для личного, домашнего исполнения. Теперь хиты слушают. Песни Дунаевского пели, под его мелодии танцевали — это была часть быта.

Но песня была эмблематична для фильмов Александрова еще в одном отношении — она создавала другой уровень текста в фильме, и, что бы ни позволял себе Эрдман, у режиссера всегда было алиби — текст В. Лебедева-Кумача. Он строился по одной и той же модели: в нем всегда наличествовала “Широка стана моя родная”, “солнцем советским согрета” и обязательно “враги, как голодные волки” — весь “энзе” соцреализма.

Могло бы показаться, что здесь, на территории сказкобыли, инфантильных мелководцев встретят наконец и примут в свой “взрослый” мир советские люди — не тут-то было. Президиум олимпиады с гербом и делегациями республик так же инфантилен. Недаром, скрепя сердце принимая фильм, политредактор предложил всю последнюю часть просто отрезать. И правда: самыми взрослыми во всей этой дурацкой олимпиаде оказываются юный пионер Толя, который обработал тему Стрелки в симфоническую поэму, и маленькая танцовка Дуня, которая произносит самую метафизическую реплику фильма: “Смотри, автора поймали...”

К финалу фильма режиссер — из перестраховки или по требованию — приспособил песенку-мораль, где объяснил, что “смехом тоже можно бить врагов”. Но это мало что изменило. Легкомысленный жанр Григория Александрова оказывается на поверку не таким простым. Да и жанр ли это в самом деле?



Шаржи С. Эйзенштейна по мотивам фильма “Веселые ребята”.

“Мюзикл” — американский термин, и образ Александрова связан в нашем воображении (как и в воображении его современников) со словом “Голливуд”. Это справедливо, но вот что странно: если отнестись к фундаментальному исследованию мюзикла Рика Олтмена<sup>1</sup>, то при ближайшем рассмотрении русифицированный, вполне лубочный жанр друга юности и соперника Григория Александрова Ивана Пырьева уложится в формат американского мюзикла (точнее, его субжанра *Folk Musical*) удобнее и непротиворечивее, чем “Волга-Волга”. Если американский режиссер работал в предложенной системе условностей (формула), то советский создавал их себе сам. Поэтому советский жанровый фильм маркируется не жанром, а именем (кино Александрова, кино Пырьева).

Надо сказать, что американская критика относилась к низкому жанру с тем же высокомерием, что и мы, и понадооби-

1 См.: ALTMAN RICK. *The American Film Musical*. Indiana University Press, 1987.

лась перспектива времени и вмешательство французов, чтобы оценить “гений студий” (по Базену). Впоследствии, когда жанр обнаружил свою социокультурную феноменологию и мифотворческую потенцию, стало возможно говорить о нем как о носителе глубинных смыслов ментальности и культуры.

Олтмен характеризует мюзикл не только как фильм с внутрикадровой (диегетической) музыкой, но и как фильм дуальной структуры (субжанры — сказочный, шоу или народный). Любовная пара, представляющая обычно те или иные оппозиции, значимые для американской ментальности, гармонизирует их в течение фильма хотя бы иллюзорно (хеппи-энд).

Комедия Александрова ближе к *backstage* (“закулисному”) типу мюзикла, который реализует базовое для американской протестантской этической модели противоречие работы и досуга, бизнеса и развлечения. В мюзикле (особенно эпохи Депрессии) оно разрешается превращением шоу в хороший бизнес. Это американская модель.

Странным образом, вопреки объявленному в советской культуре приоритету труда (физического по преимуществу), в “Волге-Волге” эта категория практически вообще не присутствует (все его персонажи поют и пляшут вместо своего дела). Как, кстати, не присутствует в фильме и понятие партии...<sup>1</sup>

Что же в конце концов получают “веселые ребята”, добравшись до сцены Большого театра, или мелководцы, добравшись до олимпиады? Не деньги, не руководящее кресло, о котором мечтает Бывалов, — они получают признание.

1 В этой связи интересно вспомнить, что до 1937 года из крупных режиссеров членом партии был только Фридрих Эрмлер; о нем так и писали: “режиссер-большевик”. В 1937 году членами партии стали Сергей Юткевич и Михаил Ромм, создатели фильмов о Ленине. “Развлекатели” Григорий Александров и Иван Пырьев вступят в партию в 1957-м, после XX съезда и памятного доклада Хрущёва.

Выше говорилось о сущностных для советской культуры оппозициях — “высокая” и “народная” культура, “белые” и “синие” воротнички или все они вместе и бюрократия. Но сюжет “Волги-Волги” движет не только это, главным образом его движет потребность в признании, в легитимизации. Как ни странно, именно в этом пункте довольно нахальная “безыдейность” александровского жанра смыкается с общим устремлением советской культуры, впадает в нее, как Мелководия в Московское море. По своим, скорее частным, мотивам режиссер выражает некоторый более общий смысл.

### Александров и мюзикл его имени

С точки зрения историко-кинематографической, Григорий Александров почти совершил самоубийство. Он мог остаться соавтором гения (он уже трижды значился сорежиссером Эйзенштейна), а вместо этого ушел в глупышкинский, пат-и-паташеновский мир. Если бы они с Орловой выбирали гимн (а любой из маршей Дунаевского годился в гимны), то на самом деле им стоило бы обратить внимание на знаменитый дуэт Джуди Гарланд и Джин Келли из совершенно дурацкого мюзикла В. Минелли “Пират” (*Be a clown*, “Быть шутом”).

Кстати, в голливудском ареале нетрудно найти комедии с инфантильными идиотами, которых не чурались играть самые-самые звезды. С той разницей, что они не представляли “народ”, а жили своей частной “личной жизнью”.

Сюжет перекалфикации Александрова имеет множество аспектов, с одной стороны, таящихся во мгле, с другой — бросающихся в глаза, но имеет и культурную предысторию. Не забудем, что его совместная работа с Эйзенштейном началась еще до кино, на сцене-арене спектакля-манifesta “Мудрец” (1923); что именно ему досталась роль квази-Голутвина, международного политического авантюриста; что он “летал на трапециях, исчезал, как цирковой иллюзионист,

играл на концертино, стоял на голове”<sup>1</sup>, наконец, ходил по проволоке, что ему хорошо удавалось, хотя однажды он чуть не сорвался (работа была без страховки) — и это он тоже запомнил навсегда. Случилось даже так, что на юбилее Мейерхольда Александрову на сцене Большого театра привелось дирижировать шумовым оркестром из кастрюль, бидонов, банок, склянок и прочего, что он опять-таки припомнил в “Веселых ребятах”.

Быть может, в отличие от прочих соратников по авангарду, он просто не пожелал слишком взрослеть, что, впрочем, обнаруживает его практичность. Но очевидно, что корни его *slapstick*-мюзикла уходят сквозь унавоженный трюками и гэгами, хорошо ему знакомый слой Голливуда глубже — в деконструкционный нигилизм раннего авангарда. Личное знакомство с Чаплиным, быть может, дало ему смелость поступить в согласии с Писанием и не зарыть свой талант в землю, даже священную. Клянясь низкими жанрами балагана, цирка, эксцентрики, авангард извлек из них квадратный корень “монтажа аттракционов” и унес его в высокую сферу пафоса и трагедии. Но, согласимся, насколько был бы скучнее ландшафт советского кино, если бы “монтаж аттракционов” не получил в нем пародийного кузена в виде александровской комедии.

С того времени, как он ходил по проволоке, Александров сохранил привязанность к хронотопу “представления”, будь то сцена Большого театра, мюзик-холл, цирк, киностудия, олимпиада. К этому сомнительному, многозначному хронотопу, где человек наподобие Голутвина в маске, с электрическими зелеными глазами, может выступать то в качестве себя самого, то в качестве исполнителя, то персонажа. Хронотоп этот, вечно притягательный для искусства и для авангарда в особенности — будь то Сезанн, Пикассо или Тулуз-Лотрек, будь то мощная кинематографическая традиция ярмарки, цирка варьете в немецком экспрессионизме или

1 АЛЕКСАНДРОВ Г. *Эпоха и кино*. М., 1976. С. 20.



Л. Орлова — Анюта («Веселые ребята»).

в шоу-мюзикле Голливуда — смешно сравнивать с жизнью по заветам соцреализма.

Разумеется, Александрову было далеко до своего американского прототипа Басби Беркли, который мог поместить на сцену киношоу целую 42-ю улицу, поезд, отель или даже водопад, вздернуть камеру под колосники или, напротив, вуайеристски пропустить ее между ног целого кордебалета гёрлс, — все на «Мосфильме» было более доморощенно. Пароход «Памяти Кирова», переоборудованный в плавучую

студию, не оправдал надежд на синхронную съемку, в проявке случался брак и проч. Зато советская действительность представляла куда больше материала для абсурда, чем пресловутая “Американа”.

Если экспрессионизм муссировал в игровом хронотопе темы круга, гипноза, лица и маски, смерти; если американский *backstage* олицетворял спор и единение шоу и бизнеса, то у Александра в этом иллюзионистском пространстве была, как уже сказано, своя личная тема, своя одержимость — достижение цели и признание. Недаром он нанизывал один за другим свои мюзиклы на сюжет Золушки. Золушка каждый раз должна была доказывать, что она принцесса, надевая хрустальную туфельку. Для режиссера такой туфелькой были его умения, в том числе умение набирать команду. Он ведь знал, что кино и есть царство.

Золушкой не сразу стала Любовь Орлова: в “Веселых ребятах” это по замыслу был пастух Костя — Утесов (сценарий назывался сначала “Пастух из Абрау-Дюрсо”). Но Орлова понравилась всем — режиссеру, вождю, народу, — и тогда Александров стал показывать ее на всех блюдечках. В ее кинематографической персоне он открыл очень важный для себя мотив готовности к актерскому притворству, “искусству представления”. Самая звездная из актрис охотно изображала домработниц, дурочек, чтобы в конце получить причитающуюся корону. Именно что изображала.

Кстати о звездности: в советском кино это понятие было, разумеется, заклеено как буржуазное. Зато отменно работало другое — жена режиссера. Оно началось не в кино. Таиров и Алиса Коонен, Мейерхольд и Зинаида Райх... Кино получило его в наследство от высокой культуры. Звездные пары советского кино (Ромм и Кузьмина, Пырьев и Ладынина) — это особенный феномен, заслуживающий изучения. Григорий Александров и Любовь Орлова — случай номер один.

Тотальная мимикрия (социальная и личная), полная закрытость для внешнего мира — единственное, что мы до сих пор знали об этой самой звездной, самой публичной

и “заграничной” из пар советского кино. Даже родственники не могут рассказать почти ничего, ограничиваясь общими фразами. Маяковский и Лиля Брик оставили сложнейший код любовных отношений эпохи авангарда. Любовь Орлова и Григорий Александров показали лишь отполированный фасад любовных отношений 30-х, дальше — тишина<sup>1</sup>. Это тоже входит в структуру мюзикла Александрова. Она состоит не только из “монтажа аттракционов”, но также из взаимоотчуждения всех его элементов, почти по Брехту, если бы элементы не были столь специфически русскими.

Может быть, Александрову и не удалось бы осуществить свой кинематографический проект, если бы неявные его мотивы не совпали с тайными мотивами всей советской системы и личными предпочтениями главного кремлевского зрителя, которому нельзя отказать в совершенно черном юморе. Выше уже говорилось, что, осуществляя свой “светлый путь” (название, предложенное для очередной александровской “Золушки” лично Сталиным), герои фильма тем самым легитимизируют себя. Если американская кинематография (по Р. Олтмену), следуя протестантской этике, несла память о грехопадении и потребность в искуплении, то месседж советской мифологии как целого — легитимизация себя в качестве квазирелигии. Лишенная “помазания”, она всегда должна была доказывать свое первородство. Отсюда “избранный жанр” советского кино — историко-революционный. Революция выступает в качестве своего рода огненной купели, “крещения огнем”. Отсюда же “обожествление” Ленина и охрана якобы марксизма (который мало имел общего с отечественной теорией и практикой) в качестве Писания.

Григорий Александров, “падший ангел” и “блудный сын” великого кино 20-х, в свою очередь нуждался в легитимизации. Дурашливые герои “Волги-Волги” получали признание в качестве талантов и в качестве “народа”.

1 Может быть, всплывший наконец архив Александрова внесет в это что-то новое.





И это “народ”? — скажете вы. Да, это и есть народ.

Развеселый нигилизм Александрова, который, как мы видели, вечно пугал местоблюстителей и даже коллег, импонировал, по-видимому, вождю, который вряд ли относился к своему народу, ведомому в светлое будущее, с большим пиететом, нежели Гитлер к своему бумажному “арийцу”. Оба пестовали абстракцию и презирали населяющих ее людей. Может быть, и не случайно главный зритель позволил уцелеть Булгакову и Эрдману, в то время как “социально близкие” — от Авербаха до Киршона — были перемолоты жерновами террора. Шумяцкий был расстрелян как раз тогда, когда почти уничтоженный им Эйзенштейн получил высочайший заказ на “Александра Невского”. Быть может, “голое смехачество” чуть не запрещенных “Веселых ребят” и веселый идиотизм народа в “Волге-Волге” потешали его (ведь именно народ, не говоря о талантах, выносил “врагам народа” резолюции “раздавить гадину”). Тем более что подобающие слова о “советском солнце” и о “врагах” были

надлежаще спеты. Во всяком случае, Александров, у которого судьба в той или иной форме (иногда в чекистской форме) отнимала соавторов, оказался в исключительном положении как единоличный автор любимой комедии вождя, а вождь заговорил текстом Эрдмана. *Be a clown, be a clown, be a Clown...*

Восприятие “Волги-Волги” зрителями (а без них нету жанра, даже квази) могло быть и было неоднородным. С одной стороны, “масса” (Стрелки, еще не научившиеся слушать Вагнера) лучше “белых воротничков” схватывала условность. Тут работало подспудное “фольклорное” восприятие. С другой стороны, иного дискурса для высказывания, кроме соцреалистического, как бы не существовало, и рабочие дарили любимой актрисе поршневые кольца вместо бриллиантовых. К тому же “агитация радостью” владела немалым количеством комсомольских сердец.

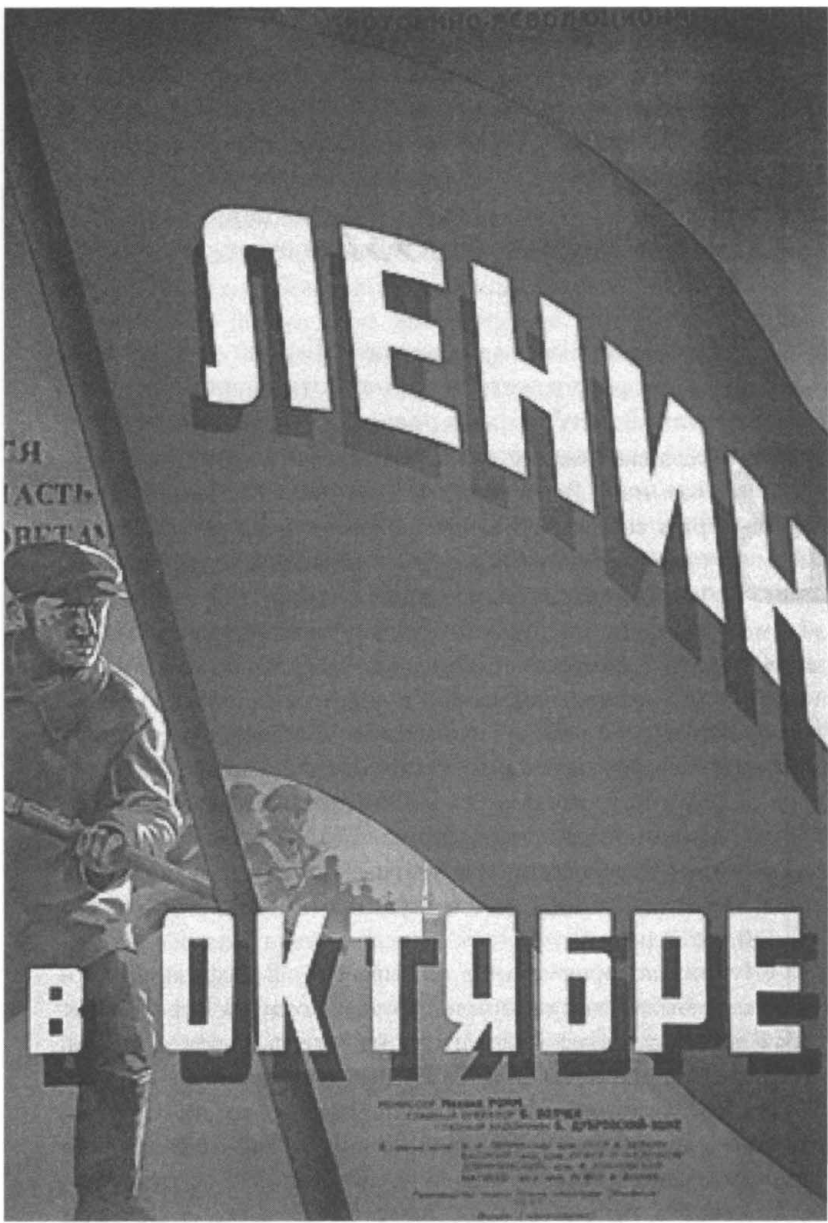
Я едва ли ошибусь, если скажу, что у слушателей Вагнера и “Шульберта” вызывала раздражение апология “народности”. И вообще фиглярство. Хотя, как сказано, нигилизм смеха ближе к ужасу, нежели дидактика.

“Волгу-Волгу” смотрели практически все. Меньше, надо думать, было тех, кто мог оценить низкий жанр и всячески отчужденную структуру картины, — это не в отечественной традиции, да и “низкое” оказывается “высоким” чаще всего при хорошей выдержке.

И наконец, “эзоп”, или эрдмановский слой. Текст был оценен всеми, так как мгновенно разошелся на пословицы и поговорки. Наверняка была у него своя *identification group*. В постсоветское время к “эзопу” стали относиться свысока как к антисоветской фиге в кармане — за неимением лучшего. Но “эзоп” появился задолго до нас, и это достаточно изощренный язык с высокой степенью лингвистической, как и, увы, внелингвистической потенции. ГПУ являлось к “эзопу” недаром. А существование в 30-х разных “ближних кругов”, в том числе ценителей “эзопа” (остроты Николая Эрдмана даже из писем расходились по Москве), — обстоятельство, без которого понять это время так же трудно, как без стукачей и сексотов.

Сегодня, я думаю, когда инкубационный период для низких жанров прошел, а наличие “ящика” объяснило нам неизбежность древнеримского лозунга “зрелищ”, самыми интересными для исследования в старой “Волге-Волге” становятся ее латентные слои: творческое наследие авангарда и эрдмановская тема в александровской обработке, как пояснил Стрелке пионер Толя. И это не “перечтение”, а просто чтение без привычных соцреалистических очков.

В 90-е годы мы показывали на выставке “Берлин — Москва”-1 в Берлине киноретроспективу “Кино тоталитарной эпохи”. После “Волги-Волги” ко мне подошла немецкая студентка. “Разрешите задать вам вопрос. Скажите, как могло случиться, что советская цензура пропустила на экран этот фильм? Ведь это сплошная пародия на советскую жизнь”. Она была молода, возможно, не читала Салтыкова-Щедрина и не знала слов “город Глупов”...



ТА  
ЧАСТЬ  
ВРЕМ

ЛЕНИН

В ОКТЯБРЕ

РЕЖИССОР ПЕТРОВ ПОПОВ  
СЪЗДАТЕЛЬ СЕРГИЙ С. ВОЙТЕХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЕ С. ДУБРОВСКОГО-КОТ  
С. ВОЙТЕХ СЪЗДАЛ И РЕЖИССИРОВАЛ ПЕРВЫЙ  
СЕРИИЛЬНЫЙ ФИЛЬМ В СССР  
МАССОВО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ СЕБЯ КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ  
ПОСРЕДСТВО

## “Мосфильм”–1937

**В**се знают марку “Мосфильма” — “Рабочий и колхозница” Веры Мухиной. И все же студия в истории советского кино, можно сказать, — обратная сторона луны. Оно и понятно. С тех пор как к 1929–1930 годам кинематограф в полном его объеме был монополизирован государством — уже не только на бумаге, — “гений студий” перестал играть в нем ту роль, которую он играл, например, в развитии американского “классического фильма”. Планирование перешло на общенациональный уровень, оно стало тематическим. Неудивительно, что и история советского кино, менее всего занятая проблемами производства и проката, тоже стала тематической — и режиссерской по преимуществу. Хотя, оглядываясь назад, нетрудно заметить, что студии отличались не только маркой, но и лицом.

Студия, которая станет называться “Мосфильм” (постройка ее была начата в юбилейном 1927 году на Воробьевых горах, возле слободы Потьлиха), не имела, таким образом, никакого “проклятого прошлого” — она целиком принадлежала госмонополистическому периоду советского кино. Когда ее достроили, Эйзенштейн пошутил, что где-то в этом лабиринте есть комната, которую забыли. Вскоре окажется, что забыли в процессе строительства о наступающей эре

звука — все четыре павильона “Мосфильма” были немymi. Эта изначальная устарелость будет преследовать студию всю жизнь. Снимать начали в еще не достроенных павильонах в 1930-м. Студия называлась тогда “Союзкино”, в 1934 году ее переименовали в “Москинокомбинат” и только в 1935-м — по примеру “Ленфильма” — в киностудию “Мосфильм”. Разумеется, оттого что “Веселые ребята” снимались в 1934-м, они не перестают быть мосфильмовской лентой. Все же, я думаю, если авторитет марки складывается из суммы людей и фильмов, то и он, в свою очередь, начинает оказывать воздействие на кинопродукцию. Тем более что переименование студии совпало с очень существенным моментом: работники “самого важного из искусств”, только что щедро награжденные, сформулировали на своем “судьбоносном” Всесоюзном совещании 1935 года смену парадигмы, уже осуществлявшуюся на практике.

Сергей Эйзенштейн, возвратившись из Америки и оставаясь “флагманом”, больше не был выразителем наступившего (не только, впрочем, в СССР) периода сюжетного, прозаического, актерского, массового кино. Его головокружительно теоретической речи, мало понятой коллегами и принадлежащей другому уровню мышления, Сергей Юткевич (начинавший с ним вместе в театре) противопоставил свою, отчетливо артикулированную, платформу нового типа фильма, которую, однако, сам он, всегдашний впередсмотрящий советского кино, никогда не сможет реализовать с искомым успехом. Это сделают другие.

Коль скоро Москва была столицей и эта иерархия была важной составляющей советской системы, то можно понять, что “из Потылихи ГУК сделал большую фабрику первых позиций”, как выразится Лев Рошаль<sup>1</sup>. Между тем положение дел ни в “великом советском кино” в это звездное для него время, ни на “фабрике первых позиций”, ни в самом Госу-

<sup>1</sup> *Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30–40-е годы)*. Из неопубликованного / Сост. Л. Парфенов. М., 1999. С. 57.

дарственным управлении кинематографии, переданном под эгиду Комитета по делам искусств (учрежденного в 1936 году), не было ни блестящим, ни простым. Оно несет на себе следы как “высокой” борьбы течений, так и “низкой” борьбы интересов, вечной темы “художник и власть” и преходящих флуктуаций общественного мнения, модернизации и отсталости, как тогда говорили; проблемы интеллигенции и проблемы выживания. Просто столкновения характеров, наконец. На ограниченном пространстве студии в нем отразился весь макрокосм “советскости”, тем более что студия — учреждение столь же идеологическое, сколь и производственное.

В качестве “увеличительного стекла” я выбрала 1937 год.

Во-первых, он был юбилейным: предстояло двадцатилетие революции. От искусства ждали, следовательно, каких-то *главных* произведений. Между тем студия была в прорыве. История нашего кино студий не различает, но начальство различало, и у “Мосфильма” была прямая необходимость реабилитировать себя. Во-вторых, 1937-й — год Большого террора, и кино, как мы видели, не было заповедной территорией. Впоследствии “тематическая” история кино рассортирует фильмы и режиссеров, стряхнув с них исторические *qui pro quo*. Между тем история студий располагается на границе того, что происходило за экраном, и того, что осталось на экране в ореоле наград и позднейшего признания. Позднейшая легенда фильмов часто отличается, как мы увидим, от их студийной судьбы. В-третьих, 1937-й был, как всегда, богат обещаниями, но отнюдь не был богат их исполнением.

Для справки: в 1937 году в штате “Мосфильма” числилось двадцать режиссеров: Пудовкин, Рошаль, Дзиган, Доллер, Строева, Лукашевич, Мачерет, Эйзенштейн, Александров, Червяков, Райзман, Ромм, Правов, Преображенская, Медведкин, Марьян, Птушко, Мокиль, Склот, Барнет<sup>1</sup>. Под вопросом была Шуб как документалист, и “на балансе” оставались

1 См.: Стенограмма совещания в ГУКе по творческим кадрам. 27 января 1937 г. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 202.

еще два немецких режиссера: Роденберг и Вангенхайм, которых надо было как-то “нейтрализовать” (для немецких фильмов аудитории не предвиделось).

В плане, не считая мультфильмов, было предусмотрено двенадцать игровых картин: “Мужество” (Павленко, Марьян), “Самый счастливый” (Зархи, Пудовкин), “Бежин луг” (Ржешевский, Эйзенштейн), “Гаврош” (Шаховская, Лукашевич), “Честь” (Никулин, Червяков), “Жутов мост” (Кожевников, Барнет), “Волга-Волга” (Александров и Нильсен, Александров), “Вальтер” (Олеша, Мачерет), “История одного солдата” (Славин, Ромм), колхозная тема (Медведкин), “В дальних портах” (Лапин и Хацревин, Райзман), “Руслан и Людмила” (Никитченко, Невежин, Болотин и Никитченко, Невежин). Средний бюджет картин составлял — 1 400 000 рублей<sup>1</sup>. Так дело выглядело *на входе*.

*На выходе* все было по-другому. Из картин года я выберу три — каждая, что называется, с судьбой. Одна судьба будет с плохим концом, другая — с хорошим, третья — с отложенным концом.

## “Бежин луг”

Случай физического уничтожения фильма Эйзенштейна “Бежин луг” хрестоматиен в истории кино и в специальном представлении не нуждается. Известна и личная враждебность Б. Шумяцкого, тогдашнего начальника Главного управления кинематографии, к Эйзенштейну. Но представить себе “Мосфильм” в 1937 году без разгрома “Бежина луга” невозможно. Ведь дискуссия на “совещании у т. Шумяцкого творческого актива по вопросам запрещения постановки фильма “Бежин луг” режиссера Эйзенштейна 19–21 марта 1937 года” проясняет кое-что более общее в истории советского кино. Поэтому

<sup>1</sup> См.: Финансовые документы ГУКФ. РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Ед. хр. 24. Л. 88–89, 223–228.





Кадр из фильма “Бежин луг”.

я остановлюсь на некоторых подробностях — как освещенных в новых публикациях, так и оставшихся в архивах.

Как известно из рассказа сценариста Ржешевского, свой “эмоциональный сценарий” он написал по свежим следам публикаций об убийстве пионера Павлика Морозова, перенеся действие с Северного Урала в знакомые и любимые им места турге-

невских “Записок охотника” и заменив в сюжете неэффективную выдачу отцом Павлика благонадежных справок “кулацким элементам” на более эффектный поджог. Свой сценарий Ржешевский предложил ЦК комсомола, под эгидой которого тот и увидел свет<sup>1</sup>. В качестве режиссера предполагался Борис Барнет, и нетрудно представить, что это был бы совсем другой фильм. Но Барнет оказался занят, и каково было счастье автора, когда он узнал, что сценарием заинтересовался сам Эйзенштейн!

Теоретически фильм о всесоюзно прославленном пионере Павлике Морозове, убитом отцом-подкулачником за донос, должен был стать доказательством перехода режиссера на позиции сюжетности и общедоступности, обозначенные на совещании 1935 года. То есть ему предстояло произвести главную операцию соцреализма по превращению идеологии в историю — житейскую и поучительную. Но так случилось, что хрестоматийный пионерский сюжет, ставший составной частью госмифологии, попал в солнечное сплетение личных мотивов Сергея Эйзенштейна, им самим обозначенных как “эдиповский протест”<sup>2</sup>. В масштабах его таланта идеология превратилась в почти библейский миф об отце и сыне. Черная оспа прервала работу режиссера<sup>3</sup>, “бесхозный” сюжет стал легкой добычей Шумяцкого, и вторая попытка, несмотря на замену актеров и участие Бабеля в работе над текстом, дела не спасла. В этом месте я отсылаю читателя к исчерпывающему комментарию Наума Клеймана к вариантам “Бежина луга”<sup>4</sup> и перехожу к судьбе фильма, так сказать, *post mortem*<sup>5</sup>.

Разумеется, запрет “Бежина луга” менее всего можно считать личным капризом начальника ГУКа: это было вполне “системное” распоряжение, если вспомнить о прочих запретах

- 1 РЖЕШЕВСКИЙ АЛ. *Бежин луг*. М., 1936.
- 2 ЭЙЗЕНШТЕЙН С. *Межуары*: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 94.
- 3 “Роясь в старинных предметах реквизита, Эйзенштейн подхватил где-то затанцованную черную осу. Болел он тяжело...” (МАРГЯМОВ Г. *Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино*. М., 1992. С. 4).
- 4 ЭЙЗЕНШТЕЙН С. М. *Избранные произведения*: В 6 т. М., 1964–1971. Т. 6. С. 539–545.
- 5 После смерти (*лат.*).

этого времени, прошедшихся беглым огнем по всему строю искусств. Это была закономерная часть общей кампании по борьбе с “формализмом”. Но моя тема — “Мосфильм”, и через прицельную щель этой борьбы можно разглядеть некоторые текущие процессы крупным планом.

Какова бы ни была студийная предыстория, бескомпромиссный запрет “Бежина луга” 5 марта 1937 года исходил от Политбюро. Оригинал этого запрета был записан на простом клочке бумаги:

1. Запретить эту постановку ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности фильма.
2. Указать тов. Шумяцкому на недопустимость пуска киностудиями в производство фильмов, как в данном случае, без предварительного утверждения им точного сценария и диалогов..
4. Обязать т. Шумяцкого разъяснить настоящее постановление творческим работникам кино...<sup>1</sup>

Дальше говорилось об административном взыскании с виновников, то есть с руководства студии, но — ни о каких печатных громах и молниях (что, как справедливо указывает Л. Максименков, автор книги “Сумбур вместо музыки”, было прерогативой того же Политбюро). Разгромная статья Шумяцкого в директивной газете “Правда” оказалась, таким образом, партизанщиной: ее поддержала лишь пресса, подведомственная ГУКу. Это еще отзовется режиссеру.

Зато прямым выполнением задания Политбюро было то самое “совещание творческого актива по вопросам запрещения” у Шумяцкого (состоявшееся с 19 по 21 марта), которое позволяет заглянуть на мосфильмовскую кухню<sup>2</sup>.

“Творческий быт” ее можно представить примерно следующим образом. Режиссерская — пока еще вольница — была не просто разобщена (по вине директора студии Бабицкого,

1 Цит. по: МАКСИМЕНКОВ Л. *Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936–1938*. М., 1997. С. 242.

2 См.: *Живые голоса кино*. С. 32–84.

как считал Ромм), но делилась на тех, кто “за студию”, и тех, кто “за ГУК”<sup>1</sup>. Как всегда в интеллигентской среде, любого согласного с мнением чиновников называли нелестно: “холуй”, “подхалим”. Доходило до того, что появление хорошей картины могло считаться “поддержкой Шумяцкого”<sup>2</sup>. Режиссура еще не утратила представления о творческой самостоятельности, и Сергей Эйзенштейн как мэтр и верный сын Страны Советов в зарубежных условиях полагал, что может показывать материал фильма кому захочет и даже поверить пылкому выражению чувств Всеволода Вишневского и Лиона Фейхтвангера (что, разумеется, было доведено до сведения начальства). С одной стороны, все это несколько напоминает творческую “воронью слободку”. Зато с другой — лишний раз демонстрирует: попытка унификации в России — руководящая утопия, не более.

Что касается фильма, то грубое предписание Политбюро не оставляло места для дискуссии о путях искусства, которая еще была возможна два года назад. Убийство — на этот раз не пионера, а фильма — было совершившимся фактом. Между тем для студии “Бежин луг” был “блокбастером”, самым дорогим и амбициозным проектом юбилейного года. Но участники дискуссии начинали понимать, что дело идет не об очередном мероприятии, а о чем-то более серьезном. Что они должны, как теперь говорят, “определиться”.

Сергей Эйзенштейн, революционер *par excellence*, “каляся” в терминах индивидуализма, которые в ту эпоху занимали практически все поле проблемы “интеллигенция и революция”. Можно было бы счесть их архаическими, если бы еще в “оттепель” пионеров и комсомольцев не перевоспитывали по тем же лекалам.

Я ставил себя в положение какого-то донкихотствующего, по-своему идущего в революцию человека. И это основная

1 Живые голоса кино. С. 65.

2 Там же. С. 70–71.

ошибка моя. Мне всегда казалось, что в идейном и художественном вопросе я имею право иметь свой взгляд<sup>1</sup>.

Может быть, по приезде из Америки мэтр не сразу понял, что вернулся в другую страну. Над трупом убиенного фильма он сформулировал преподанный урок без иллюзий: “...Задача художника по-своему не истолковывать, а воплощать мнение или решение партии”<sup>2</sup>. Борис Шумяцкий, которому история кино определит быть главным гонителем Сергея Эйзенштейна, в свою очередь каялся, что пока не выполнил эту роль должным образом; объяснял, что “партийная директива есть абсолютная директива”, напоминал, что “гуманитарные соображения” (не обидеть режиссера) есть на самом деле “зверские соображения” (потом будет хуже), и употреблял глаголы: “напирать”, “дожимать”, “расправиться до конца”<sup>3</sup>. Его зам. Усиевич указывал, что “неправильно дана трактовка колхозного строительства в нашей стране”<sup>4</sup>, и даже обвинил режиссера в “микеланджелизме”<sup>5</sup>. Центр тяжести неудачи, кстати, был перенесен на сценарий. “Продюсер” же фильма Захар Даревский ссылаясь на “авторитет большого художника”, но воспользовался случаем сказать и о производственных проблемах<sup>6</sup>.

Среди режиссеров у Сергея Эйзенштейна был принципиальный противник в лице Давида Марьяна, чьи возражения носили системный характер, исходили из той же концепции кино, что в свое время речь Юткевича, и, по-видимому, были искренни. Но два режиссера, внешне исполняя ритуал, встали за Эйзенштейна грудью. Выступление Барнета было кратким, но недвусмысленным:

...Чтобы Сергей Михайлович увидел свои ошибки... следовало бы дать ему возможность смонтировать материал... так,

1 Там же. С. 61.

2 Там же. С.61–62.

3 Там же. С. 38–40.

4 Там же. С. 46.

5 См.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 105.

6 *Живые голоса кино*. С. 57.

как он хотел сначала. Я верю в такого большого художника, как Эйзенштейн<sup>1</sup>.

Михаил Ромм (который, напомним, был “молодым” режиссером) боготворил Сергея Эйзенштейна и вызвал, что называется, огонь на себя:

...Надо подставить и свои физиономии под эти удары... в этом общефабричном деле, мы — режиссеры кинофабрики — показали себя дерьмом<sup>2</sup>.

Он понял происходящее точнее всех и не только принял к сведению, но и сформулировал для себя “оргвыводы”, к которым я вернусь в следующей главе, посвященной “Ленину в Октябре”.

Но на этот раз ритуалом бичевания не обошлось. Как явствует из материалов архива Керженцева, Эйзенштейн и вообще очутился накануне “запрета на профессию”, а может быть, и чего-нибудь похуже. Режиссер обратился с письмом к Шумяцкому (так же, как Михаил Булгаков до него пошел на прием к своему “запретителю” Керженцеву). Читать это покаянное и “бодрое” письмо мучительно:

...Только страстная, ударная работа на полном напряжении всех творческих сил может привести к ликвидации ошибок мировоззренческих и творческих... Надо показать страну, народ, партию, дело Ленина, Октябрь. Воплотить то, что указано партией, правительством<sup>3</sup>.

Начальник ГУКа счел необходимым переправить письмо режиссера вождю народов в сопровождении собственного

1 *Живые голоса кино*. С. 88.

2 Там же. С. 71–72.

3 МАКСИМЕНКОВ Л. *Указ. соч.* С. 247. Речь шла о сценарии Вс. Вишневского “Мы, русский народ”.

почти истерического письма (он-то помнил, что статью писал самозванно) и краткого проекта решения по делу опального Мастера. Читать это письмо стыдно, потому что Борис Шумяцкий не был заурядным чиновником. У него было свое представление о кино как об “искусстве миллионов”, которое он пытался реализовать и которому Сергей Эйзенштейн, по его мнению, не отвечал. Но то, что он писал Сталину, — не из области борьбы мнений, а из сферы доноса.

Так как настоянием о “восстановлении” Эйзенштейн преследует цель срыва решения ЦК ВКП(б) и так как сам Эйзенштейн в частных разговорах старается подкрепить свои притязания угрозами покончить самоубийством<sup>1</sup>, полагал бы необходимым, чтобы ЦК дал указание — какой линии в этих вопросах следует держаться. Со своей стороны полагаю, что Эйзенштейн не может работать в кино режиссером. Проект решения предлагаю...

Борис Шумяцкий.

19 апреля 1937

“Проект” (в скобках: “секретно”) тоже заслуживает внимания. В нем два пункта: первый об Эйзенштейне, второй — фактически о себе.

#### Постановление ЦК ВКП(б)

1. Считать невозможным использовать Сергея Эйзенштейна на режиссерской работе в кино.
2. Отделу печати ЦК предложить газетам прекратить замалчивание решения ЦК о запрещении фильма “Бежин луг” и... осветить на их страницах порочность творческого метода Сергея Эйзенштейна.

1 “Расправа с работой, которой Эйзенштейн отдал два года, не прошла для него бесследно. Он впал в состояние тяжелой депрессии. Избегал встреч, не отвечал на телефонные звонки и наконец закрылся в квартире, отказавшись принимать пищу. Эйзенштейн объявил голодовку. Это надо назвать своим именем” (МАРЬЯМОВ Г. *Указ. соч.* С. 7).

Для Шумяцкого это означало бы реабилитацию его партизанской выходки, а для крупнейшего из режиссеров страны — запрет на профессию.

Ответ пришел 9 мая и мог бы стать для Шумяцкого не-которым *memento*:

#### Постановление Политбюро ЦК ВКП(б). О Сергее Эйзенштейне

Предложить т. Шумяцкому использовать т. Эйзенштейна, дав ему задание (тему), предварительно утвердив его сценарий, текст и прочее<sup>1</sup>.

Самое удивительное, что этот лаконичный ответ был следствием простого “большинства голосов” членов Политбюро, которым вождь задал вопрос: “Как быть?” Каганович склонялся к предложению Шумяцкого, но Молотов, Ворошилов и Жданов высказались против. Сталин присоединился к большинству. Не пройдет и года, как он сам предложит “тему” — Александр Невский. Официозный автор П. Павленко обеспечит сценарий и текст, но киногоения Эйзенштейна не изменится. Изменится время, которое потребует национальный миф, и “мифологичность”, которой страшали по поводу “Бежина луга”, перестанет быть крамолой. “Александр Невский” не только получит Сталинскую премию, но и станет в 1938 году (единственный раз в жизни Эйзенштейна) чемпионом проката (я еще помню, как во всех московских дворах мальчишки играли в русских богатырей Васку Буслаева и Гаврилу Олексича). Но Борис Шумяцкий уже не узнает о своем поражении — к тому времени он будет расстрелян как враг народа.

Не могу не сослаться еще на один документ из того же архива — подробно мотивированный донос на Эйзенштейна, пересланный в ГУК из издательства “Иноработник” и подписанный американским журналистом Стивенсом. В доносе он

1 Цит. по: МАКСИМЕНКОВ Л. *Указ. соч.* С. 246–248.



рассказывает о троцкистских связях Эйзенштейна во время его пребывания в Штатах и Мексике. Надо думать, что в архивах ОГПУ хранились рапорты обо всей этой поездке, а троцкизм был самым тяжким из преступлений. Но — не воспользовались. Избирательность террора вообще остается пока не проясненной темой сталинской эпохи. Стивенс же впоследствии выпустит в США две книги о России, где напишет о трудной судьбе русского гения Сергея Эйзенштейна. Так что предательство не было привилегией советского человека.

Тему доносов и террора нельзя обойти, говоря о 1937 годе, хотя бы потому, что она составляла повседневный фон всякого, в том числе кинематографического, дела. Профессиональная газета “Кино”, сообщая о награждениях, рецензируя фильмы, следя за работой студий, откликалась, как и все прочие, на чудовищные процессы бывших вождей не только официальными материалами, но и личными письмами кинематографистов, требовавших расправы еще до окончания суда. Можно назвать их поименно, но это было тогда общим местом, законом выживания. Процессы тоже были частью кинопроцесса.

## “Ленин в Октябре”

Между тем запрещением “Бежина луга” “Мосфильм” был поставлен в ситуацию, близкую к катастрофе. Если, по сообщению газеты “Кино” от 17 апреля, к началу юбилейного года в портфеле студии значилось 26 сценариев, то принято и утверждено ГУКом было два — “Волга-Волга”, к которой я еще вернусь, и... “Волк и семеро козлят” (анимация). И это почти в середине юбилейного года! Удивительного мало, так как ответственность за сценарии (а советская культура всегда была вербальной по преимуществу), как явствует из ответа Политбюро, фактически была возложена на ГУК, а это значит, что ГУК смертельно боялся разрешать сценарии, многократно возвращая их на доработку. Доделка-переделка-пересъемка до самого конца съемок, а иногда и после их окон-



Михаил Ромм, 1939 год.

чания была самой разорительной частью сметы. Взаимный страх был главным действующим лицом в отношениях ГУКа со студией и с верхами.

Эпопея “Железный поток” из планов выпала. Сценарий Л. Славина “История одного солдата”, который тоже был возможным вариантом “юбилейного” и которому подключили режиссера фильма Ромма (15 тысяч рублей за доработку сценария), из недр сценарного чистилища так и не вышел.

Крупнейшая наша киностудия — “Мосфильм”, — писала газета “Кино” 17 мая, — находится сейчас в состоянии глубокого производственного прорыва... Позорный факт, что студия не начала постановку ни одного фильма к 20-летию Октябрьской социалистической революции (“План — основа кинопроизводства”).

И в другой статье в том же номере:

Пятый месяц стоит крупнейшее предприятие со штатом в две с лишним тысячи человек. За весь первый квартал вся студия... произвела всего 0,8 фильма. При этом студия ухитрилась перерасходовать 800 000 рублей.

В письме ГУКа наркомфину Гринько эта цифра существенно выше. Кроме издержек по “Бежину лугу”, ее составили задержка сценариев и “необходимость доработки по ряду фильмов”, перерасход по фильмам, перешедшим из прошлых лет, переделки, переозвучание, недополучение прокатных средств и, не в последнюю очередь, заранее заниженный лимит, не покрывающий смету. ГУК просил отпустить студии в счет своего плана и сверх текущего финансирования два млн рублей<sup>1</sup> “...До конца года осталось шесть месяцев”, — напоминала газета “Кино”.

Только в начале июня в списке из шестнадцати юбилейных фильмов, бодро названных Борисом Шумяцким в ответ на письмо лейтенанта — любителя кино с “кинематографической” фамилией Чапаев, — на девятом месте глухо прозвучало новое название: “Восстание”, сценарий Алексея Каплера, режиссер Михаил Ромм<sup>2</sup>.

Хотя история самого официального из советских фильмов наиболее известна по рассказам его авторов, она в то же время самая неясная. Момент “зачатия” как-то затерялся между строк. В документах студии он практически не зафиксирован.

Сценарий Каплера был написан для Всесоюзного юбилейного конкурса и опирался на знакомые уже драматургические мотивы<sup>3</sup>. Но когда сценарий стал складываться вокруг Ленина и автор, по его собственным воспоминаниям, со страхом обратился к Шумяцкому, тот “не только не обругал меня, но горячо поддержал и сам загорелся идеей сделать картину о Ленине”<sup>4</sup>.

1 См.: РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Ед. хр. 24. Л. 48–49.

2 См.: Кино. 1937. 7 июня. Большинство этих фильмов на разных студиях страны были осуществлены в интервале трех лет: с 1937 по 1939 год.

3 Белый офицер, покушающийся на Ленина; “простой человек”, жертвующий собой, спасающий Ильича, и проч. — См.: Зак М. *Михаил Ромм и традиции советской режиссуры*. М., 1975. С. 51–55.

4 КАПЛЕР А. *Загадка королевы экрана*. М., 1979. С. 48.



На съемках фильма «Ленин в Октябре».

Автор рассчитывал на Ромма, но выбирать предложили Юткевичу. Тот предпочел более надежный сценарий Погодина, где Ленин появляется в одной сцене, и «Восстание» досталось Ромму, который счел его лишь наброском — началась знакомая работа по доводке. Имя Сталина (без санкции которого вряд ли можно было обойтись) как-то затерялось во всех этих перипетиях, равно как «лимит», смета и сведения о финансировании — прозаические будни кинопроизводства (может быть, эти сведения надо искать в каких-то других архивах).

Директор «Мосфильма» Бабицкий был меж тем отстранен от должности, и на его место назначена Соколовская — его заместитель. То, что стало происходить дальше, само по себе было кинематографом ужасов или, лучше сказать, русской рулеткой.

Идея была, но ни утвержденного сценария, ни приказа о запуске фильма еще не было. Собирались начать съемки в июле, но ГУК, как всегда, не выпускал сценарий из рук. Чиновников можно понять: как взять на свою ответственность картину, где главная роль отведена самому Ленину? С дру-



Кадр из фильма “Ленин в Октябре”.

гой стороны, лучшая студия страны была в простое, и газета “Кино” даже ввела специальную “аварийную” рубрику — “День в студии «Мосфильм»”. Выполнение плана за первое полугодие составило по “Мосфильму” 16 процентов.

На тех же страницах в эти же дни работники кино приветствовали очередной “приговор над бандой фашистских шпионов”, недавних высших чинов Красной армии<sup>1</sup>, и Чкалова, совершившего перелет через Северный полюс в Америку.

Газета сообщала, что работа над “Восстанием” уже началась (эскизы декораций, костюмов), а режиссерская работа будет вестись двумя бригадами — в Москве и Ленинграде.

1 Наткнувшись в журнале “Искусство кино” за 1938 год на заголовок “Фашистская гадина уничтожена”, я не сразу сообразила, что это о процессе правотроцкистского блока. Текст сегодня кажется зловещей пародией: “С чувством неизмеримого гнева народы Советской страны и трудящиеся всего мира узнали о чудовищных и омерзительных преступлениях вечно проклятой кровавадной банды заговорщиков, фашистских псов — Троцкого, Бухарина, Рыкова, Ягоды и их прихвостней, замышлявших повернуть историю человечества вспять” и т. д. (Искусство кино. 1938. № 2. С. 5).

Сейчас трудно себе представить, как Михаилу Ромму, едва ли не новичку, могли доверить такую авантюру. Кроме немой “Пышки”, он успел снять только фильм “Тринадцать”. Правда, как я слышала от Иосифа Прута, то был заказ Сталина, который, посмотрев американскую картину “Потерянный патруль”, захотел такую же, но советскую. Ее и предложили сделать молодому сценаристу Пруту и молодому режиссеру Ромму. Авторы перенесли действие в дни Гражданской войны и сделали приключенческую ленту, имевшую успех. На ленинском фильме Ромма поначалу хотели подстраховать Райзманом как более опытным, но оба поняли, что их “в одну телегу впрячь не можно”. Потом отпала идея ленинградской бригады, и Ромм остался наедине с бедствующей студией, с проблематичным Лениным, с опасливым ГУКом, с враждебным руководством Комитета по делам искусств и с почти безнадежным цейтнотом.

На самом деле в лице Ромма студия и весь советский кинематограф получили режиссера, востребованного новым этапом кино.

Два года назад, на памятном “творческом совещании”, Юткевич сформулировал главный импульс кинематографа: “жажду зрителя”. А значит, перехода от “алгебраического” (монтажного) кино к “арифметическому” (нарративному) — с опорой на драматургию, на актера, на эмоции. Ромм тогда среди “ведущих” еще не значился.

В мое время Михаил Ромм считался главным интеллектуалом кино. Разумеется, он обладал блестящим интеллектом, юмором, литературным даром, но, могу засвидетельствовать, режиссер он был интуитивный и на съемках “думал селезенкой”. Он мог любить любое “другое” кино (Эйзенштейна, Тарковского), но сам делал кино общедоступное, сюжетное, актерское (мало кто так хотел и умел работать с актером, хотя Ромм этому не учился). И не потому, что подобно Юткевичу вычислил это. Просто ему нравилось то, что потом понравится зрителю, и это был не расчет, а природное свойство. Он был органически “массовый” и “кассовый” режиссер. Но до “Ленина в Ок-

тябре” студия, разумеется, не имела представления, сколь точен был ее рискованный выбор.

Отдавал ли сам Ромм себе отчет в степени риска? Между тем риск был двойкий. Одна сторона была, так сказать, внутренняя. В фильме первым из соратников, с кем Ленин встречался в колыбели будущей революции, был, разумеется, Сталин. Троцкий вообще был вынесен за скобки, а Зиновьев и Каменев представляли лишь в качестве предателей. Авторы фильма, однако, помнили историю не по учебнику.

Маленькое отступление. Работая с Михаилом Роммом над “Обыкновенным фашизмом”, я как-то спросила его, почему именно Бухарин в “Ленине в 1918 году” способствует покушению на вождя? Не то чтобы я имела в виду “верного ленинца” или “любимца партии” — просто для меня он был живым лицом, папой моей детсадовской и школьной подруги Светланы Бухариной. Вопрос был некорректный. Ромм вспыхнул и сказал: “Иначе было нельзя. Время было такое, вы не понимаете”. Конечно, про время я понимала. Но недавно, читая стенограммы обсуждения фильма “Бежин луг”, нашла на старый вопрос прямой ответ. Изо всех участников дискуссии только Ромм сформулировал его с удивляющей кристальной четкостью и не задним умом, а на самом крутом историческом выраже:

...Процесс заключается в том, что... партизанский сборный кинематографический отряд превращается в армию... Это есть борьба кинематографического руководства за полное подчинение кинематографа воле партии, за то, чтобы кинематография стала в полном смысле этого слова организованным орудием партии и правительства на всех фронтах<sup>1</sup>.

Едва ли в тот момент режиссера волновала проблема объективной оценки роли Троцкого, едва ли она была и возможна

1 *Живые голоса кино.* С. 69.

тогда. Живя в эпоху войн и революций, мы ежедневно видим, как история мифологизируется в умах, еще не успев стать днем вчерашним. Существенно другое: человек пассионарный и талантливый в какой-то момент совершает выбор, зная, что иначе не сможет реализовать себя. И не в смысле карьеры, как нынче, а в смысле творческом. И не только. Скорее всего, для интеллигента, без году неделя выпущенного за зону сакраментальной проблемы “интеллигенция и революция” и приравненного новой Конституцией к прочим, возможность “каплей литься с массами”, олицетворяя волю партии, была прельстительна.

Я думаю, работа над “Обыкновенным фашизмом”, акцент на теме “человек и тоталитарная власть” и были для Ромма рефлексией этого старого выбора (хотя как человек живой “Лениниану” свою он не разлюбил).

Понятно, что в этом деле был еще и внешний, производственный, риск, можно сказать, на грани фолла. Вместо вновь намеченного 1 августа съемки начались 17-го, никакого Ленинграда уже не предполагалось, в павильонах “Мосфильма” строилось одиннадцать декораций революционного Питера и предстояла постройка еще двадцати, в том числе главного штаба революции Смольного. При этом происходило множество мелких и крупных недоразумений, которые в воображении режиссера в условиях постоянного стресса приобрели демонический характер.

Объектив к камере пришлось искать на другой студии, пленка только чудом не попала при проявке в брак и проч. О степени этой демонизации можно судить по силе позднейшего впечатления Виктора Некрасова от звукозаписи устного рассказа Михаила Ромма. Некрасов даже написал об этом специальную статью в “Русской мысли”:

Я слушал запись... как некий детектив, причем очень страшный... На съемках происходят таинственные диверсии — упавший прожектор чуть не убивает Щукина и Ромма. Оказывается, кронштейн был подпилен, разбита была американская оптика на десятки тысяч рублей...



Что это? Мания? Глюки человека, отучившего себя на съемочный период спать, днем снимавшего, а ночью монтировавшего? Нет, скорее всего, это лишь повседневность “Мосфильма” в несколько повышенном эмоциональном ключе. Недаром похожую картину можно найти в воспоминаниях о тех днях режиссера Ивана Пырьева. И ему, “не давая доснять, ломали декорации”, “перерубали бронированные провода “сирены”, лишая возможности снимать синхронно”, и проч. Причем он относит аварийность не только к своему фильму “Партийный билет”, но и к съемкам Дзигана (“Мы из Кронштадта”), и к “Тринадцати” того же Ромма. И “не в лесу, не в захолустье, а в Москве, на центральной студии художественных фильмов”<sup>1</sup>. А так как студия — производственная единица, то это — общая и скорее всего всесоюзная картина нерентабельного производства, усиленная лишь идеологическими страхами и рисками. Хотя на “Мосфильме” работали энтузиасты и высокие профессионалы своего дела. Уже в наши дни социолог и демограф Вишнеvский назовет подобную организацию труда термином “консервативная модернизация”<sup>2</sup>.

Материально-техническое (как и организационное) состояние кинематографии (“Мосфильма” в том числе), которому тогдашняя профессиональная пресса уделяла завидное внимание, — отдельный и значимый сюжет истории кино, до сих пор не вышедший из тени. Между тем производственное и творческое чудо, совершенное Роммом в единоборстве отнюдь не с мифическими врагами, а с системой, — вне контекста оценить трудно. Вот лишь несколько выдержек:

В 1936 г. ни одна студия своего плана не выполнила.. Первое... это слабость работы над сценарием... Необходимость исправления сценария в ходе съемок вызывает большой брак и перерасходы.

1 ПЫРЬЕВ И. А. *Избранные произведения*. В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 74–75.

2 ВИШНЕВСКИЙ А. Г. *Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР*. М., 1998.

...Вторая причина — это неорганизованность производственных процессов... слабость производственной дисциплины... Лучшая фабрика — “Мосфильм” — большую часть своего плана выполнила методом... штурмовщины... Одна из существенных причин... — это слабость конкретного повседневного руководства (ТАМАРКИН Е. *Производственные задачи киностудии* // Искусство кино. 1937. № 1. С. 46).

На самом деле причины штурмовщины, когда первую половину года ателье простаивали, а во второй половине простаивали группы, надо искать не только в дисциплине. Если операторская техника была обновлена после поездки Шумяцкого и Нильсена в “Холливуд”, то исконная устарелость студии никуда не делась.

Павильонная площадь “Мосфильма” представляет собой, по существу, старый немой павильон огромных размеров (...около 3600 кв. метров), разделенный фанерными стенками на четыре условных “ателье”. Железобетонная конструкция здания и отсутствие звукоизолированных павильонов чрезвычайно затрудняют звуковую работу, так как одновременная постройка декораций и съемка в них почти невозможна. В результате — огромные простои съемочной площади, совершенно неэффективно использованной, которая к тому же на 3/4 времени загружается постройкой декораций (БРОНШТЕЙН С. *Мощность художественных киностудий* // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 74).

Но и на этом первородном грехе дело не кончается. Б. Дубровский-Эшке, который как раз и будет участником работы Ромма, опубликует в том же “Искусстве кино” статью “Вопросы декорационной техники”, где укажет, что “сооружение декораций идет кустарно, старыми, невыгодными способами, сроки их постройки велики и вызывают простои в павильоне”. Суть была в отсутствии фундусной системы, которая позволяла бы работать методом сборки: “Максимальное

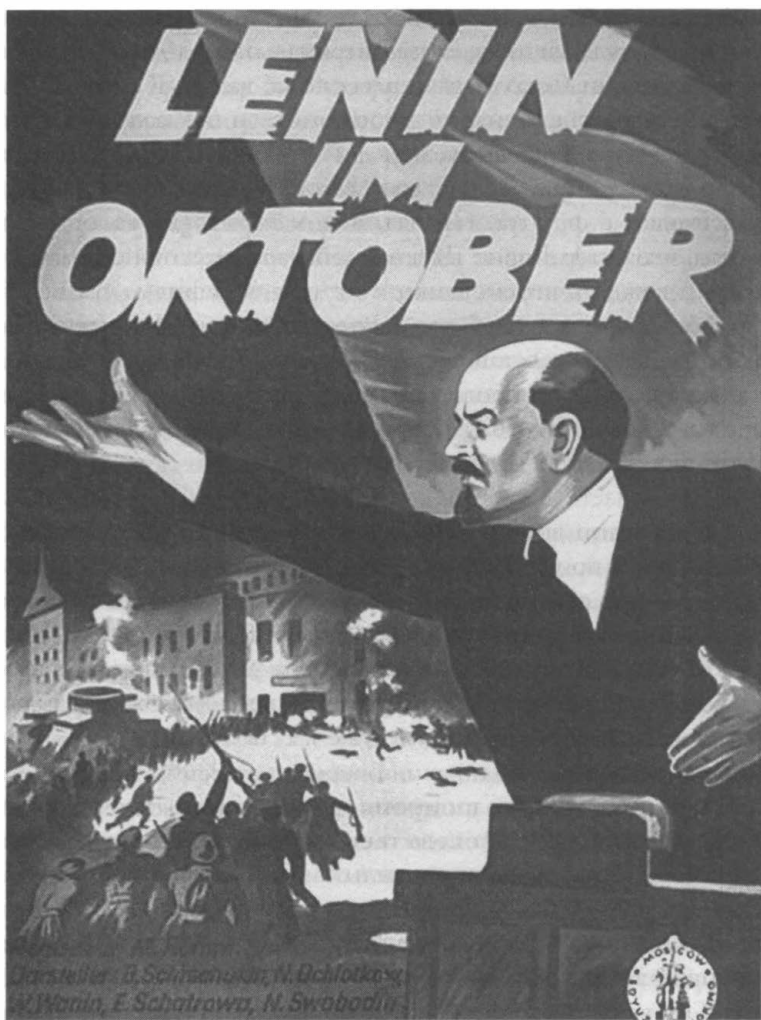
сокращение сроков монтажа и демонтажа декораций в съемочном ателье, вынос всех предварительных работ по сборке декораций в специальный монтажно-сборочный цех — эти мероприятия увеличивают производственные возможности студий” (Искусство кино. 1937. № 6. С. 60). То же относит автор к достройкам на натуре (“Холливуд” еще в моде у профессионалов) и к некачественным материалам: на студиях используют папье-маше вместо алебаstra, мессовита и целло-текса (нынче мы знаем, какое это имеет значение).

Но даже когда будет репрессирован Шумяцкий, а с ним — и план советского киногорода, когда в 1938 году внимание будет перенесено на Европу, когда будет издано Постановление СНК СССР от 23 марта 1938 года о “поточном кинопроизводстве”, дело мало изменится:

После заграничной командировки и посещения европейских киностудий... Вс. Вишневский и... Е. Дзиган писали в “Правде”, что виденное ими техническое оснащение киносъемок в Европе мало чем отличается от того, что имеется на наших киностудиях... Огромная разница лишь в организации производственных процессов (Орловский А. *Организация поточного кинопроизводства* // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 66).

Даже из этих кратких выдержек можно понять, что значило в те времена снять ответственный полнометражный фильм — полностью павильонный — за столь краткий срок. Это потребовало от режиссера и группы высочайшей организованности, хотя, конечно, Ромму предоставили как приоритет в ателье, так и (по его требованию) актера Щукина (театральный актер, занятый в репертуаре, составлял особую строку в простоях). Впрочем, об этом Михаил Ромм подробно рассказал сам.

Можно было бы не удивляться, если бы в это время бывший директор “Мосфильма” Бабицкий отдан был под суд по уголовному делу. Но на самом деле судить его будет совсем другой суд...



Несмотря на хороший темп съемок, взятый с самого начала группой, “юбилейным” на всякий случай пока считался документальный фильм “Страна Советов” Эсфири Шуб.

Между тем на съезде кинофотоработников Борис Шумяцкий сделал доклад “О состоянии советской кинема-

тографии и ликвидации последствий вредительства”, где не преминул лягнуть Эйзенштейна. Зато тогдашний директор студии Соколовская рассказала, как ГУК на полтора месяца задержал сценарий “Восстания” и отказал в пленке<sup>1</sup>. Но теперь уже идея выпустить фильм к 7 Ноября не казалась безумной. Сообщения о ходе съемок печатались в газете, как сводки с фронта. Правда, в них ничего не говорилось о том, что актер Борис Шукин поначалу не хотел сниматься в роли вождя, считая съемки халтурой, что фильм снимался практически без дублей, что Шумяцкий, приходя в павильон, напоминал, что Охлопков не утвержден на роль ленинского телохранителя, хотя большая часть картины была уже позади. Не говорилось и о том, что начальник ГУКа хотел бы видеть свою фамилию в титрах<sup>2</sup>.

Зато газета сообщала, что ставшая “юбилейной” лента в плане студии вообще не значится и делается “сверх плана”. Может быть, приказ о запуске так и не решились издать, и хотя в документах студии подшит даже рукописный текст распоряжения о запуске инструктивного фильма Юткевича “Как будет голосовать избиратель”, фильма Каплера — Ромма там не найти.

Из документов под грифом “секретно” можно узнать, что вожди смотрели картину уже к 6 ноября, так как этим числом Шумяцкий направил очередное письмо на имя Сталина и Молотова с подробной и развернутой ябедой на своего начальника Керженцева и его заместителя Рабичева, которые, по его словам, проводили “активную работу” против фильма, нашли, что у Ленина “петушинный вид”, и даже употребляли по поводу фильма слово “халтура”, не смущаясь оценкой вождей.

Привести полный текст этого документа здесь не представляется возможным, но несколько выдержек могут дать представление об атмосфере работы, равно как и о стиле отношений в высших бюрократических сферах в этом роковом году:

1 Кино. 1937. 26 сентября.

2 РГАЛИ. Ф. 844. Оп. 3. Л. 197, 199.

Руководящие работники Всесоюзного комитета по делам искусств продолжают активную борьбу против фильма “Ленин в Октябре”, проводившуюся ими во все время нашей работы над фильмом и теперь, после того как фильм был просмотрен и получил оценку руководителей партии и правительства. На официальном просмотре этого фильма в Главном управлении культуры утром 5. XI товарищи Керженцев и Рабичев в присутствии работников Культпросветотдела и начальника Главреперткомма снова указали, что образ В. И. Ленина трактуется нами... неправильно: артист Б. В. Шукин, по их мнению, злоупотребляет жестами, “неправильно” закидывает назад голову, что якобы придает ему “петушинный” вид, и пр. Одним словом, все, что вы признали в фильме положительным, близорукие руководители Всесоюзного комитета по делам искусств считают в нем ошибочным.

Свои ошибочные “оценки” руководители Комитета распространяют все это время публично. Так, первый заместитель Председателя Комитета тов. Рабичев в присутствии ряда лиц, в том числе режиссера М. Ромма, артиста Охлопкова и др., во всеуслышание заявил, что фильм... является “халтурой” (заметим, что это мнение разделяли некоторые кинематографисты. — М. Т.). Тов. Рабичева при этом совершенно не смущает хорошо ему известный факт, что руководители партии и правительства дали фильму прямо противоположную оценку...

ЦК и СНК знают, что только после их вмешательства и вопреки всем “стараниям” работников Комитета фильм мог продолжаться съемкой и был доведен до конца<sup>1</sup>.

Увы, это не помешает расстрелять Шумяцкого как руководителя троцкистского заговора, Керженцев же пережил его и умер своей смертью.

Так или иначе, но история “Броненосца «Потемкин»” повторилась, и 6 ноября на праздничном заседании в Большом театре Михаил Ромм, как некогда Сергей Эйзенштейн, должен был показать фильм, который назывался теперь “Ленин в Октябре”.

1 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 343.

Разумеется, картина, чудом сделанная в павильонах за два месяца и двадцать дней и отпечатанная на плохой отечественной пленке, была “не в форме” (изображение оказалось плохо пропечатанным, звук дали в зал в форсированном режиме), отчего режиссер был в предынфарктном состоянии. Но Сталин фильм уже видел, членам Политбюро, сидевшим в первом ряду, он понравился, зал взорвался аплодисментами, зритель штурмовал кинотеатры (официозная лента станет лидером годового проката). А газета “Кино” посвятит картине, за один день ставшей классикой, целые полосы, как будто не было авральных сводок, сомнений и грозных проработок. Коллеги, впрочем, приняли фильм неоднозначно, и лишь Эйзенштейн откликнулся на него хвалебной рецензией.

Фильм, явившийся, как НЛО, помимо приказов и смет, совершит чудо. Киностудия “Мосфильм”, которая вчера еще была почти банкротом, окажется “передовой”. Фильм радикально изменит государственную тиражную политику — ему дадут 900 копий (для сравнения: первый тираж “Броненосца «Потемкин»” — 42 копии, популярных “Веселых ребят” — 259 копий). Ромм навсегда станет классиком и, по его собственному свидетельству, любимым режиссером вождя. А картину будут показывать в табельные дни до самого конца советской власти.

На этом можно было бы завершить сюжет “с хорошим концом”, но он имеет еще и “международный” аспект.

Тема проката советских фильмов за рубежом заслуживает специального внимания<sup>1</sup>, но я коснусь ее лишь в части “Ле-

1 Приведу хотя бы статистику проката советских лент из отчета за 1938 год, сохранившегося под грифом “Секретно”. Список, помимо “Ленина в Октябре”, состоит из 24 названий, среди них и документальные картины (например, “Папанинцы”). Количество стран (преимущественно европейских, но не были обойдены США, Индия, Китай, Япония, Палестина, Новая Зеландия и некоторые другие) достигает 27. Наибольшее количество фильмов было показано в США (57), наименьшее — в Швейцарии (1 — “Цирк”). Разумеется, скудные данные проката исчислены не в деньгах, а в количестве посетителей, поскольку прокат не был широким, тем более коммерческим; все же в США некий профессор Ганс Мамлок даже подал

нина в Октябре”. Фильм был показан как минимум во Франции и в США, где собрал 171 239 зрителей<sup>1</sup>. В Нью-Йорке его показывали в двух кинотеатрах — “Камео” и “Континенталь” (где демонстрировали новые советские ленты), и рецензент “Нью-Йорк таймс” Фрэнк Наджент написал:

... Хотя мы не могли себе представить, что хоть какая-то фаза революции осталась не прославленной советскими студиями — будь то заслуги армии или флота, рабочих, крестьян, женщин и детей, — стало очевидно, что мы ошибались. Каким-то образом мы прозевали самого вождя.

Как видим, автор не проявил должной почтительности к теме. Тем интереснее его оценка работы режиссера и актера:

Даже Голливуд не стал бы трактовать кого-либо из наших вице-президентов или собственных продюсеров с таким юмором и непринужденностью, какие светятся в этой советской биографии, делая ее одним из самых человечных и значимых фильмов из СССР<sup>2</sup>.

“Наверное, — полагает автор (который заметил, разумеется, исторические передержки), — Ленин не таков, но Щукин убеждает, что он именно такой”.

в суд за использование его имени в названии антифашистской картины “Профессор Мамлок”, снятой по сценарию Фридриха Вольфа (см.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 343).

Преемник Шумяцкого в руководстве ГУКа Дукельский обоснует “идеологический” уклон советского проката по сравнению с коммерческим (“... Прежнее руководство ГУКа исходило главным образом из необходимости выполнения экспортных и валютных планов... это не оправдалось... размер выручки не должен был бы вытеснять политическую сторону вопроса...”; см.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л. 9–10, письмо от 21.03.1938). Предложение было принято.

В журнале “Искусство кино” за 1937 год тема нашла свое отражение — естественно, в более мажорном варианте (см. статьи: АЛЕКСАНДРОВ Г. *Советские фильмы за рубежом* // Искусство кино. 1937. № 10; Соколов И. *Мировое влияние советского кино* // Искусство кино. 1937. № 12).

1 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 343.

2 New York Times. 1938. 2 April.



То, что авторам фильма удалось создать вовсе не канонического, а “народного вождя”, который, подобно Чапаеву, заместил собою исторический персонаж Ленина и в котором просматриваются черты комические и фольклорные (что впоследствии и сделает его героем анекдотов), сомнению не подлежит. Почему именно такой Ленин подошел его преемнику в год Большого террора — иной вопрос. И на нем мы перейдем к сюжету с “отложенным концом” под названием “Волга-Волга”.

### **“Волга-Волга”**

Если Михаил Ромм совершил свой “перелет через Северный полюс”, сразу выйдя в первую шеренгу режиссуры и вернув студии почти “потерянную честь”, то история с постановкой “Волги-Волги”, начатой еще в 1936 году по заказу вождя, который предложил сделать чистую комедию без лирики и мелодрамы (о чем Григорий Александров поспешил уведомить прессу, помня, что “Веселые ребята” были бы запрещены, если бы Горький не подгадал показать их Сталину, одоббившему “безыдейное смехачество”), растянулась на целых три года.

Хотя Г. Александров вместе с В. Нильсеном раньше и массивнее прочих режиссеров “Мосфильма” еще в “Веселых ребятах” начали применять уловки американской съемочной стратегии (рипроектию, достройки, дорисовки и проч.), они не были застрахованы от общих мосфильмовских проблем. В 1936 году журнал “Искусство кино” предпринял попытку описать “день советского режиссера”, и в № 1 появился, в частности, хронометраж съемочного дня группы “Цирк” с 18.00 до 0.50 ч. Даже такой закаленный производитель, как Григорий Александров, не мог избежать общей участи. Вот лишь несколько кратких выдержек из трудного дня съемок циркового ревью, в котором были заняты тридцать один жонглер (по три горящих факела у каждого), балерины, актеры и дублеры Орловой и Стоярова:

18.30. Предстоит опасная съемка. Директор студии уже расставил в боевом порядке пожарных, приказав им тушить каждую искру...

19.15. По темным переходам, заваленным строительным мусором, по скрипучим лестницам, которые давно требуют ремонта, режиссер взбирается на колосники, выбирает место, с которого будет производиться съемка.

...Режиссер, взволнованный тем, что еще не установлен свет, идет по огромной лестнице, унизанной двумя тысячами электрических лампочек, на самый ее верх, туда, где под винтами бутафорского самолета стоит съемочный аппарат. Бригадир осветителей стучит по микрофону кулаком, ругаясь сквозь зубы. Сегодня плохо работает радиосвязь с осветителями... Уставка света задерживает съемку...

19.55. "...Пандус влево!" — командует режиссер.

Пандус долго стоит на месте, потом стремительно поворачивается в обратную сторону... внезапно останавливается и так же стремительно начинает вертеться, когда кричат: "Стоп!" Дело в том, что пандус вертят люди под полом; им плохо слышна команда, а связать их с микрофоном режиссера никто не догадался...

20.25. В воздухе чад и носятся хлопья копоти... Оператор возится с аппаратом. Мотор испортился и... придется вертеть ручку кустарным способом...

20.37. Один план отснят. Аппарат перетаскивают вниз, попутно разбивая десяток лампочек... радиосвязь не работает.

22.25. Горит полный свет, летают факелы, стрекочет съемочный аппарат... Режиссер удовлетворенно объявляет: "Перерыв на тридцать минут".

23.00. "Проверить самолет, а то окажется, что пропеллеры не работают..."

Чутье не обманывает Александрова. Из пяти пропеллеров два не работают...

24.00. Усталые балерины стоят на первом плане, махая горящими факелами. Они слегка обжигаются, но терпят и даже находят в себе силы улыбаться...



24.05. ... Из-под потолка спускается, качаясь на стальных тросах, деревянная площадка, на которую ставят аппарат и взбираются режиссер и оператор. “Люлька”... сильно кренится... Режиссер умудряется... командовать актерами...

0.10. Наконец съемка закончена...

0.10. “Завтра у нас съемки с 12 ночи. Мы отстали на один день, завтра надо снять 10 планов...”

0.50. День окончен (Искусство кино. 1936. № 1. С. 42-44).

Все знают, что делать кино — значит преодолевать недоразумения, но все же, следуя этому однодневному хронометражу, еще раз понимаешь, что “ужасы” на съемках “Ленина в Октябре” были всего лишь сгущением будней, и начинаешь проникаться уважением к людям, которые занимались этой геркулесовой работой в условиях тогдашнего “Мосфильма”.

Мне уже пришлось писать о парадоксах “Волги-Волги”. Но в данном случае меня будет интересовать ситуация на студии “Мосфильм” в юбилейном и роковом 1937 году.

“Волга-Волга” тоже, разумеется, относилась к ожидаемому “юбилейному” активу года, так что для натуральных съемок на реках Вишере, Чусовой, Каме и Волге на пароходе “Киров” была оборудована специальная плавучая киностудия, предусматривающая возможности съемки, синхронной записи звука, проявки пленки. Как всегда, Александров и Нильсен (который в данном случае выступал не только как главный оператор и соавтор, но еще и как сорежиссер Григория Александрова) стремились к передовым — техничным и экономичным — методам производства, увиденным в Америке. Все на “Кирове” оказалось, конечно, далеко не так радужно, как планировалось. Тем не менее существенная часть материала была отснята, и, не исключено, группа даже могла бы как-то справиться с неполадками. Но то, что стало происходить за экраном эксцентрической, гротескной комедии, воображению, не прошедшему советской школы, наверное, трудно постичь. Разумеется, мне придется только обозначить факты, опустив подробности, которые, собственно, и составляют суть.

В январе 1937 года Нильсен вместе с Александровым получил орден за “Веселых ребят” и “Цирк”<sup>1</sup>. А 12 октября в газете “Кино” появилась статья “Выше большевистскую бдительность”, посвященная Нильсену, которого до этого иначе как “оператор-орденоносец” газета не называла. Теперь на тех же страницах о нем писали как о “наглом проходимце с темным уголовным прошлым”. Действительно, у Нильсена было авантюрное прошлое. Он происходил из богатой семьи, бежал за границу, учился в Германии, где вступил в комсомол и познакомился с Эйзенштейном. Он работал ассистентом Эдуарда Тиссе на картине Эйзенштейна “Октябрь”, затем — главным оператором у Григория Александрова, ездил с Бо-

1 И не только это. Статья Р. Кацмана “Фильм, который войдет в века” относилась не к какому-нибудь “Броненосцу «Потемкин»” или к будущему “Ленину в Октябре”, а к документальной ленте Александрова и Нильсена, запечатлевшей доклад Сталина о проекте Конституции (см.: Искусство кино. 1937. № 3). “Высокое доверие” было, таким образом, зафиксировано официально.

рисом Шумяцким в Голливуд, где внимательно изучил американскую технику съемок, написал несколько книг об операторском мастерстве. Ему принадлежит также подробное и высокопрофессиональное (чтобы не сказать, техничное) описание всего съемочного цикла на американских студиях (книга так и осталась неизданной, рукопись находится в РГАЛИ и, быть может, могла бы представить интерес для истории американского кино). Но и эта часть его работы была также подвергнута самому грубому заушательству по простой причине: 10 октября Нильсен был арестован.

Еще долго, вплоть до постсоветских дней, в титрах “Волги-Волги” будет царить путаница. А тогда Григорию Александрову пришлось публично каяться и за Владимира Нильсена, и за Николая Эрдмана. Надо ли удивляться, что группа к концу 1937-го снова отстанет от графика и картина, увы, перейдет на 1938 год. Но на этом злоключения “чистой комедии, без мелодрамы” не кончатся. В то время как группу в целях уплотнения графика пришлось разбить на две части для синхронной работы, 22 декабря был арестован директор картины Захар Даревский.

Наверное, я никогда об этом бы не узнала, если бы мне не рассказала замечательная актриса Мария Миронова. “Поверьте мне, — сказала Миронова, — Даревский был одним из лучших директоров на «Мосфильме» (как мы помним, еще и “продусером” фильма “Бежин луг”. — *М. Т.*).

После долгих поисков мне удалось — хотя бы частично — познакомиться с делом Даревского в архиве ФСБ (дело Нильсена мы нашли еще при работе над выставкой “Москва — Берлин”). То, что черным по белому написано в деле Даревского, не выдумал бы никакой сатирик — даже сам Салтыков-Щедрин. Это уже из драматургии абсурда.

Даревский “признался” (как, впрочем, и остальные подсудимые на многих процессах тех лет), что был завербован в антисоветскую правотроцкистскую организацию той самой Соколовской, сменившей на посту директора студии злосчастного Бабицкого, с которой вместе они опасались

явной пародийности сценария “Волги-Волги”, с которой они якобы специально перерасходовали смету не только на “антисоветский” “Бежин луг”, но и на многожды окупившийся благополучный “Цирк”. Даревский “признался”, что “на случай вооруженного восстания в Москве” ему поручили как директору объединения на студии “Мосфильм” обосновать необходимость приобретения для производственных целей оружия. В результате были куплены две бронемашины, станковые и ручные пулеметы и много винтовок — всё, естественно, негодное, но оружейный склад “Мосфильма” должен был привести все это “в боевое состояние”. Так как мы видели, что главный историко-революционный фильм на студии был “Ленин в Октябре”, то, по-видимому, броневики и пулеметы были приобретены студией именно для него.

В обвинительном же заключении от 2 февраля 1938 года было сказано, что Даревский “принимал участие в создании на “Мосфильме” оружейной базы для повстанческих и террористических целей” (иными словами, для Октябрьской революции), а 10 марта — без вызова свидетелей, без вещественных доказательств (так зафиксировано в деле) — Военная коллегия Верховного суда СССР приговорила обвиняемого к высшей мере. Расстрел был произведен в тот же день, о чем в деле имеется соответствующий акт<sup>1</sup>.

Разумеется, Даревский был лишь статистом в инсценировке, где руководство ГУКа и руководство студии, которые в реальности были в весьма непростых отношениях (режиссеры “за ГУК” и режиссеры “за студию”), оказались участниками общего “заговора”. Вся эта “правотроцкистская группа” возглавлялась якобы Шумяцким (который был, в частности, так же “повинен” в растрате денег на “Бежин луг”, им же запрещенный, не говоря о том, что являлся японским шпионом и покушался на жизнь членов Политбюро, разбив “запасную колбу ртутного выпрямителя” в просмотровом зале Кремля)<sup>2</sup>.

1 Архив ФСБ, дело № р-9590.

2 *“Верните мне свободу!”*. М., 1997. С. 165.



Борис Шумяцкий был арестован 18 января 1938 года, а расстрелян 28 июля. Уже вовсю снимался “Александр Невский”. Михаил Ромм был принят в партию. Разрешительное удостоверение на “Волгу-Волгу” было подписано 11 апреля с датой выхода на экран 24 апреля 1938 года, так что никто из тех, кто был ответствен за сценарий, комедию уже не увидел.

Обличать развеселую “Волгу-Волгу” по принципу “в то время как...” можно было разве что в эпоху, когда школьники еще учили Некрасова: “Выдь на Волгу: чей стон раздастся...” В постсоветские годы, когда тайный цинизм стал явным и демонстративным, это было бы даже не лицемерием, а пошлостью. “Волга-Волга”, как и многие другие советские фильмы, достаточно сложное явление с неоднородными латентными смыслами. Мы можем исследовать вкусы вождя народов (гораздо менее догматические, нежели кодекс чиновников, поскольку ему некого было бояться), но странно было бы вечно оставаться в плену его вкусов.

Итого, если не считать запрещенной “Девушки с Камчатки”, анимационной ленты, полуигровой инструктивной картины Юткевича “Как будет голосовать избиратель” и двадцатиминутного фильма-концерта, студия “Мосфильм” выпустила в юбилейном году четыре игровых фильма, из них “Ленин в Октябре” — вне плана. Те, кто могли бы быть призваны к ответу за столь смехотворную производительность, были расстреляны, но вовсе не за разгильдяйство, нерациональную трату средств, перестраховку или что-нибудь еще подобное, а за фантастические преступления, которых они не совершали. Справедливости ради надо упомянуть, что руководство лидера историко-революционной темы, “Ленфильма”, отправилось по тому же пути.

Несмотря на мизерную производительность, “Мосфильм” был конституирован как центральная студия благодаря главному фильму года — “Ленин в Октябре”, сделанному в обстоятельствах, средних между энтузиазмом и почти халтурой. Так, кстати, конституировали “Чапаева”, начатого производством в качестве рядового “оборонного” фильма. Но Михаил Ромм оказался гораздо более перспективной фигурой, нежели братья Васильевы. Следующими “главными” картинами 1938 и 1939 годов станут “Александр Невский” и “Ленин в 1918 году”, причем в эти три года то, что в усло-



виях новой тиражной политики смело можно будет назвать государственным предложением, единственный раз совпадет со зрительским спросом — и ленинская диалогия Ромма, и фильм Эйзенштейна станут лидерами проката.

А в эпоху “оттепели” оба фильма о Ленине переживут еще одну метаморфозу. Михаил Ромм хирургическим путем удалит из них “культ личности”, а вместе с ним — целые сюжетные линии. А так как эти линии были опорными (“лениниана” была в этом смысле частью “сталинианы”, причем наиболее талантливой), то тем самым это будет вторичное “искажение истории” — только уже 30-х годов.

## Эпилог

Казус “Ленина в Октябре” еще до конца рокового 1937-го был признан эталонным не только в творческом, но и в производственном отношении. Уже в декабрьском номере журнала “Искусство кино” Г. Зельдович привел его в пример всей советской кинематографии. В статье еще слышно эхо недооучивших баталлий:

... Самая возможность создания фильма многими ставилась под сомнение... доказывали, что, уж во всяком случае, съемочный коллектив не уложится... в сжатые сроки... Еще в сентябре на Всесоюзном съезде Профсоюза работников кино и фото об этом говорили прямо и открыто... Прозвучало и слово “штурмовщина”, которому “надо дать отпор”<sup>1</sup>.

Может быть, смысл террора, где между мнимостью преступления и масштабом наказания нет причинно-следственной связи, как раз и состоит в предупреждении инакомыслящим в любой сфере. В таком случае оно все-таки не смогло искоренить *разномыслие* до конца.

1 “Верните мне свободу!”. С. 12.

Работа над фильмом, совпавшая со “стахановским месячником” на “Мосфильме”, стала “предметным уроком” и поводом напомнить, что “творческие работники... в своем большинстве относятся несколько пренебрежительно к плану”<sup>1</sup>. Действительно, два месяца и двадцать дней были чудом организованности и воли, даже с учетом условий особого благоприятствования. Но “пренебрежение к...” было врожденным признаком “Мосфильма”, и в этом смысле он был воплощением “консервативной модернизации”. С одной стороны, была построена и запущена огромная студия, с другой — в эпоху звука она была изначально обречена на нерентабельность как звукопроницаемостью своих ателье, так и технологической отсталостью. Издерживая более половины сил и времени на борьбу с пустяками, кинематографисты все же умудрялись создавать “великое советское кино”, не терявшееся в общемировом процессе. Хотя его значение преувеличивалось текущей прессой (см. статьи: Г. Александров. *Советские фильмы за рубежом* // Искусство кино. 1937, октябрь; И. Соколов. *Мировое влияние советского кино* // Искусство кино. 1937, декабрь), оно, как можно видеть на примере того же “Ленина в Октябре”, занимало в мире свое законное место.

И наконец, наряду с мифологизацией истории в фильмах — мифологизация истории самого фильма сразу после его появления на экранах.

Советская кинематография уже не раз создавала фильмы по непосредственному указанию партии и правительства... но... никогда еще... не получала такого ответственного задания, как фильм “Ленин в Октябре”<sup>2</sup>.

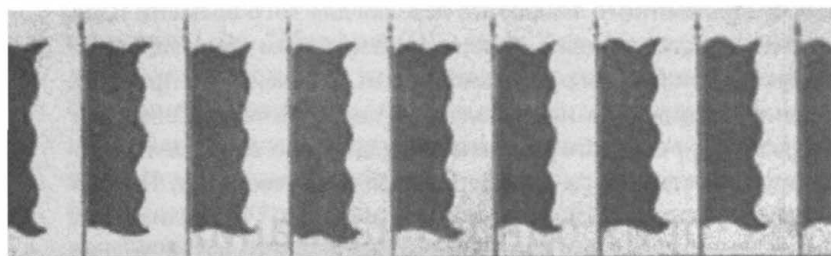
Если в самом общем виде это можно признать реальным (конкурс на “юбилейный” сценарий как форма социального

1 “Верните мне свободу!”. С. 9.

2 Там же.

и государственного заказа), то дерзкая для того времени идея сделать вождя главным действующим лицом принадлежала драматургу и была его личным риском. Так же, как, к примеру, летчику Громову принадлежала идея перелета через Северный полюс. Эти рискованные замыслы надо было еще как-то протранслировать наверх (Каплер пошел к Шумяцкому, Громов выдвинул вперед Чкалова), получить “добро” и реализовать. Тогда инициатива (которой богаты были 30-е годы) не только освящалась, но и присваивалась “партией и правительством”, и уже в наше время стала приписываться Сталину лично. Поэтому сегодняшняя Россия живет под эгидой сталинского имени в большей даже степени, чем люди 30-х, клявшиеся ему в любви и преданности от души и ритуально, но знавшие, что входить в зону риска надо самому. Громовское “Или грудь в крестах, или голова в кустах” могло быть их общим девизом.

Так жила и студия “Мосфильм” в 1937 году, отражая в своем микрокосме макрокосм советского существования: консервативную модернизацию в условиях тоталитарной системы.



10  
1937

ИСКУССТВО  
КИНО

## История одного названия, или Превращение идеологии в истории

**П**рофессиональный журнал “Искусство кино”, в который мы, критики, всю дорогу пишем и который, нам кажется, был всегда, не всегда так назывался. Собственно, журнал “Искусство кино” ведет свое начало с января 1936 года. До этого он выходил под именем “Пролетарское кино” (1931–1932), потом “Советское кино” (1933–1935). Заметим, что журнал “Советское кино” выходил и раньше — с 1925 по 1928 год. Подвижки, как нынче говорят, представляются не очень значительными, меж тем они обозначили этапы второй сталинской революции. Журнал начинал свое существование под эгидой класса-гегемона. В апреле 1932 года была закрыта РАПП, классовая установка уступила место идее общенациональной; из классового журнал стал государственным. После юбилейного для отрасли Всесоюзного совещания кинематографистов 1935 года кино официально было признано “важнейшим из искусств”. В полуграмотной стране ему доверили создание национальной мифологии, или, перефразируя знаменитую формулу Ролана Барта<sup>1</sup>, главную

1 “... Устранение имени “буржуа”... и есть сама буржуазная идеология, то действие, посредством которого буржуазия превращает реальный мир в образ мира, Историю в Природу” (БАРТ Р. *Миф сегодня* // Мифологии. М., 1996. С. 268).  
“... Главный принцип мифа — превращение истории в природу” (там же. С. 255).

операцию соцреализма: “превращение идеологии в историю” (*story*). Иначе говоря, в общедоступные фильмы. Соответственно, и журнал переименовался в “Искусство кино”.

Прежде чем перейти к “Искусству кино”, я позволю себе бросить беглый взгляд на страницы “Советского кино” — до пятнадцатилетнего юбилея советского кино, до приветствий, награждений, торжеств, бурных дискуссий на переломном Всесоюзном совещании — в сравнительно будничный, текущий 1934-й.

В это *предварительное* время — второй год второй пятилетки, когда уже назначен был новый руководитель ГУКФа Шумяцкий, но еще не вышел в свет главный фильм “Чапаев” (октябрь 1934-го), который впервые сплотит начальство, трудящиеся массы и ревнителей искусства восторженным признанием, — заботы кино выступали в своем почти домашнем, неприкрашенном виде, и многое было заметнее, чем в иные судьбоносные моменты.

Отмечу, что наряду со словом “борьба”, излюбленным 30-ми годами, одним из ключевых слов отечественного тезауруса была “перестройка” в ореоле дежурных ее синонимов (“ремонт” — написал еще в 20-х приметливый путешественник Вальтер Бенъямин, “реконструкция” — скажет эпоха индустриализации, “реструктуризация” — поправит постсоветское время). Решение “О перестройке литературно-художественных организаций”, поставившее точку на господстве РАПП, поменяло приоритеты — в кинематографии в том числе, и главным врагом стала *агитпроп-фильма* (агитационно-пропагандистский фильм), оккупировавшая было нишу великого монтажного кино. Впрочем, дело было отнюдь не только в указаниях сверху. “Доведение кино до широких трудящихся масс” — или, перефразируя Пруста, движение “по направлению к зрителю” — было *modus vivendi* всех 30-х. Скрип плохо смазанной исторической оси, поворачивающейся от авангарда к “Культуре Два” (В. Паперный), отчетливо слышен в это междувременье. Даже темплан — структурная основа советского кино на все



времена — испытал давление этого посыла: требуются жанры! Правда, заимствованные скорее из литературы, чем из опыта седьмого искусства: комедия, драма, кинороман, киноновелла. После триумфов монтажного кино востребован оказался сюжет и образ живого человека, а значит, уже не типаж, а актер.

Ключевая проблема момента — занимательность — до боли знакома и за истекшие десятилетия мало изменилась. Полномасштабные дискуссии на эту тему к 1934-му отшумели, но даже и хвост кометы объемён. Статья Н. Иезуитова так и называется: “Проблема занимательности” (№ 1–2).

Разумеется, иностранную занимательность (убийства, погони, эротизм вкупе с экзотизмом) положено было считать чуждой советскому зрителю, но вот вопиющий факт: фильм “Катерина Измайлова” Ч. Сабинского по Лескову четыре месяца непрерывно шел на Страстной (ныне Пушкинской) площади в “Паласе”, между тем как “Земля” А. Довженко (воистину великое кино!) не продержалась и нескольких дней. Любопытно, что спор критиков (Н. Иезуитов, В. Су-

тырин, И. Вайсфельд и другие) о занимательности практически расположился между двух текущих лент: “Путевка в жизнь” и “Встречный”. При этом “Путевка”, несмотря на мировой, не говоря, отечественный, прокатный успех, — пример отрицательный (сусальная, фальшивая, с элементами мелодраматизма, буржуазного гуманизма и романтизацией уголовщины, стяжавшая успех за счет звука и материала), а “Встречный” — о том, как на заводе строят турбину, а заодно перевоспитывают пьющего старика-пролетария, — образец подлинной занимательности. Таким образом, если бы впереди не брезжили “Веселые ребята”, “Чапаев”, “Юность Максима” и прочее вполне жанровое кино, *ширмассы*, быть может, и вообще не узнали бы, что такое занимательность по-советски...

Замечу, что “Окраина” Б. Барнета — фильм-уникум — вообще не упомянута ни в каком из контекстов (хотя “Великий утешитель” Л. Кулешова приведен как пример “хорошо сделанного сценария”).

Еще две детали, которые жаль опустить. Во-первых, “инженерами человеческих душ” впервые были названы чекисты (перевоспитатели строителей Беломорканала), но это так, к слову. Во-вторых, и это важно — уже тогда Н. Иезуитов сформулировал отличие темплановской стратегии от жанровой, свойственной американскому кино. Там “Путевка” вызвала бы к жизни поток фильмов о беспризорных (“безудержная спекуляция на материале”), в советском же она осталась произведением единичным. Что важно потому, что жанровое кино — это не только фильмы, это еще и публика (*interpretative community*, как называл продвинутых зрителей американский исследователь Олтмен). Она умеет сравнивать фильмы с фильмами же, оценивая их качество. Соцреализм предполагает сравнение с жизнью и только с жизнью, откуда и родилось непреходящее *qui pro quo* в отношениях с собственным кино. И тогда какая-нибудь явно “нарочная” “Свинарка и пастух” сначала может считаться “верной жизни”, а потом “ложной” — оба эпитета равноудалены от заведомой



сказочной стилизации жизни на экране; впрочем, я повторяю здесь уже сказанное, потому что это недоразумение было хронической болезнью советского кино.

Наконец, надо вспомнить, что, хотя иностранные фильмы из проката исчезли (как констатировал один из авторов “Советского кино”), журнал продолжал держать их в объективе. При этом пристальный интерес вызывало немецкое (нацистское) кино и, конечно, американское. Диалог с буржуазным кино при режиме автаркии не прекратился, он лишь стал вещью в себе.

Нельзя обойти в этой связи подробный обзор В. Монтегю “Советская хроника глазами американца”, ибо он имеет отношение не только к прошлому советского документального кино, но и к настоящему телевидения. Опубликованная в 1934 году в № 4, эта статья, странным образом, не утратила актуальности.

Мы, американцы, пытаемся подавать хронику как можно более занимательно и без всякой редакторской интерпретации... Мы показываем действительное происшествие так, как если бы любой зритель присутствовал при этом событии (надо ли напоминать, что именно на этом принципе еще не так давно основана была новая программа *CNN*. — *М. Т.*). В советской хронике все происходит наоборот: редактор начинает свою работу с нахождения идеи, а затем подбирает необходимые для иллюстрации сцены... Сюжеты, выбираемые советской хроникой, неинтересны. СССР — страна, меняющая свое лицо. Десять лет СССР равны 100 годам другой страны... Ваша хроника совершенно не отражает этого.

Далее автор приводит американскую классификацию сюжетов: новости дня, катастрофы, спорт, выдающиеся личности, армия, флот, авиация, экономика, исследовательская работа, общественные учреждения, интервью, наука, погода, преступления, курьезы, юбилеи, демонстрации, празднества, сюжеты общечеловеческие. Очевидно, что новостные программы ТВ,

пришедшие на смену кинохронике, почти ничего к этому практически не добавили, разве что исследовательская работа, наука и общечеловеческие сюжеты ныне потеснены политикой да примат идеи никак не хочет покидать экран. Эта “остойчивость” американского опыта и делает его таким универсальным.

Журнал “Искусство кино”, вышедший впервые в январе 1936-го, появился на свет *после* — после успеха новых советских фильмов, после всяческого отличения и награждения кинематографистов не только орденами и званиями, но и персональными машинами, после переподчинения ГУКФ вновь образованному Комитету по делам искусств. Как, впрочем, и *перед* — перед наступающей порой Большого террора. Еще никто не знал своей судьбы, и Шумяцкий, теперь уже заместитель Керженцева, еще лелеял планы постройки советского Голливуда.

Б. Шумяцкий не принадлежал к когорте будущих безликих чиновников. В первом абзаце статьи в “Искусстве кино” он вполне серьезно восклицал: “Пора... прямо сказать о прямом творческом участии руководства в фильме”. СССР всегда обещал “догнать и перегнать Америку” то по чугуну и стали, то по молоку и яйцам. Идея советского Голливуда красной нитью прошла через номера журнала с новым и говорящим названием. Американский опыт обсуждался в целом ряде статей пристально и дискуссионно. Сценарист и режиссер Леонид Трауберг назвал свою статью “Освоение Америки”, потому что ему надоели простои и он — в период доделок и переделок сценария “Юности Максима” — хотел бы снять “Отца Горио”, ибо понимал, что кинематография состоит не только из “главных” картин. Зато и освоение опыта таких фильмов, как “Чапаев”, то есть сложения жанра, казалось ему (в отличие от Иезуитова) вполне стоящим делом: “Нужно бороться за новый массовый тип картины”. Кинооператор Нильсен после поездки с Шумяцким в Голливуд подробно описал “организацию производства фильмов в США” (разделение труда, конвейер и прочее (1936. № 4). С другой сто-

роны, “Признания голливудского сценариста” (изложение доклада Вильсона) обнаружили, сколь не творчески выглядит работа штатного сценариста в Штатах (1936. № 8). В следующем, 9-м, номере М. Швоб пояснил, как делается и как (опять же не творчески) выглядит “рядовая” или “программная” (то есть нужная для еженедельной смены названия) американская картина, ибо производство зависит от требований прокатчиков. Н. Оттен, со своей стороны, выяснил, почему технически американский сценарий более емко и интересен, чем советский. При всех идеологических издержках дискуссия достаточно серьезна, ибо речь идет о том, каким быть советскому кино — массовым или штучным.

На самом деле это вопрос, увы, не теоретический. Редакционные рейды на киностудии — притом лучшие — обнаружили зрелище производства (документированное фотографиями) столь леденящее, что авторы назвали его “в джунглях «Ленфильма»”. Один день на “Мосфильме”, впрочем, обнаружил ту же удручающую картину растраты времени, места, режиссерской и актерской энергии и сил (они же и деньги), которая с лихвой объясняет как вечное невыполнение планов и обещаний студией, так и воображаемые диверсии (ведь даже умный и ироничный М. Ромм до конца дней считал, что во время съемок “Ленина в Октябре” ему вредили умышленно и злобно).

Надо отдать справедливость журналу: много внимания он уделял вопросам чисто профессиональным. Звук уже не был новостью, но все же принципы использования музыки в фильме, равно как операторские решения, постройка декораций, актерское исполнение, помимо чистого рецензирования, обсуждались на его страницах специалистами.

Странным образом, лихорадочный ритм жизни кино — сначала разгром формализма и конфликт Эйзенштейна с Шумяцким, а потом и Большой террор, который смел и Шумяцкого, и все руководство студий, не говоря об отдельных кинематографистах, — отразился в журнале гораздо опосредованнее, чем, к примеру, в газете “Кино”. На запрещение

“Бежина луга”, например, “Искусство кино” откликнулось целым блоком статей — это было солидно и академично, но далеко не так зубободительно, как “в реале”.

Так же академично выглядела в журнале авантюрная история роммовского фильма о Ленине. В газете — сплошная лихорадка буден, сводки со съемок, как с фронта. В декабрьском номере “Искусства кино” за 1937 год статья Г. Зельдовича “Как создавался фильм “Ленин в Октябре”, где “сплоченная и дружная работа коллектива обеспечила все условия творческой работы”. Статья явно написана в ответ на кулуарные страсти, хотя сейчас трудно представить, что кулуары еще подавали голос в это “посадочное” время.

Понятно, что газета кипела в отчетах об очередных проработках и посадках, а журнал мог позволить себе некоторый академический минимализм. Но дело не в этих нюансах, а в самом времени, еще переходном, которое пока не успело выработать универсальный партийный канцелярит, памятный по ждановской поре.

Все же, перелистывая журнал, столбенеешь от некоторых заголовков. “Фильм, который войдет в века” — это не о “Потемкине” и даже не о “Ленине”, это о документальном фильме “Доклад тов. Сталина И. В. о проекте Конституции Союза ССР на чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов”, снятом под руководством Г. Александрова и В. Нильсена, который очень скоро получит расстрельный приговор. Или: “Фашистская гадина уничтожена” — это не о нацизме: в 1938 году война еще не успела и начаться — а о “фашистской шайке обер-бандитов” Троцкого и Бухарина.

Вместе с тем, отдавая львиную долю внимания “партийному фильму” “Великий гражданин”, журнал уделяет место теории. И это отнюдь не теоретическое мелководье последующих времен. Имена здесь — будущая классика: В. Шкловский (“Фольклор, история и кинематограф”), С. Эйзенштейн (“Монтаж 1938”), С. Эйзенштейн (“О строении вещей”), Вс. Пудовкин (“Реализм, натурализм и система Станиславского”), Б. Балаж (“К проблеме киностиля”).

Разумеется, проект советского Голливуда был похоронен вместе с его “неистовым ревнителем”, и никогда больше руководители — назначенный 23 марта 1938 года и снятый через полтора года С. Дукельский и уж тем более идеальный чиновник И. Большаков — не позволят себе засветиться в качестве теоретиков кинематографического дела. Но очередная перестройка советского кино в том самом направлении, о котором писал когда-то официально объявленный врагом народа Нильсен, — то есть попытка сделать его более экономичным благодаря системе фундусов, рирпроекции и прочим техническим нововведениям, найдет продолжателей на страницах журнала. И если она до конца не удастся, то оттого, что студии не могут стать экономичными и мобильными в неэкономичной и немобильной советской системе, отражая ее общий организационно-технический уровень. А журнал не сможет выйти за границы, положенные ему возможностями общества, и отразит на своих страницах все его вопиющие противоречия..

Н Г И З



КНИМ

Н Г И З

## Вместо заключения

... Надежд погибших и страстей  
Несокрушимый мавзолей!..

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

Эта книга прежде всего зрелищна — огромный том более тысячи страниц упакован в алый переплет с золотым тиснением: “Соцреалистический канон”. На алом фоне — чугунно-черная фигура дискоболки с отбитыми, как у Венеры Милосской, руками (руки, впрочем, экспонированы тут же). Из-под осыпающегося гипса видна арматура. Увечная садовая скульптура должна, видимо, олицетворить муляжность соцреализма, возведенного на железном каркасе идеологии, но из непрочного, саморазрушающегося материала.

На самом деле цвет “реального социализма” — его лозунгов, плакатов, флагов — никогда не был столь чист и радостен. Его повсеместный ржавый кумач был красным цветом бедности. Каноническое единство формы книги (явно идеализирующей) и ее содержания (сугубо демистифицирующего) было таким образом налицо.

Том, изданный Гуманитарным агентством “Академический проект” (СПб., 2000), аннотирован как “собрание статей виднейших российских и зарубежных филологов,

историков, философов”, которое посвящено “комплексному исследованию феномена культуры социалистического реализма во всем многообразии ее проявлений: от литературы для детей и массовой песни до творчества “писателя Сталина”. В той мере, в какой русская культура была традиционно логоцентрична, это самоопределение можно считать достоверным. Прочие искусства представлены по касательной.

Столь фундаментальное исследование стало возможно, когда не только соцреализм, но и сам Советский Союз отошел во владения истории. Оно было необходимо, потому что историю нельзя “сбросить с парохода современности” — она живет невидимо в наследственной памяти поколений, уже не знающих советского образа жизни. Между тем феномен советскости все еще будоражит умы.

Парадоксальным образом местом рождения “Канона” стала не Россия, а Германия: пять конференций в Билефельде (1994–1998) определили ядро отцов основателей проекта (Ханс Гюнтер, Евгений Добренко, Томас Лахусен). Но, может быть, это и не случайно: Германия накопила немалый опыт исследования собственной версии тоталитаризма.

К отцам основателям (отнюдь не из соображений феминистской корректности) надо добавить Катерину Кларк. Их статьи (Гюнтер — 7, Добренко — 7, Кларк — 5) составили несущую конструкцию книги; к ним примыкают исследователи того же круга. Но и объявленное “многообразие” — не фикция. К участию были приглашены как *VIP*-теоретики соцреализма (Борис Гройс, Игорь Смирнов, Владимир Паперный), так и исследователи смежных, иногда “далековатых”, тем и подходов, что способствовало книге к украшению.

Если условием возникновения проекта был конец империи (что отнюдь не означает конца истории), то взрывным пунктом дискуссий о соцреализме (пионерские работы Кларк *The Soviet Novel. History as Ritual*, Паперного “Культура Два”) можно считать появление работы Гройса *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), совершившей радикальную переоценку ценностей из перспективы постмодернизма.



Я помню, как в “перестроечные” времена, получив из Германии вышеуказанную книжку, пересказывала ее встречным и поперечным. Взгляд на соцреализм как на практическую реализацию жизнестроительных интенций авангарда вызывал шквальные споры. Инновация принадлежала новой парадигме, заменившей предметный уровень исследования культуры сугубо теоретическим уровнем отношений и соотношений в культурном поле. В “Каноне” Гройс представлен статьей с характерным названием: “Полуторный стиль. Соцреализм между модернизмом и постмодернизмом”.

Базовую концепцию “Канона” тоже можно назвать “полуторной”: она расположилась между описательностью “дореволюционных” (не важно, советских или антисоветских) историков и абстрагированным анализом Гройса.

“Билефельдцы” оппонируют ему. Патриарх и классик школы Гюнтер пишет: “Соцреализм... можно считать ответом на крушение утопических надежд и мечтаний, вызванных Октябрьской революцией” (с. 41); от механицистской утопии культура сдвинулась в сторону антропоморфного мифа. Каталогизируя его признаки, Гюнтер, как никто другой, держит в окуляре нацистскую версию культуры и находит “удивительное совпадение функций “народности” (с. 387) в обеих культурах. Здесь их зеркальный перекресток.

Если “народность” — термин тоталитарной мифологии, то в социологии ему соответствует “массовость”. “...Мифы лишь формулируются вне массы, но не живут вне ее” (с. 31), — пишет Добренко. Самый плодовитый из “дознателей” советскости может служить примером географической комплексности проекта: выходец из СССР, профессор в Америке, ныне в Англии, постулирует соцреализм как вариант масскультуры, как место встречи языка власти и подсознания массы, как заповедник инфантильности и как случай амбивалентности культуры столь широкой, что никакие внутренние противоречия ее не рушат. В зависимости от конъюнктуры она актуализирует те или иные свои лозунги или — как шутили в сталинские времена — колеблется вместе с линией

партии. Как бывший “юный пионер”, Добренко “всегда готов” обратить внимание на пренебрегаемую “ведами” бахромой соцреализма — “комсомольскую” или “оборонную” его проекции; но главный его объект — биографии Ленина и Сталина и пресловутый “Краткий курс истории ВКП(б)” — самая нечитабельная часть “канона”. Вся эта трилогия трактуется им как личное творчество вождя: “Сталин и был главным советским писателем” (с. 641), а “Краткий курс” создал мета-сюжет для супержанров советского искусства” (с. 659).

“Великая семья... являлась костяком или всеохватывающей структурой соцреалистического романа” (Кларк, с. 571) — семья, где слишком “стихийные” сыновья достигали “сознательности” под мудрым руководством “отцов” (в пределе Отца народов). Означало ли это, однако, что “соцреализм не несет никакой... значительной эстетической функции” (с. 569)?

В этом пункте Лахусен не готов согласиться со ставшим классикой анализом Кларк. Он предпочитает строить свой анализ не на конечном тексте, а на архиве, на истории вещи и ее восприятия. Если текст магистрального советского бестселлера “Далеко от Москвы” Бориса Ажаева и был каноничен, то архив, попавший в руки дотошного исследователя, всячески эксцентричен. Оказывается, лауреат Сталинской премии Ажаев начал свое литературное поприще в ГУЛАГе, сначала как эзк, потом как “вольняшка”. “Роман романа”, ушедший в глубокий его подтекст, оказывается куда соцреалистичнее самого произведения, а восприятие его читателем, сквозь призму собственного опыта, приближенным к литературе.

Архив — нечаянный гость “Канона”, но за его вторжением приоткрылись те авантюрные — смешные, ужасные, непредсказуемые — контекстуальные сочленения, которые, быть может, и служат маркой советской версии тоталитарности.

На 1100 страницах, помимо базовой структуры, можно найти исследования, заглядывающие в нечаянные закоулки советскости. Например, язвительное эссе Стивена Моллера-Салли о “приключениях Гоголя в стране большевиков” (в духе гротесков самого Гоголя), основанное на перипетиях замены

его памятника на Гоголевском бульваре и выводящее соцреализм “из духа традиционного культа русского классика”, а вовсе не авангарда, как у Гройса; с. 520). Или анатомию новояза как “исторической переменной” Даниэла Вайсса (с. 543) и архаический примат устного дискурса в освещении процессов 30-х годов, автоматически превращавших слово в “дело”, Юрия Мурашова. А также идеологизацию медицинского эксперимента (“Дискурс, обращенный в плоть”) Эрика Наймана; поперечное сечение “Метродискурса” Михаила Рыклина как орудия “первоначальной травмы форсированной и насильственной урбанизации” (с. 716); и его же статью “Немец на заказ: образ фашиста в соцреализме” — взгляд в бездну насилия, объединяющего и разделяющего оба режима.

Упомянуть нужно многое: очерк о кино Оксаны Булгаковой (оно ведь было “главным из искусств”) и эссе Светланы Бойм о китче (он, в свою очередь, был массовой ипостасью масскульта). Не говоря об ответвлениях “Канона”, будь то детская литература (Омри Ронен), эстрада (Барбара Швайцерхоф) или семейно-бытовая тема (Анна Крылова), маркирующая “двойную — между личным и общественным” — жизнь нового поколения (с. 805).

Как современница соцреализма и читатель *par excellence* сознаюсь: в своем детстве и юности я пропустила мимо большую часть скучных советских романов, не прочла толком даже “Краткий курс” — “проходила” и “сдавала” его, как гимназисты чеховских времен катехизис. Зато как автор фильма “Обыкновенный фашизм” проштудировала *Mein Kampf* (историк не то же, что читатель). Упоминаю об этом лишь потому, что советская реальность была куда более рыхлой и разнокалиберной, чем ее идеологическая проекция в культурном поле. Поэтому в огромном корпусе книги не могу специально не отметить сочинение Леонида Геллера и Антуана Бодена “Институциональный комплекс соцреализма”. Попытавшись систематизировать нагромождение культурных институций (притом самой черной, ждановской поры), авторы пришли к выводу, который только кажется неожиданным:

Итак, мы ставим под сомнение монолитность сталинской системы... Руководящая деятельность партии имеет последствием не равновесие системы, а ее дестабилизацию. А потому и соцреализм надо считать не столько состоянием “тоталитарной культуры”... сколько процессом “тотализации культуры”, по определению не имеющим конца (с. 311–316).

Слово “процесс”, впрочем, можно отнести и к изучению самой системы. Даже такой огромный комплексный труд не может, как говорится, “закрыть тему”.

А в 2002 году в том же издательстве вышла небольшая книжка “Советское богатство”, посвященная 60-летию Ханса Гюнтера. Красный цвет ее переплета сдвинут к бурому цвету засохшей крови, а положенные друг на друга, оба тома напоминают ярусы Мавзолея, который, надо надеяться, не останется “незавершенкой”. Проблемы соцреализма, будь то инфантилизация культуры (ныне в масскульте), ее тотализация (теперь посредством СМИ), ее цензура (уже со стороны денег), ее каноны (пусть жанровые), как и прочее, не умерли с соцреализмом, а перешли в иное измерение.

Как всякая гуманитарная (иначе говоря, не *scientific*) концепция, “билефельдовская” модель осуществляет вторичную мифологизацию соцреализма, а постмодернистская парадигма тотализует его, как не могло удасться и самому “гезамткунстверку”, который как-никак имел дело с хаосом эмпирической реальности. Так что данный фрагмент Мавзолея — не только памятник жертвам соцреализма, но и автопортрет постсоветского сознания. Придут иные времена. Взойдут иные имена...

*P.S.* Увы, прошли годы, и алый цвет соцреалистического “Канона”, стоящего у меня на полке, выгорел на корешке, как линяет все, что связано с этим эстетическим убудком, — из-за насилия идеологии над культурой. Впрочем, кто сказал, что насилие коммерции не рождает мутантов?

## Приложение 1

КАЖДАЯ КУХАРКА ДОЛЖНА  
НАУЧИТЬСЯ УПРАВЛЯТЬ  
ГОСУДАРСТВОМ *Ленин*



НА КУХНЕ ДОМА НЕ СИДИ  
НА ВЫБОРЫ В СОВЕТ ИДИ

РАНЬШЕ РАБОТНИЦА ТЕМНАЯ БЫЛА  
А ТЕПЕРЬ В СОВЕТЕ РЕШАЕТ ДЕЛА

1900 С 22 МАРТА - 6 КОРПУС. РАБОТНИЦЫ И КРЕСТЬЯНИ ВСЕ ЧАЩЕ ВЫХОДЯТ!



## Женщина *vis-a-vis* реальности

— Хай! Меня зовут Патриция Мелленкамп. Я пишу феминистскую критику.

— Хай! Меня зовут Майя Туровская. Я тоже интересуюсь темой “женщина и кино”...

*Из разговора в городе Милоуки, США, 1989 г.*

Пятым сословием, ждущим равноправия государственного, общественного и семейного, являются женщины..

Десять лет тому назад о половом равноправии сознательно мечтали в России едва ли не сотни женских голов — сейчас их уже десятки тысяч. Из городов в столицу летит вопль женских митингов и адресов. И вопль этот — совсем не прежний вопль исключительных натур женской “эмансипации”: кричат не “феминистки”, не “синие чулки”, не “семинаристы в желтой шали и академики в чепце” — завопила женщина массовая, женщина семьи, потому что... женская равноправность есть экономическая необходимость современной семьи, и без трудового равенства супружеской пары семья осуждена на разрушение, ибо становится со дня на день роскошью, обществу все более и более недоступною, по заработным средствам.

А. АМФИТЕАТРОВ  
*О равноправии<sup>1</sup>*

АМФИТЕАТРОВ А. *Женское нестроение*. СПб., 1908. С. 76–78.

## Женщина *vis-à-vis* радикальной мысли

Это было время, когда в “железном занавесе” только-только приоткрылась калитка, и мы с Ланой Гогоберидзе вдвоем, помимо всякого “искусствоведа в штатском”, по приглашению фестиваля женского кино в Сан-Франциско совершали тур по Америке. “Феминизм феминисток”, сейчас уже подзабытый, цвел пышным цветом. У феминисток были свои журналы (отнюдь не “дамские”), свои кинофестивали, кафедры в университетах, свои магазины моды, свои стрижки, своя феминистская критика. Короче — мужской пол отдыхает.

Я впервые встретила тогда с феминизмом не на бумаге, а воочию и, не разделяя его постулатов, постаралась что-то в нем понять. Во всяком случае, по профессиональному признаку — в феминистской критике. Вот что я писала тогда.

На самом деле “феминистская критика” — не эпитет (ее успешно практикуют и мужчины, например, Ричард Дайер в Англии), а термин. Как известно, ее Лесбосом в пространстве и времени стали леворадикальные движения конца 60-х годов. Это были движения “меньшинств” против гегемонии истеблишмента, против господства “буржуазной” культуры, против ценностей “скуэр”<sup>1</sup>. Самым влиятельным из бунтующих “меньшинств” были студенты — в старинных университетах Европы и американских кампусах. Битники, потом хиппи создали рок-культуру и поп-культуру, контр-культуру и субкультуры, потеснившие, а в значительной мере и оттеснившие, культуру традиционную. Молодежь была “меньшинством” многочисленным, но нестабильным — молодость, увы, проходит.

Но тогда же заявили о себе другие меньшинства — этнические (пересмотр отношения к “индейскому наследству”,

1 См.: Туровская М. *Раскольников и массовая цивилизация // Герои безгеройного времени*. М., 1971. С. 160–165.



“черная” контркультура в США) или меньшинства сексуальные (субкультура гомосексуалистов “кэмп”<sup>1</sup>).

На пересечении всех этих движений родился тот “репрессивный” образ, та страшилка, тот сводный набор признаков представителя истеблишмента (белый, гетеросексуальный мужчина, принадлежащий к среднему классу), который с тех пор обозначается аббревиатурой WASP<sup>2</sup>. Эта парадигма сознательно размещала себя в границах богатого западного постиндустриального общества.

Любопытно, что в те годы (исламский фундаментализм не перешел еще во всемирно-пассионарную стадию) признак конфессиональный не занимал в этом перечне почетного места. Он не был семиотичен в рамках леворадикальной парадигмы, хотя уже раздирали мир. И хотя женщины составляют как минимум половину человечества, идеология феминистского движения была идеологией движения “меньшинства” за свои права.

Вот почему “феминистская критика” — не эпитет, а термин. Когда молодежные движения пошли на спад, изменились и преобразились жесткие формы протеста (вплоть до левого терроризма, с одной стороны, и превращения лохматых хиппи в элегантно подстриженных яппи — с другой), то женское движение приняло в наследство и парадигму, и блестящий, тонкий инструментарий, выработанный леворадикальной критикой ради “демистификации” буржуазной культуры.

Западная феминистская критика создала немало влиятельных женских имен: Энн Кэплэн, Пэм Кук, Клер Джонстон, Дженет Бергстром, Лаура Мелви, Кристин Гледхилл, Патриция Мелленкамп и прочие. Назову для примера представительный сборник “Женщины в черном фильме”, изданный в 1980 году Британским киноинститутом под редакцией Энн Кэплэн. Объектом феминистской критики в этом сборнике был избран сугубо “мужской” голливудский жанр,

1 См.: SONTAG S. *Notes on Camp* // *Against Interpretation and Other Essays*. NY, Dell Publications co. 1966.

2 WASP — White Anglo-Saxon Protestant (Белый, Англосакс, Протестант).

фильм нуар, в диапазоне от “Мальтийского сокола” (1941) до “Прикосновения зла” (1958), описывающий военный и послевоенный социальный кризис. Мотиву тайны в “черном” фильме соответствует нарративная структура с закадровым голосом (иногда “флешбэками”), экспрессионистский стиль и фигура независимой женщины, носительницы сексуального соблазна и — часто — зла (*femme fatale*). Именно это сделало “черный” фильм столь благодарным объектом для радикальной феминистской критики.

Кристин Гледхилл в статье “Клют”-1: современный “черный” фильм и феминистская критика<sup>1</sup> с самого начала заявила разность двух уровней анализа фильма. Один уровень — анализ с точки зрения гуманистической литературной традиции (в терминологии Ролана Барта — “филологический”). Этот либеральный подход (свойственный моему поколению критики) феминистская критика не отрицала, но миновала, предоставляя его другим. Сама же она, опираясь на неомарксистские постулаты, разворачивала свой критический проект от познания имманентных смыслов к обнаружению смысла самого их продуцирования, к обнажению механизма функционирования системы фильма (по Барту — “лингвистическая критика”).

Таким образом, постулированы два возможных уровня критики. На одном структура и стиль картины рассматриваются как функция отношения жизнь — экран; на другом первый член формулы (“жизнь”) опущен, анализируется же динамическое соотношение различных эстетических, семантических и семиотических установок, определяющих воздействие фильма. На одном ставится вопрос: “Каков смысл фильма?”; на другом: “Как этот смысл продуцирован?”

Наша (традиционная) критика и феминистская работают тем самым в разных системах координат.

1 См.: *Women in Film Noir*. Edited by Ann Kaplan. BFI Publishing, 1980. P. 6–22.

Не имея возможности углубляться в конкретные достижения феминистского анализа (иногда весьма впечатляющие), напоминю лишь в самом общем виде исходный пункт антибуржуазной парадигмы, исчерпывающе сформулированный в работах Ролана Барта<sup>1</sup>. По мысли Барта, буржуазная культура отнюдь не отражает реальность, а перманентно ее мифологизирует на всех уровнях, от житейского до эстетического, при этом строго соблюдая инкогнито. Если буржуазная экономика прямо именуется капиталистической, то основная операция буржуазной идеологии заключается в “эксноминации”, “вычеркивании имени” — “буржуазию можно определить.. как общественный класс, который не желает быть названным”. Сущность эксноминации в том, что свои классовые интересы и ценности буржуазия стремится представить как общечеловеческие, естественные: натурализовать их через систему мифов, которые непрерывно превращают “историю в природу”. Вот почему понятие “жизни” в этой парадигме лишено гражданства. Задача лингвистической критики — такая же непрерывная демистификация, денатурализация культуры, обнажение механизма действия и его название<sup>2</sup> (в анамнезе ее “искусство как прием” русской формальной школы и брехтианский V-эффект). На базе неомарксизма, структурной антропологии и лингвистики леворадикальная мысль сумела развить аппарат анализа замечательной остроты и блеска. Он действительно подобно скальпелю позволяет вторгаться в те структуры вещи, в которые филологическая критика и не заглядывает. Он действительно позволяет осуществить “прогрессивное чтение заведомо реакционного фильма” или “идеологическое чтение фильма явно радикального”<sup>3</sup>.

1 БАРТ РОЛАН. Из книги “Мифологии”. — В кн. *Избранные работы. Семiotика. Поэтика*. М., 1989. С. 72–130.

2 Для вящей “самоидентификации” читателя с предысторией феминистской критики напомню приснопамятные споры о “врожденной” буржуазности камеры, которая автоматически воспроизводит идеологию, о ренессансной перспективе, “репрезентации” и брехтианском V-эффекте как инструменте деконструкции буржуазной идеологии, которые бесславно прошлептели и в СССР в середине 70-х годов.

3 См.: KAPLAN ANN. *Introduction // Women in Film Noir*.

Ориентируясь по азимуту леворадикальной мысли, западная культурология той поры самоопределялась в координатах неомарксизма и неофрейдизма, семиологии и постструктурализма, с легкостью находя ответы на вопросы, которые мы себе даже не ставили (в частности, в сфере массовой культуры).

Все же напомним, что речь идет о парадигме, выработанной в условиях богатого и развитого общества в целях самокритики. Напомним также, что если прочитать формулу Барта с конца, то все так называемые “общечеловеческие” или “вечные” ценности оказываются лишь мистифицированными буржуазными ценностями. Мы же, советские, так долго прожили при системе ценностей откровенно классовых, притом безо всякой эксноминации (например, при постулате социалистического гуманизма “Если враг не сдается, его уничтожат”), что обречены были ставить вопросы самой парадигме.

Когда задаешься вопросом, почему именно жанр критики пережил такой бум в рамках леворадикального феминизма, то искать ответ надо, по-видимому, в изменении ее места в привычной иерархии культуры.

Западная культура в то время “массовизировалась”, но и “интеллектуализировалась” одновременно — процесс взаимодополняющий. То, что мы привыкли называть высоким искусством, переставало быть ее привилегированным ядром. Не секрет, что биографии писателей стали читаться охотнее, чем их произведения, а изощренная методика анализа текста в ином случае может оказаться значительнее, нежели сам текст.

На “филологическом” уровне остранение смыслов было по преимуществу функцией исторического времени, социокультурных изменений. Классика от века к веку наращивала смыслы, как дерево свои кольца. Но для “лингвистической” критики речь больше не шла о широковещательной “истинности” — лишь о неукоснительной “правильности” анализа, то есть о верности ею же самой избранной системе координат (а возможных систем, как известно, множество). По Барту,



Знаменитая акция феминисток — «сожжение лифчиков».  
 Нью-Йорк, 1968 год.

произведение «оказывается уже не историческим, а антропологическим явлением»<sup>1</sup>, критика — не обслуживанием его, а равноправным порождением смыслов, составляющих как бы часть самого произведения, вечно открытого для новых чтений. Критика, таким образом, эмансипировалась от искусства...

«Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено?»  
 А «эмансипация» и есть ключевое понятие для феминистского ее варианта?

То, чего женщина еще не вполне достигла тогда в реальности патриархального стратифицированного общества<sup>2</sup>,

1 БАРТ Р. *Цит. соч.* С. 350.

2 А если бы достигла, очень может быть, распорядилась этим в направлении диктатуры, как изображено в забавной пьесе Жана Ануя «Штаны», пародирующей Симону де Бовуар с ее книгой «Другой пол».

она достигала символически, посредством критического дискурса, который позволял перечитать самый патриархальный, “мачистский” жанр в желательном прогрессивном смысле. Вот почему феминистская критика предпочитала иметь дело не с традиционным “характером” или “образом” в фильме, но с мужским и женским “дискурсом”, который осуществляет контроль над ситуацией в тексте. И в этом смысле эмансипацию критики от подчинения тексту в иерархии культуры можно считать метафорой эмансипации женщины в иерархии патриархального общества: актом символического осуществления равноправия.

И наконец, последнее замечание.

Буржуазная культура — опытная культура богатого общества — стремилась не только к *эксноминации*, к натурализации своих ценностей в качестве общечеловеческих, но и к широкой интеграции любых других ценностей — в том числе оппозиционных. Она в этом смысле тоже пеклась больше о “правильности” внутри системы координат, нежели об “истинности”. Нет такого рока, панка или кэмп, который она не могла бы обратить в стиль и в моду. Она была достаточно изощрена, упруга, терпима и универсальна, чтобы сделать своих — даже самых левых — критиков своими же фаворитами. Ее Люсьены де Рюбампре больше не продавали себя, тем более не вешались на чердаках, а преподавали в престижных университетах и получали премии, сами становясь “мифологиями”. Ее феминистское “меньшинство” издавало свои журналы, устраивало свои кинофестивали, одевалось по своей — радикальной — моде и могло позволить себе (отказываясь от деторождения) не участвовать в воспроизводстве критикуемого общества. И все за его же счет.

В “нулевых” и далее общество оказалось перед лицом плодов этой радикализации.

А мы? Советские?

## Интермедия

Во французском городе Кретей собралась Международная ассоциация женщин-кинематографисток. Все говорили на разных языках, но трудность была не столько в разных языках, сколько в разных “дискурсах”. В то остаточное-советское время уровень отечественной сексомании не достиг еще высоты, что могла бы сравниться с глубиной пропасти сексизма, в которой ощущали себя наши западные коллеги. Мы еще пеклись о праве на какую-никакую эротику в кино и в конце концов попросили показать на примере — что же такое *их* сексизм. И режиссер, кажется голландка, рассказала следующую леденящую историю. Ее фильм участвовал в одном из международных кинофестивалей и получил приз. Накануне заключительного вечера дирекция фестиваля обратилась к ней с пожеланием явиться на вручение призов в вечернем платье. “Если у вас нет вечернего платья, — сказали ей, — мы готовы его вам презентовать”. “Это и есть сексизм, — пояснила она. — Они никогда не посмели бы сделать подобное предложение мужчине!” Наступила пауза, и у меня мелькнула подлая мыслишка, что советская женщина скорее всего не обиделась бы на подобное предложение.

На самом деле разница не только в том, что у советской женщины — даже режиссера — не всегда было подходящее платье. Даже если бы оно было, даже если бы она надела его в такой вечер — это был бы одноразовый сюжет. В ее повседневном советском бытии для подобного платья не было подходящего пространства-времени. Как писал когда-то Вознесенский: “Было нечего надеть, стало — некуда носить”<sup>1</sup>. В грубой реальности советской женщины бальное платье не было предусмотрено — не только материально, но и морально.

Вот почему *наш* сексизм был не тогда, когда подают пальто или дарят бальное платье, а когда женщины волокут авоськи, а мужчины шествуют с газеткой, когда Он садится

1 А. Вознесенский. *Новогоднее платье*.

смотреть футбол, а Она идет в ванную стирать. Это и был сексизм по-советски.

Так я писала тогда в качестве советского критика.

Я сохранила в статье и теперь эти обстоятельства обострения хронического феминизма конца прошлого века, никак не относящиеся к 30-м, лишь потому, что они были тем реальным контекстом, который делает особенно очевидным несовпадение “женского нестроения” (Амфитеатров) ключевого времени “советскости” с западной парадигмой феминизма.

### Женщина *vis-à-vis* радикальной действительности

О, вопль женщин всех времен:  
“Мой милый, что тебе я сделала?!”

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Муж в могиле, сын в тюрьме,  
Помолитесь обо мне.

АННА АХМАТОВА

Когда-то Евтушенко написал удивительно неловкую, почти пародийную строку: “Поэт стояла”. Есть, конечно, слово “поэтесса”, но его как-то не хочется вспоминать по отношению к Марине Цветаевой или Анне Ахматовой. Они восьмьдесятые в Гималаях русской культуры, а назовем ли мы Эверест Эверестом или Джомолунгмой, все равно он останется крышей мира. И хотя обе они писали, естественно, о женской доле и о несчастной любви, их дискурс всегда *доминантен*. Так что есть уровни, на которых качественная оппозиция “мужское — женское” просто не работает.





Если же бросить взгляд на количественную сторону этой оппозиции в советском ее варианте, то лучшая половина человечества в революционной России перманентно была больше половины. Мужчины погибали — сначала на Первой мировой, потом в революцию, на Гражданской, в сталинских “революциях”, потом на Второй мировой, в ждановскую чистку. Женщины, конечно, тоже не избегли лагерной доли, причем на особый, советский, бюрократический лад: дочь белого офицера, служителя культа и так далее; или: жена красного командарма, наркома, директора — короче, “врага народа”; не говорю уже о “лишенчестве” семей тех, кто пропал в войну без вести или попал в плен. И просто тех, кто волей географии оказался на “временно оккупированной территории”. Так что до сумы и тюрьмы всегда было рукой подать. И однако, очереди в управлении ГУЛАГа почти сплошь состояли из женщин, они же и оставались вдовами.

Поэтому патриархальная структура советской России была неоднозначна. На самом деле в сфере трудовой, не говоря о домашней, присутствовали черты матриархата (“Я и лошадь, я и бык, я и баба, и мужик” — присловие времен войны).

Осмелюсь предположить, что если бы на Чернобыльской АЭС работали одни женщины, аварии могло бы и не быть.

Правда, эта вполне практическая эмансипация была оговорена: начальником (“человеком с портфелем”) все же чаще всего был мужчина. При номинально равной зарплате те виды работ, на которых с революции преобладали женщины (медицина, образование), традиционно оказывались и наименее оплачиваемыми.

Про себя же советская женщина наследственно знала, что мужчин меньше, чем женщин, и что отдельно взятый статистический мужчина может ей и не достаться. Мать-одиночка была одиозна, но неизбежна. Поэтому “патриархат” в СССР был осложнен домостроем: мужчина в глазах женщины являлся еще и моральной ценностью.

Русская женщина “завопила о своем равноправии” еще в начале прошлого века. Сошлюсь на лекцию того же Амфитеатрова в Париже: когда девица перестала прямо из детской переходить в супружескую постель и образовалось переходное состояние “барышни”, то французская барышня занялась украшением себя для привлечения мужчины, русская же интеллигентная барышня ринулась в медицину, “в народ”, в революцию. Так определились два пути эмансипации.

Советская женщина после революции получила ту эмансипацию, о которой мечтали поколения русских курсисток, сразу и сполна. Она получила право не только на труд, но и на трудности. Она получила не только право, но и обязанность — “стать трудовой единицей”, поскольку другой возможности выжить по вышеназванным причинам ни у нее, ни у страны не было. Вдохновенная и ужасная утопия “валькирии революции” Александры Коллонтай “Любовь пчел трудовых” описывает эмансипацию женщины на путях “отделения брака от кухни” в рамках сугубо коллективистской доктрины. И дело не только в том, что идиллия, нафантазированная ею и лишь краешком опробованная в 20-х (до-

ма-коммуны, фабрики-кухни), располагалась где-то между детской колонией и ГУЛАГом, но главным образом как раз в том, что женщина (и ребенок) с революционной прямоотой оценивалась в терминах “трудовой единицы”. И язык Коллонтай — это тот самый единственный, немифологизированный, по Барту, язык, которым говорила революция<sup>1</sup>.

Буржуазная цивилизация, изобличаемая некогда Коллонтай, а ныне леворадикальным движением, пошла другим путем. Она подвела “под жакетку” марксистский — не столь материалистический, сколь материальный — базис и оснастила свои “мифологии” житейской инфраструктурой. Заглянем на минуту в ту *эксноминированную* безымянную область, где буржуазия натурализует свои мифы, укореняя их в “естественном”. Заглянем в то — обычно и не нуждающееся в номинации, ибо само собою разумеющееся — материальное обеспечение, которое эти мифы накопило. Возьмем хотя бы два противоположных мифа: презируемый миф буржуазной семьи и матери и амбивалентный миф *femme fatale*.

Миф семьи предполагал наличие “дома” (квартиры) в качестве своего *locus standi*<sup>2</sup>. А миф “дома”, в свою очередь, предполагал всю огромную индустрию жизнеобеспечения, начиная от стиральной и посудомоечной машин, микроволновой печи и прочего кухонного, ванного и садового оборудования и кончая супермаркетами и иными альтернативными вариантами продовольственной торговли (включая те самые готовые блюда, которые обещала, но не дала нам фабрика-кухня).

Если мы обратимся к типу “вамп”, то и этот миф был обеспечен целой индустрией эротического украшения женщины. Весь огромный институт моды, рекламы, косметики, парфюмерии, ювелирного дела — все это так же разумелось само собой, как индустрия кухни, материнства и дома. Они были естественны для буржуазной жизни и принадлежали не только мифу, но и быту, не говоря об экономике.

1 Коллонтай А. *Любовь пчел трудовых* // Искусство кино. 1991. № 6.

2 Букв.: место стояния (лат.).



Всего этого у советской женщины никогда не было. Если женщина буржуазного общества *отчуждала* свои, достаточно существенные, социопсихологические трудности в сфере леворадикальной мысли, то советская женщина сама была радикально *отчуждена* в сфере простейшего материаль-

ного потребления. Все — от квартиры до трусиков, не говоря о пропитании, — составляло фронт ее ежедневных усилий. Это формировало пространство-время ее существования, как и ее язык — язык непосредственного воздействия на повседневность. Она действительно была “трудовой единицей”, но львиная доля ее времени и энергии уходила на кустарную переработку препятствий неприспособленной действительности в какой-никакой “образ жизни”. Напомню: в советском языке неупотребительные термины “купить” и “продать” заменены были синонимическим рядом: “выбросить”, “давать”, “выдать”, “достать”, “выкупить”, “отстоять”, “оторвать”, “найти” и прочее. Сама их семантика показывает, что бытовой язык советской женщины был первичен и “транзитивен”: “Речь угнетенных реальна, как речь лесоруба; это транзитивная речь, она почти не способна лгать” (Барт)<sup>1</sup>.

Это не значит, что у советской женщины не было своих мифологий. Ведь, кроме языка быта, для посильного сосуществования с системой она должна была употреблять “новояз” (по Оруэллу), а также (в терминах “филологической” критики) — старый эзопов язык.

Странно, что леворадикальная мысль считала левые мифы случайными и бедными, в частности, миф Сталина. (“Действительно, что может быть худосочней, чем сталинский миф?” — Барт<sup>2</sup>.) Не левые ли мифы преобразили одну шестую часть суши после Первой мировой войны, существенно расширили свою территорию после Второй и опьянили лучшие умы человечества (леворадикальную мысль в том числе)?

Самыми могущественными мифами двадцатого столетия стали именно левые мифы — между ними сталинский<sup>3</sup>. К числу левых относились и мифы женской эмансипации. В наших классических текстах не было ни секс-бомбы а-ля

1 БАРТ Р. *Цит. соч.* С. 118.

2 Там же. С. 177.

3 Ими, впрочем, не исчерпывается “великая левая утопия” и с ними едва ли умрет — как христианский миф не умирает от практики церковных институций, подчас отнюдь не христианской.

Мерилин Монро, ни *femme fatale*. “Сама” Любовь Орлова вынуждена была играть сельских проституток и домработниц, чтобы лишь к концу фильма оказаться лауреатом олимпиады или членом правительства — звездой по-советски. Миф советской женщины был трудовым по преимуществу. Не случайно, что самая популярная из всех советских пьес, “Таня” А. Арбузова, рассматривала отказ героини от профессии во имя любви к мужу как величайший из грехов, который карался уходом мужа и смертью ребенка, что заставляло Таню вернуться в профессию и найти себя в ней.

Мы и не мыслили себя вне профессии — в качестве “домохозяйек”.

Там же, где в буржуазной мифологии помещался миф семьи и матери, в советской был образован миф Матери-Родины, и он был не менее столповиден. Рассмотрим с этой — и только с этой — точки зрения два классических текста этого мифа.

Отличный, не за страх, а за совесть сделанный и некогда заслуженно любимый зрителями фильм “Член правительства” содержал развернутое доказательство одной из основополагающих советских теорем: “Кто был ничем, тот станет всем”. Теорема принадлежала еще более емкой оппозиции, в рамках которой складывался весь корпус “великого реалистического кино” 30-х: “прежде и теперь”. Между ними и располагалось текущее время фильма.

Согласно условию теоремы, в качестве героини было выбрано самое темное и забитое существо: русская крестьянка. Первое появление Александры Соколовой отмечало к тому же нижнюю точку ее судьбы: милиционер доставлял ее в райком партии как скандалистку. Костюм выступал как антиатрибут женственности: она была так закутана, что нельзя было определить ни возраст ее, ни внешность.

Райком был в фильме местом священным, Соколову приводили к первому секретарю. Секретарь в своем белом свитере представлял не столько сильный пол, сколько ангель-

ский чин (его идеологическая компетентность заверена была личностью Б. Блинова — исполнителя роли Фурманова в легендарном уже “Чапаеве”).

Ангел-хранитель сразу прозрел идейную непорочность Соколовой, отчаянно ругающей свой колхоз: ее лепет совпадал с только что опубликованной исторической статьей Сталина “Головокружение от успехов”, которая выступала в качестве заведомо истинного, сакрального текста, а заодно и датировала время действия фильма. Существеннее, впрочем, дата появления картины — 1939 год<sup>1</sup>.

“Прежде” фильма относилось таким образом не к классическому “до семнадцатого года”, а к актуальному “до коллективизации”, иначе — до второй сталинской революции.

Стиль фильма — соцреализм в специфическом смысле этого слова: реализм, ушедший как от эстетики документальности (театральная смысловая подсветка кадра, например), так и от интеллектуальной метафоричности авангарда. Реализм стиля служил *натурализации* смысла истории Александры Соколовой: разрушение старого, патриархального быта через разрушение традиционной патриархальной семьи. Соперником мужа при этом выступал не другой мужчина (например, тот же секретарь), но партия, призывающая Александру к выполнению гражданского долга. Ее выбирали председателем колхоза. Обиженный муж уходил из родного села на заработки.

Если низкая, душная изба олицетворяла в киногоении фильма изначальную забитость русской бабы, то пейзажные кадры спящего села были метафорой ее же спящей силы, традиционно переходящей в просторные сцены коллективного сельского труда (сила проснувшаяся).

Как ни забавно может показаться, сексуальное начало героини (а Вера Марецкая, не стесняясь советского целомудрия, буквально излучала его) реализовалось в картине (в полном

1 Надо помнить, что, может быть, лучшая картина А. Зархи и И. Хейфица “Наша Родина” (1933) была запрещена и не увидела экрана.



согласии с Фрейдом, впрочем) через символ... галош. Тоскующая по мужниной ласке Александра дарила на свадьбу молодоженам-передовикам новенькие галоши (фрейдистский символ желания). А когда на исходе свадьбы деверь, посягающий на ее честь, прокравшись к ней в избу, воровато снимал те же галоши, Александра окатывала его водой (тоже,



кстати, символ — женский). Зато, мечтая о муже, она доставала детскую обувь и долго смотрела на нее...

Но, понятно, либидо Александры (привет тому же Фрейду) сублимировалось в ее соревновательность с мужем, которого она любила, но предпочитала колхоз.

И наконец, очень важно отметить обязательное для советского “героя” причащение кровью. Враг народа (его обязательные атрибуты — очки или пенсне и портфель) стрелял в нее (театральная подсветка), а раскаявшийся муж ее спасал.

Оппозиция “мужское — женское” привычно выражалась в фильме через трудовую соревновательность. В советском фильме женщина часто выступала по отношению к мужчине как персонаж не только равноправный, но и “передовой”, “сознательный”. Когда бабы поставили колхоз и вернувшийся с повинной Соколов почти догонял жену в труде, ее выбрали в Верховный Совет, и она снова оказывалась впереди.

Если райком был местом сакральным, то Кремль — само небо, и здесь патриархат полностью возвращал свои права. Александра Соколова, эмансипированная женщина и член правительства, оказывалась исполнительницей другой всеобъемлющей Воли:

Овация. За спиной Соколовой на трибуне появляется Сталин.

— Ура товарищу Сталину!

— Великому Сталину ура!

— Да здравствует товарищ Сталин!

Соколова теряет тетрадку с выступлением, и Сталин, улыбаясь, предлагает ей говорить.

Заключительная речь Соколовой — почти что речь медиума:

Вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная, живучая... И подняли нас сюда, и меня вот, на эту трибуну, партия и советская наша власть. Дом ли строим, лес ли рубим, едим ли, пьем — ведь это все вторая половина дела, а первую-то половину за нас Ленин

и Сталин сделали. Так будем биться за них... до самого нашего смертного часу!

Таким образом, при всей эмансипированности Соколовой на деле она оказывалась достоянием патриархального, государственного, а если быть точнее, квазирелигиозного порядка вещей, где секретарь райкома (ангел-хранитель) передавал ее душу непосредственно в божественные руки.

Это, разумеется, лишь обглоданный идеологический скелет селедки, который остается на тарелке, когда селедка съедена. На самом деле режиссеры А. Зархи и И. Хейфец собрали на редкость талантливый актерский состав — кинематограф 30-х вообще был актерским по преимуществу. Замечательная Марецкая, которая, в отличие от стилизованных барышни-крестьянки Ладыниной и американизированной Орловой, полна была земной — не столько даже женской, сколько бабской — силы; хитроватый, справный мужичок Ванин (Соколов-муж), тщетно догоняющий жену; молодой весело-характерный Крючков в роли деверя с галошами плюс относительно “прозрачный” стиль сделали картину не только *классическим текстом* кино 30-х, но и осуществили превращение “истории в природу” (по Р. Барту) столь успешно, что Александра Соколова надолго стала живым и обаятельным олицетворением социалистической эмансипации женщины. Недаром знаменитый плакат военного времени “Родина-мать зовет!” если о ком и напоминал, то о ней.

Сколь талантлива — полна юмора и жизни — была *натурализация* мифа о кухарке, руководящей государством в “Члене правительства”, столь же помпезно выглядел миф Матери-Родины в “Клятве” Михаила Чиаурели (1946). Но, сравнивая, надобно помнить о часто пренебрегаемой категории жанра.

Если драматическая судьба Александры Соколовой лишь венчалась финальным апофеозом, то послевоенная “Клятва”

изначально была снята в жанре апофеоза или памятника Спасителю Отечества с горельефами.

Как и в фильме об Александре Соколовой, в центре сюжета “Клятвы” стояла женщина. В первых же кадрах она теряла мужа, соратника Сталина по Царицыну, становясь главой рода, олицетворением Матери-Родины. Как и в фильме об Александре Соколовой, сюжет начинался в столь же историческое, сколь и мифологическое мгновение — в момент смерти Ленина. Но ходоки к Ленину (Мать в их числе) уже не были “характерами” в традиции 30-х годов. Они лишь представляли (современное слово “презентация” подошло бы им даже больше) группу Народов или регионов империи: русский и украинец, грузин (Кавказ), таджик (Средняя Азия) и — Женщина.

Так же репрезентативно был срежиссирован выход вождей в Горках: сначала суетливые предатели, потом верные ленинцы и наконец, в знаменательной отдельности, — Сталин.

Как нередко в советском кино, образ был символизирован через метафору природы. Сталин один в заснеженном лесу, у скамейки (где согласно единственному официальному документу — фотографии — он был снят рядом с Лениным). Этот момент благодати был выполнен в мизансцене монумента. На Сталина падал луч солнца — совершалась инкарнация усопшего вождя в его преемника. И именно Матери дано было первой уловить совершившееся чудо: письмо, адресованное ее покойным мужем Ленину, она молитвенно протягивала Сталину (“Сталин — это Ленин сегодня”). Таким образом Мать оказывалась во главе группы вассальных народов, зримо воплощая советскую мифологию: Родина-мать перед лицом Отца народов.

Все дальнейшее течение фильма построено было в той же торжественно-горельефной эстетике: фигуры в нужный момент лишь выступали из фона, но не отделялись от него полностью. На каждом из этапов (горельефов) истории Мать жертвовала жизнью одного из членов своей Семьи Государству.

Все личностные отношения в рамках сюжета были полностью и без остатка огосударствлены и сакрализованы. На-

пример, в момент, когда представитель Грузии объяснялся в любви Дочери, на заводе возникал пожар (происки “врагов народа”, разумеется), и Дочь спасала завод и погибала, принося идее социализма очередную ритуальную жертву.

При этом ни грана той живой жизни, не говоря о юморе, которыми были полны деревенские персонажи “Члена правительства”, не пробивалось ни у кого, даже у прекрасной актрисы Софьи Гиацинтовой. Она так и проходила весь фильм как плакат Матери-Родины. Роль Сталина Чиаурели, как всегда, доверил Михаилу Геловани.

Но кульминацией фильма оказалась встреча Сталина с трактором. Коль скоро эротика была радикально редуцирована в кино 30-х, а точнее, вытеснена и замещена в духе вышеуказанных фрейдистских символов, то эту встречу можно считать лучшей квазисексуальной сценой советского кино<sup>1</sup>. Когда очередной представитель народа демонстрировал вождю на Красной площади первый советский трактор, первенец не желал заводиться, капризничал, и тогда вождь, оседлавши трактор, совершал искомое чудо: он как бы оплодотворял трактор своей мужской силой, тот трогался и торжественно объезжал площадь.

Естественно, что фильм-апофеоз заканчивался апофеозом же на советском “небе”, все в том же сакраментальном Кремлевском дворце, на заседании Верховного Совета, где присутствовали Представители народов, а также Мать во главе уцелевших членов Святого Семейства.

Мужское, патерналистское — оно же сакральное — начало оставалось таким образом доминантным в советских фильмах, где Женщина, самая эмансипированная в мире, побеждавшая соперников-мужчин, признанная как “трудовая единица”, тем не менее выступала как пассивное, исполнительное начало по отношению к высшей воле Отца народов.

Таковы были особенности одного из основополагающих советских женских мифов, где не было места двусмысленным

1 См. пародию “Туровская Тимофеевскому” в газете “Дом кино” (1990. Июль. С. 5).

соблазнам *femme fatale* и эротики, а патриархальная семья если и разрушалась с эмансипацией женщины, то коллективистски восстанавливалась на уровне единения в государстве-религии.

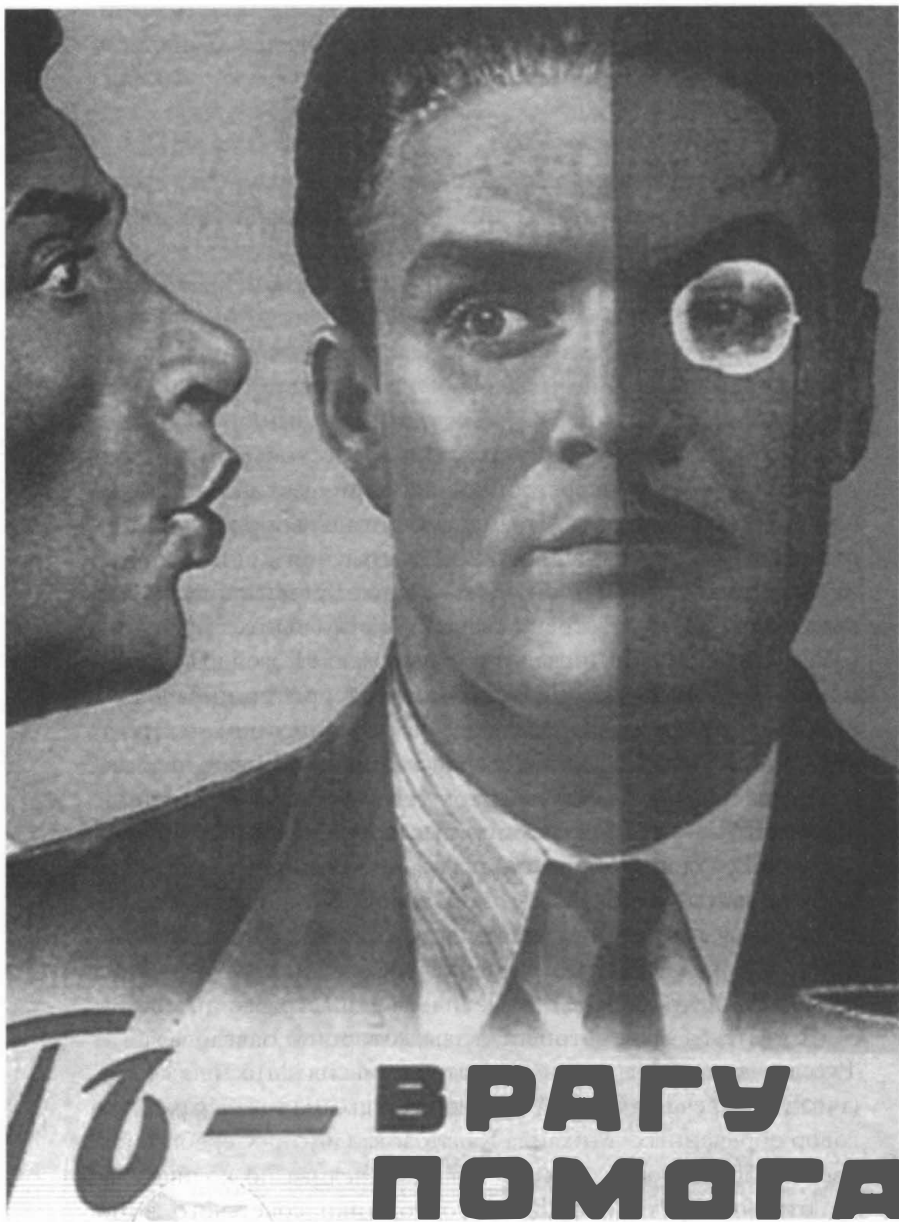
Возвращаясь к феминистской или “лингвистической” критике, сознаю: меня впечатлили иные ее методологические достижения. Еще более обрадовали эмансипация критики от обслуживания искусства и обретенное ею чувство равноправия.

Но все же, кончая эти беглые заметки, я не могла не вспомнить: в условиях объявленных классовых ценностей и советского эмансипированного поклонения вождю — без опоры на ценности общечеловеческие — как мы могли бы выжить?

И не стоило ли нашим коллегам-феминисткам хотя бы ретроспективно присмотреться к суровому опыту советской трудовой эмансипации, прислушаться к прямому, транзитивному языку женщин, ведущих диалог с самой радикальной действительностью, взглянуть на “женский вопрос” и в этой перспективе?

И не только потому, что “равноправие женщин... начинается с забитого холодильника и морозильника”, как справедливо заметила Розалин Ялоу, нобелевский лауреат, ибо “эмансипация — это равенство возможностей”<sup>1</sup>. Но еще и потому, что, даже обеспечив гипотетическое равенство возможностей для всех своих враждующих меньшинств (в том числе для женского большинства), человечество окажется перед грозной загадкой себя как целого, как биологического вида, столь же стремящегося к выживанию, как и к самоистреблению, и далеко не равного своему самоопределению: *homo sapiens*.

1     Богуславская З. *Американки*. М., 1991. С. 242.



**Тв — ВРАГУ ПОМОГА**

## Фрейд и кино, или Фильмы “холодной войны”

В основу этой статьи положен доклад, подготовленный мною в цветущее время “перестройки” для кинофестиваля *Mystfest* в местечке Каттолика в Италии. Фестиваль, впрочем, охватывал не только фильмы детективного жанра, новейшие и старые, но и жанр в более широком смысле, от презентации новых книг до публичных встреч с бывшими руководителями таких разведок, как американская и израильская. Не говоря об остроумном и элегантном дизайне на всей территории бывшего рыбацкого поселка, превращавшего его в хронотоп детектива.

Вписанная в эту раму ретроспектива американских и советских фильмов времен отодвинутой тогда в прошлое “холодной войны” занимала в программе смыслообразующее место: она маркировала конец ставшего привычным биполярного мира. Она обнаруживала, сколь биполярность упрощает (чтобы не сказать упорядочивает) картину мира и сколь исчезновение демаркационной линии делает дискурс любой власти относительным — функцией не столько идеологии, сколько интересов.

Советская часть ретроспективы, которой я “заведовала”, — “Русский вопрос” (1947) и “Секретная миссия” Михаила Ромма (1950), “Встреча на Эльбе” Григория Александрова (1949), “Заговор обреченных” Михаила Калатозова (1950), “Серебристая пыль” Абрама Роома (1953), — была невелика по количеству, но отменно фальшива. Даже поклонники советского кино

вряд ли вспоминают эти фильмы. Каково же было мое удивление, когда мой американский коллега, профессор Уильям Эверсон из Нью-Йорка, историк и знаток американского кино, сказал, что он поражен масштабом и качеством — так сказать, “голливудскостью” — этих лент; и хотя американских антисоветских картин существенно больше, они куда второстепеннее и в сравнение с каким-нибудь “Заговором обреченных” явно не идут. Правда, он тут же предложил моему вниманию в виде американского аналога “Встречи на Эльбе” “Берлинский экспресс” (1948) Жака Турнера, но приоритетов это не меняло. Понятно, что подобное экспертное мнение не могло оставить меня равнодушной. В частности, оно послужило стимулом дополнить и расширить старый опубликованный текст и предложить его вниманию читателя, хотя он и выходит за рамки 30-х годов, оставаясь, однако, в пределах “сталинской эпохи”.

Группа антиамериканских фильмов “холодной войны”, относящихся к позднесталинскому или ждановскому периоду нашей культуры, — может быть, худшее, что в ней было. Они клали предел надежде, что после войны СССР так или иначе войдет, как теперь говорят, “в мировое сообщество”, и увековечивали “железный занавес”. Едва ли их создатели могли себя обманывать. С обманом зрителя тоже стало труднее: как-никак советская армия побывала в Европе, встретилась с союзниками. Однако их создали лучшие режиссеры и смотрели зрители. Сделаем поправку на годы так называемого “малюкартинья” (1949 год — 18 фильмов, 1950-й — 13, минимум пал на 1951-й — 9 фильмов). Все же выдохшиеся идеологемы едва ли могли объяснить их витальность, о которой говорил американский критик. По-видимому, секрет ее лежал в некоей иной плоскости, нежели профессиональный цинизм.

В своем докладе я исходила из предположения, что никакой самый грамотный взгляд не обеспечивает ис-



черпывающего описания фильма, поскольку даже самый примитивный фильм является многослойной структурой, содержащей разные уровни информации, в том числе латентной, обнаруживающей себя лишь во взаимодействии с меняющимся социально-политическим, бытовым и психологическим контекстом, иначе говоря, во времени истории. Как бы тенденциозен (или наоборот) ни был режиссер, он запечатлевает гораздо больше аспектов времени, чем думает и знает, начиная от уровня техники, которой он пользуется, и кончая идеологическими мифами, которые ему довлеют. В частности, в советском госмонополистическом кино соотвeтствия между заказом — в буквальном, практическом смысле слова — и интенциями художника столь неоднозначны, что ярлыки любого толка рискуют угодить впросак. Предметом моего анализа в данном случае стали поэтому не столько фильмы сами по себе, сколько их отношения с подвижным контекстом времени.

Короткий отрезок, когда фильмы “холодной войны” выходили на экран, был в высшей степени агрессивным: жестко идеологизированным и жестоко репрессивным. Если в 1939 году во время переговоров о пакте Молотов — Риббентроп Сталин передал Гитлеру через его личного фотографа Гофмана, что он не допускает евреев в искусство (что, впрочем, не отвечало действительности)<sup>1</sup>, то через десять лет это станет программой действий.

Странным образом, все началось с театральной критики. Так как в это время я кончала Театральный институт, а мать моя была доктором-педиатром, то для меня этот процесс, описанный в ряде мемуаров и исследований как время “кампании космополитов” и “дела врачей”, что было по сути синонимами антисемитизма, — домашние воспоминания, иногда трагикомические.

1 См.: ПИКЕР Г. *Застольные разговоры Гитлера*. Смоленск, 1998. С. 109.

Помню, как к нам пришел в гости критик Ефим Холодов с женой. Они с моим мужем вместе воевали под Сталинградом, а теперь, ввиду начавшихся “чисток”, Холодов заведовал сразу двумя отделами критики: в журнале “Театр” и в “Литературной газете”. Как лицо, облеченное ответственностью, он пытался объяснить мне необходимость диалектического подхода к деятельности “разоблаченного” уже И. Юзовского (самого блестящего из театральных критиков). Мы ругались беспощадно и в два часа ночи посадили гостей на такси. А рано утром пришли газеты: на первой полосе Холодов (в скобках Меерович) в свою очередь объявлялся “космополитом”. А значит, “Известия” сходили с печатного стана в двух кварталах от нас как раз в разгар нашей баталии, и теперь, держа газету в руках, мы хохотали до упаду, хотя и понимали далекоидущие последствия такого обвинения. Холодов, как и прочие “космополиты”, не только лишился работы, но вся семья подверглась местному остракизму окраины (они жили в Измайлове). Впрочем, и в писательском доме на Лаврушинском у Юзовского (с которым позже я познакомилась и подружилась) было не лучше: в квартире неделями не звонил телефон, ареста можно было ждать каждую минуту (он так и не случился). Впоследствии меня тоже уволят из Радиокomiteта, куда я поступила после института, в числе прочих лиц нежелательной национальности...

Но, разумеется, люди искусства были лишь пристрелочной мишенью, гораздо прицельнее было “дело врачей”. Помню, как к матери пришла ее старая подруга, участковый педиатр, — она даже не плакала, а выла в голос. Одиноким человек, она выпестовала всех детей своего участка, и вот теперь в некоторые квартиры ее не впускали, говоря, что она “врач-отравитель”. Это действительно было страшно...

Но, держа в уме все кампании того времени, их чудовищный дискурс, нагнетавшийся СМИ, оглядываясь назад, я все же полагаю, что они были лишь фасадом гораздо более широкой акции устрашения. Если вспомнить пункты в анкетах: “были ли вы в плену”, “на оккупированной террито-



Афиша фильма “Заговор обреченных”.

рии”, “были ли ваши родственники...” и проч., то окажется, что любое соприкосновение с *чужим* представлялось чем-то вроде заразы. Каждый мог оказаться “бациллоносителем”. Бродский запечатлел это в строчках о

...тех, кто в пехотном строю  
смело входили в чужие столицы,  
но возвращались в страхе в свою<sup>1</sup>.

1 И. Бродский. *На смерть Жукова*.



Бродский принадлежал уже к следующему, но тоже военному поколению, и к его свидетельству я обращаюсь еще не раз.

В самом общем виде меседж фильмов “холодной войны” как раз в том и состоял, чтобы создать своего рода санитарный кордон: отделить *чужих* и изолировать *своих* от возможной идеологической и прочей заразы. Агитзадачей их было представить вчерашнего союзника по антифашистской борьбе как врага. Поэтому главным приемом этих лент было приравнивание его к нацизму.

Еще Гитлер — великий знаток пропаганды — говорил в *Mein Kampf*, что народу надо показывать даже различных противников на одной линии, чтобы не дать повода к сомнениям, тем более к “объективным” настроениям<sup>1</sup>.

1 См.: ГИТЛЕР А. *Моя борьба*. М., 1998. С. 100.

Именно на рядоположенности всей цепочки “врагов”, на приравнении их друг к другу, а вместе — к абсолютному злу строилась единообразная структура этих лент. Превращение недавних союзников в “образ врага” осуществлялось сюжетно — через тайную связь американцев (естественно, классово чуждых: генералов, сенаторов, бизнесменов, дипломатов) с нацистами, будь то “секретная миссия” переговоров о сепаратном мире, похищение патентов или изготовление химического оружия.

Отождествление американцев с нацистами — главная тайна всего пакета фильмов “холодной войны”, а в “Заговоре обреченных” восточноевропейские социал-демократы приравниваются уже как к абсолютному злу к американцам.

Но поскольку классовая доктрина не совсем умерла, а рядовой человек не должен иметь повода для сомнений, то “отрицательным” американцам обязательно противостоял “простой” американец — если не прямо коммунист, то сочувствующий. Если “плохой” американец (немец, иностранец, классово чуждый, *другой*) был индивидуализирован хотя бы в рамках функции (“образ”), то единственной функцией “простого” американца (негра, чеха, немца) было верить в СССР. Он не личность, даже не персонаж, а делегированный “представитель народа” (“голубая роль”).

Естественно, что в этой типизированной соцреалистической структуре “врагом народа” оказывался практически каждый, кто *не наш*, и наоборот. В функции “вредителя” мог выступить сенатор, американский посол в восточноевропейской стране, не говоря о генералах. И только на периферии сюжета появлялся какой-нибудь представитель ЦРУ, профессиональный разведчик. Поэтому жанровая структура этих лент была очень ослаблена; шпионская интрига не столько двигала, сколько аранжировала сюжет. Зато шпионские роли охотно отводили женщинам. Это позволяло оживить действие, украсить его эффектными туалетами, а иногда еще и обеспечить ролью жену режиссера.

Даже “Секретная миссия”, где разведчик единственный раз выступает с советской стороны, структурно почти не от-

клонилась от типологии “антиамериканского” фильма. Мало что изменив в группе фильмов “холодной войны”, “Секретная миссия”, однако, в зародыше уже содержала в себе ситуации и приемы киногоении единственного настоящего советского шпионского боевика “Семнадцать мгновений весны”. Он, однако, мог быть снят только в другие времена — расшатывания идеологических скреп.

Впрочем, кто скажет, не начали ли скрепы расшатываться именно тогда и не потому ли наступила ждановщина и возникло “дело врачей” (антисемитизм — удобный рычаг для раскрутки всяческого устрашения). В самом деле, “поколение победителей”, вернувшееся с войны (те, кто вернулся, разумеется), научилось самостоятельности и познакомилось с иными уровнями жизни. Война нарушила экологию культуры, в 30-е еще достаточно многосоставной, истощила ее материальный слой, зато брешь в режиме автаркии пробило “заграничное”.

“Американские посылки”, странным образом еще доходившие до “трудящихся”, дарили нас кем-то домашне упакованными иноземными платьями и свитерами, скатертями или чем там еще, не говоря о “ленд-лизовской” тушенке и прочных плитках шоколада, похожих на облицовочный кирпич. После войны “некультурные” офицерские жены вырядились в кружевное исподнее и шелковые комбинашки на бретельках как в “вечернее” (тогда над ними смеялись, теперь они были бы вполне *in*). В быту появились наручные часы, фотоаппараты, грампластинки и другие необходимые и лишние, но нездешние предметы или, как назовет свою статью И. Бродский, “Трофейное”.

В нашей советской жизни (как, вероятно, и в немецкой) житейское “легкомыслие” как-то уживалось с повседневным ужасом: ходить в доморощенный “коктейль-холл” и увлекаться туризмом, травить антисоветские анекдоты, читать иностранные книжки (не говоря об Ахматовой и Зощенко), а позже — слушать музыку “на костях” не могли уже поме-

шать никакие постановления. Даже номинальное “морально-политическое единство” осталось в прошлом.

Открылись “коммерческие” магазины. Стиль богатства державы-победительницы становился эстетической нормой. Это было именно явление стиля, а не быта, где существовали карточки и царил почти тотальный дефицит.

Кинематограф как госмонополистическая отрасль культуры должен был откликаться — и откликался — на стиль советской империи. Существенную часть скудной продукции составил костюмный, историко-биографический фильм о национальном гении — жанр, заимствованный у нацизма и в высшей степени нормативный. Хотя в темплане картины о “холодной войне” предлагали как бы остросовременный, публицистический контрапункт картинам историческим, на самом деле они представляли ту же костюмную, обстановочную часть репертуара. Между газетной, агитационной остротой задачи и индивидуальным почерком режиссера (а их ставили мастера) лежал слой идеологических и эстетических нормативов, очень точно датированных последней пятилеткой сталинского правления. Хотя фильмы не схожи между собой ни по сюжету, ни по режиссерскому приему, ни по “визуальной стратегии”, различия их осуществляют себя на фоне идеологически единой нормативной эстетической системы, сложенной временем.

Парадоксальным образом, зрелищный потенциал этих “криминальных” лент исчислялся не столько из жанра, сколько из актерского состава и обстановочности.

Актерская доминанта не случайна была в развитой сталинской киноэстетике: актеры были фаворитами эпохи. Во-первых, эпоха вообще предпочитала идею высокого исполнительства понятию художника-демиурга. Во-вторых, актеры были в точном смысле лицом времени. Иное время потребовало иных лиц.

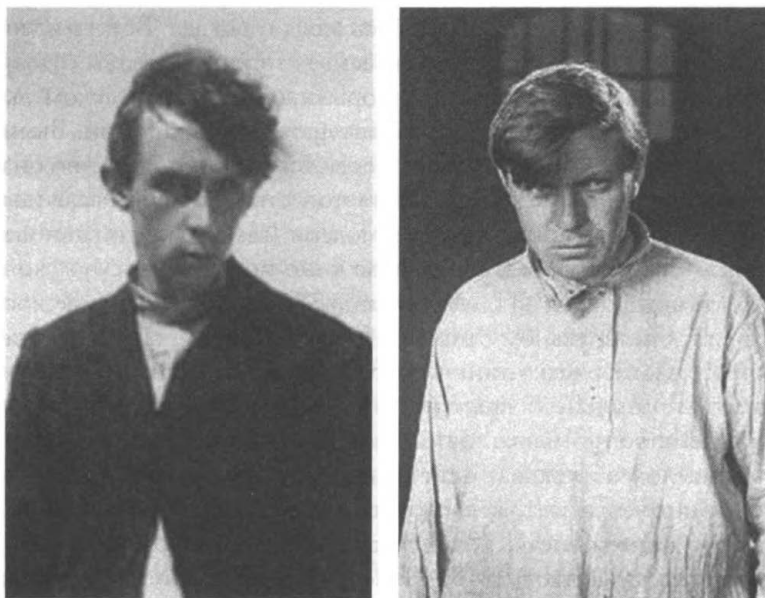
Смена лиц, а также объема бедер и бюстов, длины ног и юбок, демонстрации мускулов или интеллекта на экране

повсеместны и неотвратимы, как мода и погода. Все же идеологические установки вносили в нее свои императивы.

Феномен звездности на дореволюционном русском экране был зависим от высокой литературной традиции. Были на экране актрисы и получше Веры Холодной, но именно она дала лицо образу грешной и чистой страдающей красавицы в интерьерах и туалетах стиля модерн (заметим, что равновеликого ей образа “вамп” русское кино не создало). Мужской “салонный” герой (И. Мозжухин, В. Полонский) также восходил к театральному амплу “неврастеника”. Пореволюционное коммерческое кино сохранило приверженность этому типу “правильной” красоты, зато авангард предложил новую концепцию не только кино в целом, но и киноактера. “Видимый человек” должен был стать воплощением собственно визуального медиума, а не словесности, овладев всеми физическими возможностями своего аппарата от акробатики до мимики на крупных планах. Напомним хотя бы о выучениках авангардных школ, например, мастерской Льва Кулешова (В. Фогель, С. Комаров, Б. Барнет, А. Хохлова), которые составят актив самой “коммерческой” студии “Межрабпом”; или о протагонистах ФЭКСов (П. Соболевский, С. Герасимов, Е. Кузьмина). Не только их эксцентрика и углубленный психологизм не будут востребованы “великим советским кино” сталинской эпохи, но и сама их сложность, обратимость, сама острая индивидуальность их лиц окажется в излишке. Вопиющая судьба неповторимой клоунессы экрана Александры Хохловой, вынужденной уйти в педагогику (кстати, и Инну Чурикову на время отлучали от экрана как “некрасивую”). Но и вполне задавшаяся карьера Сергея Герасимова как режиссера не искупит актерскую невостребованность экраном его двусмысленного, лицедейского “отрицательного обаяния”. И меньше всего это будет связано со звуком.

Рубеж 30-х (и звук не в последнюю очередь) изменит приоритеты мирового экрана: он станет повествовательным, актерским, общедоступным. Но вторая сталинская революция внесет в него свои акценты. Действительно, трудно пе-





Два Максима — Эраст Гарин и Борис Чирков.

реоценить значение визуального движущегося изображения в полуграмотной стране, вступившей на путь ускоренной индустриализации и урбанизации. Именно кино возьмет на себя воплощение партийных идеологем в общедоступных сюжетах, жизнеподобном антураже и актерских типажах (то, что потом назовут соцреализмом). А так как первым постулатом эпохи был класс, то и лицом экрана 30-х должно было стать лицо класса-гегемона. Место эксцентрического актера во всех его ипостасях займет актер характерный. Прототипом “пролетарского” лица экрана 30-х (Н. Крючков, П. Алейников, Б. Андреев, Н. Боголюбов) станет Максим Бориса Чиркова.

А ведь Чирков не сразу стал героем “Юности Максима”. Простудировав двести мемуаров и написав десять вариантов сценария (“Большевика” — первоначальное его название — бывшим ФЭКСам не доверили), Козинцев и Трауберг начали снимать в заглавной роли знаменитого мейерхольдовского ар-

тиста Эраста Гарина, для которого ее и писали. Фотографии сохранились: рядом с Максимом — Гариным, задумчивым и чудаковатым, его веселый приятель Дема — Чирков. Только нечаянно — за полгода незапланированного простоя, пока Гарин был занят, — оказался открыт как неожиданное лицо экрана “зам Максима” Чирков. В поворотные моменты история берет ответственность на себя и искомая истина рождается из случайностей, недоразумений и совпадений.

К концу 30-х “пролетарские” лица настолько заполнили экран, что, когда Ф. Эрмлеру для фильма “Великий гражданин”, навеянного убийством Кирова и политическими процессами Большого террора, понадобился отрицательный типаж квазиоппозиции, оказалось, что найти потенциальных носителей бородок и пенсне в духе первого поколения революционеров не так-то просто. Режиссер долго искал главного “двурушника”, а найдя, с трудом уговорил сниматься премьера бывшего МХАТа-2 Ивана Берсенева, некогда блестящего исполнителя Петра Верховенского в спектакле МХТа “Николай Ставрогин”, — таких “дореволюционных” лиц в кино давно “не носили”.

Дело, разумеется, не только в овале лица или форме носа: прототипом всех “пролетариев” на экране был Николай Баталов в хрестоматийной “Матери” В. Пудовкина. Между тем на сцене МХАТа он блистательно сыграл французского Фигаро, а его племянник Алексей Баталов, с очевидными чертами семейного сходства, стал в постсталинском кино олицетворением чеховского героя. Дело, стало быть, еще и в социальном заказе.

Коэффициент социального заказа особенно заметен в женском экранном типе этой эпохи. Всякий кинематограф, даже “пролетарский”, нуждается в своих красавицах, поэтому интегральная звезда сталинского кино Любовь Орлова в ореоле своих умений дурашливо притворялась в голливудоподобных мюзиклах Александрова Золушкой, чтобы стать Принцессой, а барышня-крестьянка Марины Ладыниной в деревенских мюзиклах Пыррева лихо гоняла

на тракторе (сакральный предмет эпохи) или на мотоцикле. Впрочем, им не уступала Зоя Федорова в ролях девушки *next-door*<sup>1</sup>.

Прошедшая война внесла изменения в эту устойчивую кинономенклатуру. “Поколение лейтенантов” потребовало на экране более молодых и, как минимум, более интеллигентных лиц (Владлен Давыдов во “Встрече на Эльбе”, Павел Кадочников в “Подвиге разведчика” — он, кстати, прямой предшественник Штирлица). Тем более интеллигентные лица понадобились для квазизаграничных, хотя бы и антиамериканских лент “холодной войны”. Их пришлось искать по сусекам, в том числе занимать у театра (впоследствии “заграничные” лица будут брать из Прибалтики). Вокруг этих картин сложилась своя актерская труппа. Парадоксальным образом, лучшие актеры будут приглашены на роли “худших” — врагов. Выученики условного театра (Р. Плятт, С. Мартинсон, М. Штраух, А. Вертинский, наконец) способствовали театрализации этих лент.

Сценография в свою очередь способствовала их театрализации (два десятилетия спустя она вернется в мировое кино уже как осознанный прием *очуждения*). Хотя действие этих картин было современно, обратимость времени-пространства на экране позволяла превратить их в “обстановочные” подобию исторических лент: пространственная дистанция успешно заменяла временную. Сколь можно и сверх того режиссеры предпочитали интерьеры замков, вилл, покоев (даже если это квартира коммунистки Ганны Лихты), антураж дипломатических и светских приемов, вечерних туалетов, имевших не много соответствия в бытовом опыте зрителя. Это были не только публицистические, но и “псевдозаграничные” ленты.

Не забудем, что ленты “про границу” выходили на экран на фоне собственно заграничных. Иные из ударно

1 Которая живет по соседству (англ.).



идеологических нацистских лент — например, известный “Трансвааль в огне” — легко вписывались в контекст фильмов “холодной войны” на правах антианглийского исторического полотна. “Поколение лейтенантов” выбирало “Девушку моей мечты” с Мариккой Рёкк, а поколение “детей войны” — Сару Леандер и Тарзана.

Разумеется, на фоне заграничного проката идеологические конструкты “холодной войны” выглядели особенно бутафорскими, и часть интеллигенции (немалая), отпавшая от официоза, не строила иллюзий (именно в это время можно говорить о расщеплении вкуса на официальный, экспертный и массовый).

И все-таки что-то, кроме желания снимать, отразилось же в этих лентах, остановивших внимание американского киноведа. Позволю себе высказать гипотезу, возникшую, когда изменившийся социально-политический контекст снял идеологическое напряжение между фильмом и зрителем и открылась



возможность за условностью их формы разглядеть латентную информацию, которую они содержат, оценить их отношения с реальностью своего времени по другой шкале.

Парадоксальным образом, именно коэффициент фальсификации, идеологической и эстетической, делает фильмы “холодной войны” достоверным автопортретом общества ждановской поры.

Фрейдистский анализ кино любит оперировать сексуальными символами. Меж тем в рассматриваемых картинах мы имеем дело с проявлением своего рода социал-фрейдизма.

Феномен социал-фрейдизма свойствен искусству тоталитарного типа в целом. Каким бы непогрешимым ни считало себя утопическое сознание, в нем работают мощные механизмы вытеснения и замещения. Так, отмененная религия была замещена культом вождей и сакрализацией идеологии (см. “Триумф воли”). Вытеснению и замещению подлежали целые слои общечеловеческих или христианских ценностей в пользу социалистических (социалистический гуманизм, например).



Натура человеческая, однако, консервативнее идеологий, и на разрушение основ ушло существенно больше исторического времени, чем предполагалось. Видимый парадокс 30-х — трудовая и личная честность при аморальности общества — тому пример. Диктатуры умели эксплуатировать эти залежи так же, как и запасы недр. Поэтому слишком явные нарушения табу нередко вытеснялись из национального сознания и приписывались врагу.

Можно привести хрестоматийные примеры: английские (невыведанные) концлагеря для буров в нацистском, антибританском "Трансваале" или дискриминация немецкого "меньшинства" в антипольском "Возвращении домой". Это лишь отчасти прием пропаганды, и отчасти же — социал-фрейдистское вытеснение вины в национальное бессознательное. Оно создает тот зеркальный эффект, на котором собственно и построены фильмы "холодной войны". Генетический код системы воспроизводит таким образом собственные структуры на материале "образа врага".

“Встреча на Эльбе” “голливудского” Григория Александрова, где сквозь дистиллированный стиль соцреализма проступает еще кое-где атмосфера послевоенной Германии, фиксирует важную особенность момента: появление молодого “поколения лейтенантов”, выросшего на фронте, в условиях относительной самостоятельности. При всей идеализации Владлен Давыдов воспроизвел тип интеллигентного фронтового лейтенанта достаточно похоже. Наступивший послевоенный виток террора в значительной степени и был превентивным именно по отношению к “поколению победителей”.

Сюжетный ход, сочиненный братьями Тур и Львом Шейниным (верным оруженосцем Вышинского на процессах “врагов народа”), про такого же лейтенанта, но “простого американца”, по наивности и верности союзническому долгу задержавшего собственную разведчицу из ЦРУ, — вполне мог быть отечественным анекдотом, дидактически перенесенным в стан врага. Во всяком случае, уровень зависимости боевого офицера от спецслужб зеркально отражает отношения в Советской армии, тем более оказавшейся за границей (напомню хотя бы о судьбе Льва Копелева, арестованного за пропаганду “буржуазного гуманизма” и “сочувствие к противнику”).

Если во “Встрече на Эльбе” это лишь фрагмент структуры, то “Заговор обреченных” Михаила Калатозова (сценарий Николая Вирты) как целое демонстрирует механизм той серии государственных переворотов от коалиционных социал-демократических правительств в послевоенной Восточной Европе к коммунистической диктатуре, которую на нашей памяти осуществил Сталин. По своему месту в советском кино “Заговор обреченных” наследует “Великому гражданину” (1938–1939) Фридриха Эрмлера. “Гражданин” фундировал внутренние политические процессы Большого террора, “Заговор” — подобные процессы в странах-сателлитах (кто из нас, современников, не вспомнит дело Сланского или казнь Имре Надя).

Как и лента Эрмлера, это был фильм, талантливо построенный большим режиссером на сложном глубинном внутрикадровом монтаже с первоклассным актерским составом.

В “Заговоре обреченных”, как в гамлетовской “Мышеловке”, достаточно достоверно показана трансплантация внутреннего, отработанного на практике механизма переворота. Только он переносится в некую восточноевропейскую страну и списывается на счет врага: организация голода, подстрекательство, раскулачивание, обвинение оппозиционных партий в заговоре, разгон парламента, а там — установление диктатуры, клятва Сталину...

Понадобились десятилетия, чтобы Восточная Европа вернулась на круги свои, а сюжет, который представлялся нам глупым, театрализованным фарсом в духе соцреализма, оказался зеркально-достоверной моделью.

Ведь для современников фильма главной его сенсацией было появление на экране недавнего эмигранта А. Вертинского в роли Папы Римского. Публика ходила на прекрасных актеров, костюмы, интерьеры, не улавливая ни степени грозной достоверности, ни социал-фрейдистского комплекса отечественного кино. Это тоже был своего рода фильм-перевертыш...

А ныне картина могла бы послужить в качестве модели не только историкам кино, но и историкам просто, а заодно и политологам.

Даже такой выморочный последыш “холодной войны”, как “Серебристая пыль” Абрама Роома с развесистой клюквой американской “натуры”, снятой в Ялте, тем не менее несет в себе существенную информацию о времени. Фильм может служить если не *документом времени*, то *документом эмоций* времени. Те реальные отношения в верхних эшелонах советской власти, которые вышли теперь из-под грифа “секретно”, конечно, грубее и беспощаднее вымышленных свар “акул капитализма” в фильме. Но атмосфера взаимной подозрительности и разобщенности, хамства, цинизма, страха или сообщничества, окрасившая поздние годы сталинизма и полностью вытесненная из советской тематики, могла быть реализована лишь в “образе врага”. Возможность говорить без обиняков об опытах на людях, провоцировать беспорядки и аресты, шантажировать друг друга была реальным следствием тоталитарных режимов, ис-



тощением культурного и морального пласта, ресурса человечности. Платить по счетам выпало постсоветскому времени.

Едва ли авторы фильмов сознательно канализировали собственный “моральный климат” в воображаемую Америку. Скорее всего, старались выполнить социальный заказ. Но топливо эмоций было свое, незаемное. И вытесненное возвращалось в “образе врага”.

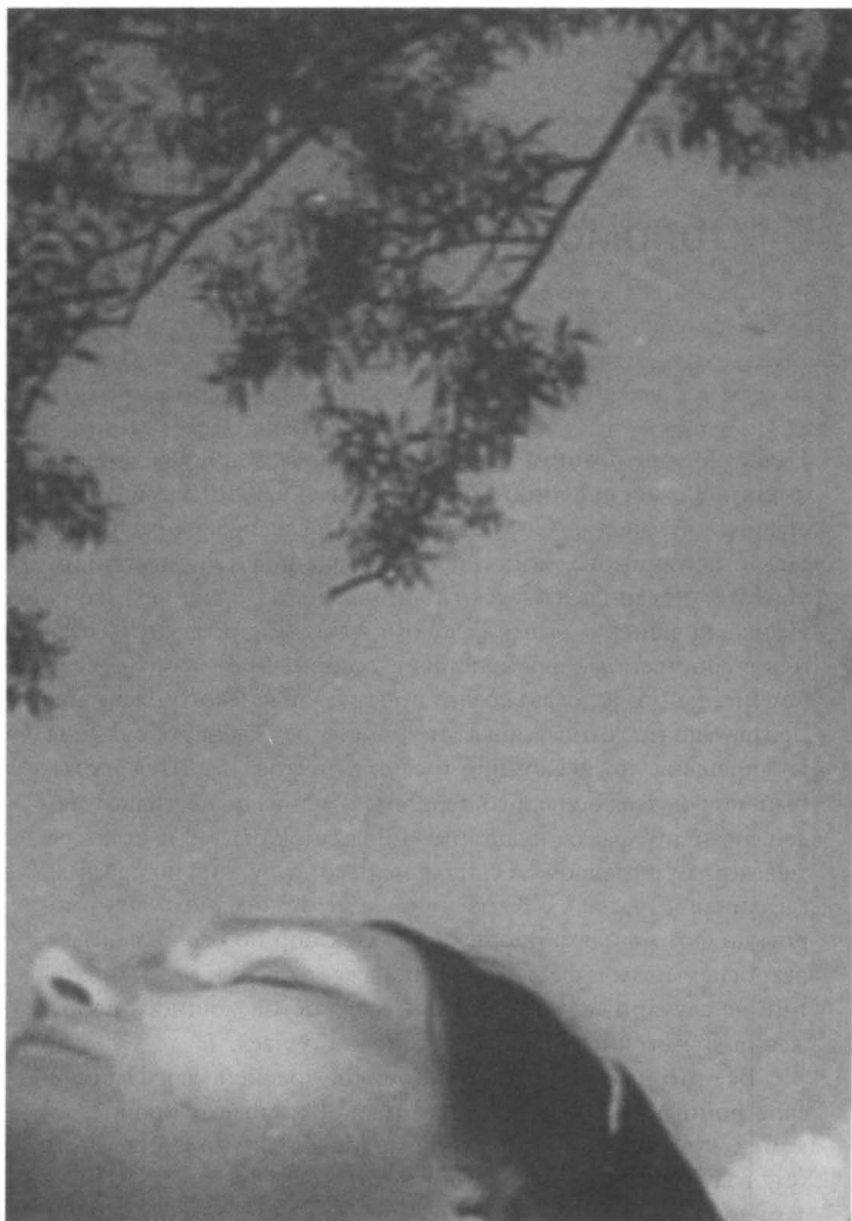
Впрочем, отношения художника и режима в условиях диктатур — отдельная и большая тема. Она коснулась бы фундаментальных свойств человека.

*P.S.* На этом можно было бы поставить точку, если бы не одно забавное обстоятельство. К пакету фильмов “холодной войны” примыкал еще один фильм Александрова, “Скворец и Лира” (1974), сделанный им для стареющей уже Орловой и запрещенный так радикально, что и в “перестройку” не то чтобы взять на фестиваль, но даже посмотреть его стоило большого труда. Мне пришлось знакомиться с ним в Госкино под строгим секретом, одной в зале, как будто это “железная маска”. Картина оказалась сложным шпионским детективом, увы, лишенным всякого “саспенса”. Любовь Орлова изображала советскую разведчицу, изображавшую, в свою очередь, наследницу какого-то знатного рода, она выходила замуж за советского же разведчика, изображавшего, кажется, крупного бизнесмена. Нельзя скрыть на экране немолодые, знающие глаза, а в остальном актриса была в форме. Следить за сюжетом было скучно, но замки, виллы, лужайки (главное действие происходило в Швейцарии), а также туалеты, шляпы, туфли, перчатки, букеты и безделушки составляли истинное содержание режиссерской работы старого мастера. Никто не смог объяснить мне толком причину столь строгой секретности — то ли фильм раскрывал какую-то гостайну, то ли наоборот. Но реальной тайной фильма была лишь вытесненная по Фрейду мечта обо всех этих виллах, их интерьерах и экстерьерах, о туалетах, приемах, суаре — о “загра-

ничном” образе жизни, который даже самой звездной паре советского кино вполне осуществить не удалось. В каком-то смысле это был фильм-прощание: само собой, выполнив задание, героиня Орловой возвращалась в советскую жизнь.

Быть может, я и не вспомнила бы об этой скучной декоративной ленте, если бы в бульварной немецкой газете *Bild am Sonntag* мне не попала заметка о знаменитом гонщике Шумахере, проживающем в своем швейцарском имении в фешенебельном миллионерском местечке Гланд. Потомственные ремесленники, сохранившие здесь свои фешенебельно-кустарные промыслы, рассказали газете, что, кроме Шумми и еще нескольких знаменитостей, здесь живут русские гангстеры, впрочем, веселые. Точно уже не помню, но заметка называлась вроде “Среди зайцев и гангстеров” (имение гонщика было богато фауной). Так что очередная сказка после очередной русской революции сделалась очередной былью. Но это *à propos...*

## Приложение 2



Кадр из фильма "Бежин луг".

## “Обломок империи”

История ликвидации великого фильма великого Эйзенштейна “Бежин луг” принадлежит к классическим “ужастикам” сталинской эпохи. Смутная гибель деревенского пионера Павлика Морозова, донесшего на отца-подкулачника и им убитого, подарила советским пионерам их главную икону. Прикоснувшись к этому базовому сюжету диктатур и заглянув в собственные фрейдистские глубины, режиссер вместо поучительного рассказа создал притчу библейского масштаба. Лента, еще не готовая, была не просто осуждена, обсуждена и запрещена, но бескомпромиссно уничтожена. Шел памятный 1937-й, год Большого террора, и убивали не только людей, но и артефакты культуры. Фильм мог бы так и остаться “неведомым шедевром”, если бы не реконструкция по срезкам, сделанная в 1971-м С. Юткевичем и Н. Клейманом. Этот короткий фото-фильм, прошедший с тех пор по бесчисленным ретроспективам и фестивалям, поражает связностью и полнотой: не случайные ошметки замысла, а остов мощного сооружения, руины кинематографического Колизея.

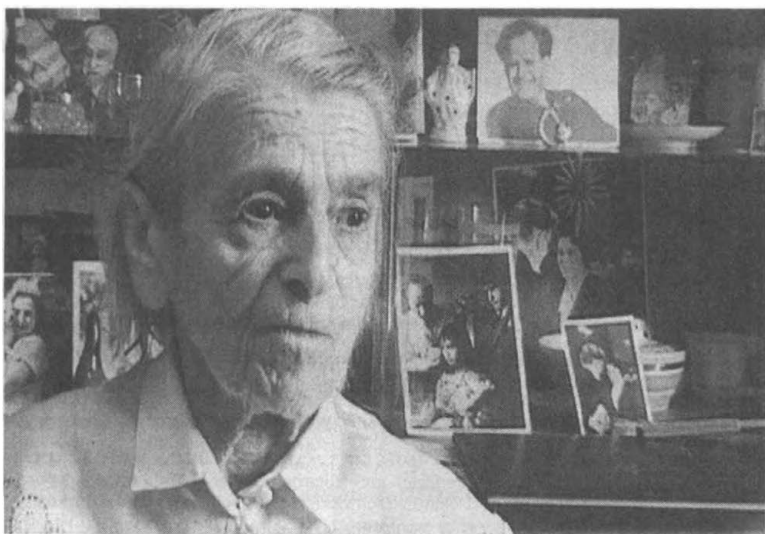
Все это кажется нынче историей, древней, как Пунические войны. Но недавно, поднимая архивные и прочие документы по истории киностудии “Мосфильм” в юбилейном 1937 году — перечни его амбициозных планов, следы распри замнаркома Б. Шумяцкого с режиссером С. Эйзенштейном

и расправы над главным блокбастером года, отчеты о финансовой прорухе, инвективы по поводу ничтожного объема производства и халатности при талантливости и самоотверженности состава, сообщения о текущих арестах, беглым огнем прошедшихся по всему административному составу кино вкупе с Шумяцким; фронтовые сводки с внеплановых съемок фильма о Ленине и фанфары по поводу поистине чудесного спасения студии от банкротства благодаря успеху у вождей этой картины Ромма — все эти останки советской “консервативной модернизации”, — я обнаружила, что есть еще живой участник событий. Свидетель всей этой фантазмагии, прошедший ее огонь, воду и медные трубы, державший в руках злосчастную эйзенштейновскую пленку, — а именно — монтажница фильма “Бежин луг” Фира Тобак, которой давно перевалило за девяносто...

Представив себе, в лучах какой славы должна была бы купаться эта уникальная *persona grata* отечественной истории кино, я позвонила ей и попросила аудиенции: ведь она не понаслышке могла рассказать о “Мосфильме” в 1937 году. Одновременно я предложила известной документалистке Марине Голдовской разделить со мной этот визит — не пропадать же такому историческому свидетельству. Мы отправились втроем: я, Марина и видеокамера.

На широкой, залитой летним солнцем Дорогомиловской улице дом сталинских времен сохранил монументальность. Его неуютные подъезды, высокие потолки, просторная планировка по-прежнему производили впечатление. Громяхающий лифт поднял нас к нужной двери: Тобак не удосужилась поменять ее на железную, как давно уже сделало большинство москвичей.

Увы, легенда кино занимала всего лишь комнату в двухкомнатной квартире. Комната была не то чтобы аскетическая, а вовсе голая. Необходимый минимум мебели, массивный холодильник ЗИС тоже почтенного возраста, прочный, как танк Т-34 (он находился не на кухне, а тут же — по случаю малопривычной соседки). Маленькая женщина почти не занимала места в этой просторной кубатуре. На наши попытки



Фира Тобак, начало 2000-х. Фото М. Голдовской.

узнать что-нибудь об атмосфере в студии она отвечала, как партизан на допросе: “Не знаю, ничего не видела, ничего не слышала”. — “Но как же, ведь в это время арестован был директор студии, взят оператор Нильсен, ведь арестовали Даревского — «продюцента» вашего фильма, не могли же вы этого не знать”. — “Мы, монтажницы (монтажером я еще не была), сидели в своей комнате, резали и клеили пленку и ничего, что на студии, не знали. Редактор Соколовская иногда заходила, про нее слышали”.

Уже почти полвека минуло тогда, как умер грозный Сталин, уже протекли “оттепель” и “перестройка”, перестала существовать страна СССР, уже совершилась “капиталистическая революция”, сменился век и тысячелетие, а в этой голой комнате, как будто вырубленной из вечной мерзлоты, сохранялась знобящая атмосфера 30-х. Постепенно и ко мне из каких-то атавистических глубин детской памяти возвратилось

то памятное оцепенение, когда отец ночами стоял у окна, если по нашему узкому Козихинскому переулку, впадающему в знаменитые Патриаршие пруды, проезжала редкая машина. Он уже отсидел в 30-м, но тогда молодых беспартийных спецов еще выпускали строить сталинские пятилетки. И снова: “чет — нечет”? Так, наверное, и на “Мосфильме”... Но вместо мелочи подробностей — тут одно большое, немое свидетельство, почти “машина времени”...

“Великое оледенение” прошло, когда от темы арестов, неприятной во всех отношениях, мы перешли к вопросам о личности Эйзенштейна. Фира Тобак на глазах как бы вышла из анабиоза. Перед нами был совсем другой — живой — человек.

Она приехала во время оно в Москву из украинской глубинки, и, конечно, работать с таким режиссером было просто замечательно, она изо всех сил старалась все схватить и понять. Они даже жили тогда в одном доме, и — мало ли какие мелочи — к Мэтру можно было заглянуть по любому житейскому поводу. Да и он мог зайти, если что — луковица, например, понадобилась... Очень был веселый, вечно шутил.

А я вспоминаю в знаменитом и любимом романе Ильфа и Петрова “Двенадцать стульев” рифму, не то чтобы прямо ее тезку Фиму Собак, “очень культурную девушку”, — уж не с подачи ли Эйсена молодым авторам? — которая знала целых 180 слов и среди них даже такое “богатое” слово, как “гомосексуализм”...

Однажды, когда “Бежин луг” уже получил “вышку”, Эйзенштейн попросил свою монтажницу срезать с пленки сколько-то кадров на память. Она все поняла, села на рабочее место и методично состригла с каждого монтажного кадра по три кадрика — от начала и от конца, сложила их в жестянку от монпансье и отдала Мастеру. Так вот откуда эта связность фотофильма — не с бухты-барахты, а благодаря толковой голове и твердой руке “очень культурной девушки” Фиры Тобак!

Она и сама стала Мастером, смонтировала фильмов без числа. В ее безымянной комнате честного строителя социа-





С. Эйзенштейн.

лизма, осажденной старыми страхами и неприязненной соседкой, хранятся свои сокровища — книги с надписями. И не с какими-нибудь автографами “на память”, а с благодарностями за обучение звуковому монтажу — от самого Эйзенштейна! От Ромма! И никто не носит на руках эту реликвию, этот “обломок империи”...

Мы простились и вышли из прошлого в жаркий московский день третьего тысячелетия...



## Дом, который построил Гинзбург

В глухие советские времена, когда живопись русского авангарда была уже изгнана со стен музеев в хранилища, нам, студентам-гуманитариям, выпадала иногда лакомая возможность познакомиться с этими ссыльнопоселенцами запасников, присоединившись к чьей-то неписаной привилегии. В советской системе были такие люки, позволявшие нам не задохнуться. Как сказал, кажется, Герцен еще в досоветское время, от дурных российских законов есть одно спасение — такое же дурное их исполнение. Депозитариев еще не было в помине, и полотна стояли на стеллажах, свернутые в рулоны наподобие миниатюрных колоннад, подпирающих постную экспозицию.

Во время одного из таких полулегальных посещений Третьяковки под ногой у меня хрустнуло, и, подскочив, как будто наступила на змею, я подняла упавший со стеллажа рулон. О ужас! На меня глянул “Черный квадрат” Малевича! Электрический удар ауры этого “священного чудовища” авангарда запомнился куда крепче пристойной подборки холстов группы “Бубновый валет”, выставленной на утильных столах сотрудников для каких-то *VIP*ов. Можно как угодно относиться к авангарду, но он мощен этой почти физиологически ощутимой энергетикой совершающегося открытия...

Теперь, когда русский авангард показан-перепоказан на всех широтах, когда он стал предметом моды и подделок и его выставками можно перепоясать экватор, кажется, что “забытых шедевров” он уже не прячет. Между тем на бойком месте посреди Москвы поздний шедевр — правда, не живописный, а архитектурный — как раз и притаился. Это некогда знаменитый “дом-корабль” М. Гинзбурга и И. Милиниса (1928–1930). Когда-то он вольно высился на Садовом кольце, на взгорке еще не вырубленного Новинского бульвара, и со своими задранными наподобие мачт антеннами действительно напоминал несущийся на фоне неба корабль. Он был запоздалым флагманом архитектуры (поскольку строительство всегда отставало от громадьи планов) уже ложащейся в дрейф и берущей курс на соцреализм (он же “Культура Два”),

Теперь, с широкой магистрали, сохранившей лишь топоним бульвара, его не видать — его заслонило внушительным корпусом американского посольства. Мало кто и помнит о нем. Но, отправляясь за визой и взбираясь от станции метро Краснопресненская к посольству, я натыкалась на дом Гинзбурга, и он бросался на меня, как некогда “Черный квадрат”.

Странно, что в бурно строящейся и перестраивающейся постсоветской Москве, заполнившейся банками и галереями, фондами и фирмами, эта шестиэтажная достопримечательность зарастала подмосковными лопухами и одуванчиками, и, если не считать пары-тройки каких-то малогабаритных контор, дом стоял пустой (ау, как-то он теперь?).

А тогда стеклянные ленты окон, опоясывающие по моде того времени здание, были целы. Зато из невидимых трещин щегольского некогда бетона пробивались ростки березы и прочая экология. Время от времени я приводила туда знакомых профессоров-славистов, и они, по колено в сорняках, запечатлевали на “кодаке” этот памятник великой Утопии.

Бывает архитектура, которой ветшание к лицу. Сталинские высотки, которые были предметом нашего презрения, хотя и способствовали образованию новой московской *sky line*, стали смотреться живописнее по мере осыпания символов плодородия и прочих “излишеств” — “руинность” их заметно облагородила. У дома Гинзбурга не было валентностей для романтики упадка. И в запустении он по-прежнему элегантен и функционален.

В конце 20-х этот дом-эксперимент предварил позднейший способ индустриального монтажа здания из фабричных элементов и олицетворил социальный проект рационального коммунального жилья. Не убудочной коммуналки с ее кустарной перегородженностью и свальным грехом “общих мест”, а санитарно обоснованных “жилых ячеек” для разных типов семьи при доминировании коммунальных помещений — детских садов, фабрик-кухонь, столовых, прачечных, призванных отменить частный быт в пользу коллективного, не говоря о зонах коллективного же отдыха.

Хотя жилая норма была принята мизерная (9 метров на человека), организация ячеек не потеряла актуальности по сей день. Например, “ячейка типа *F*” представляла собой, кроме передней и санузла, “единое жилое пространство высотой 3,6 м, оборудованное кухонным элементом, спальным альковом (высота 2,3 м) с душевой и встроенными шкафами”. Квартиры “типа *K*” — “это двухъярусные жилые ячейки. В той части, которая разделена на два яруса (высота 2,3 м), нижний занят коридором, террасой, передней, кухней (4,3 м), а верхний двумя спальнями со встроенными шкафами, ванной и уборной. Жилая комната (25 м) имеет высоту 5 м”.

Предание говорит, что первые годы жильцы утопии охотно пользовались утопией фабрики-кухни и отдыхом на плоской крыше с солярием и цветником. Но стихия коммуналки поглотила эксперимент. В сухом остатке оказались “переходные” 9 м, которые сегодня мало кого могли бы обрадовать, а перестраивать радикально внутренность дома-эталона значило бы разрушить памятник, да и вряд ли рентабельно.

Если, однако, отвлечься от нормы, то “ячейки типа *F*” явственно обнаруживают родство со структурой жилья, известной в Америке как “студия”, а “типа *K*” — и вообще обычную структуру американской квартиры, за вычетом, впрочем, даже такого “излишества”, как передняя. Недаром потенциал стандартной американской квартиры исчисляется количеством спален — *one bedroom, two bedroom*, что российские эмигранты в соответствии с духом русского языка быстро переименовали в “однобедренные”, “двубедренные”, далее везде.

Занимая “студию” в Северной Каролине, потом в Вашингтоне, я часто обращала внимание на то, что иные черты социалистической утопии, быстро приконченной в СССР тотальным дефицитом всего — от стройматериалов до пищевых продуктов, были успешно воплощены в “логове капитализма”, США, и уже оттуда расползлись по свету, включая постсоветскую Россию.

Утопия обещала строителям социализма “раскрепощение от быта”, забыв в процессе ускоренной индустриализации и догоняющей урбанизации, что быт — это тоже индустрия, причем с высоким оборотом. Коллективистский быт был воображен, обдуман, распланирован и построен (как многое в СССР) в виде образцов — образцовый дом социалистического быта, образцовая фабрика-кухня и так далее. Но поскольку они не были обеспечены инфраструктурой, а благосостояние строителей социализма к концу пятилеток исчислялось в выплавке чугуна и стали на душу населения, то оно оказалось недообеспечено всем остальным — жильем, едой, одеждой (норма 9 м — увы, тоже всего лишь образец) — и стало заложником бараков и коммуналки, как и периодического рационирования всего прочего.

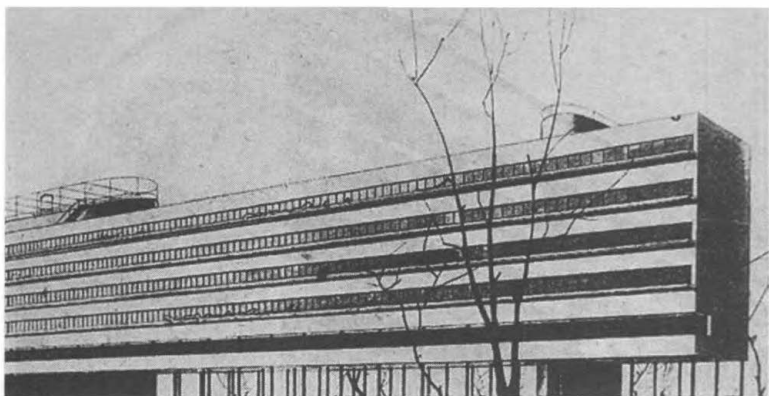
Как раз тогда американцы запустили кафе-автоматы с движущейся — по моде времени — конвейерной лентой и набором *fast food* для всенародного ланча. Впоследствии, выбирая в ближней галерее, вместе с прочим служащим людом, между *McDonalds, Roy Rodgers, Pizza-hut*, мексиканской *Taco Bell*, китайским ресторанчиком, французской брассерией



Моисей Яковлевич Гинзбург.

и прочей национальной и местной кухней, я думала, что советские вожди вполне могли бы принять американскую *Eatery* в качестве символа коммунизма, написав заодно вместо “пролетарии всех стран”, “кулинары..” или, на худой конец, “едоки всех стран, соединяйтесь”, что вполне соответствовало бы этнической пестроте как еды, так и ее потребителей, не говоря о духе интернационализма.

Почему так получилось, в общем понятно, и бывшему СССР это стоило очередной революции и очередного обнищания существенной части и без того небогатого населения.



Дом Наркомфина. Проект М. Гинзбурга и И. Милиниса, 1930 год.

Но если взглянуть в коммунально-кухонной перспективе образцового дома на идею “коллективизма”, в нем заложено, то и здесь можно обнаружить парадоксы.

Разумеется, пресловутый американский индивидуализм выходит для меня на уровень видимости в какой-нибудь толпе у Капитолия в День независимости, где никто никого не касается, сохраняя дистанцию “приватного пространства”, и все рассасываются, так и не вступив в физический контакт. С другой стороны, их “коллектив” так же иерархизирован, так же способен на взаимопомощь, интриги, блядство, агрессию, как наш — как и любая стая.

Разумеется, “совковый”, столь же фирменный, коллективизм — тоже не миф, а состояние душевной коммуналки, даже в отдельных квартирах. Но неудавшийся опыт обобществления громоздкого и неуклюжего советского быта порождал таких отъявленных индивидуалистов, каких не сыщешь и в Америке. Наш индивидуализм рождался и оттачивался не только на уровне личных библиотек, но и на коммунальных кухнях, подчас в пределах кухонного стола. Понятно, что из улова распределения, блата, привилегий, колхозного рынка, рудиментов частного сектора не хотелось на примусе воспроизводить “микояновскую котлету”, племянницу “Мака”.





Дом Наркомфина. Современный вид.

Домашние кулинарные изыски были оборотной стороной дефицита, осуществлением тайной свободы и личной предприимчивости в условиях максимального неблагоприятствования. Вместо простых удобств супермаркета и технических чудес передовой кухонной мысли жизнь заставляла проявлять чудеса выживаемости и изобретательности — и это лишь один из многих парадоксов советской жизни...

Эти осколки воспоминаний посещали меня, когда, взбираясь к американскому посольству, я останавливаюсь с размаху у пустующего на его задах дома Гинзбурга. Почему в наше время культа престижности никто не польстился на него, было для меня загадкой. Если не как жилой дом, то я легко могла представить его себе как конгломерат мастерских писателей и журналистов, художников и монтажеров кино, фотолабораторий и мини-офисов, не говоря о выставочных и игровых возможностях его некогда “коммунального” корпуса...

Впрочем, страшно вообразить себе этот раритет функционализма, выкрашенный поверх бетона в какой-нибудь веселенький цвет и украшенный башенкой, а не то так фривольной мансардой. Слишком часто в России реставрация оборачивалась реконструкцией... Если не прямо разрушением.



# Старое — это хорошо построенное новое

## Легенда

Спор о гостинице “Москва”, гордости сталинской эпохи, между федеральным Минкультом и мэрией столицы в очередной раз сотряс российскую общественность. Сносить или не сносить? Является ли любимое детище социализма “архитектурным памятником” или “пережитком прошлого”? Спор был яростным, ведь архитектура — не только самое “массовое”, но и самое “кассовое” из искусств. Кто не знает, что большое строительство — это большая политика и большие деньги? Победила мэрия — снос.

Тот, кто тогда захотел бы бросить прощальный взгляд на асимметричный фасад “Москвы” с двумя похожими, но неодинаковыми крыльями, не увидел бы ничего, кроме огромных щитов, закрывающих это легендарное архитектурное *quid pro quo*. Легенда гласит, что Сталину положили на стол проект с разными версиями крыльев. Вождь поставил подпись ровно посередине, не выразив предпочтения. А так как переспросить его побоялись, то знаковый монумент социализма так и увековечил феномен тоталитаризма — в камне.

Действительность была прозаичнее: в правое крыло новой гостиницы надо было встроить старый “Гранд-отель”, возведя над ним еще шесть этажей и по возможности привести его в соответствие с социалистической новью.

Но легенда преобразует прозу жизни в ее эмблематику и замещает ее в общественном сознании. “Памятник”, таким образом, являет собой совокупность архитектуры и легенды. За ним — вход на Красную площадь и стены Кремля.

## Быль

Меж тем хроника строительства “гостиницы Моссовета” не уступала легенде в эмблематичности и, как каждая молекула советскости, отражает ее целое. Анонс стройки социализма был выдержан в мажорно-фанфарных тонах:

На месте лабазов и лавок бывших Охотных рядов строится грандиозная гостиница Моссовета. Эта гостиница по замыслу ее строителей явится лучшей в Европе.. Строительство отнесено к разряду сверхударных.

Впрочем, из той же заметки в “Правде” (23 августа 1932 года) явствует, что, еще не начавшись, строительство обречено было на “долгострой”. Чертежи были готовы на 25%, Нарпитстрой отказался проектировать “помещения общественного питания”, ведомство связи — связь (нет людей, “некому работать”). С мрамором были проблемы. А ведь первые два этажа предполагалось покрыть розовым финским гранитом, планировалось, что “на цоколь колонн пойдет черный лабрадор, следующие три этажа будут облицованы белым уральским и итальянским мрамором”, — страна пролетарской революции стала равнодушна к мрамору и колоннам.

К 1934 году, когда были “уложены 1400 м гранита, 1750 м мрамора” и оборудованы два “учебных” номера, стало уже возможно вместо “фабрик-кухонь” и прочих терминов обобщественного быта произносить такие “буржуазные” слова, как “ресторан”, “банкетный зал”, “кафе”, “бар” и даже “летний ресторан на крыше”. При этом авторы проекта — академик А. Щусев, архитекторы Л. Савельев и О. Стапран — еще не

стеснялись признаваться, что они ориентировались на американские образцы. Для гостиницы проектировались не только новейшая сантехника и кухонное оборудование, но и весь дизайн: мебель из ценных пород дерева (орех, груша, чинара), посуда дулевского фарфора, плафоны знаменитых художников и скульптуры известных мастеров (“типы трудящихся”). Увы, вечная “нехватка рабочих рук” и одновременно их же простои (“недостаток транспорта”) — эти зримые черты “планового хозяйства” — станут постоянными спутниками “ударной стройки”. Зато и праздновать вступление в строй огромный комплекс гостиницы будет поэтапно и пофасадно (послевоенными студентами мы еще заходили в ресторан “Гранд-отеля” с отличной кухней и умеренными ценами). А в памятном 37-м Савельев и Стапран напишут в “Правду” кляузу на Щусева, известного “своими антисоветскими, контрреволюционными настроениями” и “чуждыми социализму интересами”, — обвинения, достаточные для расстрельной статьи.

Так случится, что дореволюционный академик под огнем “откликов трудящихся” отделается лишь временными гонениями, а гостиница станет одним из знаковых мест Москвы. И “гости столицы”, посетив Мавзолей (проект, кстати, того же Щусева), сочтут удачей посидеть по соседству, в любимом всеми кафе “Мороженое” на крыше гостиницы, откуда открывался вид на еще малоэтажную Москву.

Так что, и помимо сталинской легенды, гостиница в ореоле *pro* и *contra* осталась памятником истории и культуры сталинской эпохи...

## Немного теории

Ныне о гостинице пишут в миноре:

По мнению городских властей, нынешний вид серого в прямом и переносном смыслах здания не отвечает по уровню комфорта своему местоположению в центре столицы. К тому же, по дан-

ным столичных властей, износ гостиницы превышает 60%. Объем необходимых инвестиций оценивается в 250–350 млн \$.

Итак, вопреки фактам, министру не удалось внести спорный объект в “федеральный реестр памятников истории и культуры”, и на месте социалистического “шедевра” должен был быть построен... *он же* (“по первоначальным чертежам Щусева, Стапрана и Савельева”), но уже капиталистический!

Соответственно, тон анонса возвращался к истокам, но уже в каптерминах: “первоклассный отель категории “пять звезд”, “торговый, рекреационный и развлекательный центры”, “офисные помещения”. Не обошлось и без банкетного зала, а по мрамору и помпезности — куда там “сталинскому ампиру” до нового времени!

Жаль, конечно, мебели ценных пород (ее тогда рукомерно делали), плафона Лансере и вообще — “памятника”. Но возникает теоретический вопрос: в реестр чего можно будет внести это новое-старое сооружение? Нынешняя Москва — головоломка для теоретиков культуры.

Знаменитый и многолетний московский мэр Лужков вряд ли согласился бы признать себя постмодернистом. Но демонстративный новодел Иверской часовни у входа на Красную площадь, в виду “Москвы”, не говоря о храме Христа Спасителя, — прямой вызов понятию “ауры” модерниста Вальтера Беньямина. Но эти памятники были хотя бы снесены большевиками. Если же теперь снести построенную большевиками же гостиницу и построить ее заново, не станет ли центр столицы чем-то вроде театральной декорации на фоне кремлевской стены? Впрочем, и стену можно снести и построить заново, нашелся бы подходящий инвестор...

“Инвестор” — может быть, и есть ключевое слово в теории и практике постсоветского постмодернизма. Новое капиталистическое “содержание”, которое наполняет социалистический “по форме” памятник, по-видимому, и состоит в борьбе инвесторов за место под кремлевскими звездами. Но

перипетии ее пока так непрозрачны, а будущее неясно, что оставим ее анамнез последующим историкам культуры.

*P.S.* Вообще-то рачительные столицы не допускают свои памятники (если даже “до нашей эры”) до 60% износа. Но в метро “Площадь Маяковского” поздно вечером в лихие 90-е я сама видела, как полудрагоценный розовый орлец заменяли на простой мрамор. Тоже, наверное, инвесторы...





**МАЙЯ ТУРОВСКАЯ**

**ЗУБЫ ДРАКОНА**

**МОИ 30-Е ГОДЫ**

*Главный редактор* ВАРВАРА ГОРНОСТАЕВА

*Художник* АНДРЕЙ БОНДАРЕНКО

*Ведущий редактор* НАТАЛЬЯ БОГОМОЛОВА

*Фоторедактор* СВЕТЛАНА ПУХОВА

*Ответственный за выпуск* ОЛЬГА ЭНРАЙТ

*Технический редактор* НАТАЛЬЯ ГЕРАСИМОВА

*Корректор* ОЛЬГА НАРЕНКОВА

*Верстка* АНДРЕЙ КОНДАКОВ

Настоящее издание не содержит возрастных ограничений, предусмотренных Федеральным законом «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» (№ 436-ФЗ)

Общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Подписано в печать 03.07.15. Формат 60×90 1/16

Бумага офсетная. Гарнитура *OriginalGaramondC*

Печать офсетная. Усл. печ. л. 41

Тираж 3000 экз. Заказ № 5113.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами  
в АО «Первая Образцовая типография»,  
Филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ООО “Издательство АСТ”

129085 г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, строение 3, комната 5

Наш электронный адрес: [www.ast.ru](http://www.ast.ru)

E-mail: [astpub@aha.ru](mailto:astpub@aha.ru)

“Баспа Аста” деген ООО

129085 г. Мәскеу, жұлдызды гүлзар, д. 21, 3 кұрылым, 5 бөлме

Біздің электрондық мекенжайымыз: [www.ast.ru](http://www.ast.ru)

E-mail: [astpub@aha.ru](mailto:astpub@aha.ru)

По вопросам оптовой покупки книг обращаться по адресу:

123317, г. Москва, Пресненская наб., д. 6, стр. 2, БЦ “Империя”, а/я №5

Тел.: (499) 951 6000, доб. 574

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі “РДЦ-Алматы” ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3<sup>а</sup>, литер Б, офис 1. Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107;

E-mail: [RDC-Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC-Almaty@eksmo.kz)

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген

Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части воспрещается без письменного разрешения издателя.

Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке

Если применять к прошлым временам нынешние термины, то можно сказать так: каждая книга Майи Туровской при выходе становилась интеллектуальным бестселлером. И притом невозможно было предсказать, какой будет новая книга и какую реакцию вызовет. Предсказать можно было только дно: что в поток она не впишется. **ЛЕВ АННИНСКИЙ**

Майя Туровская не принадлежит ни к какому поколению и ни к какой группировке. Она существует вне борьбы между ними, ей давно не с кем конкурировать, ей нет нужды ничего доказывать, не нужно приватизировать явления искусства — хватит на всех. **АНДРЕЙ ПЛАХОВ**

Разговоры с Майей Туровской и чтение Майи Туровской всегда давали мне то редчайшее наслаждение, которое получаешь, когда кто-то говорит за тебя то, что ты хотел сказать сам. И то, что Майя Туровская говорит и пишет, является удивительной квинтэссенцией времени. **ДМИТРИЙ БЫКОВ**

Если есть крупные люди, достигшие настоящих вершин в какой-либо профессии, то таким человеком, такой вершиной в кинодокументалистике, искусствоведении и публицистике, безусловно, является Майя Иосифовна Туровская.

#### **“Искусство кино”**

Майя Туровская, оказываясь всегда на шаг, а то и на два впереди, всегда угадывает темы, которые будут актуальны на следующий день. **ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ**

Никто так не писал, никто так не рассуждал, никто не был так убедителен, как Туровская.

**АНАТОЛИЙ СМЕЛЯНСКИЙ**



Майя Туровская — известнейший театровед, кинокритик и культуролог, доктор искусствоведения, лауреат премии “Ника” (2007) в номинации “За вклад в кинематографические науки, критику”; автор сценариев ряда документальных фильмов, в том числе знаменитого фильма “Обыкновенный фашизм” (совместно с М. Роммом и Ю. Хаянтиным). А еще она автор книг и статей о Бабановой, Тарковском, Штраухе, Брехте, Сокурове. “Зубы дракона” — книга, посвященная 30-м годам XX века, попытка показать во всей неоднозначности этот важнейший период и описать его не только с дистанции истории, но и по личному опыту.