

МАРИЯ СЕМАНОВА-ФОМИНА

МЕЖДУ

СЕРПОМ

И

МОЛОТОМ

КРАТЧАЙШИЙ КУРС РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Мария Фомина-Семанова

**Между серпом и молотом:
кратчайший курс русской
культуры XX века**

«Автор»

2024

Фомина-Семанова М.

Между серпом и молотом: кратчайший курс русской культуры XX века / М. Фомина-Семанова — «Автор», 2024

Этот небольшой текст был написан искусствоведом и художественным критиком Марией Фоминой-Семановой для того, чтобы самый широкий круг читателей мог узнать основные особенности русской культуры XX века. Советский период рассмотрен из нового, 21 века, как соединение и одновременно - как жестокая борьба между великой русской культурой и советскими идеологическими и формальными напластованиями. Что осталось от русского? Что было заменено советским? Уцелела ли русская духовная и культурная традиция, идущая из глубины веков? На эти вопросы, говоря о книгах, фильмах, спектаклях, картинах, скульптурах, дает ответы автор. Молодой русский читатель, возможно, задумается и о контурах нашего будущего. Или захочет прочитать одну из книг, которые автор цитирует: текст - это и литературно написанный учебник, и хрестоматия. Но главное - пусть читателю будет интересно! Книга получила в высшей степени положительные отзывы известных славистов Рене Герра (Франция) и Ивана Есаулова (Россия).

Содержание

Мария Фомина-Семанова

Между серпом и молотом: кратчайший курс русской культуры XX века

САМЫЙ КРАТКИЙ КУРС РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА:

повествовательное и визуальное

(литература, архитектура, живопись, скульптура, театр и кино – на переломе эпох)

В наших кратких очерках русской культуры советского и постсоветского периодов мы не ставим перед собой задачу дать всеохватывающий образ духовных и художественных веяний времени. Нам хочется наметить некоторые тенденции того или иного периода в истории отечественной культуры «великого и ужасного» XX века; кратко описать, какие имена и явления ознаменовали основные линии развития искусства и литературы почти столетней эпохи.

Мы говорим об изобразительных искусствах и архитектуре, дающих зримый образ времени, о литературе (ибо Россия на протяжении нескольких веков являлась логосоцентричной страной), но бегом анализируем театральные и кино-процессы и не касаемся великого, но требующего специального погружения искусства музыки. Псевдонимы политиков и деятелей культуры по возможности раскрываются. Выдающаяся роль русской культуры в эмиграции остаётся за рамками повествования – по понятным причинам: наша тема – русский народ и его творчество под властью Советского Союза и Российской Федерации.

Что ж, попробуем посмотреть, «как с баини» (по выражению А.Ахматовой), из года 2020-го...

*Не тем же духом одержима
Ты, Русь глухонемая? Бес,
Украй твой разум и свободу,
Тебя кидает в огонь и воду,
О камни бьет и гонит в лес.
И вот взываем мы: Прииди...
А избранный вдали от битв
Купит постами меч молитв
И скоро скажет: Бес, изыди!*

Максимилиан Волошин. Русь глухонемая. 1918 год

ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД.
СВЕТ И ТЕНИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.

Культурный взлет конца XIX – начала XX века называют иногда «серебряным веком» – по аналогии с пушкинским «золотым веком», иногда – религиозно-художественным ренессансом. Ибо в эпоху, предшествовавшую Первой Мировой, еще были живы Чехов и Толстой, писали Бунин и Куприн, Блок и Белый, Гумилев и Ахматова, творили Серов и Врубель; существовало множество художественных объединений, журналов, театров; международную

известность приобрела дягилевская антреприза «*Русские сезоны*» – музыка Стравинского, хореография Фокина, декорации Бенуа и Бакста. Создавались храмы в *неорусском стиле*, устраивались религиозно-философские собрания, переживал взлет последний большой стиль старой Европы – *модерн (ар нуво)*.

Но интеллигенция ощущала и кризисные явления, неслучайно эпоху окрестили «*декадентской*»¹, а наиболее чуткие умы предчувствовали «неслыханные перемены, невиданные мятежи»². Мистические поиски сочетались с острой критикой российской государственности. Появились *авангардисты*, призывающие сбросить Пушкина с парохода современности. Позже они скажут прямее:

Белогвардейца
найдете – и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время
пулям
по стенке музеев тенькать (В.Маяковский, 1918 г.).

ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЕ ВРЕМЯ И ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ ИЗ КРОВИ И СТАЛИ

Когда пули действительно «затенькали», а с кораблей, уже не аллегорических, а вполне реальных, стали сбрасывать русских офицеров, именно авангардисты оказались революцией мобилизованы и призваны. Отдел ИЗО Наркомпроса возглавил художник Давид Штеренберг, а Казимир Малевич стал членом его художественной коллегии. Другая же часть интеллигенции испытывала совсем иные чувства: «Зрелище Руси окончено. – «Пора надевать шубы и возвращаться домой». Но когда публика оглянулась, то и вешалки оказались пусты. А когда вернулись «домой», то дома оказались сожженными, а имущество разграбленным»³.

Большевики объявили «культурную революцию», главной в которой была коммунистическая идеология и пропаганда, противопоставление старой, «отжившей» буржуазной культуры – новой, революционной «пролетарской».

В начале 1920-х еще существуют по инерции и Товарищество передвижников, и «Мир искусства», но на смену им уже выдвинулись авангардисты – претенденты на место «председателя земшара», АХРР⁴, а в литературной области *Пролеткульт* и *РАПП*⁵. В то же время в 1922 году некоторые профессора институтов и известные русские религиозные мыслители высыла-

¹ «Из хрусталия цемента строились банки, мюзик-холлы, скетинги, великолепные кабаки... Дух разрушения был во всем, пропитывал смертельным ядом и грандиозные биржевые махинации знаменитого Сашки Сакельмана, и мрачную злобу рабочего на сталелитейном заводе, и вывихнутые мечты модной поэтессы, сидящей в пятом часу утра в артистическом подвале "Красные бубенцы", – и даже те, кому нужно было бороться с этим разрушением, сами того не понимая, делали все, чтобы усилить его и обострить» (А.Н.Толстой «Хождение по мукам»).

² «И отвращение от жизни, И к ней безумная любовь, И страсть и ненависть к отчизне... И черная, земная кровь Сулит нам, раздувая вены, Все разрушая рубежи, Неслыханные перемены, Невиданные мятежи...» (А.А.Блок «Возмездие»).

³ В.В.Розанов. «Рассыпавшиеся Чичиковы». 1918 год. Цит. по: Розанов В.В. В чаду войны. Статьи и очерки 1916 – 1918 гг. М., 2008.

⁴ АХРР (1922-1932) – ассоциация художников революционной России, объединившая художников реалистического направления, которые стремились методом бытописательства и героизации передавать в живописи, графике и скульптуре социалистические идеи. Противостояли левакам-авангардистам, явились предшественниками Союза художников и основоположниками соцреализма, впитавшего в себя передвижнический натурализм.

⁵ Пролеткульт (1917 – 1932) – просветительская организация при Наркомате просвещения, насчитывавшая десятки тысяч членов и исходившая из идеи классовости культуры и возможности существования «пролетарской культуры». РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей (1925-1932), затем ВОАП (всесоюзное объединение, Л.Авербах, В.Киршон, А.Фадеев, Ю.Либединский и др., всего около 4 тыс. членов). Осуществляла руководство советскими писателями на основе идей «партийности литературы», подвергала нападкам русских писателей, в том числе М.Булгакова, А.Толстого, В.Маяковского и даже М.Горького.

ются за границу на печально прославленном «философском пароходе» (на самом деле – на двух пароходах, где оказались избежавшие таким образом вполне возможной в условиях «красного террора» смертной казни философы Н.Бердяев, С.Булгаков, И.Ильин, С.Франк, Б.Вышеславцев, Н.Лосский, Л.Карсавин и др.).

Этот же год, год почти полного завершения кровавой Гражданской войны и образования СССР, был ознаменован изъятием церковных ценностей, якобы для нужд голодающих Поволжья, вскрытием мощей, массовыми жестокими расправами над священнослужителями⁶. Под эгидой пролеткультовцев сносились памятники «царям и их слугам», переименовывались улицы, а позже, с нелегкой руки сотрудников выходившего под редакцией Н.И.Бухарина журнала «Революция и культура», реалистическим станковым видам искусства были противопоставлены новые виды – фотография, дизайн, кинематограф. После назначения ректором ВХУТЕИНа Ф.А.Маслова был ликвидирован музей при Академии Художеств, уничтожено большое количество слепков с классической скульптуры (т.н. «масловщина»).

В целом двадцатые – тридцатые годы можно назвать погромом исторической России, который ознаменовался уничтожением целых сословий, отказом от всего, что стало называться «буржуазным», «царистским»; это раскачивание и раскрестьянивание, начало конца русской деревни и народной культуры, бегство от голода крестьянских масс в города, появление «иванов, родства не помнящих»; это борьба с «великорусским шовинизмом», это начало «вылепливания» национальных культурных элит – и при этом ущемление русских как этноса и как носителя высокой культуры; наконец, это волюнтаристская и во многом бесчеловечная попытка на крови поколений вылепить «голема» – нового советского человека, который присягает не Родине и вере, а мировой революции, Третьему Интернационалу («чтобы в мире без России, без Латвий\ Жить единым человечьим общежитьем» – В.Маяковский «Товарищу Нетте человеку и пароходу», 1926 г.).

Но расцвет культуры, которым была ознаменована рубежная пора дореволюционной России, несмотря на трагедию революции и братоубийственной брани, продлился – в других социально-политических условиях – и в 20-е годы. Даже в условиях диктата коммунистической идеологии, в этот период еще было возможным существование разных художественных объединений. Так, в 1925 году возникло Общество станковистов (ОСТ), куда вошли выпускники ВХУТЕМАСа⁷, создатели картин на темы героического труда, индустриализации, спорта, талантливые живописцы А.Дейнека, Ю.Пименов, П.Вильямс, А.Лабас и др.

В архитектуре доминировал стиль *конструктивизм* (К.Мельников, А.Веснин, В.Татлин, М.Гинзбург и др.), который на основе представлений о доме-коммуне, доме – «машине для жилья» стремился к созданию лишенных декора, оголенных до самой «конструкции» домов с ленточными окнами, жилыми блоками, которые во многих случаях были и невыразительны, и неудобны (стиль «барАкко», как шутили тогда. Он нашел своё продолжение в неоконструктивизме массового жилищного строительства 1960-1970-х годов). В то же время, отдельные создания одаренных зодчих, в том числе и приглашенных в советскую Россию, как Ле Корбюзье, один из основателей стиля, имеют большую художественную ценность (см., например,

⁶ Для многих людей стало ясно что власть объявила войну русской интеллигенции... Он (Ленин –М.С.) ненавидел русскую интеллигенцию за присущую ей внутреннюю свободу и опасался её скрытого сопротивления режиму большевиков... Уже в годы Гражданской войны научная интеллигенция была брошена на произвол судьбы. Как писал в июле 1920 г. очевидец из Петрограда, «среди ученых колоссальная убыль – мрут ужасно». Гениальные ученые погибали от голода и холода. Так умерли, например, основатель аэродинамики В.А.Жуковский, математик А.М.Ляпунов, востоковед Б.А.Тураев. Таская дрова на второй этаж в нетопленную квартиру, надорвался и умер выдающийся филолог академик А.А.Шахматов. Ученые и писатели подвергались унижениям, гонениям как «лишенцы», «буржуи». Цит.по: Евгений Анисимов. История России от Рюрика до Путина. М. – СПб. – Нижний Новгород и др. 2006.

⁷ ВХУТЕМАС- ВХУТЕИН- Высшие художественно-технические мастерские (с 1928 г. – институт), возникшие на базе московской высшей художественной школы с целью внедрения новой системы преподавания и стоявшие у истоков возникновения школы дизайна в Советской России (наряду с деятелями «производственного искусства А.Родченко, В.Татлиным и др. там преподавали и художники-станковисты П.Кузнецов, И.Машков, А.Архипов, архитекторы И.Жолтовский, А.Щусев и др.).

круглый дом-особняк Константина Мельникова – уникальный пример собственного жилого дома в Москве, построенный на излете НЭПа во второй половине 20-х годов; его же клуб Русакова и др. постройки, целый ряд ДК в разных городах страны). Одним из символических памятников эпохи стал мавзолей Ленина, построенный на стыке конструктивизма, европейского ар деко и исторических архитектурных аллюзий (ступенчатая пирамида фараона Джосера, храмы-зиккураты Междуречья) одним из крупнейших зодчих и дореволюционной, и советской России А.Щусевым. (До революции он строил храмы неорусского стиля, стилизаторский Казанский вокзал, после – разрабатывал новый генеральный план Москвы, работал как конструктивист, став в то же время одним из создателей нового *сталинского псевдоклассицизма*).

Неосуществленными проектами конструктивизма остались гигантская башня Наркомтяжпрома, которую архитектор И.Леонидов предлагал возвести на Красной площади (конкурсный проект 1934 г.), башня Третьего интернационала В.Татлина (сохранился макет). Последнее свидетельствовало и о перемене общественных вкусов: к концу 1920-х годов происходит охлаждение к авангардному искусству как слишком формалистическому и непригодному для идейной обработки масс. Так, грандиозный проект Дома советов архитектора Б.Иофана на месте взорванного двумя взрывами в 1931 году Храма Христа Спасителя, несмотря на внешнюю «конструктивность», уже представлял собой компромиссное решение т.н. «большого стиля» сталинской эпохи (лес колонн, элементы ордера, ярусность постройки, восходящая к кремлевским башням). Следующим шагом будет формирование неоклассицизирующей архитектуры «*сталинского ампира*», истоки которой также лежат в дореволюционной неоклассике (арх.И.Жолтовский, И.Фомин с его концепцией «пролетарской классики», «красной доричи», которая найдет свое выражение в архитектуре 1930-1950-х годов, в зданиях Москвы, в оформлении станций метрополитена)⁸. Как пишет один из крупнейших исследователей отечественного изобразительного искусства Т.В.Ильина, «не следует забывать, что события Октября, приведшие нашу страну к трагедии и национальной катастрофе, были восприняты – особенно поначалу – большей частью интеллигенции России положительно, и многие художники со всем жаром творческих натур искренне и даже истово стали прославлять революцию и «новую эру человечества»⁹.

Действительно, 1920-е годы – это и дореволюционные мастера, участники нашумевших художественных группировок «Бубновый валет» или «Голубая роза», и К.Малевич с его супрематизмом, и П.Филонов, изобретший один из самых оригинальных в XX столетии методов в живописи – «аналитический»; это открытие дизайна в творчестве А.Родченко, А.Экстер, Л.Поповой, В.Степановой; это эксперименты с новаторскими формами («единая установка») в театре Мейерхольда и Таирова и работавших с ними авангардистов. Некоторые авангардисты покинули Родину (один из основателей абстракционизма В.Кандинский), а иные неоклассики, напротив, остались во «взорванном быте» революции (А.Остроумова-Лебедева, Е.Лансере). Коммунистическая власть, устроившая «красный террор», в то же время издавала декреты об охране памятников культуры, а на место снесенных монументов «царизма» водружала свои – начиная со знаменитого «ленинского плана монументальной пропаганды», в котором с 1918 года принимали участие крупные скульпторы еще дореволюционной выучки. Создавался новый «пантеон» героев, новая, красная, мифология, и на эти цели работали все виды искус-

⁸ Большой стиль, сталинский ампи́р («ампи́р во время чумы», как горько шутили современники), сталинский неоклассицизм, а точнее – псевдоклассицизм или «новый неоклассицизм» (ибо в начале XX века уже было неклассическое архитектурное движение) – всё это условные названия одного и того же величественного, помпезного, подчас устрашающего архитектурного стиля с использованием элементов ордерной системы, который доминировал в СССР с середины 1930-х по середину 1950-х годов, вплоть до «устранения излишеств в проектировании и строительстве» (как называлось постановление ЦК от 4 ноября 1955 г.). Сейчас этот стиль называют также «традиционализм» или «пролетарская классика».

⁹ Т.В.Ильина. История искусств. Отечественное искусство. М., 2000. СС.281-282.

ства: начиная от агитационной поэзии Маяковского – и до плаката с его яркими, лаконичными решениями, до «карнавальности» революционных праздников, рядивших старые русские города в кумач и многометровые лозунги. «...Российская империя была разрушена и на ее руинах формировалась новая, ведомая идеократией гигантская многонациональная держава»¹⁰, одной из целей которой стало просвещение масс – от простого ликбеза до формирования советского типа сознания. Отсюда массовость организаций, масштабные проекты (одна АХРР устроила в разных городах 72 выставки), издание классической литературы (и рождение целой плеяды талантливых иллюстраторов книги, в том числе детской – продолжателей дела графиков-мирискусников А.Бенуа и М.Добужинского и их предшественников: В.Конашевич, Н.Радлов, В.Лебедев, В.Фаворский, А.Гончаров и многие другие).

1920-е годы – это интереснейший период в истории *отечественной литературы*. По сути, оригинальные, новаторские находки в ранней советской литературе, так же, как и авангард в живописи и архитектуре, стали продолжением «цветущей сложности» культуры серебряного века. К ним добавилась энергия революционных бурь, из разрушения перешедших в фазу созидания, искренних надежд на светлое будущее, на возможность воспитания нового человека. Талантливость простых русских людей излилась в неумное стремление постичь азы культуры, не только овладеть грамотностью, но и поучаствовать в формировании «дивного нового мира», который еще не превратился из мечты-утопии в реальность-антиутопию.

Умер Александр Блок («поэт умирает, потому что дышать ему больше нечем»), расстрелян Николай Гумилев, уехали авторы «Лебединого стана» и «Окаянных дней» Марина Цветаева¹¹ и Иван Бунин, ярые противники большевизма Зинаида Гippiус и Дмитрий Мережковский («грядущий хам» воплотил в реальность то «царство Зверя», рядом с которым меркли все изъяны «больной России»); уехали даже «красный граф» Алексей Толстой и «пролетарский буреви́ст» Максим Горький, пошедший добровольцем в Белую армию знаменитый Александр Куприн (чтобы потом вернуться – за славой и деньгами, как два первых, чтобы умереть на Родине – как автор «Поединка» и «Юнкеров»). Уехал и сотрудничавший некоторое время с Пролеткультом Владислав Ходасевич («при большевиках литературная деятельность невозможна» – впрочем, его сочинения в эмиграции, как и стихи и проза других бежавших от большевиков относятся к другому, чрезвычайно плодотворному и яркому разделу русской культуры XX века – творчеству русских эмигрантов за рубежом захваченной большевиками России. Здесь достаточно привести хотя бы имена великого поэта Георгия Иванова, соединившего классическое звучание стиха с экзистенциальным мироощущением XX столетия, прозаиков Ивана Шмелёва, Бориса Зайцева и Владимира Набокова, одного из лучших мировых писателей XX столетия). Но открылись и новые имена: бывший военный врач Михаил Булгаков, еще в 1928 году задумавший свой, ставший самым знаменитым в XX веке мистико-сатирический роман «Мастер и Маргарита», и создатель первой русской антиутопии «Мы» Евгений Замятин (впрочем, позже тоже эмигрировавший), Михаил Зощенко (участник Первой мировой), остроумные и циничные авторы первого романа-сатиры на советской строй – и одновременно на все сословия дореволюционной России! – Илья Ильф и Евгений Петров. Продолжилась слава нашедших общий язык с большевиками – вплоть до своей трагической гибели – «последнего поэта деревни» Сергея Есенина и «лучшего, талантливейшего поэта нашей эпохи» (по выражению, которое приписывалось Сталину) Владимира Маяковского; официальная признанность – вплоть до смерти в 1924 году – Валерия Брюсова¹², ставшего даже членом РКП (б) и основателем и ректором литературного института, дождавшегося

¹⁰ Т.В.Ильина. Цит.соч. С.285.

¹¹ На кортике своем: Марина Ты начертал, встав за Отчизну. Была я первой и единой в твоей великолепной жизни... М. Цветаева. 18 января 1918 года

¹² Сложите книги кострами, Плящите в их радостном свете, Творите мерзость во храме, - Вы во всем неповинны, как дети. В. Брюсов. Гунны. 1904-1905

торжества своих «гуннов». Андрей Белый (Борис Бугаев)¹³, оказавшись «между двух революций» (название части его мемуарной трилогии), предпочел жизнь на Родине – изгнанию. Также, как и молодая поэтесса Анна Ахматова (Горенко)¹⁴, которой еще предстояло написать здесь свои лучшие, почти классические стихи. Возникали и новые литературные «школы»: так, возник круг советских литераторов, поэтов и прозаиков, выходцев из Одессы: упомянутый создатель образа обаятельного прохиндея «товарища Бендера» Ильф, Юрий Олеся, Валентин Катаев – родной брат соавтора Ильфа Евгения Петрова, политработник в партизанском отряде Красной Армии Эдуард Багрицкий (Дзюбин)¹⁵.

¹³ И ты, огневая стихия, Безумствуй, сжигая меня, Россия, Россия, Россия – Мессия грядущего дня. А. Белый. Родине. Август 1917.

¹⁴ Мне голос был. Он звал утешно, Он говорил: «Иди сюда, Оставь свой край, глухой и грешный. Оставь Россию навсегда»... Но равнодушно и спокойно Руками я замкнула слуха, Чтоб этой речью недостойной Не осквернился скорбный дух. А. Ахматова. «Когда в тоске самоубийства». Осень 1917

¹⁵ Своего рода «коммунистической житийной литературой» можно назвать самое известное, вошедшее в советские учебники по литературе стихотворение Багрицкого «Смерть пионерки», где умирающая от скарлатины девочка отвергает «золоченый, маленький, твой крестильный крест», предпочитая ему присягу «красному полотнищу» знамени: Тихо подымается, Призрачно легка, Над больничной койкой Детская рука. «Я всегда готова!» – Слышится окрест. На плетёный коврик Упадает крест... В этом же стихотворении в почти метафорической форме нашла своё выражение та приподнято-романтическая, пронизанная восторгом разрушения и неистовым пафосом мечты о прекрасном и яростном мире поэтическая идея, которая будет кормить поколение шестидесятников, потомков (физических и духовных) «комиссаров в пыльных шлемах»: Нас водила молодость В сабельный поход, Нас бросала молодость На кронштадтский лёд... Но в крови горячечной Подымались мы, Но глаза незрячие Открывали мы... Чтоб земля суровая Кровью истекала, Чтобы юность новая Из костей взошла... Э. Багрицкий. Смерть пионерки. 1932 Та же смесь Танатоса и революционного (и даже обыденного) Эроса в другом известном произведении Багрицкого – поэме «Февраль», где описывается любовь робкого еврейского юноши к прекрасной девушке-гимназистке, которой он потом овладевает, став большевистским «ангелом смерти, с фонарем и револьвером, окруженный четырьмя матросами с броненосца» (1934–35 гг.). К одесской школе примыкал и талантливый литератор Исаак Бабель, политработник Конной армии Будённого, участник коллективизации на Украине, описавший ярким, колоритным слогом деяния красноармейцев, порой чудовищные по жестокости, в «Конармии», – и жизнь одесских уголовников в «Одесских рассказах». Его судьба – активное участие в большевистской деятельности, а потом, в 1930-е – арест, пытки на допросах и расстрел – типична для плеяды первой волны большевиков (как сказал Дантон, «революция пожирает своих детей»): «... тогда я потоптал барины моего Никитинского. Я час его топтал или более часу, и за это время я жизнь сполна узнал. Стрельбой, – я так выскажу, – от человека только отделаться можно: стрельба – это ему помилование, а себе гнусная легкость, стрельбой до души не дойдешь, где она у человека есть и как она показывается. Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врагача топчу или более часу, мне жутко жаль жизнь узнать, какая она у нас есть...». Исаак Бабель. Конармия. Жизнеописание Павлюченки, Матвея Родионыча. 1926. Ну что ж, если революция пожирает своих кровавых и беспощадных «детей» (как полагал еще Дантон) – тем лучше для дела исторического возмездия! Такие дети должны быть «пожраны» своим чудовищным отцом-Кроносом. Тема революции и Гражданской войны – одна из излюбленных в советской литературе, и одна из главных в 1920-е годы. Хрестоматийным произведением стал здесь «Разгром» Александра Фадеева, позже вошедший в обязательную программу по литературе в средней школе. Молодой Фадеев, бывший красный дальневосточный партизан, с большой наблюдательностью и талантом, подражая толстовскому слогу, описывает своих героев – Метелицу, Морозку и Мечика (противопоставляя лихость и способность на самопожертвование одним – «мелкобуржуазной» слабости и предательству другого) и их «смекалистого» командира Левинсона: «Ему жаль было не того, что он умрет сейчас, то есть перестанет чувствовать, страдать и двигаться, – он даже не мог представить себя в таком необычайном и странном положении, потому что в эту минуту он еще жил, страдал и двигался, – но он ясно понял, что никогда не увидит ему залитой солнцем деревни и этих близких, дорогих людей, что ехали позади него. Но он так ярко чувствовал их в себе, этих уставших, ничего не подозревающих, доверившихся ему людей, что в нем не зародилось мысли о какой-либо иной возможности для себя, кроме возможности еще предупредить их об опасности... Он выхватил револьвер и, высоко подняв его над головой, чтобы было слышнее, выстрелил три раза, как было условлено...». А. Фадеев. Разгром. 1925–1926. Почти таким же молодым вступил в советскую литературу и другой выдающийся прозаик, успевший несовершеннолетним побывать членом станичного ревкома и продинспектором Михаил Шолохов. Его роману «Тихий Дон», публикация которого началась в 1928 году, суждено было стать и предметом споров об авторстве (кажется, окончательно они разрешились совсем недавно, когда были частично найдены утраченные во время ВОВ рукописи), и энциклопедией народной жизни на Дону времен революции и Гражданской войны. Прежде всего за этот роман, переведенный на разные языки, Шолохов будет потом удостоен одной из пяти нобелевских премий по литературе, которые доставались русским писателям в XX веке – и единственному из официальных советских писателей. Еще один молодой писатель гениальной одаренности, вошедший в литературную жизнь в 1920-е – Андрей Платонов, бывший корреспондент на полях Гражданской, помощник машиниста и чоновец. Он был типичным красным мечтателем, перешедшим от утопии к антиутопии – и одним из самых оригинальных писателей XX века, сопоставимым с Джойсом, Кафкой, Маркесом. Необычный, ни на кого не похожий язык Платонова по оригинальности можно поставить в один ряд лишь с картинами Павла Филонова, еще одного участника военревкомов, декларировавшего «мировой расцвет». (Хотя в литературе чаще находят духовную и стилистическую близость Филонова и поэта Хлебникова; всегда есть «соблазн» сопоставить своеобразные и трагически одинокие таланты, как Врубеля и Ван Гога – с «кубистом в литературе» Андреем Белым и основателем сюрреализма, поэтом Гийомом Аполлинером): «Макар стал искать на площади какую-либо жердь с красным

флагом, которая бы означала середину центрального города и центр всего государства, но такой жерди нигде не было, а стоял камень с надписью. Макар оперся на камень, чтобы постоять в самом центре и проникнуться уважением к самому себе и к своему государству. Макар счастливо вздохнул и почувствовал голод. Тогда он пошел к реке и увидел постройку неимоверного дома. — Что здесь строят? — спросил он у прохожего. — Вечный дом из железа, бетона, стали и светлого стекла! — ответил прохожий. Макар решил туда наведаться, чтобы поработать на постройке и покушать. В воротах стояла стража. Стражник спросил: — Тебе чего, жлоб? — Мне бы поработать чего-нибудь, а то я отошлал, — заявил Макар. — Чего ж ты будешь здесь работать, когда ты пришел безвсякого талона? — грустно проговорил стражник. Здесь подошел каменщик и заслушался Макара. — Иди в наш барак к общему котлу, — там ребята тебя покормят, — помог Макару каменщик. — А поступить ты к нам сразу не можешь, ты живешь на воле, а стало быть — никто. Тебе надосначала в союз рабочих записаться, сквозь классовый надзор пройти. И Макар пошел в барак кушать из котла, чтобы поддержать себе жизнь для дальнейшей лучшей судьбы. Андрей Платонов. Усомнившийся Макар. 1929-1931. Особое место в идеологической обработке населения отводилось зримым искусствам, прежде всего *агитационному театру и кинематографу* — наиболее мобильным, способным на непосредственное эмоциональное воздействие («Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» — знаменитая фраза, которую приписывают Ленину на основе высказывания А. Луначарского). Русский театр еще в предреволюционный период стал одним из самых передовых в Европе с точки зрения формальных поисков. Психологический театр Константина Станиславского (Алексеева), авангардные поиски Всеволода Мейерхольда, балетные новации Михаила Фокина и Леонида Мясина, создание единого художественного организма спектакля в «Русских сезонах» Дягилева, великие декорации и костюмы Бенуа, Бакста, Добужинского, Рериха — всё это было основой для театральных находок 20-х годов. Театральные деятели-авангардисты с радостью восприняли революцию, полагая, что как революция разрушает старый мир, так и театр должен порушить натуралистический и символический театр. Они стремились разрушить «мещанскую» правдоподобность, заменяли иллюзорные декорации едиными сценическими конструкциями, условно-обобщенными решениями. Возникали новые театры — Третья студия МХАТ (позже Театр им. Вахтангова), Музыкальная студия МХАТ (потом — Музыкальный театр им. Немировича-Данченко), Театр РСФСР Первый (впоследствии — Театр им. Мейерхольда), Большой Драматический Театр в Петрограде (БДТ им. Горького, теперь — им. Товстоногова). Камерный театр Александра Таирова (Корнблита) с его мистериями-трагедиями и арлекинами-комедиями убрал со сцены мебель, стремился создать аскетичную обстановку со ступенчатыми станками, лестницами, люками, с кубо-футуристическими и конструктивистскими костюмами — причем и при постановке классических пьес (см.: Ф.Я. Сыркина, Е.М. Костина. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978). Так, в «Федре» Расина декоратором был известный конструктивистский архитектор А. Веснин, который создал пространственную среду из условно решенных колонн, ступеней и цветных тканей. Тот же Веснин вместе с Л. Поповой оформлял массовое театрализованное действо к съезду Коминтерна в 1921 году по плану Мейерхольда, в котором должны были участвовать различные рода войск, военные оркестры и хоры (не осущ.). В собственных постановках («Мистерия-буфф» Маяковского в супрематических декорациях и костюмах Малевича и др.) Мейерхольд стремился к политическому театру, который бы ушел из сцены-коробки, стал аналогом массовых действий на площадях и улицах. Фактически, в театре Мейерхольда работавшие с ним художники осуществили *главную реформу изображения на сцене в XX веке* — уничтожили кулисы, задники, колосники, рампу (которые воспринимались как проявление старого, буржуазного театра). Знаменитая пародия на новый театр — посещение героями романа «Двенадцать стульев» театра Колумба: К удивлению Воробьянинова, привыкшего к классической интерпретации «Женитьбы», Подколесина на сцене не было. Порывав глазами, Ипполит Матвеевич увидел свисающие с потолка фанерные прямоугольники, выкрашенные в основные цветослапного спектра. Ни дверей, ни синих кисейных окон не было. Под разноцветными прямоугольниками танцевали дамочки в больших, вырезанных из черного картона шляпах. Бутылочные стоны вызвали сцену Подколесина, который врезался в толпу верхом на Степане. Подколесин был наряжен в камергерский мундир. Разогнав дамочек словами, которые в пьесе не значились, Подколесин возопил: — Степа-ан! Одновременно с этим он прыгнул в сторону и замер в трудной позе. Кружки Эсмарха загремели. — Степа-а-н!! — повторил Подколесин, делая новый прыжок. Но так как Степан, стоящий тут же и одетый в барсовушку, не откликнулся, Подколесин трагически спросил: — Что же ты молчишь, как Лига наций? — Очевидно, я Чемберлена испугался, — ответил Степан, почесывая шкуру. Чувствовалось, что Степан оттеснит Подколесина и станет главным персонажем осовремененной пьесы. Как в живописи Филонов стремился создать абстрагированные «формулы» — весны, петроградского пролетариата и т.п., так и Мейерхольд с помощью оголенной сцены, единой установки вместо традиционной кулисно-арочной системы, биомеханики как принципа актерской игры создал фактически созвучный «ветрам времени» театр XX века. В постановках классики его главной идейной задачей было осмеяние старого мира, а созданный в 1922 году Театр Революции должен был ставить только современные пьесы с революционным содержанием. Ставились и спектакли с опорой на дореволюционные, хотя и тоже новаторские приемы: так, во МХАТе 2 в 1925 г. была поставлена инсценировка Е. Замятиним знаменитого рассказа Лескова «Левша» — «Блоха» режиссером А. Диким с участием прославленных актеров и в декорациях Бориса Кустодиева (как в народном балагане — написанный на занавесе Петербург в виде тульского пряника, игрушечная Тула; но сарказм в изображении ушедшей старой России был и здесь — генералы, из которых сыпался песок, глуповатый царь и пр. «Вот спектакль, который кладет на обе лопатки весь конструктивизм» — воскликнул Луначарский (цит. по.: Сыркина, Костина, цит. соч., с. 142). В 1920-е годы формируется новый тип режиссера-новатора, причем порой в режиссуру приходили из изобразительных искусств (Николай Акимов, Александр Довженко, Сергей Юткевич, Сергей Эйзенштейн и др.). Фигура Сергея Эйзенштейна представляет особый интерес как режиссера, пришедшего из театра в новое искусство — кино. Син острейшего дворянина и русской купеческой дочке, красный агитатор, художник и режиссер, он работал декоратором в Первом рабочем театре Пролеткульта, учился на высших режиссерских курсах под эгидой Мейерхольда. Вместе со своим учителем Мейерхольдом Эйзенштейн явился одним из родоначальников т.н. «актуализации» — осовременивания классики, превращения ее в калейдоскоп гротескно-эксцентрических эпизодов (прием «монтажа аттракционов»). Он — один из создателей сложного, условного метафорического языка в кино; вместе с Всеволодом Пудовкиным и Дзигой Вертовым (Давидом Кауфманом) — изобретатель т.н. «русского монтажа». Хрестоматийным стал его фильм «Броненосец «Потемкин» о восстании на корабле во время революции 1905 года (1925 г.), который неоднократно признавался одним из лучших фильмов «всех времен и народов». Позже, вернувшись из заграницы, пережив трудности с непринятым критикой фильмом «Бежин луг», Эйзенштейн снимет патристическую историческую драму «Александр Невский» (1938 г.). Она станет одним из символов искусства уже следующей,

сталинской, эпохи в развитии советской культуры, а созданный выдающимся актером Николаем Черкасовым образ Александра Невского – пропагандистским идеалом правителя, воспринятого зрительской массой как защитник земли русской (в сценарии фильма П.Павленко приписал князю ставшие крылатыми слова, переделанные из евангельских: «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стояла и стоит русская земля»). Музыка С.Прокофьева к фильму будет одним из его известнейших произведений, кантатой с одноименным фильму названием (см. хор «Вставайте, люди русские!»). Более поздние экранизации советских романов 1920-1930-х годов, а также портреты и картины того времени дают в целом достоверный зримый облик той эпохи. В них неплохо представлен суровый и бедный послереволюционный быт, сменившийся псевдобуржуазным шиком НЭПа (экранизации «Хождения по мукам», рассказа А.Толстого «Гадюка», рассказов М.Зощенко, романов Ильфа и Петрова и др.; картины К.Петрова-Водкина, портреты Г.Ряжского, В.Лебедева, А.Осеркина и др.). А специалисты (в том числе и автор этих строк) пишут о появлении «советской моды» – от модельера царской семьи Надежды Ломановой до «амазонок авангарда» Александры Экстер, Любви Поповой, Надежды Удальцовой, которые стремились создать новую дизайн-среду, выразившуюся в конструктивистском оформлении интерьеров или геометрических орнаментах набивных тканей. КОНЕЦ 1920-Х – ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ ПЕРЕСТРОЙКА НОМЕР ОДИН (СТАЛИНСКАЯ). Рубеж 1920-1930-х годов – это время завершения той относительной художественной свободы (под контролем ЦК и ЧК-ГПУ-НКВД, разумеется), которая была дальним отзвуком культурного разнообразия и отблеском многоцветия предреволюционной эпохи. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировало различные группировки в сфере культуры и привело к созданию единых «творческих союзов»: Союза художников, Союза архитекторов, Союза композиторов, наконец, Союза писателей (именно его прообраз выведен в сатирико-макабрическом образе «Массолита» из романа Булгакова «Мастер и Маргарита»). По сути, разные издательские группировки, завязанные на партийную и чекистскую власть, сменились единым государственным монстром. С формированием этих жестко структурированных организаций связано и возникновение понятия – и самого явления – *соцреализма*, которое стало определяющим для официальной советской культуры – от романа до картины, от фильма до скульптуры. Первое определение метода социалистического реализма принадлежит И.М.Гронскому, который был одним из создателей Союза писателей (делегатами первого съезда которого в 1934 году были действительно многие крупные писатели того времени). Часто возникновение термина приписывает Горькому, который предложил использовать классическое наследие для создания произведений нового, социалистического, гуманистического содержания. По сути, главным стилем советской эпохи стал *натурализм*, но не критический, а лакировочный, стремящийся сгладить острые социальные проблемы, создать идеализированный образ современности. И хотя неоклассическая тенденция вообще характерна для европейского искусства, «уставшего» от авангарда, во второй трети XX столетия, соцреализм, как и искусство Третьего Рейха и муссолиниевской Италии, стремился соединить несколько разнородных тенденций: монументализм, натурность в передаче природных форм, пафос и героизм в интерпретации образов. *Искусство должно было стать понятным массам*, оно должно было «звать и вести», по сути – следовать новому, коммунистическому канону в изображении человека и общественной реальности. Главным героем произведений должен был быть человек труда, а сами «трудящиеся» должны были подвергаться «идейной перделке в духе социализма». Реализм понимался как подробный натурализм и холодный неоакадемизм («искусство в формах, понятных начальству» – как говорится в известной шутке). Но живая жизнь всегда «выламывается» за любые искусственные рубежи. В рамках т.н. реализма существовало множество ярких и глубоко индивидуальных художественных явлений, творили такие разные авторы, как писатели М.Шолохов и А.Толстой, художники С.Герасимов, А.Дейнека, А.Пластов, П.Кончаловский, скульпторы В.Мухомин и А.Матвеев. Главный образ в эстетике соцреализма – образ «простого советского человека» с одной стороны был связан с гуманистической традицией сочувственного изображения «маленького человека» («все мы вышли из «Шинели» Гоголя»); а с другой стороны – с ницшеанским «сверхчеловеком», который способен на немислимые подвиги ради светлого будущего, в конечном счете – и в русской традиции – даже на самопожертвование (Павка Корчагин в одном из главных произведений официальной советской литературы – романе Н.Островского «Как закалялась сталь»). Всё дореволюционное по-прежнему оценивалось только с позиции классовой борьбы. Даже талантливые писатели шли на поводу у «твердой линии» – клеветать на «проклятый царизм» и его «прихвостней». Так, в последней части «Хождения по мукам» А.Толстого «Восемнадцатый год» (1927-1928 г.) все противники большевиков изображаются односторонне отрицательно. Вот как пишет об этом биограф Толстого А.Варламов: «У них омерзительно все: и политические убеждения, и нравственный облик, и половое влечение. Позднее это всё войдет в эстетику политических процессов тридцатых годов. Чем больше черной краски, тем лучше. Чтоб не было никаких сомнений» х А.Варламов, Алексей Толстой. М., Молодая гвардия. 2008. С.396. Так будет и позже, в романах, рассказах, фильмах, где «белые» будут изображаться либо злодеями, либо гротескными идиотами. И такое же отношение А.Толстого к царю-мученику Николаю II, на которого он возлагает вину за крушение империи и злодеяния белых, будет тиражироваться в советской литературе и кинематографе. Атмосфера духовной и нравственной «духоты» с поэтическим трагизмом передана в стихах О.Мандельштама: «Мне на плечи кидается век-волкодав, Но не волк я по крови своей: Запихай меня лучше, как шапку, в рукав Жаркой шубы сибирских степей... Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязы, Ни кровавых костей в колесе; Чтоб сияли всю ночь голубые песцы Мне в своей первобытной красе...» («За гремучую доблесть грядущих веков...». 1931, 1935). Символами нового советского времени стали героический летчик и полярник (образы А.Ляпидевского и М.Водопьянова – первых Героев Советского Союза (1934), спасавших «челюскинцев», В.Чкалова, М.Громова), пограничник – враг диверсантов (Н.Карацупа), стахановец, метростровец, наконец – женщины-летчицы (рекордсменки беспосадочного перелета Москва-Дальний Восток В.Гризодубова и М.Раскова). Образ современника подавался героически, даже если это была женщина, которая должна была восприниматься прежде всего как товарищ в строительстве светлого будущего и лишь потом – как мать и как женщина (картины А.Самохвалова «Метростроевка» – советская «Венера Милосская» с гигантским сверлом в руке и «Девушка в футболке», А.Дейнеки – «Стахановцы» и «Текстильщицы»). Другим идеалом времени становились кинозвезды – русская Марлен Дитрих Любовь Орлова, Марина Ладынина, Людмила Целиковская, Валентина Серова – прекрасные, но душевные и способные на подвиг во имя Родины, труда или любви (к достойному избраннику!). Постепенно критика буржуазности (х) стала сочетаться с проникновением элементов традиционного быта в советский образ жизни: так, фактически запрещенная к концу 1920-х годов рождественская ёлка («поповский праздник») к середине тридцатых была реабилитирована и превратилась в общенародное детское новогоднее празднество; благодаря сдаче золота и драгоценностей в торгсин «недобитки» из «бывших» могли купить товары, которых

не было в свободной продаже; а для партийных и советских начальников и других деятелей сов.элиты существовали спец-распределители с дефицитными товарами. Общепризнанными театрализованными действиями стали парады физкультурников и шествия со знаменами и портретами «вождей» на 1 мая или 7 ноября (своего рода «красные крестные ходы», особо актуальные в годы «безбожной» пятилетки и борьбы с религией – «Союз воинствующих безбожников» под водительством Ярославского-Губельмана существовал с 1925 по 1947 год). После жирной певички, исполнявшей с яростной жестикуляцией "Пылала ночь восторгом сладострастья", на эстраду выскочила пара. Он – в красном цилиндре, полуголый, с какими-то цветными пряжками на бедрах, но с ослепительно белой манишкой и галстуком. Одним словом, плохая пародия на дикаря. Она – смазливая, с большим количеством материи на теле. Эта парочка, под восхищенный гул толпы нэпманов с бычьими затылками, стоящих за креслами и койками санаторных больных, затрусилась на эстраде в вихлястом фокстроте. Отвратительнее картины нельзя было себе представить. Откормленный мужик в идиотском цилиндре и женщина извивались в похабных позах, прилипнув друг к другу. Н.Островский «Как закалялась сталь». 1932

Изменение бытовой культуры было связано и с физическим истреблением представителей «высших» сословий, и с коммунальным бытом, и с массовым переселением бегущих от коллективизации и голода крестьян в города. В интеллигентских семьях стремились сохранить элементы старой бытовой культуры – начиная от использования уцелевшей фарфоровой посуды и накрахмаленных салфеток до выпекания куличей на Пасху, сохранения традиции домашней трапезы (в противовес общепиту с его заводскими столовыми и фабриками-кухнями на тысячи едоков). Появлялись и советские «бренды» – ГУМ (бывш.Верхние Торговые ряды на Красной площади), шоколадная фабрика «Красный Октябрь» (бывший «Эйнем») «питательное толокно Геркулес», духи «Красная Москва», которые, правда, связывают с дореволюционным парфюмером А.Мишелем (ну, а управляющей трестом высшей парфюмерии ТЭЖЭ была жена наркома иностранных дел В.Молотова (Скрябина) – Полина Жемчужина (Перл Карповская). Происходит отход от конструктивизма в архитектуре в сторону большей классичности, элементов гипермонументально решенного ордера (см.выше). Так, строивший ранее в духе конструктивизма Ной Троицкий («Большой дом» – здание НКВД на Литейном пр., 4 в Ленинграде) создает в конце 1930-х годов самое большое общественное здание в СССР – ленинградский Дом Советов на площади рядом с Московским проспектом. Самыми популярными жанром в изобразительном искусстве стали тематическая картина и портрет, причем образ современника должен был трактоваться только в оптимистическом ключе. «Колхозный праздник» – залитое солнцем застолье на фоне бескрайнего летнего пейзажа – на картине русского импрессиониста Сергея Герасимова 1937 года стал одним из официальных символов искусства соцреализма. (Позже подобные яркие, мастерски написанные многофигурные картины будут писать и другие известные художники – например, Аркадий Пластов (1938 г.). Этим русским мастерам, многие из которых, будучи выходцами из деревни, учились у представителей старой школы, удалось сохранить некоторые достижения дореволюционного реализма). После страшного голода начала тридцатых годов эта радость бытия, которую будут тиражировать в изобразительном искусстве и кинематографе 1930-1950-х годов, станет и лакировочным штампом, и своего рода сублимацией реальных желаний и надежд вечно недоедающего и обделенного самыми элементарными удобствами советского человека. Советская культура использовала образы и типы сюжетов, характерные и для классической, и для современной ей западной культуры («история Золушки», «путь наверх», «борьба за любовь», «комедия ошибок» – фильмы «Цирк», «Светлый путь», «Член правительства», «Близнецы», «Сердца четырех» и др.), но во всё подмешивалась «правильная» идеология (героини разоблачают «вредителей», участвуют в стахановском движении, маршируют на парадах, славя свободу советского человека и безграничные возможности, которые дает ему единственно справедливый строй). Приветствуются трудовые подвиги и интернациональные брачные союзы (как в более позднем фильме «Свинарка и пастух», воспевающим любовь русской колхозницы-ударницы и дагестанского пастуха). Эта идеология «приправляет» даже комедийные музыкальные фильмы, в остальном являющиеся советским аналогом Голливуда (комедии Г.Александрова (Мормоненко) с Л.Орловой в главных ролях «Веселые ребята», 1934, «Волга-Волга», 1938, «Весна», 1947 и др.). Фактически, это было создание грандиозного киномифа о советской действительности, которая одновременно героизировалась и упрощалась, рассматривалась в основном в рамках «черно-белого» морализаторства, создавая псевдонародную и псевдофольклорную среду (как в «Кубанских казаках», фильм И.Пырьева 1950 г. Характерны анекдоты, которые сложились о фильме. Во время съемок один из местных жителей спросил: «Ребята, из какой жизни снимаете?» И якобы сам Сталин придумал название картины, а после просмотра сказал: «Всё-таки неплохо у нас обстоит с сельским хозяйством». Так искусство манипулировало сознанием даже самих организаторов этой манипуляции!). Во то же время эти произведения отражали и реальные надежды того времени, устремленность в будущее, веру в возможность справедливого социального строя, ради которого русский человек готов был пожертвовать своими сегодняшними, сиюминутными интересами и удобствами. К второй половине 1930-х годов произошла эволюция в трактовке «русского материала» (исторического и современного): если в 1920-е – начале 1930-х годов русское рассматривалось как проявление «великодержавного шовинизма», то в зрелый период сталинизма стал создаваться коммунистический аналог «уваровской триады». В нем вместо «самодержавия» был культ личности вождя, вместо «православия» - марксизм-ленинизм в интерпретации «Краткого курса ВКП (б)», а «народность» понималась как дружеское единение культур, «социалистических по содержанию и национальных по форме» – во главе с выпяченно и упрощенно интерпретированной русской культурой. При этом была отчасти реабилитирована классическая русская культура, пышно прошли юбилеи Пушкина и Гоголя (1937 и 1952 годы). Вероятно, начало этого процесса можно отсчитывать с постановки в 1936 году оперы-фарса Д.Бедного «Богатыри», в которой использовалась музыка А.Бородина, в Камерном театре А.Тайрова (Корнблит). В ней «Ефим Лакеевич Придворов» – как с легкой руки С.Есенина прозвали большевистского агитатора в стихах Демьяна Бедного, используя его настоящую фамилию – откровенно глумился над Крещением Руси и образами богатырей, изображенных пьяницами и трусами. Спектакль был осужден не только деятелями искусства того времени (от Станиславского до Мейерхольда), но и самим постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) ХХ (В нем, в частности, говорилось, что это произведение «...б) огульно черпает богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном представлении носителями героических черт русского народа;в) дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры...» – сайт «Кино-Театр.ру»). Огромный успех фильма братьев Васильевых «Чапаев» (1934) был связан с замечательно исполненной ролью красного героя Гражданской войны Борисом Бабочкиным, который на глазах зрителей превращался в былинного русского богатыря, сражающегося до последнего дыхания. (Хотя уже в постсоветское время потомки

Чапаева считали, что в его гибели было виновато командование армии, чуть ли не преднамеренно «подставившее» дивизию Чапаева белым частям, а сам автор книги, по которой был поставлен фильм, комиссар Фурманов, ненавидел «Чапая» и писал на него доносы). Но фильм «Чапаев» показал, что «миф выше факта» (выражение историка С.Семанова), именно экранный образ комдива стал народным героем и даже персонажем популярных анекдотов. С середины 1930-х годов подымается волна «борьбы с формализмом», газетным атакам подвергается творчество Д.Шостаковича, Б.Пильняка, В.Мейерхольда, С.Эйзенштейна и др. Самой печально знаменитой стала редакционная статья в газете «Правда» от 28 января 1936 года «Сумбур вместо музыки», в которой разгромной критике за «формализм» была подвергнута опера Д.Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». (Архивные изыскания постсоветского времени привели к выводу, что автором статьи был Давид Заславский, бывший «бундовец», автор статьи «Евреи в русской литературе», где он всю русскую классику обвинил в юдофобстве, и участник многих шельмовочных кампаний, в том числе – против О.Мандельштама, а позже и против Б.Пастернака). Появляются в этом же году и статьи, клеймящие за «формализм» художников (чего стоят их названия – «О художниках-пачкунах» или «Мазня вместо рисунков...», в которых уничижительной критике подвергалось творчество, в частности, таких замечательных мастеров детской книжной иллюстрации, как Владимир Лебедев и Владимир Конашевич). Фактически, в условиях «золотой клетки» заканчивает свои дни самый известный русский писатель на протяжении целых десятилетий, кумир левой интеллигенции и множества простых людей – Максим Горький (Алексей Пешков, 1868-1936). Его смерть в роскошном бывшем особняке купца-миллионщика и мецената Рябушинского произошла в результате обострения заболевания легких, но не при до конца выясненных обстоятельствах (несколько из лечивших его врачей были потом репрессированы). Горький, «великий пролетарский писатель», как его принято было называть в советское время, был канонизирован, наподобие Маяковского, «талантливейшего поэта советской эпохи». Он считался создателем жанра «партийной литературы» (роман «Мать», который изучался в школьной программе), был автором огромного количества произведений, живописующих мрачную жизнь русской дореволюционной провинции, кумиром левой интеллигенции в России и Европе. Горький был другом большевиков, автором очерка о Ленине, но жил годами в эмиграции, на вилле дорогого итальянского курорта – острова Капри и в Сорренто, а после возвращения в СССР был плотно «опекаем» НКВД и лично Генрихом Ягодой (последний на допросах в 1938 году признался, что организовал убийство сына Горького – якобы из-за влюбленности в его жену). До революции Горький много критиковал русский народ, особенно его крестьянское большинство, за пассивность и подчиненность хозяйской руке. В то же время, будучи честным и внимательным к реалиям жизни писателем, он подметил и различие в отношении к труду у русских и кавказцев (что станет столь актуальным в советское и особенно – постсоветское время). В рассказе «Мой спутник» Горький колоритно изобразил «князя» Шакро Птадзе (подлинная фамилия этого персонажа – Цулукидзе), который сопровождал писателя в его скитаниях, проедал то, что заработал Горький и при этом говорил ему: «Я вижу, ты смиренный. Работаш. Мэня не заставляешь. Думаю – почему? Значит – глупый он, как баран». После революции Горький, ужаснувшись красному террору, заступался за представителей интеллигенции: вытаскивал их из застенков ЧК, хлопотал о пайках для них, о заказах на переводы, создал просветительский проект «Всемирная литература» (вышло более 200 томов). Потом писал статьи о своем несогласии с большевиками, уехал, но в итоге вернулся, не найдя общего языка с антибольшевистски настроенной эмигрантской средой. Этот властитель дум передовой интеллигенции своего времени весьма своеобразно относился к России и русским. С одной стороны, Горький признавал «фантастическую» (его собственное определение) талантливость русского народа; с другой – порицал русских за рабскую покорность, а после революции – наоборот, за звериную жестокость. Саму жестокость революции он списывал на качества русского народа (как будто пассионарные представители других народов не приняли активнейшего участия в революции и Гражданской войне, особенно в репрессивных органах!). Леонид Андреев, известный писатель, сначала друг, а потом – идейный противник Горького, подметил, что критика Горьким русского народа носила типичный для российского интеллигента характер самооплёвывания и самоотрицания. Оставаясь лично порядочным и даже сдобольным человеком, Горький продемонстрировал, как губительно для большого таланта служить ложной идее. Даже если эта идея была отражением идеала социальной и – шире – экзистенциальной справедливости. Неверие в Бога и вера в Россию и её великое будущее – это «шатовщина», по определению Достоевского в романе «Бесы». Но неверие и в Бога, и в способность русских стать хозяевами своей исторической судьбы, оболыщение «религией социализма», может толкнуть даже такую выдающуюся личность, как Горький, к демоническому «Хозяину» – авторитарному правителю всей Руси Сталину. Настоящей «насмешкой мистера Мак-Фатума» (по известному выражению Набокова) можно назвать то, что реальным воплощением образа сверхчеловека, о котором, наравне с Ницше, мечтал не вполне пролетарский писатель Горький, стал маленький, рябой и сухорукий восточный сатрап. Пик репрессий против интеллигенции приходится на годы «*ежовщины*», или «*большого террора*» (1937-1938 гг.). В числе репрессированных были писатели и поэты Б.Пильняк, О.Мандельштам, Н.Заболоцкий, С.Клычков, Н.Клюев, П.Васильев, Б.Корнилов, философ П.Флоренский, экономисты Н.Кондратьев и А.Чаянов, режиссер В.Мейерхольд, конструктор С.Королев, множество ученых, художников и других деятелей культуры. Большинство из них было казнено или погибло в заключении. Самыми известными литературными произведениями, написанными в те годы на страшную тему «большого террора», стали поэма А.Ахматовой «Реквием» и рассказ Л.Чуковской «Софья Петровна» (оба опубликованы в постсоветское время): Это было, когда улыбался Только мертвый, спокойствию рад. И ненужным привеском болтался Возле тюрем своих Ленинград... Звезды смерти стояли над нами, И безвинная корчилась Русь Под кровавыми сапогами И под шинами черных маруш. (А.Ахматова «Реквием») Позже целый ряд авторов оставит свои страшные воспоминания об этом времени. Так, мать писателя В.Аксенова, жена партийного работника, Евгения Гинзбург (см. ниже), в 1967 году начала писать автобиографическую повесть «Крутой маршрут», в которой так описала ощущения людей, причастных к партийной элите, в начале «большого террора»: «С одной стороны, было очевидно, что я на всех парах качусь к пропасти. Все более свинцовыми тучами затягивался политический небосклон. Шли процессы. Процесс Зиновьева – Каменева. Кемеровское дело. Процесс Радека – Пятакова. Газетные листы жгли, кололись, щупальцами скорпиона впились в самое сердце. После каждого процесса дело закручивалось все туже. Вошел в жизнь страшный термин «враг народа». Каждая область и национальная республика по какой-то чудовищной логике должны были тоже иметь своих «врагов», чтобы не отстать от центра. Как в любой кампании, как, скажем, при хлебозаготовках или поставках молока» («Крутой маршрут»). Вот как пишет тот же автор о быте партийных бонз в начале этих кровавых событий: «...Астафьево – пушкинское место, бывшее имение князя Вяземского – было в свое время «Ливадией» столичного масштаба. На зимних каникулах там в большом количестве отдыхали «ответственные

дети», делившие всех окружающих на категории соответственно марке машин. «Линкольнчики» и «бьюишники» котировались высоко, «фордшников» третировали. Мы принадлежали к последним, и Алеша сразу уловил это. – Противные ребята, – говорил он, – ты только послушай, мамочка, как они отзываются об учителях... Несмотря на то что в Астафьеве кормили, как в лучшем ресторане, а вазы с фруктами стояли в каждом номере и пополнялись по мере опустошения, некоторые дамы, сходясь в курзале, брюзгливо критиковали местное питание, сравнивая его с питанием в «Соснах» и «Барвихе». Это был настоящий пир во время чумы. Ведь 90 процентов тогдашнего астафьевского населения было обречено, и почти все они в течение ближайших месяцев сменили комфортабельные астафьевские комнаты на верхние и нижние нары Бутырской тюрьмы. Их дети, так хорошо разбравшиеся в марках автомобилей, стали питомцами специальных детдомов. И даже шоферы были привлечены за «соучастие» в чем-то. Но пока еще никто не знал о приближении чумы и пир шел вовсю» (цит.соч.). А вот встреча героини повествования с местным начальником секретно-политического отдела НКВД Веверсом: «... сразу сталкиваюсь со взглядом Веверса. Глаза в глаза. Их бы надо в кино крупным планом показывать, такие глаза. Совсем голые. Без малейших попыток маскировать цинизм, жестокость, сладострастное предвкушение пыток, которым сейчас будет подвергнута жертва. К этому взгляду не требовалось никаких словесных комментариев. Но я еще сопротивляюсь. Я продолжаю делать вид, что считаю себя по-прежнему человеком, коммунистом, женщиной. Я вежливо здороваюсь с ним и, не дождавшись предложения сесть, с удивлением спрашиваю: – Можно сесть? – Садитесь, если устали, – пренебрежительно роняет он. На лице его та самая гримаса – смесь ненависти, презрения, насмешки, которую я потом сотни раз видела у других работников этого аппарата, а также у начальников тюрем и лагерей. Эта гримаса, как потом выяснилось, входила в программу их профессиональной подготовки, и они ее репетировали перед зеркалом. Но тогда, столкнувшись с ней впервые, я была уверена, что она выражает персональное отношение Веверса ко мне» (цит.соч.). Талантливо написанная и правдивая книга показывает нам разные типы, характеры, национальности крупных и рядовых коммунистов, эсеров и большевиков, простых женщин, попавших под тюремно-лагерный молох. Это и есть те самые «щепки», которые е летят во все стороны от черного смерча большевизмской революции: «Общие работы, на которые я попадаю со следующего утра, называются благозвучным словом «мелиорация». Мы выходим из зоны с первым разводом в полной ночной тьме. Идем километров пять строем, по пяти в ряд, под крики конвоиров и ругань штрафных блатнячек, попавших в наказание за какие-нибудь проделки в нашу бригаду тюрзаков. Пройдя это расстояние, попадаем на открытое всем ветрам поле, где бригадир – блатарь Сенька, хищный и мерзкий тип, открыто предлагающий ватные брюки первого сорта за «час без горя», – выдает нам кайла и железные лопаты. Потом мы до часу дня тюкаем этими кайлами вечную мерзлоту колымской земли. Совершенно не помню, а может быть, никогда и не знала, какая разумная цель стояла за этой «мелиорацией». Помню только огненный ветер на сорокаградусном морозе, чудовищный вес кайла и бешеные удары сбивающегося в ритме сердца. В час дня – в зону на обед. Опять вязкий шаг по сугробам, опять крики и угрозы конвоиров за то, что сбиваешься с такта. В зоне нас ждет вожделенный кусок хлеба и баланда, а потом получасовой «отдых», во время которого мы толпимся у железной печки, пытаясь набрать у нее столько тепла, чтобы хватило хоть на полдороги. И снова кайло и лопата, теперь уже до позднего вечера. Затем «замер» обработанной земли и чудовищная брань Сеньки-бригадира. Как тут наряды закрывать, когда эти Марии Ивановны даже тридцати процентов нормы не могут схватить! И наконец ночь, полная кошмаров и мучительного ожидания удара рельсы на подъем» (цит.соч.). Отказавшись печатать книгу в «Новом мире» в середине 1960-х, его главный редактор А.Твардовский произнесёт, возможно, не вполне справедливые, но выстраданные судьбой русских людей в XX веке слова: «Она заметила, что не все в порядке, только тогда, когда стали сажать коммунистов. А когда истребляли крестьянство, она считала это вполне естественным». В то же время, тридцатые годы – это время международного признания советского искусства. Так, на Международной выставке 1937 года в Париже огромное количество наград и восторженных отзывов в прессе получил советский павильон, выполненный по проекту архитектора Б.Иофана, который увенчивала гигантская скульптурная группа Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». На фотографиях с выставки особенно примечательно очевидное противостояние двух, расположенных друг против друга павильонов, – СССР и Третьего Рейха. Вообще, сходство образов «тоталитарного искусства», как его стали называть существенно позже, не раз становилось предметом исследователей. Склонность к реалистическим образам, но при этом либо героизированным, либо слащаво-лирическим; прославление вождей, героев, женщины-матери; любовное противопоставление преданных делу коммунизма (национал-социализма) героев – и подлых врагов – все эти родовые черты двух мировоззрений и культур свидетельствуют о глубинном родстве двух крупнейших антидемократических систем XX столетия – нацистской и большевистской, *национал-социализма и интернационал-социализма*. (Появилось даже такое выражение – «тотальный реализм», подчеркивающий и характер изображений, и всеобщность этого стиля, который становился «добровольно-принудительным» для всех участников художественного процесса). Вершиной достижений двух ветвей архитектуры того времени – традиционалистской (неоклассической) и конструктивистской можно назвать оформление станций Московского метрополитена, строившегося со второй половины 1930-х годов (о метро как образце «подземного дворца для трудящихся» мы еще скажем позже). В то же время, талантливые мастера искусств продолжали создавать яркие образы даже в рамках официального искусства. Так, для выставки «20 лет РККА» А.Дейнека (которого мы упоминали выше) написал картину «Будущие летчики» (1938): сидящие на берегу моря мальчишки глядят на гидроплан, парящий в голубом небе. Картину пронизывает солнечный свет и ощущение молодых надежд на будущее счастье. Культ молодости, здоровья, спорта, стремление охватить творчеством все пространство обширного отечества, также характерны для этого трагического и противоречивого времени. Художники едут в Сибирь, на Крайний Север, на юг и на восток, пишут пейзажи всех уголков СССР, лица современников. Продолжая начатую выше тему излюбленных сюжетов в искусстве 1920 – 1940-х годов, нельзя обойти несколько жанров. В музыке – это марши («Марш авиаторов», «Марш танкистов», «Марш артиллеристов»), жизнерадостные песни («Песня о Родине», более известная по строкам «Широка страна моя родная»). В живописи – это портрет. Многие художники, прошедшие дореволюционный период творчества, уходят в этот жанр, как наименее идеологически «нагруженный». После пятнадцати лет молчания целую галерею образов интеллигенции создает Михаил Нестеров, автор дореволюционных картин на тему «молящейся Руси» (по выражению Василия Розанова). Среди героев Нестерова – великий ученый Иван Павлов, скульпторы Вера Мухина и Иван Шадр (настоящая фамилия Иванов, автор хрестоматийной скульптуры «Булжник – оружие пролетариата», учившийся в своё время в Париже у Родена и Бурделя) х (Кстати, автор первого бюста Карла Маркса 1905 года – замечательный скульптор-импрессионист Анна Голубкина – тоже училась у великого француза Огюста Родена). Учеником Нестерова был Павел Корин, из семьи палехских

иконописцев, тоже мастер портрета, который будет создателем и величественных образов русских полководцев, и мозаик московского метро (так же, как А. Дейнека), и монументального полотна «Реквием» («Русь уходящая» – не законч.) Но поэтизация «отчавившей Руси» не получала – да и не могла получить! – официального признания. Требовалось искусство, которое формировало бы нового человека, человека советского типа, полностью порвавшего с образами прошлого. Своего рода апофеозом монументализма в сталинском искусстве и героизации труда такого нового человека стало открытие в 1939 году Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (бывш. ВДНХ). Окончательный вид архитектурная и скульптурная композиции ВДНХ приобрели в начале 1950-х годов, когда центром всего ансамбля стал фонтан «Дружба народов». Изображенные там 16 золоченых фигур девушек, стоящих вокруг огромного снопа колосьев, символизировали «хоровод дружбы» всех союзных республик (включая Карело-Финскую, которая в 1956 году была преобразована в автономную Карельскую). Одним из символов «новой жизни» и «нового человека» стала картина Ю. Пименова, написанная в сакраментальном 1937 году. Она так и называется – «Новая Москва»: за рулем автомобиля с открытым верхом – женщина, эта «новая амазонка» социалистического города. (Напомним, что этот живописный символ эпохи был написан на страшном историческом фоне – не только беспрецедентной чистки всей партийной верхушки еще «ленинского призыва», но и тотальных репрессий против всех слоёв населения. По данным историков (О. Хлевнюк и др.), из 937 тысяч арестованных в 1937 году в ВКП(б) состояло только 6%, причем большинство из подвергшихся репрессиям были именно русские и представители других славянских народов. А если говорить о судьбах женщин – в том же тридцать седьмом году приказ НКВД требовал ареста жен «осужденных изменников Родины»). Стилистика искусства, сложившаяся к концу 1930-х годов, была продолжена и в 1940-е годы. В искусстве позднесталинского периода причудливым образом сочетались использование революционных тем и отсылка к «заветам Ильича» (популярное название поселков и колхозов того времени) – с консервативными, даже архаизирующими тенденциями. Советский реализм был далек от авангарда «пламенных революционеров», мечтавших разделиться с классическим наследием и, прежде всего, – с русским. Соцреализм сознательно ориентирован на классику – но, конечно, упрощая её, приспособляя под свои нужды. А из этих нужд главнейшая – прославление самого Вождя. 1940-е – НАЧАЛО 1950-х ГОДОВ. К ШТЫКУ ПРИРАВНЯЛИ ПЕРО. Незгладимый след на судьбы страны и характер ее культуры наложила разразившаяся в «сороковые, роковые» самая страшная в истории человечества война. Трагедия и величие русского подвига во время Второй Мировой войны еще ждут своего осмысления. Говоря о том, почему русские не повернули свой меч против большевиков, нельзя забывать, что против русских и шире – славянства – шла война на уничтожение, что жестокость и откровенные формы геноцида мирного населения, уничтожаемого или обращаемого в рабство, не могли не вызвать народной ярости, не могли не призвать новую «дубину народной войны». Здесь можно вспомнить слова знаменитого дореволюционного публициста, убитого большевиками еще в 1918 году, Михаила Меншикова, которые были написаны им в годы Первой германской: «Не добротой славянского характера и не только здравым народным смыслом, но по преимуществу беззаветной храбростью своих героев Россия давала отпор и западным завоевателям, из которых иные были великими полководцами. Приходилось воевать с отважнейшими из соседей, руководимых такими вождями, как Ярл Биргер, Витовт, Стефан Баторий, Густав Адольф, Карл XII, Фридрих Великий, Наполеон. Не раз великая Империя наша приближалась к краю гибели, но спасало ее не богатство, которого не было, не оружие, которым мы всегда хромали, а железное мужество ее сынов, не шадивших ни сил, ни жизни, лишь бы жила Россия». Сейчас уже ясно: в идеологии и искусстве сороковых возникла необходимость обратиться к патриотическим чувствам народа, прежде всего русского, отсюда – отсылки к героическим сюжетам русской истории. Ведь помимо чисто агитационных задач, неизбежных и важных во время любой войны, тем более во время войны с внешним агрессором, нужно было воззвать и к глубинным традициям и помыслам русских: а в этих традициях и смыслах воинский долг, жертвенный подвиг «за други своя», защита Отечества от «ворога и супостата» всегда играли большую роль. Власть была буквально вынуждена обратиться к многовековой истории русского народа, чтобы из нее почерпнуть идеи патриотизма и героизма исторических персонажей. Именно поэтому появляются образы Александра Невского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. В июле 1942 года были учреждены ордена Суворова, Кутузова и Александра Невского. Фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский», снятый в 1938 году, вновь проходит по экранам в 1941-м (а в 1944 году режиссер снимает еще одно монументальное кинополотно – «Ивана Грозного», образ которого, наряду с «Петром I» А. Н. Толстого, ставится в ряд предшественников «кремлевского горца»). Появляются (с 1940 года) биографические картины «Суворов» и «Кутузов» (после войны их продолжают героические «байопики» «Адмирал Нахимов» и «Адмирал Ушаков»). Наконец, с января 1943 года были возвращены погоны и офицерские звания, которые воспринимались как символическая преемственность с русской воинской традицией (звание «красноармеец» было заменено «рядовым», звание «офицер» стало официальным и перестало быть ругательным). Обращение к историческим героям России проявилось и в агитационном изобразительном искусстве: появился плакат художников Кукрыниксов с изображением советских бойцов, за спинами которых возникали силуэты Александра Невского, Суворова и Чапаева («Бьемся мы здорово! Колем отчаянно! Внуки Суворова, дети Чапаева»). Агитационные формы искусства – всегда понятнее и очевиднее. Первый плакат Кукрыниксов (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов) «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» появился уже на второй день войны. 4 июля был напечатан, наверное, самый известный плакат начала войны работы Ираклия Тоидзе «Родина-Мать зовет!» (слова поэта Андрея Белого, которого ценил художник, наложились на стилистику плаката времен Гражданской войны «А ты записался добровольцем?» Дмитрия Моора (Орлова); толчком для композиции послужил образ жены художника, которая с криком о начале войны, вбежала в мастерскую). Такие агитационные формы существовали и в журналистике, и в художественной прозе того времени, агитационными могли быть и превосходные по литературному качеству стихи и песни. Так, огромное воздействие оказывало на бойцов стихотворение Константина (Кирилла) Симонова «Жди меня», посвященное его жене, знаменитой советской актрисе Валентине Серовой: ... Жди меня, и я вернусь, Всем смертям назло. Кто не ждал меня, тот пусть скажет: – Повезло. Не понять, не ждавшим им. Как среди огня Ожиданием своим Ты спасла меня. Как я выжил, будем знать только мы с тобой, – Просто ты умела ждать, Как никто другой. А в 1942 году Симонов пишет яростный стих «Убей его», который был опубликован на следующий день после начала Сталинградской битвы. Оно начинается с проникновенных строк: «Если дорог тебе твой дом / Где ты русским выкормлен был...», а заканчивается, нарастая как рёв и гул снарядов: Так убей фашиста, чтоб он, А не ты на земле лежал, Не в твоём доме чтобы стон, А в его по мертвым стоял. Так хотел он, его вина, – Пусть горит его дом, а не твой. И пускай не твоя жена, А его пусть будет вдовой. Пусть исплчется не твоя, А его родившая мать, Не твоя, а его семья. Понапрасну пусть будет ждать. Так убей же хоть одного! Так убей же его скорей! Сколько раз увидишь

его. Столько раз его и убей! Это стихотворение перекликалось с пропагандистской статьей Ильи Эренбурга «Убей!» и публицистикой Алексея Толстого (о нем, как военном корреспонденте и пропагандисте мы скажем позже). Уже в июне 1941 года поэт Владимир Лебедев-Кумач, автор текстов популярнейших довоенных песен «Широка страна моя родная» и «Веселый ветер», написал стихи «Священная война», которые на музыку положил композитор Александр Александров. Им было суждено стать трагическим и героическим гимном ВОВ, эту захватывающую дух песню передавали каждый день по радио вслед за утренним боем кремлевских курантов. Алексей Толстой писал военную публицистику с начала войны и до своей смерти в 1945 году. Он одним из первых стал реабилитировать понятие «русский человек», формулировал черты русского характера (так назван и один из его самых известных рассказов военной поры): это, по мнению Толстого, самоотверженность, способность на героизм, лишенный внешней рисовки; это смекалка, это стойкость, пренебрежение к своей жизни и упорство в драке. Вот «почему Гитлер должен потерпеть поражение» (так называлась одна из толстовских статей). В «Рассказах Ивана Сударева» Алексей Толстой нарочито простым, понятным массам языком талантливо и увлекательно рассказывает о жизни на войне, о «смётке» и храбрости русского человека. И хотя очевидно желание автора показать, что советская власть спланирует русских людей против захватчиков, простоту и величие русского подвига писатель передает в ярких, порой трагических историях. Герой рассказа «Странная история» Петр Филиппович, отсидевший старообрядец, соглашается стать бургомистром села с тем, чтобы сообщать сведения партизанскому отряду: «...работал смело и дерзко. Будто издевался над немцами, доказывал им, что действительно русский человек – хитро задуманный человек и не плоскому немецкому ограниченному уму тягаться с трезвым, вдохновенным, не знающим часто даже краёв возможностей своих, острым русским умом». Когда герой рассказа умирает от пыток, никого не выдав, он успевает сказать подоспевшим партизанам: «Ничего... Мы люди русские». Апофеозом этого стойкого и несокрушимого мужества становится образ русского богатыря, прекрасного, как бог войны, по выражению писателя, – танкиста Егора Дрёмова. Страшно обгорев в танке, он приезжает на побывку в родное село, назвавшись чужим именем, и остается, как он полагает, неузнанным матерью и невестой. Но материнское сердце распознает родного сына за искаженным образом – и мать с невестой, прекрасной и верной, приезжает к сыну, когда его полк временно оказывается в тылу. Автор заключает: «Да, вот они русские характеры! Кажется, простой человек, а придёт суровая беда, в большом или в малом, и поднимется в нем великая сила – человеческая красота» (А. Толстой. «Русский характер»). Живым воплощением *русского характера* стал образ солдата Василия Тёркина из одноименной поэмы Александра Твардовского, которая создавалась с 1942 по 1945 годы. «Книга про бойца» (другое название поэмы) пользовалась огромной популярностью, ее читали по радио, отрывки из неё заучивали наизусть солдаты на фронте: В строй с июня, в бой с июля, Снова Теркин на войне. – Видно, бомба или пуля Не нашлась еще по мне. Был в бою задет осколком, Зажило – и столько толку. Трижды был я окружен, Трижды – вот он! – вышел вон. И хоть было беспокойно – Оставался невредим Под огнем косым, трехслойным, Под навесным и прямым. И не раз в пути привычном, У дорог, в пыли колонн, Был рассеян я частично, А частично истреблен... Поэма, написанная простым, легким языком, с опорой на фольклорную традицию, создаёт образ веселого и храброго солдата, наделенного смекалкой, юмором, неистребимым жизнелюбием – таким, что он одолевает саму Смерть. Суровая правда войны – вот художественное кредо Твардовского: Переправа, переправа! Берег левый, берег правый, Снег шершавый, кромка льда. Кому память, кому слава, Кому темная вода, – Ни примет, ни следа... А быть может, там с полночи Порошит снежок им в очи, И уже давно Он не тает в их глазницах И пылью лежит на лицах – Мертвым все равно. Стужи, холода не слышат, Смерть за смертью не страшна, Хоть еще паек им пишет Первой роты старшина, Старшина паек им пишет, А по почте полевой Не быстрее идут, не тише Письма старые домой, Что еще ребята сами На привале при огне! Где-нибудь в лесу писали Друг у друга на спине... Из Рязани, из Казани, Из Сибири, из Москвы – Спят бойцы. Своё сказали И уже навек правы. И тверда, как камень, гряда, Где застыли их следы... Переправа, переправа! Пушки бьют в крошечной мгле. Бой идет святой и правый. Смертный бой не ради славы, Ради жизни на земле. Поэма вызвала ряд нареканий партийного начальства за свою сознательную безидеологичность, но в итоге была награждена в 1945 году Сталинской премией, а в историю русской литературы вошла как одно из лучших произведений о войне. (Интересный факт: А. Солженицын вспоминал, что Твардовский как-то воскликнул: «Кем бы я был, если бы не Советская власть!». На что Солженицын сказал ему: «Да великим русским поэтом Вы бы были, Александр Трифонович!» – *пересказ мой* – М.С.). *Х* *Символом блокадного Ленинграда* было огнедышащее, страстное слово поэтессы Ольги Берггольц, которая выступала по радио в осажденном городе. До войны её постигла участь многих русских людей: в 1938 году она была арестована, после побоев во время допросов родила мертвого ребенка, ее первый муж поэт Борис Корнилов был расстрелян в этом же году, второй муж – умер во время блокады от голода. Именно ее чеканные белые стихи выбиты на стене Пискаревского мемориала, где захоронены почти полмиллиона погибших ленинградцев: Здесь лежат ленинградцы. Здесь горожане – мужчины, женщины, дети. Рядом с ними солдаты-красноармейцы. Всею жизнью своею Они защищали тебя, Ленинград, Колыбель революции. Их имен благородных мы здесь перечислить не сможем, Так их много под вечной охраной гранита. Но знай, внимающий этим камням: Никто не забыт и ничто не забыто. – *Х* «Но со времен фронта я отметил "Василия Тёркина" как удивительную удачу: задолго до появления первых правдивых книг о войне (с Некрасовских "Окопов" не так-то много их и всех удалось, может быть полдюжины), в потоке угарной агитационной трескотни, которая сопровождала нашу стрельбу и бомбежку, Твардовский сумел написать вещь вневременную, мужественную и неогрязненную – по редкому личному чувству меры, а может быть и по более общей крестьянской деликатности. (*Этой деликатности под огрубелой необразованностью крестьян и втяжком их быту я не могу перестать изумляться. Курсив мой* – М.С.) Не имея свободы сказать полную правду о войне, Твардовский останавливался однако перед всякой ложью на последнем миллиметре, нигде этого миллиметра не переступил, нигде! – оттого и вышло чудо. Я это не по себе одному говорю, я это хорошо наблюдал на солдатах своей батареи во время войны. По условиям нашей звукозаписывательной службы они даже в боевых условиях много имели времени для слушания чтения (ночами, у трубок звукопостов, а с центрального читали что-нибудь). Так вот из многого, предложенного им, они явно выделили и предпочли: "Войну и мир" и "Тёркина". А. Солженицын, "Бодался телёнок с дубом". Ее стихи, как и графические листы художника Пахомова, стали художественным портретом невиданной в истории осады: Был день как день. Ко мне пришла подруга, не плача, рассказала, что вчера единственного схоронила друга, и мы молчали с нею до утра. Какие ж я могла найти слова? Я тоже – ленинградская вдова. Мы съели хлеб, что был отложен на день, в один платок закутались вдвоем, и тихо-тихо стало в Ленинграде. Один, стуча, трудился метроном. И стыли ноги, и томила свечка... Вокруг ее слепого огонька образовалось лунное колечко, похожее на радугу слегка. Когда немного посветлело небо, мы вместе вышли за водой и хлебами услы-

хали дальней канонадырыдающий, тяжелый, мерный гул: то армия рвала кольцо блокады, вела огонь по нашему врагу. Сила призывных текстов и художественных обобщений падала на унавоженную народной яростью почву. Как пишет Е. Анисимов, «у тех людей, кто пострадал от сталинизма и большевиков, кто был враждебно настроен против советской власти, вскоре не осталось никаких иллюзий относительно планов немецкого руководства. Эти планы были людоедскими, антигуманными, политически бесперспективными. Немцы крайне жестоко обращались как с военнопленными, так и с мирным населением. Огромные массы пленных советских солдат – голодных, раздетых, деморализованных – немцы собирали в открытом поле, обносили колючей проволокой и морили голодом, порой бросая в толпу, потехи ради, кусок хлеба, или убивали пленных по выбору» (Е. Анисимов, «История России от Юрия от Путина», с. 385). При таком садистском обращении со стороны немцев, для которых русские были людьми низшего сорта, и учитывая то чудовищное обстоятельство, что Сталин запретил оказывать помощь советским пленным через Красный Крест, «из 5 млн пленных советских солдат и офицеров от голода, холода, ран, болезней, расстрелов, издевательств погибло 3 млн чел., сотни тысяч были загублены на тяжелых работах» (там же). В то же время, «оккупационные власти жестко пресекали все планы создания политических и государственных организаций, о которых мечтали антисталинские, антибольшевистские и националистические силы. Воинские соединения, составленные из военнопленных, коллаборантов, использовались только для полицейских функций и борьбы с партизанским движением» (там же, с. 386). Итак, искусство военной поры сочетает открытую публицистичность, агитационность – и *художественное осмысление трагедии*. Здесь большая роль, наряду с рассказом, принадлежала графическому искусству. Художники делали зарисовки прямо на фронте, работали в блокадном Ленинграде (в блокаду умерли Павел Филонов, вернувшийся из эмиграции Иван Билибин, Николай Тырса). Характерны названия графических серий – «Не забудим, не простим!» (Д. Шмаринов, 1942), «Ленинград в дни блокады» (А. Пахомов, 1941), их простые и трагические сюжеты: мать над телом убитого сына, идущие к Неве за водой дети, казнь партизанки. В 1942 году создаются три выдающихся живописных произведения: «Оборона Севастополя» А. Дейнеки, «Фашист пролетел» А. Пластова (посреди осеннего пейзажа распростерто тело мальчика-пастушка) и «Александр Невский» П. Корина – центральная часть триптиха, посвященного образам старой Руси. Во время войны даже проводились выставки, в том числе две – общесоюзные: «Великая Отечественная война» и «Героический фронт и тыл». Образы героев-воинов создают скульпторы – Вера Мухина, Николай Томский (Гришин). Первым памятником «воину-освободителю» стал монумент в Трептов-парке Берлина, созданный по проекту скульптора Евгения Вучетича: русский солдат со спасенной им немецкой девочкой на руках (1949 год, прототипом героя является реальный человек, солдат Николай Масалов, спасший девочку во время штурма города). Принято считать, что сначала в руке воина был автомат, но по предложению Сталина его заменили на меч (видимо, с целью усиления вневременного, символического звучания памятника). Всемирную известность получила начатая в осажденном Ленинграде Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича, которая получила название «Ленинградская». В блокадном городе её впервые исполнил 9 августа 1942 года оркестр Ленинградского радиокомитета под управлением Карла Элиасберга. «Богатырские» и лирические русские темы соседствуют в симфонии с устрашающей своей «металлической» энергией темой железного тевтонского нашествия. Но финал симфонии, написанный в начале войны, полон предчувствия грядущей победы. Подлинно героической страницей культуры военного времени является эвакуация художественных ценностей, маскировка памятников, концерты на фронтах, тыловой труд творческой интеллигенции. Например, в Пермь (тогда город назывался Молотов) помимо целого ряда институтов и предприятий были эвакуированы Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Ленинградское хореографическое училище, Ленинградский ТЮЗ, коллекция Русского музея и др. (В послевоенные годы это привело к формированию собственного интересного пермского музыкального театра и хореографического училища). В той же Перми работали писатели В. Каверин (Зильбер) и Ю. Тынянов (Насонович), композитор С. Прокофьев писал музыку балета «Золушка». Значительная часть беженцев с территории Польши, а также столичной бюрократии и интеллигенции, часто нерусского происхождения, оказалась в Ташкенте, что даже привело к появлению иронического выражения «ташкентский фронт» (среди них, например, родители известного телеисторика и советского драматурга Эдварда Радзинского). Об их быте и жизни можно почерпнуть интересные сведения из воспоминаний дочери К. Чуковского Лидии Чуковской «Записки об Анне Ахматовой» (и каким же контрастом предстанет эта жизнь по сравнению с тем адом, в который была ввергнута охваченная войной территория страны!). Не переставали работать в годы войны театры. В 1942 году появились сразу три пьесы о войне – «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова. С 1941 года существовали фронтовые бригады артистов, которые выступали перед солдатами. Среди них были выдающиеся актеры, например, В. Качалов, И. Москвин, А. Тарасова, А. Яблочкина, П. Садовский, Н. Черкасов, Н. Хмелев, певица Л. Русланова и др. Возникло и такое явление, как фронтовые театры. Они существовали в полевых условиях, обходились минимумом бутафории: «Представьте себе землянку, один угол которой отделяет плащ-палатка – место, где актеры ожидают выхода. Кусок земляного пола покрыт соломой и поверх плащ-палаткой. На такой "сцене" табуретка и снарядный ящик. Вот несложная обстановка салона княгини Бетси». (Из статьи Н. Дорохина «В землянке»). Кроме фронтовых передвижных театров, на фронтах работало одиннадцать профессиональных театров Советской Армии и Флота. Во время войны снимали и кинофильмы. В эти годы продолжилось творчество столпа советского «блокбастера» Иван Пырьева (довоенные «Трактористы», где прозвучали любимые песни «Три танкиста» и «Марш советских танкистов» на музыку братьев Покрасс). Большой популярностью пользовался фильм «В шесть часов вечера после войны» со звездой еще довоенного экрана, ставшей женой режиссера Мариной Ладыниной (1944). В этой картине прозвучал «Марш артиллеристов» (муз. Т. Хренникова, 1943). Своего рода кульминацией национальной политики большевиков в области культуры можно назвать уже упоминавшийся фильм Пырьева «Свинарка и пастух» (1941), в котором свинарка-новатор Глаша (Марина Ладынина) отвергает бездельника конюха Кузьму, предпочитая героического дагестанского пастуха Мусаиба (Владимир Зельдин). Отдельным величественным памятником самоотверженности русского человека можно считать спасение Дрезденской картинной галереи. Над реставрацией картин из знаменитого собрания разбомбленного города работали художник П. Корин, искусствовед Б. Виппер и многие другие специалисты из СССР. В середине 1950-х годов после выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина шедевры галереи были возвращены в Германию. Продолжением христианских традиций милосердия, которые остались живы в сердцах многих русских людей, несмотря на попытки искоренения религиозности и связанных с ней чувствований, было отношение к военнопленным. Русские не бросали в них камнями, не плевали в лица, как это бывало в освобожденной союзниками Франции. Известный литературовед-древнерусист А. Панченко рассказывал, как старушка на его глазах сказала бесконвойному немцу: «Как же тебе не стыдно, Фриц, что ты

на нас напал? Пойдем обедать». *Русское по духу и стилю слово («Василий Тёркин»)* оказался невероятно востребованным в годину страшных испытаний. То же можно сказать и о русском мелосе: одной из самых популярных песен времен войны стала «Землянка» (музыка К.Листова на стихи А.Суркова). Именно её спела знаменитая исполнительница русского песенного репертуара Лидия Русланова у стен разрушенного Рейхстага.

ВОССТАВШИЕ ИЗ ПЕПЛА, ИЛИ АМПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

Послевоенный период ознаменовался с одной стороны – восстановлением разрушенных предприятий (к началу 1950-х годов), реставрацией поврежденных или почти уничтоженных (как дворцы в пригородах Ленинграда) памятников архитектуры; с другой стороны – усилением тоталитарного характера государственного устройства, началом «холодной войны», так называемой «борьбой с космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом». Огромное воодушевление, охватившее русских людей после победы, надежды на то, начнется новая, более свободная и счастливая жизнь, что распустят колхозы и будет идеологическое послабление – не оправдались. Колхозники, как крепостные, не могли уехать из своих колхозов, до 1956 года нельзя было по своей воле поменять место работы. «Архипелаг ГУЛАГ» пополнился бывшими советскими военнопленными, а также репатриантами из Европы, сама форма содержания в лагерях еще более ужесточилась, они в полном смысле слова стали концлагерями, или, по известному выражению Солженицына, «истребительно-трудовыми». И если в 1947 году смертная казнь была отменена, то в 1950, в связи с «ленинградским делом», происходит восстановление смертной казни по отношению к «изменникам родины». Имперская риторика (сохранился даже документ, содержащий планы восстановления трехцветного флага!), хвалебные упоминания русского народа – начиная со знаменитого тоста Сталина «за русский народ» в январе 1945 года – сочетались с подавлением этого самого народа-победителя: «... У истории русской страниц хватит для тех, кто в пехотном строю смело входили в чужие столицы, но возвращались в страхе в свою», – так скажет много позже поэт Иосиф Бродский в стихотворении «На смерть Жукова». В кинотеатрах шли патриотические фильмы «Глинка» (1946 год, режиссер Л.Ариштам), «Адмирал Нахимов» (1946, реж. В.С.Пудовкин), «Академик Иван Павлов» (1949, реж. Гр.Рошаль), «Александр Попов» (реж. Г.Раппопорт и др.), «Пирогов» (1947, реж. Г.Козинцев), уже упоминавшаяся кинодилогия М.Ромма о великом русском флотоводе «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1953). Но по-прежнему в научных исследованиях и учебниках вся история России рассматривалась с точки зрения марксистских представлений о классовой борьбе, как противостояние угнетателей и угнетаемых, а взгляд на новейшую историю был полностью сформирован «Кратким курсом истории ВКП(б)». Всё это находило отражение и в произведениях искусства того времени: так, в фильме «Жуковский» (1950, реж. В.С.Пудовкин и др.) образ основателя аэродинамики противопоставлен другому выдающемуся русскому ученому – Дмитрию Рябушинскому, оказавшемуся после революции в эмиграции. В то же время, частое исполнение классической музыки по радио, радиоспектакли по русской классике, фильмы о деятелях русской культуры («Мусоргский» 1950 г., «Римский-Корсаков» 1952 г., реж. Г.Рошаль и др.), преподавание истории в средней и высшей школе, возобновленное еще в 1934 году, в целом – просветительская модель СМИ и всеобщее – способствовали *повышению общего уровня образования в СССР*. К концу 1950-х годов неграмотность была полностью ликвидирована, а естественные и точные науки (кроме биологии) пережили в послевоенный период настоящий подъем. Но, начиная с 1948 г, так называемая «лысенковщина» полностью разгромила отечественную генетику. Еще в 1943 году в тюрьме, перенеся пытки и дистрофию, умер выдающийся генетик Николай Вавилов. Его личные противники агроном и псевдоученый Трофим Лысенко и ближайший его сотрудник Исаак (Исай) Презент, напротив, продолжали развивать свои антинаучные теории и прожили «долгую и счастливую жизнь» под крылом советской власти. (Много позже об этом расскажет писатель Владимир Дудинцев в романе «Белые одежды» – написан в 1960-х, опубликован в 1987 году). Создание атомной бомбы (1949 год), на многие десятилетия обеспечившей суверенитет страны, и невероятное *развитие науки* – очевидные достижения послевоенной эпохи: физики – И.Курчатов, «отец» русского ядерного оружия; Е.Тамм, П.Черенков и И.Франк – лауреаты Нобелевской премии; Л.Ландау, арестованный и освобожденный по заступничеству Нильса Бора и Петра Капицы, позднее также нобелиат; математик М.Келдыш; авиаконструктор А.Туполев, создатель космических кораблей С.Королев (двум последним, кстати, не удалось избежать ареста и заключения, некоторое время они оба работали в одной и той же спецтюрьме НКВД – т.н. «шарашке») – и многие другие. В 1950 году в СССР было более 160 тысяч научных работников, в 1955 году – более 220 тысяч. В 1946 году появляется знаменитый советский автомобиль «Победа», в 1949 году интерьеры поездов оснащаются откидными полками, в 1950-е годы разрабатываются первый советский троллейбус. Но все эти достижения сопрягались с *затхлостью марксистско-ленинской идеологии* и отсутствием всякой свободы для гуманитарной мысли, особенно философской и обществоведческой. Примером взаимоотношений власти и интеллигенции может служить печальное знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» августа 1946 года. В этом погромном по тону документе говорилось о Зощенко как «пошляке и подонке», а стихи Ахматовой определялись как «пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии». Журналы осуждались за «аполитичность и безыдейность», а журнал «Ленинград» вообще закрывался. Продолжалась и война с «формализмом» в искусстве: в 1948 году Постановление ЦК ВКП(б) осудило оперу В.Мурадели «Великая дружба» (причем, политически неправильным называлось то, что в сюжете оперы отношение к России со стороны грузин и осетин в 1918 – 1920-м показывалось враждебным, в то время как «помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы»). В области градостроительства и архитектуры интересным явлением может быть названо строительство московских высоток и продолжение сооружения станций Московского метро. По инициативе Сталина, с 1947 года в Москве были возведены семь высотных зданий (изначально предполагалось восемь), соединивших в своем облике черты американских небоскребов, сталинского ампира и отголоски образов кремлевских башен. Известнейшим из них является здание МГУ – самое высокое в Москве до постсоветского периода (высота 240 м, арх. Л.Руднев, С.Чернышев и др.). Станции московского и ленинградского метро становятся подземными дворцами, которые соединяют в себе архитектуру, скульптурный декор, монументальную живопись. Признанными шедеврами – помимо станций, созданных еще в 1930-е годы («Кропоткинская», «Маяковская») – принято считать более пышно украшенные в духе поздней сталинской архитектуры станции «Кольцевой» линии. Каждая из этих станций посвящена какой-то теме, и все вместе они символизируют величие воинского подвига, труда и заслуженного отдыха советского народа. В оформлении станций принимают участие такие крупные мастера, как архитектор А.Щусев, художники А.Дейнека и П.Корин. Апофеозом сталинского ампира в Ленинграде являются станции метро «Площадь Восстания» и «Владимирская». Но вскоре после завершения этих станций началась борьба с архитектурными излишествами (постановление ЦК и Совмина СССР от 4 ноября 1955 года) – и подобных помпезных сооружений в СССР больше не воз-

водилось. Завершалась грандиозная история сталинского ампира, напоминающего классический стиль, который взялись воспроизвести «гунны». Наступало время неоконструктивизма, типовой функциональной архитектуры. Проявлениями *«большого стиля»* в других искусствах можно назвать историко-революционную живопись соцреализма. По мотивам поэмы «Василий Тёркин» художник-академист Ю.Непринцев пишет огромную станковую картину «Отдых после боя» (1951). Ярким выразителем натуралистических принципов соцреализма стал мастеровитый живописец Александр Лактионов. Его самая знаменитая картина, награжденная Сталинской премией в 1948 г. – «Письмо с фронта»: залитая солнечным светом бытовая сцена становится метафорой надежд на победу и светлое будущее. И Непринцев, и Лактионов, и другие художники-реалисты работали в ключе русской натурной школы, идущей ещё от XIX столетия, от традиций передвижников, но сюжетика картин должна была отражать новое, «социалистическое», содержание. Радостное ощущение возрождения, возвращения к мирной жизни передают крупномасштабное полотно Т.Яблонской «Хлеб» (1949), картина «На мирных полях» (1951) молодого А.Мыльникова – будущего «столпа» отечественного академизма, «Сенокос» А.Пластова (1945). По мироощущению эти произведения перекликаются со знаменитой музыкальной кинолентой «Кубанские казаки» (1949, реж.И.Пырьев), о которой мы уже говорили выше. Именно этот фильм подверг критике Никита Хрущёв на XX съезде партии за лакировку действительности. Вообще, фильмам и книгам этих лет свойственен «конфликт хорошего с лучшим», как это иронически называли уже современники. Традиционным примером здесь служит повествование в двух книгах С.Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» (1947-1948), в котором рассказывается о восстановлении колхоза на Кубани, подъем которого становится возможен благодаря энергии и воле молодого воина Сергея Тутаринова. В фильмах, наподобие «Свадьбы с приданым» (1953, реж.Б.Равенских и др.) борьба за урожай, любовная история между хорошим бригадиром и еще лучшей бригадиршей, песни и частушки, распеваемые колхозными поселянами и поселянками – всё вместе создает *псевдонародный, квазирусский стиль*. Причём проводится прямое отождествление советской власти и русской народной жизни, так что под «русским» автоматически подразумевается «советское». В то же время, несмотря на неправдоподобность сцен изобилия, бесконфликтность сюжетов, простые люди готовы были с удовольствием лицезреть эти картины и фильмы, читать эти книжки, ибо они отражали их подсознательную тягу к нормальной, упорядоченной жизни, их надежды на лучшее будущее. Фактически, индустриализация, переезд крестьян в города, ликвидация сословий, вообще характерная для XX века, привели к смерти деревни и крестьянства как класса и уклада жизни. А это, в свою очередь, вызвало смерть народной культуры, которая, наряду с культурой высших сословий, прежде всего аристократии, является основой всей национальной культуры. Народная культура стала заменяться *массовой*, пригодной для люмпенски-мещанского городского населения с его размытыми эстетическими требованиями и отсутствием выработанных веками традиций. Интерес к классике и шире – отечественной культуре, её «насаждение» в массах проявились и в изобилии высококачественных иллюстраций к произведениям русской и советской литературы (илл. Кукрыниксов к «Даме с собачкой» Чехова, А.Пластова к Некрасову, С.Герасимова к «Грозе» Островского и «Капитанской дочке» Пушкина, О.Верейского – к «Тихому Дону» Шолохова и «Василию Тёркину» Твардовского и многие другие). В области монументальной пластики возводятся *памятники героям войны*, символические – но реалистические по манере – монументы в честь «воинов-победителей», памятники историческим деятелям и представителям «многонациональной» культуры (одни из самых известных – памятник основателю Москвы Юрию Долгорукому, 1953-1954 С.Орлова и др., и памятник Пушкину в Ленинграде на пл.Искусств, скульптор М.Аникушин, 1957, органично вписанный в классический антураж города). В целом для позднесталинской культуры характерно противоречивое сочетание марксистско-ленинских догм в интерпретации исторических и культурных событий, *пролетарского интернационализма* – и *обращение к классической культуре, к образам русской истории, использование патристической имперской риторики*. Всё это было призвано намертво соединить русский народ и его культуру с «самым передовым» общественным строем – советским коммунизмом. КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ СЕРЕДИНЫ 1950-х – 1970-х ГОДОВ. «ХРУЩЕВСКАЯ ОТТЕПЕЛЬ» И «БРЕЖНЕВСКОЕ ПОХОЛОДАНИЕ» Смерть вождя и тирана в 1953 году сопровождалась грандиозным «спектаклем» похорон, во время которых при подходе к Дому союзов, где было выставлено тело Сталина, случилась «ходынка» – было задавлено несколько сот человек. Было прекращено т.н. «дело врачей-убийц», обвинявшихся в убийстве советских лидеров, в том числе А.Жданова (по этому делу был арестован целый ряд медиков, в том числе еврейской национальности – все они были освобождены и восстановлены на работе). Занявший пост министра МВД и министра МГБ Л.Берия, метивший на высшую власть в стране, заявил о недопустимости того, чтобы руководящие посты в национальных компартиях занимали только русские. Но провозвестник «многонационалии» и сексуальный маньяк по совместительству (среди его жертв насчитывали множество красивых женщин и юных девушек, называли даже звёзд экрана) Берия был свергнут Хрущёвым, обвинен в шпионаже и в декабре 1953 года расстрелян. Переломным для общественной атмосферы стал XX съезд партии в феврале 1956 года, на котором Хрущёв сделал доклад о преступлениях Сталина. И хотя речь шла только о репрессиях против членов партии, «лед тронулся». (Потом этот образ ледохода будет использован в фильме хрущевской «оттепели» – «Чистое небо» 1961 года, режиссера Г.Чухрая). Стали открываться двери чекистских узилищ, «зэки» стали возвращаться из концлагерей, началась реабилитация репрессированных. В общественный обиход вошло понятие «культ личности». Понятие «оттепель» (1953 – 1964) связано с именем Н.Хрущева, но фактически ослабление тоталитарного гнета начинается при Г.Маленкове. (Само понятие «оттепель» принято возводить к одноименной повести И.Эренбурга, сов.пропагандиста, большую часть жизни проводившего за границей). Она характеризовалась весьма половинчатой либерализацией общественной жизни, началом процесса реабилитации жертв репрессий, возвращением депортированных народов, ослаблением цензуры. В то же время, в хрущевское время, в 1962 г., происходит жестокое подавление восстания рабочих в Новочеркасске, недовольных ухудшением условий труда и жизни. Выдвигаются и шапкозакидацельские лозунги (после отставки Хрущёва их назовут диковатым словом «волюнтаризм»): «Догнать и перегнать Америку!» и «Построить коммунизм к 1980 году» (1957 г.). Благодаря политике «мирного сосуществования» усиливаются международные контакты СССР. В 1957 г. в Москве проходит У1 Всемирный фестиваль молодежи и студентов, который для многих стал первым знакомством с зарубежными сверстниками. 4 октября 1957 г. был запущен первый спутник Земли, а 12 апреля 1961 года мир облетела весть о первом космонавте планеты – русском летчике Юрии Гагарине. Эти события воспринимались как прорыв к будущему, не только как политические и общественные события, но и как явления культурной жизни. О них писались стихи и песни. Сам образ и облик Гагарина воплощал в народном сознании архетип русского человека – удалого, добродушного, простого в обращении, обаятельного и жизнерадостного. В день полета Гагарина единственный раз были открыты ворота Кремля. Этот день казался очевидцам

событий праздником народной свободы. Но хрущёвское время – это и Карибский кризис, который поставил мир на грань ядерной войны. (Впрочем, сам Хрущёв в своих мемуарах расценивал разрешение этого кризиса как победу советской стороны; и в новочеркасских событиях, и в Карибском кризисе очень неясной, чтобы не сказать, тёмной представляется роль генерала Иссы Плиева). В то же время, хрущёвский период советской истории иногда называют «неотроцкистским», в частности, из-за давления на крестьянство (запрет держать домашний скот), а также из-за активной антирелигиозной политики Хрущёва. Религия определялась как «пережитки капитализма в сознании и поведении людей» (из Программы КПСС 1961 г. – той самой, где формулируется моральный кодекс строителя коммунизма, атеистическая интерпретация религиозных заповедей в сочетании с коммунистической идеологией и «общечеловеческим» гуманизмом). Начинается давление на иерархов Церкви, публикация статей, направленных против верующих, пишутся книги и снимаются фильмы, «разоблачающие «церковников и сектантов». С 1958 по 1964 год было закрыто более четырех тысяч православных церквей. Многие храмы были уничтожены. (Примечательна судьба такого памятника петербургского зодчества, как церковь Спаса-на-Сенной. Блестящий образец русской архитектуры XVIII века, чье авторство приписывали то Растрелли, то А. Квасову, был взорван в 1961 году якобы для строительства на его месте станции метро «Площадь мира». Не помогло даже письмо с запретом на снос тогдашнего министра культуры СССР Е. Фурцевой! (его положили «под сукно»). Сенная площадь (тогда – Площадь мира) лишилась и сакрального центра, и архитектурной доминанты. В настоящее время церковь восстанавливают на старом фундаменте). В области культуры начинают затрагиваться ранее запрещенные темы, происходит отказ от безконфликтности и приглашения действительности (см., например, роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», 1956 – история об изобретении, заключении в тюрьму, досрочном освобождении и нахождении настоящей любви изобретателем Дмитрием Лопаткиным). В 1957 году газета «Правда» публикует пронзительный рассказ Шолохова «Судьба человека», в котором дан еще один трагический образ русского человека – бывшего военнопленного Андрея Соколова, который потерял на войне всю свою семью и усыновил мальчика-сироту. Некоторая мелодраматичность рассказа не отменяет его печальной правдивости (он основан на реальной истории, которую писателю рассказал после войны прототип Соколова). А образ главного героя создаёт ощущение тихого, какого-то смиренного мужества и подлинного стоицизма, перекликаясь с повестью Хемингуэя «Старик и море». Огромную роль в атмосфере времени начинают играть стихи, которые молодые поэты читают сами перед переполненными аудиториями, например, Политехнического музея в Москве. Это Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский – поэты-трибуны и поэты-лирики, которые позже будут названы «шестидесятиниками». «Мир – не хлам для аукциона. Я – Андрей, а не имя рек. Все прогрессы – реакционны, если рушится человек. Не купить нас холодно-й игрушкой, механическим соловейчиком! В жизни главное – человечность – хорошо ль вам? красиво? грустно? Край мой, родина красоты, край Рублева, Блока, Ленина, где снега до ошеломления завораживающе чисты... Выше нет предопределения – мир к спасению привести!» (Андрей Вознесенский. Поэма «Оза. Тетрадь, найденная в тумбочке дубнинской гостиницы». 1964) – таков был новый гуманизм нового советского человека, человека эпохи уже не Москвошвея, как писал Мандельштам, а эпохи ракет, циклотронов и стадионов, где не только играли в футбол, но и слушали молодых поэтов. Поэтов, для которых Рублев, Блок и Ленин были уже одинаково равноценны. В то же время можно сказать о соединении революционного романтизма молодых поэтов с интересом к внутреннему миру человека; об их искусственном противопоставлении «великого Ленина» – «тирану Сталину». Наконец, – даже о зарождении элементов постмодернизма (одновременно с Западом, если вспомнить пьесу Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» 1966 года). Так, в ставшей знаменитой поэме Е. Евтушенко «Братская ГЭС» (1965) поэт в предисловии призывает имена великих русских поэтов, подражая размеру их стиха, интонации и вкрапляя цитаты из их произведений. В этой же поэме прозвучала и лагерная тема – удивленная глазами героини поэмы, простой деревенской девушки: «Возвращались они долгожданно, исхудалые, в седине, с Колымы, Воркуты, Магадана – наконец возвращались к стране. Не забудешь, конечно, мгновенно они овчарок, ни номер ЗК, но была в этих людях вера, а не то чтобы, скажем, тоска. И какое я право имела веру в жизнь потерять, как впотяхах, если люди, кайля онемело, не теряли её в лагерях!» В то же время поэтические трибуны шестидесятых оставались по сути советскими людьми, готовыми писать поэмы про вождей революции и колебаться вместе с линией партии – впрочем, они делали это изящно, сохраняя европейский флёр и манеры (Евтушенко, Вознесенский), продолжая общаться и с фрондирующей, диссидентствующей частью интеллигенции, и с советским начальством. Совсем иное представление о мире и человеке – в неоклассических строках Арсения Тарковского, отца выдающегося режиссера Андрея Тарковского: Я человек, я посередине мира. За мною мириады инфузорий. Передо мною мириады звезд. Я между ними лег во весь свой рост – Два берега связующее море. Два космоса соединивший мост. Я Нестор, летописец мезозоя. Времен грядущих я Иеремия. Держа в руках часы и календарь. Я в будущее втянут, как Россия. И прошлое кляню, как нищий царь. Я больше мертвецов о смерти знаю, Я из живого самое живое. И – боже мой! – какой-то мотылек. Как девочка, смеется надо мною. Как золотого шелка лоскуток. (Посередине мира. 1958) Неслыханную популярность приобретает бардовская (авторская) песня – пение стихов под гитару самими сочинителями (Б. Окуджава, Н. Матвеева, Ю. Визбор, А. Галич, позже В. Высоцкий и др.), пришедшая на смену коллективистским маршам сталинской эпохи. Позже Владимир Высоцкий станет кумиром городской интеллигенции, её «Пушкиным», выразителем её настроений и мироощущения. В то же время, в связи с публикацией романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» за границей и присуждением ему Нобелевской премии, начинается травля писателя, которого в 1958 г. исключают из Союза писателей. Прорывом к правде станет публикация рассказа Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» в главном журнале оттепельной поры «Новый мир» в 1962 г. Большую роль в «пробивании» рассказа на лагерьную тему сыграл сам главный редактор журнала, поэт и фронтовик Александр Твардовский, автор прославленного «Тёркина». Решение о публикации принималось под давлением Хрущева на Президиуме ЦК КПСС (!). Но Ленинской премии рассказ, выдвинутый «Новым миром», не получил, а в годы правления Брежнева его стали критиковать за антисоветизм (так высказался первый секретарь ЦК КП Узбекистана Рашидов!), а после изгнания Солженицына из СССР в 1974 г. этот рассказ, как и другие произведения писателя, были изъяты из библиотек. Безыскусная история русского мужика, живущего и выживающего в лагере, поражала читателей, не знающих о быте и бытии обитателей чудовищного лагерного архипелага. Напротив, отсидевшие в первый раз прочитали правду о себе: «Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут. В лагере воткто поддыхает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать». «– Ты хоть видал когда, как твоя баба помыла, чушка? Шухов распрямился, держа в руке тряпку со стекающей водой. Он улыбнулся просто душно, показывая недостаток зубов, прореженных цингой в Усть-Ижме всорок третьем году, когда он доходил. Так доходил, что кро-

вавым поносомнаристо его пронесло, истощенный желудок ничего принимать не хотел. Атеперь только шепелявенье от того времени и осталось. — От бабы меня, гражданин начальник, в сорок первом году оставили. Неупомню, какая она и баба. — Та'к вот они моют... Ничего, падлы, делать не умеют и не хотят. Хлеба того не стоят, что им дают. Дерьмом бы их кормить. — Да на хрена' его и мыть каждый день? Сырость не переводится. Ты вотчто, слышь, восемьсот пятьдесят четвертый! Ты легонько протри, чтоб толькомокровато было, и вали отсюда. — Рис! Пшёнку с рисом ты не равняй! Шухов бойко управлялся. Работа — она как палка, конца в ней два: для людей делаешь — качественно, для начальника делаешь — дай показуху. А иначе б давно все подошли, дело известное». «Шухов молча смотрел в потолок. Уж сам он не знал, хотел он воли илинет. Поначалу-то очень хотел и каждый вечер считал, сколько дней от срокупрошло, сколько осталось. А потом надоело. А потом прояснялось стало, чтодомой таких не пускают, гонят в ссылку. И где ему будет житуха лучше — тутли, там — неведомо. Только б то и хотелось ему у Бога попросить, чтобы — домой. А домой не пустят...» Рассказ об одном дне из жизни простого зэка Шухова, живущего в лагере под номером Щ-854; дне, наполненном подневольным трудом, заботой о пайке; дне, который обычному человеку кажется каким-то нескончаемым адом, заканчивался так: «Засыпал Шухов, вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня многоудач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед онзакосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, сножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. Ине заболел, перемогся. Прошёл день, ничем не омрачённый, почти счастливый. Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестисот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...». В 1963 г. в газете «Известия» ее главный редактор и по совместительству зять Хрущёва Алексей Адзубей напечатал запрещенную до этого поэму Твардовского «Василий Тёркин на том свете». Там тоже прозвучала тема погибших заключенных, которых Тёркин встречает в Особом отделе загробного мира: «... Там — рядами по годам Шли в строю незримом Колыма и Магадан, Воркута с Нарымом. За черту из-за черты, С разницею малой. Область вечной мерзлоты В вечность их списала. Из-за проволоки той Белой-поседелой — С их особою статей. Приобщённой к делу... Кто, за что, по воле чьей — Разберись, наука. Ни оркестров, ни речей. Вот уж где — ни звука... Память, как ты ни горька, Будь зарубкой на века!» Фактический конец оттепели в 1964 г. ознаменован еще одной, после случая с Пастернаком, литературной репрессией — судом на поэтом Иосифом Бродским, еще одним будущим нобелиатом. 5 марта 1966 года умирает Анна Ахматова, один из последних «осколков» серебряного века, завершая эпоху, заканчивая «оттепель». Уже в наступившие новые, «брежневские» времена, в 1965 году Михаил Шолохов был удостоен Нобелевской премии, а в 1966 году в журнале «Москва» с купюрами и предисловием К. Симонова был опубликован роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» — одно из самых великих, многослойных и обаятельных литературных произведений XX века. В хрущевское время появляются и первые самиздатские журналы. Начинается «подпольная» жизнь Александра Солженицына, ставшего голосом потаённой, лагерной России, его великая эпопея написания и публикации «Энциклопедии России в концлагере» — романа-были «Архипелаг ГУЛАГ». В архитектуре на смену помпезности и пышности «сталинского ампира» приходит массовое жилищное строительство по унифицированным образцам, блочные дома, которые будут позже названы «хрущевками». Они стали появляться с 1957 г., некоторые предполагалось снести через 25 лет, другие имели ресурс до 50 лет, но стоят до сих пор. Для многих советских людей начало шестидесятых годов будет ознаменовано переездом в первое собственное некоммунальное жилище. Справедливости ради, надо сказать, что идея массового жилищного строительства появилась в послевоенные годы, еще при Сталине, и тогда же началось строительство заводов железобетонных конструкций. После коммунального быта люди были счастливы оказаться в собственном жильё — пусть малогабаритном, с низкими потолками, убогой архитектурой. Позже «хрущевки» стали в народе называть «хрущобами» (по ассоциации со словом «трущобы»), но подобное типовое строительство, лишь улучшенное по качеству отделочных материалов, существовало в эпоху неоконструктивизма и в европейских крупных городах. Для советских же людей, массово живших в коммуналках, бараках, подвалах, это была подлинная жилищная революция. В домах помимо радиоточек появляются телевизоры (в 1957 году телевизоров в СССР было больше миллиона, первые серийные цветные телевизоры появились в 1967 году, с 1963 по 1967 год строится Останкинская телебашня — самое высокое тогда сооружение в мире). Квартиры предлагалось украшать уже не «мещанскими» ковриками, вазочками и статуэтками, а высокохудожественными эстампами. Возникает понятие «дизайна интерьера», внедряются методы художественного конструирования, в 1964 году появляется журнал «Техническая эстетика». (Здесь можно припомнить слова В. Солоухина (см. ниже) о новом стиле конца 1950-1960-х гг.: «Я помню, как откуда-то с Запада захлестнула Москву повальная мода на современную мебель. Совпало к тому же с большим жилищным строительством, то есть, значит, с переселением на новые квартиры. Пошли в ход столики на четырех раскоряченных тонюсеньких ножках, табуретки на трех раскоряченных ножках, фанерные шкафики, фанерные полочки, пластмассовые абажурчики и настольные лампы, глиняная посуда с облагороженным звучанием — керамика. Вздурораженные москвичи пошли выбрасывать из своих квартир красное дерево, карельскую березу, амбир, павловские гостинные, бронзу, венецианское стекло и хрусталь. Не буквально выбрасывать, конечно, — в комиссионные магазины, где все это было моментально скуплено иностранцами за баснословный бесценник». («Письма из Русского музея», 1967 г.). В 1957 г. состоялась Всесоюзная художественная выставка, где зрители могли впервые увидеть работы молодых художников — братьев Ткачевых, Г. Коржева, И. Голицына и многих других. Начинают издаваться новые журналы, посвященные вопросам искусства — «Художник», «Творчество»; появляется новое издательство — «Художник РСФСР». Обращение к правде жизни, «суровым будням» простых людей в искусстве того времени даже получило необычное название — «суровый стиль» в живописи. Рождается новая, огрубленная манера живописного письма, ориентированная на художественный язык достоянной эпохи; появляются новые герои — геологи, полярники, строители Братской ГЭС (картины художников П. Никонова, братьев Смолиных, В. Попкова). Художники на новом витке обращаются к классическим образам, к искусству старых мастеров, к эпохе Ренессанса (работы Д. Жилинского). В то же время в 1962 году состоялся знаменитый скандальный визит Хрущева в Манеж на выставку, посвященную 30-летию МОСХа, где он начал возмущаться картинами авангардистов, обзывая их при этом нехорошими словами. После этого началась кампания против абстракционизма в искусстве. В целом о шестидесятых годах XX века можно сказать как об эпохе нового романтизма — и нового, уже не вполне «социалистического» реализма. Особенно это проявилось в кинематографе второй половины 1950-х — 1960-х годов, который оказался во многом созвучен итальянскому неореализму. Правдой жизни и поэзией высокого романтизма отмечен фильм Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959) — история шестидневного отпуска 19-летнего солдата Алеши Скворцова в 1942 году, который, помогая по дороге разным людям, успевает только обнять свою мать — чтобы уже никогда не вернуться домой. Образы Алеши (В. Ивашов), девушки

Шуры (Ж.Прохоренко), даже эпизодических персонажей (Л.Соколова, Н.Крючков, А.Максимова – мать Алеши) – это разные стороны русского характера, русские типажи. Герои мчатся на поезде, на попутках по раздолбанным дорогам, бегут по улицам города, едут по просторам страны, которую защищает герой, – и вековой русский путь становится еще одним лейтмотивом картины. В начале и финале фильма мать главного героя, выходит на дорогу – и это воспринимается как символ вечного ожидания русской женщины, вечного терпения и вечной любви. Закадровый голос (Ю.Яковлев) произносит в конце хватающие за сердце слова: «Он был и навечно останется в нашей памяти солдатом. Русским солдатом». Черно-белый фильм всем своим стилем противостоит приукрашиванию действительности, напоминая суровую стилистику европейского неореализма (жанрово можно было бы определить эту выдающуюся картину как соединение военной драмы, мелодрамы и «роуд-муви», если бы за этими сухими определениями ни терялось художественная целостность; по известному гегелевскому определению, в настоящем произведении искусства «форма содержательна, а содержание формально», т.е. одно неотделимо от другого). В похожей интонации поэтического реализма выдержан и другой великий фильм о войне и русском характере – «Летят журавли» 1957 года (реж.М.Калатозов), первый советский фильм, удостоенный высшей европейской награды – «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля. История любви Вероники (Т.Самойлова) и Бориса (А.Баталов), её измены и жестокого раскаяния, его гибели – это высокая мелодрама, которая по праву входит в список лучших фильмов всех времён и народов. В фильме использовались новаторские для того времени приёмы съёмки, в частности круговые рельсы (оператор С.Урусовский). Трагическая улыбка сквозь слёзы Вероники в финале фильма напоминает другую великую сцену – финал «Ночей Кабирии» Ф.Феллини, еще одного знаменитого киношедевра того же 1957 года. Кинодебютом – и началом славы как режиссера – становится фильм о военном детстве русского мальчика Ивана молодого постановщика Андрея Тарковского («Иваново детство», 1962). «Суровый стиль» и одновременно – высокий поэтический строй фильма во многом предопределен манерой съёмки оператора В.Юсова (будущий соавтор других значительных киносозданий Тарковского, в частности – фильмов «Андрей Рублёв» (1966), «Солярис» (1972). А сам характер изобразительности, сохраняя реалистичность повествования, во многом тяготеет к сюрреальной, почти пугающей образности. Голые стволы деревьев, торчащие трубы печей сожженной деревни, чавкающая под ногами грязь, капающая вода, скрипучая дверь... А рядом – белые стволы берез, худенькая фигурка мальчика, нежный профиль девушки – всё складывается в один зрительный поток большого внутреннего напряжения, хотя и несколько вязкий, как будто заторможенный. Будущий стиль Тарковского уже прочитывается в этом его раннем произведении. Еще одна важная тема в искусстве «оттепели», помимо правды о войне – это рассказ об ученых, этих главных героях эпохи атомной бомбы и синхрофазотрона (кстати, впервые появившегося в СССР в том же 1957 году, что и спутник). Судьбе талантливого и самоотверженного физика-ядерщика Гусева (А.Баталов) посвящен фильм М.Ромма «Девять дней одного года» (1962). Столь же сдержанной стилистикой, граничащей с театральной условностью, отличаются лучшие экранизации классики того времени – например, «Гамлет» (1964, реж.Г.Козинцев) с И.Смоктунским в главной роли или более поздний «Король Лир» того же постановщика (1970 г.). Вообще, новое обращение к доселе неэкранизируемой классике можно отсчитывать от кинопостановки Иваном Пырьевым первой части романа Достоевского «Идиот» (1958 г.) с Юрием Яковлевым в главной роли. Позже автор, прославившийся сталинскими киномузыкальными эпопеями, возьмется за другой величайший роман в истории русской литературы – «Братья Карамазовы» (1968 г.), интересный главным образом мощью актерских работ (исполнители роли братьев, каждый из которых отражают разные грани русского характера – М.Ульянов, К.Лавров, А.Мягков). В эти годы появляются театрализованные музыкальные фильмы-сказки, в которых поднимаются моральные проблемы и даже делаются намёки на общественные язвы; в их создании принимают участие выдающиеся театральные художники, например Валерий Доррер («Каин-ХУШ» по Е.Шварцу (реж.Н.Кошерева, 1963), «Айболит-66» по К.Чуковскому (реж.Р.Быков, 1966), «Сказка о царе Салтане» по А.Пушкину, (реж.А.Птушко, 1967), «Король-олень» по К.Гоцци (реж.П.Арсенов, 1969), «Тень» по Е.Шварцу (реж.Н.Кошерева, 1971) и др. Вообще, забота о детском досуге, детской культуре (замешанная, разумеется, на советской идеологии), просветительский тип СМИ – это одно из главных, наряду с развитием науки, достижений советского периода. Нам остаётся только сожалеть, что все эти научные и культурные успехи были крепко «привинчены» к тупиковой и крайне вредной для русской жизни общественно-экономической модели. В советской жизни, наполненной трудом, заботами о хлебе насущном, было не так уж много развлечений. Конечно, помимо «общепита» с его столовками (кормили там довольно сытно, значительно реже – вкусно) были и рестораны, и кафе, но не очень многочисленные. (Существовали и закрытые распределители для сов.работников, привилегированных рабочих коллективов и т.п.). Хорошую одежду было найти («достать», как тогда говорили) трудно. (На этом фоне периодически происходила борьба с манерой одеваться у модной молодежи – т.н. «стиляги» и пр.). Способом просвещения и организации масс, обустройства их досуга были всевозможные ДК – дома и дворцы культуры, где было чисто, красиво, где можно было бесплатно учиться моделированию, танцам, кройке и шитью, изучать музыку, рисование, шахматы, астрономию, краеведение и др. – этот советский вариант средневековых «семи свободных искусств». Весьма доступны были и театры, цены на театральные билеты были небольшие. Но театры были (и есть) далеко не везде. Поэтому самым массовым и широкодоступным увеселением (и одновременно – средством агитпропа) оставалось кино. Помимо «идейно выдержанных» кинопроизведений (иногда соединявших и пропаганду, и увлекательность сюжета) появлялось довольно много комедий. В этом жанре любимцем публики стал режиссер Леонид Гайдай. Его комедии – «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965), «Бриллиантовая рука» (1968), позже – «Иван Васильевич меняет профессию» (1973, по мотивам пьес Булгакова) – ввели в обиход «троицу» обаятельных жуликов – это Трус (Г.Вичин), Балбес (Ю.Никулин) и Бывалый (Е.Моргунов) – и смешного в своей наивности и доброты студента-очкарика Шурика (А.Демьяненко). В эксцентричных комедиях была традиционная для советского «легкого» жанра ирония по поводу бюрократии с её демагогией и гражданской трусостью (Прораб великолепного комика М.Пуговкина из «Операции «Ы», управдом Иван Васильевич из одноименной экранизации в феноменальном исполнении Ю.Яковлева, гротескный «товарищ Саахов» В.Этуша). Некоторые критики уже в постсоветское время усматривали в образах Гайдая пародию и даже элементы сатиры: так, Семён Семёнович Горбунков из «Бриллиантовой руки» своей наивностью, граничащей с глупостью, казался им шаржем на советского человека, не знающего настоящей жизни, свято верящего в самый справедливый в мире советский строй. Другие шли ещё дальше и видели в неприязненных комедиях положений даже клевету на русского человека (например, хулиган из первой новеллы «Операции «Ы» – это русский богатырь, скорей всего – бывший фронтовик, как и нелепый добряк Семён Семёнович и т.д.). Это, конечно, спорные мотивы, но вот что реально присутствует в искрометных и жизнерадостных комедиях Гайдая – это элементы той

самой атеистической темы, которая была столь «популярна» в 1960-е. В «Бриллиантовой руке» контрабандист Геша (А. Миронов) идет по воде «аки посуху» под церковное пение, воздев на палку трусы, как хоругвь. А в «Иване Васильевиче» вытирают полотенцем черную кошку, упавшую в аквариум, и на полотенце, как на убрусе, остаётся её отпечаток (аллюзия на образ «Спаса Нерукотворного»). Прозвучала у Гайдая и кавказская тема: история похищения «красавицы, комсомолки, спортсменки» Нины ответственным сов. работником Сааховым и её дядей Джабраилом завершается торжеством Шурика, справедливости и «нашего суда, самого гуманного суда в мире» – в до сих пор популярном фильме «Кавказская пленница» (1967). (Забавно, что первоначальную фамилию Охохов заменили на Саахов, т.к. в Минкульте нашелся чиновник с такой фамилией; Впрочем, по схожей причине и вторую фамилию чуть не убрали, понадобилось личное вмешательство министра культуры того времени Екатерины Фурцевой). Как бы мы сейчас ни расценивали идейные «подводные камни» комедий Гайдая (созданных по сценариям Якова Костюковского и Мориса Слободского), для простого зрителя той поры главной оставалось смеховая стихия этих фильмов, подлинное остроумие ситуаций и реплик, многие из которых рождались по ходу съемок живой импровизацией талантливых и обаятельных актёров. Ещё один пласт кинохитов тех лет – приключенческие фильмы на материале Гражданской войны, которая рассматривалась не как кровавая национальная трагедия, а как борьба «хороших красных» с «плохими белыми». И хотя формально эти фильмы проходили по разряду «историко-революционных» кинолент, зрителям нравился сам жанр приключенческого кино со стрельбой и погонями, с бодрыми и мелодичными песенками. Успехом пользовался детский вариант жанра – «Неуловимые мстители» (1966, реж. Э. Кеосаян) с его «политкорректной» интернациональной троицей храбрых мальчишек и карикатурными белыми. Но, конечно, апофеозом жанра можно назвать приключенческий «эпос» – фильм «Белое солнце пустыни» (1970, реж. В. Мотыль). По сути, это был советский ответ на жанр вестерна – то, что можно назвать термином «истерн» (кстати, в разговорный обиход это слово впервые ввела в 1990-е годы автор этих строк) – героические приключения, где главные герои – не белые и индейцы, а красноармейцы и «басмачи». Фильм демонстрировал то, что официально называлось «борьбой за установление советской власти в Средней Азии» – но в неожиданном ракурсе. Главный герой, красноармеец Сухов (роль, прославившая актера А. Кузнецова) возвращается по барханам пустыни домой, в Россию, но, проявив доброту, оказывается вовлеченным в местные «разборки» и – поневоле – владельцем брошенного гарема. Сам герой мечтает о доме, о своей любезной жене Катерине Матвеевне, которой пишет мысленные послания и которая предстает перед зрителем в своей «кустодиевской» красе. Но вынужден сражаться с бандой Абдуллы, принимать помощь от героического таможенника Верещагина (последняя роль великого театрального актёра П. Луспекаева), который произносит ставшую афоризмом фразу: «За державу обидно». (Актёр снимался в фильме с частично ампутированными ступнями и при этом отказывался от помощи каскадёров). Главные герои фильма – это прекрасные, мужественные сдержанно-скромные русские люди, вовлеченные волей судьбы в мясорубку гражданской усобицы. Можно только удивляться, как «многонациональной» бригаде авторов фильма удалось акцентировать именно традиционно русские черты в характере Сухова и Верещагина: храбрость, верность, широту натуры, способность к самопожертвованию, смекалку, лукавый юмор. Возможно, поэтому фильм стал культовым у советских космонавтов, которые традиционно смотрят его перед полётом. А многие фразы из фильма стали своего рода киноафоризмами: «Тебя как, сразу прикончить, или желаешь помучиться? – Лучше, конечно, помучиться»; или – «Восток – дело тонкое»; «Ты как здесь оказался? – Стреляли» и др. Своего рода «мостиком» между кино, где время от времени появлялись русские характеры, проглядывали архетипы русской культуры, русского типа бытового поведения* – к литературе писателей-«деревенщиков» – может служить творчество самобытнейшего писателя, сценариста, кинорежиссёра и актёра Василия Шукшина (1929 – 1974). Выходец из алтайского села, сын репрессированного крестьянина, окончивший ВГИК, он сумел соединить взгляд на мир с крестьянской хитрецей – и широту мышления, ироничность горожанина, прикоснувшегося к мировой культуре. Героями его фильмов и рассказов становились внешне простодушные, а на самом деле – тонко чувствующие, размышляющие о жизни люди, с его легкой руки прозванные «чудиками». Это шофёр Паша Колокольников из фильма «Живет такой парень» (1964) в исполнении выдающегося актёра Леонида Куравлёва, одноклассника Шукшина: совершив подвиг, он как будто и не замечает этого, оставаясь простым, добрым человеком с нежной душой (сам писатель называл это внутренней интеллигентностью). Это мечтательный Алеша Бесконвойный; нелепый и добрый Чудик (из одноименных рассказов); это сильно разозлившийся Веня, худой и хроменький мужичок, который запер в туалете свою тёщу-змею (успешную посадить в тюрьму мужа и первого зятя, а до того раскулачивавшую тех, кто побогаче – рассказ «Мой зять украл машину дров»); это Степан, сбежавший из заключения за три месяца до освобождения, потому что соскучился по родной деревне, которая снилась ему по ночам («Ваш сын и брат»); это добрый и мужественный старик-лесник Никитич, убитый уголовником («Охота жить») и многие, многие другие. И это, конечно же, Егор Прокудин из «Калины красной» (1974) – повести и фильма, где сам автор незабываемо исполнил главную роль: вора-рецидивиста, решившего начать новую жизнь, стать «мужиком», осесть на земле с любимой женщиной – и убитого своими бывшими подельниками. Реализм повествования и изображения, простота жизненных ситуаций, подлинность диалогов никогда не переходят у Шукшина в банальность, в «народничество», в игру «под мужичка». И даже березки становятся, как и у Тарковского, не псевдонародным и пошловатым образом «русской природы», а шемющим, пронзительным парафразом к душевному строю героев. Роль Прокудина была вершиной творчества Шукшина, свою последнюю – и тоже очень мощную кинороль – в фильме «Они сражались за Родину» (по произведению М. Шолохова) он озвучить уже не успел. Его партнёрами по фильму были еще несколько выдающихся актёров: В. Тихонов, Г. Бурков (друг Шукшина), С. Бондарчук – режиссёр картины. На фоне того глянца, который старались наводить на военную тему, фильм казался попыткой приблизиться к суровой правде войны, а теплый народный юмор чем-то напомнил «тёркинскую» интонацию. Неожиданная смерть «от сердечной недостаточности», как звучало официальное заключение, потрясла всех, кто любил Шукшина и его творчество. «Они его убили» – скажет позже его друг, Георгий Бурков, имея в виду «городских прохиндеев... сволочей-чинуш». Толпы людей пришли простаться с Шукшиным. Его гроб был весь обвит ветками калины красной... Шукшин сумел показать широту и талантливость русской натуры – и её надломленность, растерянность, даже – потерянность в XX веке, веке кровавой смуты, атеизма, советской власти (которую он в частных разговорах ругал), века «механизации и научной революции»: «– Молись! – Поп встал. – Повторяй за мной... — Пошел ты!.. Поп легко одной рукой поднял за шкуру Максима, поставил рядом с собой. — Повторяй за мной: верую! — Верую! – сказал Максим. — Громче! Торжественно: верую! Вместе: ве-ру-ю-у! — Ве-ру-ю-у! – заблажили вместе. Дальше поп один привычной скороговоркой зачастил: — В авиацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! Ибо это объективно-о! Вместе! За

мною!..Вместе заорали:— Ве-ру-ю-у!— Верую, что скоро все соберутся в большие вонючие города! Верую, что задохнутся там и побегут опять в чисто поле!.. Верую!— Верую-у!— В барсучье сало, в бычий рог, в стоячую оглоблю-у! В плоть имякость телесную-у!.....Когда Илюха Лапшин продрал глаза, он увидел: громадина поп мощно кидал по горнице могучее тело свое, бросался с маху впрыскаду и орал инахлопывал себя по бокам и по груди:— Эх, верую, верую!... Оба, поп и Максим, плясали с такой с какой-то злостью, с такимостервенением, что не казалось и странным, что они пляшут. Тут или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать и скрипеть зубами. Илюха посмотрел-посмотрел на них и пристроился плясать тоже. Но он только время от времени тоненько кричал: "Их-ха! Их-ха!" Он не знал слов. Рубаха на попе – на спине – взмокла, под рубахой могуче шевелились бугры мышц: он, видно, не знал раньше усталости вовсе, и болезнь не успела еще перекусить тугие его жилы. Их, наверно, не так легко перекусить: раньше он всех барсуков слопает. А надо будет, если ему посоветуют, попросит принести волка пожирнее – он так просто не уйдет.— За мной! – опять велел поп. И трое во главе с яростным, раскаленным попом пошли, приплясывая, кругом, кругом. Потом поп, как большой тяжелый зверь, опять прыгнул на середину круга, прогнул половицы... На столе задребезжали тарелки и стаканы.— Эх, верую! Верую!.. (рассказ «Верую!») Показал он и новый тип полуобразованного не то крестьянина, не то сельского пролетария, озлобленно относящегося к «городским», «образованным», всё норовящего их «срезать» с помощью нехитрой, но действенной демагогии и наглости – типаж, напоминающий и зощенковских персонажей, и булгаковского Шарикова, и даже Фому Фомича Опискина у Достоевского (рассказ «Срезал»). Шукшин – один из самых знаковых продолжателей русской литературной традиции в XX веке, выразитель русского характера в его подсоветском состоянии (поэтому его творчеству и было уделено столько внимания). * Так, в повести «Живёт такой парень», которая потом была экранизирована, Василий Шукшин рассказывает о типичном конфликте на танцах. Характерно, что в этом эпизоде проявляется не только задиристость молодых деревенских парней, обычное соперничество за симпатию местной красавицы, но и добродушие, способность избежать жестокости. (Как это не похоже на современные столкновения русских с иными, «горячими» парнями, которые хватаются за нож и подло бьют в спину!): «Пашка проводил девушку до места, опять изящно поклонился и вышел покурить с парнями в фойе. Парни косились на него.— Что, братцы, носы повесили? – спросил Пашка.— Тебе не кажется, что ты здесь развел слишком бурную деятельность? – спросил тот самый парень, с которым Пашка беседовал до танца.— Нет, не кажется.— А мне кажется.— Перекрестись, если кажется. Парень нехорошо прищурился.— Выйдем на пару минут... потолкуем. Пашка улыбнулся.— Не могу.— Почему?— Накостыляете ни за что... А вообще-то, чего вы на меня надулись? Я, кажется, никому на мозоль не наступал. Парни не ожидали такого поворота. Им понравилась Пашкина прямота. Понемногу разговорились». Одним из лучших русских лириков 1960-х годов, продолжателем есенинской интонации в русской поэзии, был Николай Рубцов (1936 – 1971): Россия! Как грустно! Как странно поникли и грустно во мгле над обрывом безвестные ивы мои! Пустынно мерцает померкшая звездная люстра, И лодка моя на речной догнывает мели. И храм старины, удивительный, белоколонный, Пропал, как виденье, меж этих померкших полей, - Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны, Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей!.. О, сельские виды! О, дивное счастье родиться В лугах, словно ангел, под куполом синих небес! Боюсь я, боюсь я, как вольная сильная птица, Разбить свои крылья и больше не видеть чудес! («Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны», 1963) Он родился на русском Севере, рано остался без родителей, воспитывался в детском доме, сменил множество рабочих профессий. Его признанию способствовали начинающие московские литераторы – будущие участники русского общественно-культурного движения Станислав Куняев (впоследствии многолетний главный редактор журнала «Наш современник») и Вадим Кожинов (литературовед и историк). Гибель Рубцова в 35 лет, 19 января, в Крещение, в результате бурной ссоры с невестой стала настоящим ударом по русской «деревенской» поэзии; она была пророчески им предугадана: Я умру в крещенские морозы, Я умру, когда трещат березы... Читателей его стихов и тогда, и сейчас поражает какая-то кристальная чистота и легкость стиха. Неслучайно его стихотворные строки позже перелагали в песни: Улетели листья с тополей - Повторилась в мире неизбежность... Не жаль ты листья, не жаль, А жаль любовь мою и нежность! Пусть деревья голые стоят, Не кляни ты шумные метели! Разве в этом кто-то виноват, Что с деревьев листья улетели? («Улетели листья с тополей») Или: Я буду долго гнать велосипед, В глухих лугах его остановлю. Нарву цветов. И подарю букет Той девушке, которую люблю... (Букет) А вот эти стихи Рубцова можно назвать поэтическим символом «Руси уходящей»: Тихая моя родина! Ивы, река, соловьи... Мать моя здесь похоронена В детские годы мои. – Где тут погост? Вы не видели? Сам я найти не могу. – Тихо ответили жители: – Это на том берегу. Тихо ответили жители, Тихо проехал обоз. Купол церковной обители Яркой травой зарос. Там, где я плавал за рыбами, Сено гребут в сеновал: Между речными изгибами Вырыли люди канал. Тина теперь и болотина Там, где купаться любил... Тихая моя родина, Я ничего не забыл. Новый забор перед школой. Тот же зеленый простор. Словно ворона веселая, Сяду опять на забор! Школа моя деревянная!.. Время придет уезжать - Речка за мною туманная Будет бежать и бежать. С каждой избою и тучею, С громом, готовым упасть, Чувствую самую гжучую, Самую смертную связь. («Тихая моя Родина») Это проникновенное стихотворение Рубцова было посвящено его земляку и другу Василию Белову (1932 – 2012), представителю того литературного направления, которое получило наименование «деревенская проза» (писатели-деревенщики). Типична его судьба деревенского русского мальчишки родом из тридцатых годов: гибель отца на фронте, заботы овдовевшей матери, рабочая профессия, неразрывная духовная связь с родным краем. Писательскую известность Белову принесли повесть «Привычное дело» (1966) и «Плотничьи рассказы» (1968). Сочный язык, яркие образы деревенских мужиков и стариков, которые охотно вспоминают, как несли трудовую повинность, как их гоняли то на лесозаготовках, то на сплаве, как «обобществляли» их убогие хозяйства, как могли записать в кулаки того, у кого даже коровы не было... Обаятелен образ Ивана Африкановича Дрынова, фронтовика, отца девятерых детей, ставшего вдовцом потому, что жена его Катерина слишком рано после очередных родов вышла на работу. Вот как разговаривает он, выпивши лишку, с собственным меринком: «Иван Африканович еле развязал замерзшие вожжи. – Ты вот стоял? Стоял. Ждал Ивана Африкановича? Ждал, скажи. А Иван Африканович чего делал? А я, Пармеша, маленько выпил, выпил, друг мой, ты уж меня не осуди. Да, не осуди, значит. А что, разве русскому человеку и выпить нельзя? Нет, ты скажи, можно выпить русскому человеку? Особенно ежели он сперва весь до кишков на ветру промерз, после проголодался до самых костей? Ну, мы, значит, и выпили по мерзавчику. Да. А Мишка мне говорит: «Чего уж, Иван Африканович, от одной только в ноздре разъело. Давай, – говорит, – вторительную». Все мы, Парменушко, под сельпом ходим, ты уж меня не ругай. Да, милой, не ругай». («Привычное дело»). Долгие годы Белов писал повествование, посвященное коллективизации и разорению русской деревни. В восьмидесятые годы горожане сначала зачитывались его этнографическим «Ладом» (1982), рисующим

идиллическую картину жизни старой русской северной деревни с её обрядами, традициями и бытом; а потом – ожесточённо спорили вокруг романа «Всё впереди» (1986), который в годы перестройки затронул тему душевного разлада советского горожанина, не находящего смысла жизни (ну, а бурю негодования в определенных кругах московской интеллигенции вызвал персонаж по имени Миша Бриш). Другой крупной величиной в стане писателей-деревенщиков стал сибиряк Валентин Распутин (р.1937). Его книги – это размышление о судьбе крестьянского сына в эпоху массового исхода в города, это плач по безвозвратно погибшей русской деревне, которая уничтожается как «неперспективная», уходит под воду из-за очередной «стройки века» – плотины на могучей реке (как в, пожалуй, самом знаменитом произведении Распутина – «Прощании с Матёрой» 1976 года). «Прости нам, Господи, что слабы мы, непамятливы и разорены душой» – призывает к историческому покаянию своих читателей, да и всех соотечественников, русский писатель. И каким-то не то пророчеством, не то предупреждением звучат слова из повести о затопленной деревне: «Дня для нас, однако, боле не будет» – произносит странную фразу старуха Дарья, не желающая до последнего покидать свою деревню; « Вот и не стало Матеры-деревни, а скоро не станет и острова» – а это и вовсе предостережение из уже далеких семидесятых всем нам, тоже могущим по недомыслию потерять свою Россию-остров, которую заселят другими, более выгодными для «эффективных менеджеров» или более покладистыми в управлении народами. К старшему поколению писателей-деревенщиков можно отнести Фёдора Абрамова (1920 – 1983): уроженец русского Севера, доброволец-пулеметчик во время войны, блокадник, он пришел к писательству через филологию. С 1950 года он работал над главным романом своей жизни – «Братья и сестры» (1958), который были продолжен в последующие годы и превратился в эпический цикл «Пряслины» (по имени главных героев повествования, 1958 – 1973). Романы этого цикла были в итоге удостоены Государственной премии, по ним был поставлен спектакль в ленинградском Малом драматическом театре (1985, реж.Л.Додин), но книги Абрамова пробивались в печать через цензурные «рогатки», их корили за «слишком мрачный» образ подсоветской деревни. Вот характерный диалог из второй части «Пряслиных»: «У меня задача покамест такая – добыть серп с молотом. А дальше поглядим, что и как. – Чего-то я раньше не замечал, чтобы тебя к кузнице тянуло. – И сейчас не тянет. – Дак чего же? – Мне надо такой серп и молот, – сказал Егорша, потягиваясь, – у которых крылышки. Чтобы подвесился к ним и полетел, куда захотел. – А, ты вот о чем, – догадался Михаил. – Про паспорт. Не знаю. Сосны да ели и без паспорта нас признают» (тема паспорта, который колхознику был, по большевицким правилам, не положен, волновала сельскую молодёжь). Тяжкий крестьянский труд на фоне величественной и суровой северной природы, судьба большого семейства Пряслиных, где вместо погибшего отца главным в семье становится старший сын Михаил – такова главная тема этого крестьянского эпоса. Еще одним выдающимся автором «деревенской прозы» из поколения фронтовиков может быть назван Виктор Астафьев (1924 – 2001). Сибиряк с берегов могучего Енисея, прошедший войну, много работавший в разных краях русской земли, он посвятил своё перо двум главным темам жизни – войне и деревне. Читателям полюбился сборник рассказов «Последний поклон» (1968 – 1978) о детстве и юности писателя, проведённых с бабушкой – главной героиней этого поэтического повествования о крестьянской доле; она воспринимается читателем как олицетворение русского женского характера. Вершиной творчества Астафьева можно назвать повесть «Царь-рыба» (1978) с её незабываемыми сюжетами и образами: северный человек Аким, преисполненный деятельной доброты, который спасает умирающую от воспаления легких московскую девушку, оказавшуюся одной в сторожке после гибели её самонадеянного спутника Гоши Герцева; рассказ беглого ээка, сына священника, военного, отправленного на 10 лет в страшные северные лагеря и пытающегося убежать, чтобы донести правду до Сталина – пойманный, заступаясь за мальчишку-заключенного, над которым издевается конвоир, он погибает с криком «да здравствует товарищ Сталин!». Вот строки из рассказа этого честного, совестливого человека, не потерявшего до конца веру в Бога: «рассказывали, будто на Колыме, на Атке, покойников сплошь закапывали безягодиц. Ягодицы обрезались на строганину потерявшими облик человеческий заключенными. У нас похитрее и половчее все было. Опыт Соловков, Беломорканала, Колымы, Ухты, Индигирки успешно перенимался и применялся здесь новаторски. Осенью, уже по первым заморозкам, из всех барачных, санчастей, из больницы разом были вычищены все доходяги, придурки, больные, истощенные ээки – тысячи полторы набралось. Им было объявлено – они переводятся на Талнах, где условия более щадящие, нет пока рудников и шахт, строится новая зона и посильный труд там, почти без конвоя, почти на воле, осуществляется, как впервые годы здесь, в Норильске. Их вели через тундры, по хрустящим лишайникам, сквозь спутанную проволоку карликовых берез и ползучего тальника. За ними тянулся красный след растоптанных ягод – брусники, клюквы, голубичника... Воспитанные на доверии к человеку и вечном почитании властей, больные, выдохшиеся люди не сразу заметили, что малочисленный конвой куда-то испаряется, куда-то исчезает, и когда несчастные люди спохватились – нистрелков, ни собак с ними не было. Этот ценный опыт потом не раз повторялся. И никто никогда уже не узнает, как ушли в тундру и исчезли в ней тысячи и тысячи человек, навсегда, бесследно. — Какой изощренный ум, какое твердое сердце надо иметь, чтобы таким вот образом избавиться от нахлебников, не долбить зимою ямы под эти тысячитысяч будущих покойников. — Я иногда радуюсь тому, что не стал священнослужителем. Как бы я молился Богу, который насылает на нас такое? За что? Разве мы более других народов виноваты в земной смуте или нас Бог карает за покорность, за слепоту, за неразумный бунт, за братоубийство? Может, Господь хочет нас наглядно истерзать, измучить, озверить, чтобы другие народы забоялись нашего безверия, нашей беспутности, разброда. Мы жертвы? Мы на заклании? Но, Господь, не слишком ли велика Твоя кара!...». В последние годы жизни Астафьев написал страшную, полную натуралистических деталей, но правдивую книгу о войне, о том, что он сам видел и пережил, «Прокляты и убиты». Всех, любивших его искреннее слово, неприятно поразило участие писателя в «письме 42-х» (наряду с целой когортой московских литераторов, включая Б.Окуджаву), в котором его подписанные призывали после событий 3 октября 1993 года запретить «все виды коммунистических и националистических партий». Своего рода оппозицией русской «деревенской прозе» была литература «городская» – Ю.Трифонов, В.Аксёнов, Ю.Нагибин и др. Как правило, это были успешные потомки советской элиты. И хотя их родственники были подвергнуты репрессиям в сталинское время (во многом это объяснит и их яростный антисталинизм), они все равно продолжали принадлежать к высшему слою советского общества. Предками Юрия Трифонова (1924 – 1981) были меньшевики (дед по матери Абрам Лурье), большевики (отец Валентин Трифонов), его родители были репрессированы в 1938 году, а сам он был в эвакуации в Ташкенте, учился в Литературном институте, получил Сталинскую премию за повесть «Студенты» (1951). Главной темой его творчества стало осмысление судьбы революционной интеллигенции, революционеров и их потомков, а самым известным произведением – повесть «Дом на набережной». Сам писатель жил в этом комфортабельном, но страшном доме, откуда элитариев сталинской эпохи уводили в тюрьму и на каторгу (там жили Тухачевский, Хрущев,

Василий Сталин, Светлана Аллилуева, Демьян Бедный, Георгий Жуков, журналист Михаил Кольцов (Фридлянд, расстрелян в 1940), Карл Радек (Кароль Собельзон, расстрелян в 1938), Алексей Рыков и его жена Нина Маршак (тетя М.Шатрова, оба расстреляны в 1938) и многие другие). Настоящий отец Юрия Нагибина (1920 – 1994) был дворянином, расстрелянным за участие в белом движении, но долгие годы писатель был уверен, что его отцом является адвокат Марк Левенталь. Нагибин воевал во политотделе, был ранен, потом закончил сценарный отдел ВГИКа, был автором многих сценариев и сборников рассказов. Сам он признавался, что писал много просоветской «халтуры» ради денег, ради принадлежности к элите «совписа», ради заграничных поездок. Тема войны и любви часто переплетается в его творчестве: в рассказе «Терпение», позже экранизированном под названием «Время отдыха с субботы до понедельника» (реж. И.Таланкин, 1984) благополучная женщина (в фильме её роль исполняет прекрасная театральная актриса А.Демидова) встречает на о.Валаам своего бывшего возлюбленного, искалеченного на войне и преданного её нынешним успешным мужем. Завуалированный эротизм у Нагибина был нетипичен для «по-викториански» целомудренной официальной советской литературы; в «Дневниках» писателя, опубликованных уже в постсоветское время, этот эротизм пронизывает и личную жизнь писателя (который только официально был женат шесть раз); впрочем, мрачность взгляда на мир в его не предназначенных для печати дневниках, пожалуй, доминирует над любовным томлением. Нагибин был не по-писательски красив (по наблюдению В.Токаревой), долгие годы неведомая ему порода проступала сквозь его благородную внешность. Нагибин также подписал «письмо 42-х» (как и одна из его жен – талантливая лирическая поэтесса Б.Ахмадулина). Из семьи репрессированных большевиков происходил и Василий Аксёнов (1932 – 2009): его отец Павел Аксёнов и мать Евгения Гизбург получили по 10 лет лагерей (свой лагерный опыт Е.Гизбург опишет потом в повести «Крутой маршрут», см. выше), маленький Вася попал в детдом, потом закончил медицинский институт (характерен здесь совет его матери учиться на врача, потому что *в лагере медработники имеют большие шансы выжить!*). С начала 60-х он стал писать, быстро добившись успеха. Его ранние повести экранизировались, потом он участвовал в диссидентском движении, был одним из авторов опубликованного на Западе альманаха «Метрополь», в 1980 оказался в США, а в 1982 был лишен советского гражданства. Ранние повести, где красивый герой противопоставит «некрасивой» действительности, назовут *«исповедальной прозой»*. Позже писателю будет ближе интонация «городского пижона» – скептика, циника, эротомана, «любящего на золотом стуле пить виски» (выражение его матери). Кумирами поколения становились герои Хэмингуэя и Ремарка (будущие деятели русского движения тоже обливались слезами над судьбой «Трех товарищей», как позже признавались некоторые из них; смерть Хэмингуэя становилась личной драмой каждого молодого интеллигента). Их мужскому стилю, их суровой нежности, их диалогам подражали, как могли. «Остров Крым» – политико-авантюрный роман Аксёнова о русско-капиталистическом Крыме, который в конце концов поглощается Советским Союзом – это сочетание утопии и антиутопии, написанное в фирменном заливчатом, избыточном стиле Аксёнова; впервые опубликован за рубежом, а в СССР – в годы перестройки. Герои писателя – эдакие «джеймсы бонды» с либеральными взглядами, западникой по убеждениям и стилю жизни, о которых он пишет многословно, временами на грани пошлости – в самом набоковском смысле этого слова. Русским вариантом исповедальной прозы можно назвать творчество Владимира Солоухина (1924 – 1997). Крестьянский сын, служивший в охране Кремля (туда брали высоких и видных), он закончил Литинститут и начал писать о русской деревне, о сохранении традиций русского народа. Одним из первых (как и художник И.Глазунов) привлёк широкое внимание к художественному наследию Древней Руси, к русской иконе и православным святыням (см. документальную повесть «Черные доски», 1969, «Письма из Русского музея», 1967). Он был национал-патриотом, антикоммунистом, в книге «Читая Ленина» собрал человеконенавистнические высказывания главы большевистской революции со своими комментариями: «Значит, схема ясна. Сосредоточить в своих руках весь хлеб, все продукты (учет), а затем распределять эти продукты так, чтобы за хлебную карточку человек, оголодавший и униженный голодом, пошел бы работать на советскую власть и вообще делал все, что прикажут». «Про себя же они понимали дело четко и просто. Осуществить полный учет и контроль над каждым граммом и над каждой штукой чего бы то ни было произведенного в стране. Все, что бы ни производилось в стране, держать в своих руках, а потом распределять по своему усмотрению. Благодаря такому контролю и распределению держать в подчинении и в трудовой повинности всех без исключения живущих в стране людей, все поголовно население. Чтобы оно подчинялось единой воле как один человек. Вот это и есть, по их мнению, социализм. То есть самая высшая и самая массовая форма рабства». («Читая Ленина», 1989). Владимира Солоухина отпевал в недавно отстроенном взамен снесенного в тридцатые годы Храме Христа Спасителя Патриарх Алексий Второй. Нескольким особняком стоит писательское творчество и судьба таких разных авторов, как Александр Вампилов и Геннадий Шпаликов. В то же время они выражают сам дух шестидесятилетия, и их ранняя гибель совпадает с концом этого периода в русской культуре подсоветского времени. Александр Вампилов (1937-1972), как и его друг Валентин Распутин – сибиряк из-под Иркутска. Его отец, бурят по национальности, был репрессирован в 1938, Александра и еще троих детей поднимала мать. Будущий драматург закончил филфак Иркутского университета, работал в газете, пьесы начал писать рано, но до столичных театров они добрались только после его гибели (он утонул в Байкале). Главные его пьесы – «Старший сын» (1968), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске»\»Валентина» (1972), позже неоднократно ставились и экранизировались. Как и Шукшин, Вампилов поднимает сложные нравственные и психологические темы, выражая их простым, обыденным языком. Главный герой «Утиной охоты» Зиллов (позже исполненный в экранизации О.Далем) – это новый типаж «потерянного поколения», не знающего чего желать, куда стремиться, не способного глубоко чувствовать и отвечать за свои поступки. Период «застоя» породит много таких людей и из числа советской ИТР-овской интеллигенции, и даже из рабочего люда (здесь можно вспомнить фильм Г.Данелия «Афоня», где схожий характер замечательно воплотил в образе непутёвого, но обаятельного водопроводчика Л.Куравлёв, 1975 год). Геннадий Шпаликов (1937 – 1974) – еще один литератор и кинематографист из талантливого поколения тридцатых годов, отмеченный пристрастием к алкоголю и безвременной гибелью. Он учился, как и Шукшин, на сценарном факультете ВГИКа, и уже в 1961 и 1962 годах выступил соавтором-сценаристом таких мастеровитых режиссёров, как М.Хуциев («Застава Ильича») \»Мне двадцать лет») и Г.Данелия («Я шагаю по Москве»). Песенка из последней картины «А я иду, шагаю по Москве» на слова Шпаликова и музыку А.Петрова в исполнении юного Никиты Михалкова стала очень популярной. Шпаликов продолжает писать стихи, снимает фильм, его любят друзья и женщины, но конец «оттепели» приносит конец и шестидесятичеству, он чувствует свою невостребованность, душевный кризис: Друг мой, я очень и очень болен, Я-то знаю (и ты) откуда взялась эта боль! Жизнь крахмальна, – поступим крамольной лекарством войдем в алкоголь! В том-то дело! Не он в нас – целебно, А, напротив, – в него мы, в него! И нелепо ли баше! – а

лепо, Милый Паша, ты вроде АлекоИ уже не помню кого, Кто свободен руками, ногами, Кто прощается с Соловками! А к тебе обращается узник, Алексеевский равелин... – этими строками Шпаликов сознательно перекликается с написанными незадолго до гибели стихами Сергея Есенина: Друг мой, друг мой, Я очень и очень болен. Сам не знаю, откуда взялась эта боль. То ли ветер свистит Над пустым и безлюдным полем, То ль, как рошу в сентябрь, Осыпает мозги алкоголь (С. Есенин, «Черный человек», 1925). Геннадий Шпаликов покончил собой при не до конца выясненных обстоятельствах, поставив траурную черту под эпохой неоромантизма, иллюзий, жажды свободы, метаний, надежд, идеализации революционизма. Возможно, самая страшная страница русской литературы – это «Колымские рассказы» Варлама Шаламова (1954 – 1973). В. Шаламов, как и безымянный герой рассказа В. Астафьева (см. выше) – сын священника, принявший революцию и осужденный в первый раз в 1929 году за участие в подпольной троцкистской группе. Дальнейшая жизнь Шаламова – это мученический путь по каторжным этапам (в общей сложности он провел там 17 лет), это голод и болезни; это стихи и – чудовищные в своём сдержанном реализме рассказы из быта «истребительно-трудовых лагерей». Об ужасах большевистских лагерей мир узнал благодаря книге Ивана Солоневича «Россия в концлагере» (впервые опубликована в Праге в 1936 г., в СССР – в 1991). В России читатель подпольно узнавал об этом, читая машинописные листки «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицына (впервые опубликован в Париже, 1973 г.) и – «Колымские рассказы» Шаламова (первая публикация части рассказов – в крупном эмигрантском издании «Новый журнал», Нью-Йорк, 1966 г.). Эти три русских писателя, сами пройдя через лагерный ад, совершили подвиг и человеческий, и художественный: они воссоздали «географию и историю» того страшного «островного государства», которого не было ни на одной карте мира. Что касается Шаламова, то он был против публикации на Западе, вынужден был даже написать что-то вроде «покаянного письма» с протестом против этих публикаций (такие письма любили инквизиторски вытребовать из подневольных советских литераторов). Близкий друг последних лет его жизни, архивист И. Сиротинская вспоминала: «Варлам Тихонович бегал и советовался в «Юность» – к Б. Полевому и Н. Злотникову, в «Литгазету» к Н. Мармерштейну, в «Советский писатель» – к В. Фогельсону. Приходил издёрганный, злой и отчаявшийся. «Я в списках. Надо писать письмо». Я сказала: «Не надо. Это – потерять лицо. Не надо. Я чувствую всей душой – не надо». Кто возьмётся осудить писателя, которому пришлось пройти через подобное: «Но он уже не волновался, не высматривал горбушку, не плакал, если горбушка доставалась не ему, не запихивал в рот дрожащими пальцами довесок, и довесок мгновенно таял во рту, ноздри его надувались, и он всем своим существом чувствовал вкус и запах свежего ржаного хлеба. А довеска уже не было во рту, хотя он не успел сделать глотка или пошевелить челюстью. Кусок хлеба растаял, исчез, и это было чудо – одно из многих здешних чудес. Нет, сейчас он не волновался. Но когда ему вложили в руки его суточную пайку, он обхватил ее своими бескровными пальцами и прижал хлеб ко рту. Он кусал хлеб цинготными зубами, десны кровоточили, зубы шатались, но он не чувствовал боли. Изю всех сил он прижимал ко рту, запихивал в рот хлеб, сосал его, рвал и грыз... Его останавливали соседи. – Не ешь все, лучше потом съешь, потом... И поэт понял. Он широко раскрыл глаза, не выпуская окровавленного хлеба из грязных синеватых пальцев. – Когда потом? – отчетливо и ясно выговорил он. И закрыл глаза. К вечеру он умер. Но списали его на два дня позднее, – изобретательным соседям его удавалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца; мертвец поднимал руку, как кукла-марионетка. Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов» (рассказ «Шерри-бренди», 1958 г. – опыт художественного воссоздания гибели Осипа Мандельштама). «Кончив работу, греться мы не пошли. Давно уже мы заметили большую мусорную кучу близ забора – дело, которым нельзя пренебрегать. Оба моих товарища ловко и привычно обследовали кучу, снимая застывшие наслоения одно за другим. Куски замороженного хлеба, смерзшийся комок котлет и рваные мужские носки были их добычей. Самые ценным были, конечно, носки, и я жалел, что не мне досталась эта находка. Носки, шарфы, перчатки, рубашки, брюки вольные – «штатские» – большая ценность среди людей, десятилетиями надевающих лишь казенные вещи. Носки можно починить, залатать – вот и табак, вот и хлеб. Удача товарищей не давала мне покоя. Я тоже отламывал ногами и руками разноцветные куски мусорной кучи. Отодвинув какую-то тряпку, похожую на человеческие кишки, я увидел – впервые за много лет – серую ученическую тетрадку» (рассказ «Детские картинки», 1959). Варлам Шаламов провел последние годы своей жизни в Доме инвалидов Литфонда. Вот как высказался о его творчестве еще один русский писатель-«сиделец» Андрей Синявский: «Художественные средства» в рассказах Шаламова сводятся к перечислению наших остаточных свойств: сухая, как пергамент, потрескавшаяся кожа; тонкие, как веревки, мускулы; иссушенные клетки мозга, которые уже не могут ничего воспринять; обмороженные, не чувствительные к предметам пальцы; гноящиеся язвы, замотанные грязными тряпочками. Се – человек. Человек, нисходящий до собственных костей, из которых строится мост к социализму через тундру и тайгу Колымы. Не обличение – констатация: так это делалось...». Неоромантический дух шестидесятилетия, наверное, как ни в чём другом, выразился в культе освоения космических пространств, космонавтов – и в любви советской интеллигенции к фантастической литературе; эта любовь продолжилась и в эпоху застоя: читали талантливых американцев – Рэя Бредбери, позже Роберта Шекли, советских фантастов – Александра Беляева (1884 – 1942), Ивана Ефремова (1908 – 1972), которым многое удалось предвидеть в развитии техники; веря в правоту коммунистического устройства общества – заглянуть в перспективы глобализма, олигархического способа управления народами (как в романе Ефремова «Час Быка», который в советское время изымался из библиотек как «клевета на советский строй»). В 1960-е – 1980-е кумиром ИТР-овской интеллигенции стали братья Стругацкие (Аркадий, 1925 – 1991, и Борис, 1933 – 2012), которые, подобно Беляеву и Ефремову, верили в коммунистическое будущее человечества, объединенного интеллектуальным трудом и освоением космоса. В то же время, в их книгах просматривалось завуалированная критика реального социализма, сатира на советский бюрократизм, сомнения в способности прогресса принести человеку счастье. (Впрочем, сами авторы признавались, что для них идеалом жизни была работа в Пулковской обсерватории в 1960-е годы). Во главе «дивного нового мира» технокommунаров им всё равно виделись привычные для советских элитариев «люди в штатском» (Мировой совет Земли, КОМКОН) или «высшая раса» сверхлюдей (т.н. людены, странники и пр.), а также отдельные сверхличности (Рудольф Сикорски, Максим Каммерер). В 1990-е годы младший из братьев Стругацких неоднократно выступал против опасности «русского фашизма». (По выражению Б. Стругацкого, «фашизм есть диктатура националистов»). Большую роль в жизни интеллигенции играли научно-популярные журналы «Наука и жизнь», «Вокруг света», «Знание – сила» и др., а также телепередачи о науке, путешествиях и животных: «Очевидное – невероятное» (с, вероятно, самым интеллектуальным ведущим советского и постсоветского телевидения, профессором С. Капицей), «Клуб путешественников», «В мире животных». Многие выписывали т.н. «толстые» литературные журналы: «Новый мир», «Знамя», «Иностранная литература», «Октябрь» и др., читали «Литератур-

ную газету». Обычные читатели, конечно, не знали о литературной борьбе, о суровой цензуре, о противостоянии «либеральных» и «реакционных» журналов (например, «Новый мир» contra «Октябрь»). Им просто хотелось читать, узнавать новое, получать хоть какую-то информацию, живя в закрытом обществе, о закрытости которого многие и не задумывались. В то же время, вокруг некоторых изданий (сначала «Молодая гвардия», затем «Наш современник») складывалась первая русская оппозиция, которая стала костяком «русской партии внутри КПСС»: это были литераторы и историки В.Кожин, С.Семанов, М.Лобанов, О.Михайлов, С.Куняев и др.. Они пробивались сквозь «глыбы льда» и лжи официальной советчины, открывали страницы русской истории, поддерживали русских писателей-деревенщиков. В сериях, подобных ЖЗЛ, издавались книги о Суворове, Державине, Куприне (О.Михайлов); о генерале Брусилове и адмирале Макарове (С.Семанов); о Дмитрии Донском (Ю.Лощиц) и Достоевском (Ю.Селезнёв), о театральных деятелях Н.Симонове и Ю.Завадском (М.Любомудров). Открывались страницы писателей, покинувших захваченную большевиками Россию (так, Олег Михайлов еще в конце 1950-х годов предпринял колоссальные усилия для «проталкивания в печать» произведений Ивана Бунина; позже он будет первым публикатором в СССР произведений Набокова, Аверченко, Тэффи и других эмигрантских авторов). Фактически на рубеже 1960 – 1970-х годов оформилось национально-патриотическое движение, которому предстояло сыграть большую роль в общественной борьбе 1970 – 1990-х годов. Причем сразу же наметилась довольно опасная тенденция национал-большевизма, стремление оправдать победу красных в истории России как позволившей сохранить государство, выиграть войну и выйти в космос. Его участники надеялись, что им удастся русифицировать изнутри советскую власть, поэтому они не боялись вступать в партию и делать карьеру. Впрочем, большой карьеры им сделать не дали. А те, кто как С.Семанов, получили номенклатурную должность главного редактора (в журнале «Человек и закон», который смело разоблачал советскую коррупцию), «подстреливались на взлёте». Печально известное письмо главы КГБ Ю.Андропова против «русистов», направленное в марте 1981 года в Политбюро ЦК КПСС, оборвало карьеру С.Семанова, который был не только снят с должности, но и находился под домашним арестом (редакция «Нашего современника» была разгромлена, ряд сотрудников, в том числе Ю.Селезнёв, публицист и автор прекрасной книги о Достоевском, были уволены). Впрочем, подобные «наезды» на русофильское движение были и раньше: в 1972 году А.Яковлев, и.о. зав.отделом пропаганды ЦК КПСС, опубликовал статью «Против антиисторизма», в которой нападал на «националистические и антисемитские» тенденции в сов.культуре. Впрочем, его тогдашняя злобная атака на русское общественное движение потерпела фиаско, он был отправлен в почетную ссылку, послом в Канаду. Там он встретился с Горбачевым, и оба великолепно «отыгрались» на России и русских уже в годы «катастрофы»). Новое дыхание в военную тему вдохнула т.н. «лейтенантская проза». Писатель Юрий Бондарев (р.1924) прошел войну от Сталинграда до Чехословакии, младшим лейтенантом был демобилизован по ранениям, окончил Литинститут. Его произведения о войне и судьбе военного человека «Батальоны просят огня» (1957), «Тишина» (1962), «Горячий снег» (1969) произвели сильное впечатление и на читателей, и на критиков, позже были экранизированы. В повести «Тишина» писатель превосходно передал атмосферу послевоенной московской жизни: «Рынок этот был не что иное, как горькое порождение войны, с ее нехватками, дороговизной, бедностью, продуктовой неустroенностью. Здесь шла своя особая жизнь. Разбитные, небритые, ловкие парни, носившие солдатские шинели с чужого плеча, могли сбить и перепродать что угодно. Здесь из-под полы торговали хлебом и водкой, полученными по норме в магазине, ворованным на базах пенициллином и отрезами, американскими пиджаками и презервативами, трофейными велосипедами и мотоциклами, привезенными из Германии. Здесь торговали модными макинтошами, зажигалками иностранных марок, лавровым листом, кустарными на каучуковой подошве полуботинками, немецким средством для расчесывания волос, часами и поддельными бриллиантами, старыми мехами и фальшивыми справками и дипломами об окончании института любого профиля». Творческий и жизненный путь писателя прокладывает нить в последнее двадцатилетие жизни русских людей «под властью СССР и РФ». Юрий Бондарев еще с 1960-х годов был связан с «русской партией», был приверженцем характерных для многих участников этого движения идей защиты русского народа и одновременно – антизападничества и советского патриотизма. Фактически, это и был национал-большевизм, который соединял любовь к русскому народу и скорбь о его страданиях в XX веке – с искренней верой в «красный проект», в благотворность сталинской модификации советской государственности. Такое противоречивое сочетание объединяло многих литераторов-фронтовиков русского происхождения – С.Смирнова, В.Бушина, И.Стаднюка, М.Лобанова и др. В то же время Б.Окуджава, Г.Бакланов, Д.Самойлов, Б.Васильев и пр. были членами противоположного либерально-советского лагеря, где сталинизм рассматривался как искажение «ленинских норм», отход от первоначальной большевистской «чистоты» замыслов – вне всякой привязки к исторической судьбе русского народа. Во время перестройки Юрий Бондарев выступил на стороне национал-патриотической части интеллигенции. В своей речи на партконференции в 1988 году он сравнил страну с самолётом, который поднялся в воздух, не зная, где место его посадки. Это была одна из самых ярких реплик этого бурного съездского времени, сопоставимая с цитатой из Столыпина, которую произнёс В.Распутин, обращаясь к т.н. «демократической» части Первого съезда народных депутатов в 1989 году: «Вам нужны великие потрясения, нам нужна великая страна». Все кто видел трансляцию этого съезда, не забудут кисло-презрительное выражение лиц после распутинской реплики режиссёра московского «Ленкома» М.Захарова (Ширинкина) и академика Т.Заславской, которую позже обвиняли в том, что она объявила «неперспективными» деревни Нечерноземья. Но, выступая против похоти тотального разрушения со стороны этно-номенклатурно-либеральных кругов, схожей с большевистским ражем уничтожения старой России, национал-патриотические авторы совершали роковую ошибку: они апеллировали к образам Октября, Ленина и советского патриотизма, которые образованная часть общества жаждала выбросить на свалку истории. Впрочем, о перестройке и противоборствующих в ней силах мы еще скажем ниже. О высоком уровне русской литературы XX века, прорвавшейся сквозь колючие изгороди из идеологии, цензуры, официоза, может свидетельствовать и творчество Юрия Казакова (1927 – 1982). Талантливый прозаик, мастер рассказа, чьи книги послужили основой для сценариев ряда фильмов, продолжил лирическую интонацию Константина Паустовского, Михаила Пришвина и других литераторов, которые протягивали тонкую нить преемственности от русской культуры начала XX века (рассказ «Во сне ты горько плакал», 1977). Новым вариантом ироничной, одновременно и смешной, и печальной литературы о горожанах, богеме, о потерянном поколении эпохи застоя стали рассказы ленинградского писателя Сергея Довлатова (Довлатова-Мечика, 1941 – 1990). Он родился в интернациональной семье, благополучно эвакуированной в Уфу, учился на филфаке и журфаке ЛГУ, работал журналистом, кочегаром, экскурсоводом в Пушкинских горах (юмористическое отражение этого профессионального опыта – в повести «Заповедник» (1983). В СССР его не печатали, в 1978 г. он эмигрировал в США, где были изданы двенадцать

его книг. Как и для Эдуарда Лимонова, главным героем для Довлатова стал он сам, извивы собственной биографии. По сути, это искренний, с легкой печалью и насмешливой улыбкой, рассказ о судьбе маленького человека в то время, когда «великая эпоха» (выражение Лимонова) закончилась; когда очевидны уже не ужасы людоедского периода режима – а смешные нелепости, бытовой абсурдизм «развитого социализма» («Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью» – известная шутка еще одного диссидента, художник Вагрича Бахчаняна). Вот рассказ «Финские креповые носки» о не совсем удачной первой попытке фарцовки автора, тогда студента ЛГУ – неповоротливая советская легкая промышленность не вовремя для героев, только что прикупивших у финских гражданок синтетические носки, наладила их выпуск: «Носки мы в результате поделили. Каждый из нас взял двести сорок пар. Двести сорок пар одинаковых креповых носков безобразной гороховой расцветки. Единственное утешение – клеймо "Мейд ин Финланд". После этого было многое. Операция с плащами "болонья". Перепродажашести немецких стереоустановок. Драка в гостинице "Космос" из-за ящика американских сигарет. Бегство от милицейского наряда с грузом японского фотооборудования. И многое другое. Я расплатился с долгами. Купил себе приличную одежду. Перешел на другой факультет. Познакомился с девушкой, на которой впоследствии женился. Уехал на месяц в Прибалтику, когда арестовали Рымаря и Фреда. Начал делать робкие литературные попытки. Стал отцом. Добился конфронтации с властями. Потерял работу. Месяц просидел в Каляевской тюрьме. И лишь одно было неизменным. Двадцать лет я шеголял в гороховых носках. Я дарил их всем своим знакомым. Хранил в них елочные игрушки. Вытирал ими пыль. Затыкал носками щели в оконных рамах. И все же количество этой дряни почти не уменьшалось». А вот разговор по поводу случайного знакомства с иностранным гражданином – с сакраментальным «товарищем майором», который «поинтересовался, часто ли швед ходил в уборную?.. Майор настаивал, чтоб я припомнил все детали. Не злоупотребляет ли швед алкоголем? Поглядывает ли на женщин? Похож ли на скрытого гомосексуалиста? Я отвечал подробно и добросовестно. Мне было нечего скрывать. Майор сделал паузу. Чуть приподнялся над столом. Затем слегка возвысил голос: – Мы рассчитываем на вашу сознательность. Хотя вы человек довольно легкомысленный. Сведения, которые мы имеем о вас, более чем противоречивы. Конкретно – бытовая неразборчивость, пьянка, сомнительные анекдоты... Мне захотелось спросить – что же тут противоречивого? Но я сдержался. Тем более что майор вытащил довольно объемистую папку. На обложке была крупно выведена моя фамилия. Я не отрываясь глядел на эту папку. Я испытывал то, что почувствовала бы, допустим, свинья в мясном отделе гастронома. Майор продолжал: – Мы ждем от вас полной искренности. Рассчитываем на вашу помощь. Надеюсь, вы уяснили, какое это серьезное задание?.. А главное, помните – нам все известно заранее. Абсолютно все... Тут мне захотелось спросить – а как насчет Миши Барышниковца? Неужели было известно заранее, что Миша останется в Штатах?!». Но, несмотря на всю трагикомическую абсурдность и, хоть и тупиковую, но безобидность житейских и книжных ситуаций, у Довлатова (благодаря его происхождению) была возможность эмиграции; для большинства же советских людей выход был один – приспосабливаться к жизни в условиях дефицита, официальной лжи СМИ, стараться обеспечить семью, достать одежду, вкусные продукты; впрочем, советский человек еще не знал, что такое межнациональные конфликты, безработица и бандитско-олигархический «дикий капитализм», который ему подсутнует вместо демократии и частной собственности. На Родине самиздатская известность Довлатова сменилась официальной в начале 1990-х годов. Вряд ли бы сам писатель поверил, что его рассказы будут рекомендованы для внеклассного чтения современным школьникам в РФ! Еще один пример депрессивной, но талантливой литературы эпохи застоя – поэма в прозе «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева (1938-1990). Сын репрессированного, соученик по филфаку МГУ С. Аверинцева, человек тонкой эрудиции, алкоголик и антисоветчик, принявший католичество, он написал горький и смешной, как и многие другие русские книги, роман-путешествие – но не по далеким странам, а до деревни Владимирской области; и одновременно – роман-исповедь томлящейся души. Уйти и жить ей боль не может даже коктейль «Слеза комсомолки», а все надежды на возрождение перервет шило в руках не то хулиганов, не то исчадий ада. Неподражаемый иронизм, цитатность, аллюзии на советские штампы, превращение реалистического повествования в фантазмагорию, подлинный трагизм финала делают это произведение не только одним из первых постмодернистских в русской литературе, но и подлинно экзистенциалистским (год написания 1969) «Я был противоречив. С одной стороны, мне нравилось, что у них есть талия, а у нас нет никакой талии, это будило во мне – как бы это назвать? – «негу», что ли? – ну да, это будило во мне негу. Но с другой стороны, ведь они зарезали Марата перочинным ножиком, а Марат был неподкупен, и резать его не следовало. Это уже убивало всякую негу. С одной стороны, мне, как Карлу Марксу, нравилась в них слабость, то есть, вот они вынуждены мочиться, приседая на корточки, это мне нравилось, это наполняло меня – ну, чем это меня наполняло? Негой, что ли? Ну да, это наполняло меня негой. Но, с другой стороны, они ведь и в Ильича из нагана стреляли! Это снова убивало негу: присесть приседай, но зачем в Ильича из нагана стрелять? И было бы смешно после этого говорить о неге... Но я отвлёкся». «... А все-таки обратно не пошел. А пошел через Тироль в сторону Сорбонны. Прихожу в Сорбонну и говорю: хочу учиться на бакалавра. А меня спрашивают: «Если ты хочешь учиться на бакалавра – тебе должно быть что-нибудь присуще как феномену. А что тебе как феномену присуще?» Ну, что им ответить? Я говорю: «Ну что мне как феномену может быть присуще? Я ведь сирота». «Из Сибири?» – спрашивают. Говорю: «Из Сибири». «Ну, раз из Сибири, в таком случае хоть психике твоей да ведь должно быть что-нибудь присуще. А психике твоей – что присуще?» Я подумал: это все-таки не Храпуново, а Сорбонна, надо сказать что-нибудь умное. Подумал и сказал: «мне как феномену присущ самовозрастающий логос». А ректор Сорбонны, пока я думал про умное, тихо подкрался ко мне сзади, да как хряснет меня по шее: «Дурак ты, – говорит, – а никакой не логос!» «Вон, – кричит, – вон Ерофеева из нашей Сорбонны!» В первый раз я тогда пожалел, что не остался жить на квартире у товарища Луиджи Лонго...». «Сердце билось так, что мешало вслушиваться, и все-таки я расслышал: дверь подъезда внизу медленно приотворилась и не затворилась мгновений пять... Весь сотрясаясь, я сказал себе: «талифа куми», то есть встань и приготовься к кончине... Это уже не талифа куми, я все чувствую, это ЛАМА САВАХФАНИ, как сказал спаситель... То есть: «для чего, господь, ты меня оставил?» Для чего же все-таки, господь, ты меня оставил? Господь молчал. Ангелы небесные, они поднимаются! Что мне делать? Что мне сейчас делать, чтобы не умереть? Ангелы!.. И ангелы рассмеялись... Они даже не дали себе отдышаться – и с последней ступеньки бросились меня душить, сразу пятью или шестью руками, я, как мог, отцеплял их руки и защищал свое горло, как мог. И вот тут случилось все остальное: один из них, с самым свирепым и классическим профилем, вытащил из кармана громадное шило с деревянной рукояткой; может быть даже не шило, а отвертку или что-то еще – я не знаю. Но он приказал остальным держать мои руки, и как я не защищался, они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего... – Зачем – зачем?.. Зачем – зачем – зачем?.. – бормотал я. **ОНИ ВОНЗИЛИ СВОЕ ШИЛО В САМОЕ ГОРЛО...** Я не знал, что

есть на свете такая боль, и скрючился от муки, густая, красная буква "ю" распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду». Своего рода рупором общественных надежд, прежде всего городской, во многом мировоззренчески дерусифицированной интеллигенции, в 1960-е и даже позже – в семидесятые годы стал театр. В Ленинграде это был психологический театр режиссера Георгия Товстоногова, ставшего на многие годы (1956 – 1989) художником Большого драматического театра, в котором блистали молодые Татьяна Доронина (х) и Павел Луспекаев, Кирилл Лавров и Олег Басилашвили и много позже – Алиса Фрейндлих. Настоящую славу принёс спектакль «Идиот» по роману Достоевского актёру Иннокентию Смоктуновскому. Новаторские сценографические решения использовал в этом театре художник Эдуард Кочергин (р.1937).(х) Если Любовь Орлова в тридцатые годы была русским вариантом образа Марлен Дитрих, то Татьяна Доронина создала на сцене и на экране женственный, чувственный – и в то же время по-русски страдающий образ «славянской Мэрилин Монро». Уже в молодости её называли великой актрисой, у неё была своя, особая интонация, а внутренняя интеллектуальность актрисы вступала в ошеломляющий зрителя контраст с роскошной, кустодиевской внешней фактурой. В кино она создала образ прекрасной, глубоко чувствующей крестьянской женщины, создав его «по мотивам» образа своей матери («Три тополя на Плющихе», реж.Т.Лиознова, 1967 и др.). Справедливости ради надо сказать, что выразительные образы женщин из народа создавали и другие выдающиеся русские актрисы – Н.Мордюкова, Л.Хитяева, З.Кириенко, Л.Соколова и др. Но Т.Доронина создала типаж. Кроме того, в годы перестройки, при драматическом разделе МХАТа она продемонстрировала неженскую волю и одновременно – сострадание к изгоям актёрам (так МХАТ в 1987 году разделился на две части – МХАТ О.Ефремова и МХАТ Т.Дорониной, который стал отстаивать принципы русского реалистического театра). В мемуарах Т.Дорониной отразился яркий внутренний мир актрисы – выдающейся исполнительницы классического репертуара, в том числе стихов Есенина, Цветаевой и др., а также – всполохи внутритеатральной борьбы, где отстаивание русского взгляда на мир и искусство иногда можно было считать гражданским подвигом. В Москве конца 1950-х – 1960-х годов кумиром публики был театр «Современник», который возглавил актер и постановщик Олег Ефремов. Театр открылся в 1956 году спектаклем «Вечно живые» по пьесе В.Розова (через год она будет экранизирована под названием «Летят журавли», см. выше). На смену старому, несколько выспреннему, устаревшему стилю «старого МХАТа» Ефремов и его актеры – Е.Евстигнеев, О. Табаков и др. – стремились принести свежее, правдивое сценическое слово, ориентированное на европейский *неореализм*. В то же время, Ефремов и его труппа ставили спектакли на революционную тематику, осмысляя исторический опыт в духе романтизации и героизации первого поколения большевиков, этих «комиссаров в пыльных шлемах», которые должны были восприниматься зрителями по контрасту с недавней сталинщиной. В их театре ставили пьесы М.Шатрова (Маршака, родственник поэта С.Маршака), которые воспевали «ленинскую гвардию» – сам М.Шатров имел близких родственников из круга этих самых «ленинцев», в годы перестройки стал, как и большинство представителей номенклатурной советской культур-прослойки, активным участником «демократических» процессов. (О «перекрестных» отношениях «ленинцев» и «перестроечных демократов» свидетельствует и такой почти анекдотический факт, что четвертой по счету женой Шатрова была Е.Горбунова, будущая жена Березовского, серого кардинала при ельцинском правительстве). В 1970 г. Ефремов покидает своё детище, возглавив МХАТ (главным режиссером «Современника» с 1972 года по настоящее время является Г.Волчек). Вторым «главным» московским театром был Театр на Таганке под бессменным руководством Юрия Любимова (р.1917). Его отличала открытая публицистичность, «брехтовская» манера, доминирование игровой режиссуры, новаторские минималистские решения сценического пространства (художник Д.Боровский). Это был театр Высоцкого – барда, кумира интеллигенции 60-70-х годов, который играл Гамлета, Хлопушу в «Пугачеве» Есенина; театр Валерия Золотухина (который прославился ролью Бумбараша в одноименном фильме 1971 года); интеллектуальной актрисы Аллы Демидовой. Театр ставил спектакли в ярких игровых формах условного театра, родственных по духу и стилю авангардным 20-м годам; ставил и классику («Борис Годунов», 1982, был запрещен, выпущен в 1988), и современный материал («А зори здесь тихие» Б.Васильева, «Деревянные кони Ф.Абрамова, спектакли по стихам Евтушенко и Вознесенского, прогремевшая на всю Москву инсценировка «Мастера и Маргариты» Булгакова и др.). «Таганка» – пример «тотального» режиссерского театра, где актер становится «живой марионеткой» в руках постановщика – хозяина спектакля. Любимов был лишен советского гражданства в 1984 году, в 1988 оно ему было возвращено, он вернулся в постсоветскую Россию, опять возглавил свой театр (часть актёров откололась и ушла в труппу Н.Губенко, известного актера театра и кино, бывшего некоторое время министром культуры в постсоветское время). Последний по счету конфликт в труппе произошел в 2011 году (как считается, из-за денежных проблем и заносчивого обращения с актрисами жены режиссёра Каталины Кунц: по свидетельству актрисы Марины Полицеймако, «*Русских она называет свиньями, а нас, актеров, – отвратительными тварями!*... Сначала Каталин просто убирала туалеты. Потом стала его помощницей и наконец директором. В последнее время она открыто говорила, что Любимов – ноль, здесь все, мол, решаю я!»). По решению труппы, театр возглавил актер Валерий Золотухин (вплоть до его смерти в 2013 г.). Выдающийся вклад в оперную режиссуру внёс Борис Покровский (1912 -2009), который долгие годы был главным режиссёром Большого театра, соединив систему Станиславского с оперной сценой. В 1972 году он основал Московский Камерный музыкальный театр, где тоже поставил множество спектаклей, в том числе самую старую, XVII века, русскую оперу «Ростовское действо». Кстати, Покровский – соученик Г.Товстоногова, с которым был дружен, и тесть О.Ефремова. Один из крупнейших хореографов второй половины XX столетия, великого века для русского балета, – Юрий Григорович (р.1927). Он поставил целый ряд новаторских спектаклей в Ленинградском театре оперы и балета им.С.М.Кирова (Мариинский) и в Большом театре, который возглавлял как главный балетмейстер более тридцати лет. Среди его знаменитых балетных спектаклей – «Каменный цветок» С.Прокофьева, «Легенда о любви» А.Меликова, «Спартак» А.Хачатуряна, «Золотой век» Д.Шостаковича и др. Кроме великих имен Стравинского, Рахманинова, Шостаковича, Прокофьева, история русской музыкальной культуры XX века немаловажна без имени Георгия Свиридова (1915 – 1998). Пожалуй, любой культурный человек может оценить звучание русского мелоса в его произведениях, например, в симфонической сюите «Метель» по пушкинской повести, кантатах, вокальных циклах и романах на стихи Блока и Есенина. А для миллионов советских людей Свиридов был прежде всего автором темы для музыкальной заставки главного выпуска вечерних новостей – программы «Время» (из его сюиты «Время, вперед!»). Пожалуй, главными киножанрами эпохи застоя стали *лирические комедии и фильмы о войне*. Лирические комедии, граничащие с мелодрамой, полюбили зрителя сочетанием комических ситуаций, узнаваемых жизненных коллизий – и любовной линии (это «Ирония судьбы, или С легким паром», 1975 г. и «Служебный роман» 1978 г., реж.Э.Рязанов; «Осенний марафон» 1979 г.,

реж. Г. Данелия; «Вас ожидает гражданка Никанорова» 1978 г., реж. Л. Марягин, и «Одиноким предоставляется общежитие», 1983, реж. С. Самсонов (Эдельштейн) (фактурный типаж простой русской женщины в последних двух создала известная театральная и киноактриса Н. Гундарева); «Москва слезам не верит» (1980, удостоен премии «Оскар» как лучший иностранный фильм года), «Любовь и голуби» (1984) – мелодраматическая сказка о советской «золушке» – и стилизация под народный лубок режиссёра В. Меньшова. Фильмы о войне были тоже жанрово разнообразны: либо официальные, масштабные киноэпопеи, наподобие фильмов режиссёра Юрия Озерова; либо – более камерные по стилю, психологичные по работе актёров киноленты, в которых зритель мог сопоставить себя с участником боевых действий, пережить его судьбу как свою («А зори здесь тихие» по одноимённому роману Б. Васильева, реж. С. Ростоцкий, 1972). В лучших из этих фильмов не только удавалось показать трагизм войны, но и создать образ жертвенного подвига простого русского человека (например, старшина Федот Васков из «Зорей...»). Огромным успехом пользовался вышедший на телеэкраны страны в 1973 году сериал «Семнадцать мгновений весны» (реж. Т. Лиознова, по произведению Ю. Семёнова): это был военно-политический шпионский детектив про героического советского разведчика Штирлица-Исаева (самая знаменитая роль фактурного актёра В. Тихонова). Черно-белый фильм (раскрашенный в эпоху постсоветского гламура) производил впечатление и сюжетом, и стилистикой Третьего Рейха с его хищными германизмами интерьеров и военной формы, и даже тем фактом, что противник изображался не идиотами и недоумками, а интеллектуалами со своей, пусть и антигуманистической логикой. Очень важной художественной составляющей фильма была лирическая музыка М. Таривердиева. По свидетельствам современников первой премьеры фильма (вторая состоялась уже через три месяца после первого показа!), улицы советских городов пустели, когда начиналась демонстрация очередной серии фильма. Некоторые персонажи (радистка Кэт, пастор Шлаг и др.) и реплики из фильма вошли в словесный обиход советских людей. Фильм был апофеозом героизации советского человека, хотя Героем Советского Союза Исаевым был всё тот же русский человек, способный на «подвиг разведчика» и самопожертвование во имя Родины. Интеллектуальный зритель ждал встречи с фильмами А. Тарковского (1932 – 1986). В конце 1960-х – 1970-е годы он создал свои главные фильмы, признанные шедеврами мирового кинематографа: «Андрей Рублёв» (1966, в советском прокате с 1971 года); «Солярис» (1972) по мотивам романа польского фантаста С. Лема, второй советский фильм, получивший высокую награду – Гран-при – Каннского фестиваля; «Зеркало» (1974). История России и жизнь гения; будущее человечества и контакты с внеземными цивилизациями; судьба семьи – эти темы трех фильмов становились поводами для того, чтобы поднять нравственную проблематику, заглянуть в сердце человека. Тарковский – один из немногих советских режиссёров, кому удалось создать свой, узнаваемый с первых кадров стиль, и кто был признан классиком европейского и мирового кино. Исследователи до сих пор спорят, какая мировоззренческая концепция – христианская или гностическая – ближе духовному миру произведений этого глубоко оригинального кинорежиссёра, закончившего свой жизненный путь в эмиграции. В 1970-е годы восходит кинозвезда режиссёра Никиты Михалкова (р. 1945), сына известного советского детского поэта Сергея Михалкова и брата кинорежиссёра и сценариста Андрея (Андрона) Кончаловского (он берёт фамилию их матери, переводчицы Натальи Кончаловской, дочери художника П. Кончаловского и внучки великого живописца Василия Сурикова). Зрителей покоряет новый вариант «истерны» – «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), где белый офицер в исполнении А. Кайдановского впервые вызывает симпатию и сочувствие. Потом – поэтическая стилизация эпохи ретро на фоне революционной смуты («Раба любви», навеянная кинообразами Веры Холодной, 1975 г.) или тонкое воссоздание русского дворянского быта в фильмах «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977) и «Несколько дней из жизни Обломова» (1979; выдающаяся роль в создании художественной атмосферы этих фильмов принадлежит соавторам режиссёра – оператору Павлу Лебешеву и композитору Эдуарду Артемьеву). Как и «красный граф» Алексей Толстой, члены семьи Михалковых приспосабливались к советскому режиму, будучи людьми талантливыми и русскими по культурным архетипам (роль «славянофила» в семье принадлежала Никите Михалкову, а роль «западника» – Андру Кончаловскому, который потом много лет проведет на Западе, поставив и там интересные фильмы); впрочем, в уже постсоветской РФ образы обоих будут несколько омрачены: первый – провластным государственным чиновством, граничащим с охранительством; второй – поверхностной русофобией его критических высказываний о русском народе). Прежде чем начать разговор о переходном периоде т.н. «перестройки», закончившей советскую эпоху, следует сказать об общеевропейском контексте советской культуры. Советское искусство в существенной своей части было продолжением дореволюционных традиций: здесь и литературное разнообразие 1920-х годов, и многоцветие изобразительных манер – от академической школы до авангарда с его многочисленными «измами»; и общеевропейские тенденции – архитектура конструктивизма (функционализма), неоклассические проявления в 1920-е и 1930-е годы. Не менее существенной частью сов. культуры стали прямые порождения тоталитарного режима: *соцреализм* как проявление не только неоклассики после застоя авангарда, но и идеологическая «дубинка», занесённая над головами творцов. Советский реализм стилистически сходен с искусством Третьего Рейха или муссолиниевской Италии почти как брат-близнец. Но не будем забывать, что и искусство авангарда страстно приняло революцию, желало покончить с «буржуазной классикой» – и революцией же было раздавлено. Вместо него возникло «партийное искусство» – прославление идей коммунизма (в Германии – национал-социализма) в неоклассических, натуроподобных формах, более пригодных для восприятия и массами, и не слишком образованным «начальством». Но если искусство Третьего Рейха просуществовало чуть более десяти лет, то советское искусство на протяжении десятилетий эволюционировало. С одной стороны, оно продолжало сильно отставать от европейского: у нас практически не было своего экзистенциализма, поп- или оп-арта, под запретом были и другие «измы», наподобие абстракционизма, получившего на Западе такое развитие. Авангард стал *андеграундом*, перейдя на полуподпольный образ жизни. Возникло разделение на «официальное» искусство, представленное на выставках, опубликованное в издательствах, и «неофициальное» искусство (тот самый андеграунд в области изо, «работа в стол» у писателя). Уровень гуманитарной мысли сильно уступал европейскому, особенно в философии, подавленной марксистско-ленинскими догмами. Отсутствие свободы художественного выражения сковывало мысль, заставляло изощряться в эзоповом языке (что иногда приводило и к интересным достижениям). В то же время, по мере «русификации» сов. власти происходило становление неплохого по литературному качеству «народного реализма» деревенской прозы. В области изобразительных искусств высокий уровень мастерства сочетался с необходимостью создавать картины на революционные темы (в театре это были т.н. «датские» спектакли – к юбилеям вождей и революционных событий; здесь оговоримся, что изобразительное искусство 1970-х – первой половины 1980-х годов, освоив многие приемы европейской и русской художественной школы, в целом продолжило поиски и стили 1960-х годов, поэтому в нашем кратком очерке мы

не будем отдельно на нем останавливаться). В издательской практике даже таких «патриотических» книжных проектов, как ЖЗЛ, на несколько фамилий русских исторических деятелей приходился ворох имен революционеров или малоинтересных русскому читателю персонажей из «братских народов», окормляемых соц. культурой. По мнению историка А. Сахарова, низы общества, низшие сословия достигли своего «исторического максимума» в России XX века, это было апогей их культурных возможностей (из личной беседы с автором этих строк). Блестящая одарённость русского народа прорастала сквозь бетонные плиты коммунизма с его талмудическим марксизмом-ленинизмом. Но, увы, в целом уровень советской культуры уступал не только предреволюционному периоду, но и современной ей европейской культуре. СЕРЕДИНА 1980-Х – НАЧАЛО 1990-Х. ПЕРЕСТРОЙКА НОМЕР ДВА (ГОРБАЧЕВСКАЯ). «ЛИХИЕ 1990-е». «СТАБИЛЬНЫЕ 2000-е». Построенная на крови и труде русского народа советская цивилизация испытывала серьёзный кризис уже к середине 1980-х годов. Невозможность дальнейшей жизни в условиях падения цен на нефть (к 1986 году), официальной лжи, двойных стандартов – для народа и для партбюрократии, массового дефицита товаров ощущалась не только чуткими умами, но и в среде влиятельных функционеров. Так к власти пришел «минеральный секретарь» Горбачев (свое прозвание он получил за волюнтаристскую антиалкогольную кампанию), начавший с идей «социализма с человеческим лицом» и закончивший тёмной аферой путча 1991 года и крахом СССР. Началась пресловутая «перестройка», обернувшаяся для многих «катастрофой» (выражение диссидента, социолога и писателя Александра Зиновьева, проделавшего путь от антикоммунизма к апологетике советского эксперимента) и «гласность» – как усеченный вариант свободы слова. Но сначала люди были поражены тем, что генсек впервые вышел общаться к народу. А потом обрадовалась интеллигенция – появились журнальные публикации о репрессированных писателях, поэтах (например, о Николае Гумилеве в 1986 году в журнале «Огонек», который станет одним из рупоров «перестройщиков»), очерки о ранних большевиках, погибших по сталинской воле. На волне гласности стали обнажаться язвы советского общества, впервые возникла возможность открыто и публично обсуждать преступления большевистского режима, изъяны советского экономического и политического устройства. Возник поток «возвращенной» литературы – эмигрантской, диссидентской, неопубликованной ранее по цензурным соображениям советской: В. Набоков, Георгий Иванов, Н. Бердяев, С. Булгаков, А. Солженицын, В. Аксёнов, Г. Владимов, А. Платонов и мн. др. Перед всё еще многочисленным советским читателем открылась настоящая Атлантида русской запрещенной культуры. Многие из них впервые узнали о существовании страшного лагерного «архипелага». В 1990 году была опубликована книга Олега Волкова (1900 – 1996) «Погружение во тьму» (первое издание – Париж, 1987). Русский дворянин, потомок первооткрывателя Антарктиды адмирала Лазарева, отсидевший 26 лет в лагерях, оставил свой очерк путешествия по кругам большевистского ада. (Напомним, что первое издание «Колымских рассказов» в СССР – 1988 – 1989 г., «России в концлагере» И. Солоневича – 1991 г., «Архипелаг ГУЛАГ» – 1989 и 1990 г.). Были провозглашены «помины по советской литературе» (Виктор Ерофеев, 1990), стилистика соцреализма стала использоваться в литературном соцарте (постмодернистские произведения Владимира Сорокина и Виктора Пелевина). Некоторый период времени большой популярностью пользовался русский рок, воспринятый как песни протеста; позже, в 1990-е его вытеснил «обуржуазившийся» вариант сов. эстрады – т.н. «попса», бессмысленная и беспощадная ко всякому смыслу и вкусу. Критика коммунистического режима всё больше заменялась откровенной русофобией, объявлением России «тысячелетней рабой», а русских – и рабами, и деспотами одновременно, что было предопределено советским происхождением перестроечных «хозяев дискурса». Патриотизм объявлялся исключительно «прибежищем негодяев» (без всякого объяснения исторического контекста этого английского выражения). На этом фоне, участники русского движения («русская партия», как ее назовут позже) продолжали защищать социализм (например, на страницах журнала «Наш современник»). Позже они объясняли это тем, что боялись развала государства, при котором хуже станет прежде всего самим русским («целились в коммунизм – попали в Россию»). Сказалась здесь и демонизация капитализма, которой были подвержены деятели русского национального движения; и, безусловно, русофобская суть основных перестроечных «властителей дум», по большей части только что перекрасившихся из «красных пропагандистов» и авторов изданий, наподобие журнала «Коммунист» или серии «Пламенные революционеры», потомственных членов большевистской элиты, – в критики всего советского. Голос писателей-деревенщиков, искренних русских патриотов, которые в 1989 – 1991 годах даже избирались депутатами (Распутин, Белов) был полностью заглушен этой многоголосой и яростной «гидрой необольшевизма». В телеэфире гремели новые по стилю передачи («Взгляд», «До и после полуночи», «Пятое колесо»), в которых появлялись новые, более естественные по поведению ведущие, новые сюжеты (о монастыре, о тюрьме, о психбольнице и пр., о криминале – в скандальном новостном выпуске «600 секунд» Ленинградского ТВ с его талантливым, но мажоритарным ведущим А. Невзоровым); но теле-радио эфир, газеты и журналы, за редким исключением, оказались в руках антирусских сил. И хотя сначала они заигрывали с обаятельными образами дореволюционной России (например, появились передачи А. Денисова о «России, которую мы потеряли» – название взято из фильма С. Говорухина; или В. Правдюка на петербургском ТВ), позже компродарско-олигархическая элита, сформированная из советской партийно-чекистской и криминальной среды, почти полностью отказалась от какого-либо положительного изображения России и русских (характерно, что передачи того же А. Денисова «Русский мир» вызвали неодобрение новых хозяев дискурса и телеэфира – Е. Киселёва, И. Малашенко, Б. Березовского, который и закрыл этот цикл, став владельцем первого канала ОРТ). Высшее партийное руководство СССР фактически предало страну, конвертировав власть в деньги и собственность (позже генсек, он же первый и последний президент СССР Горбачев скажет, что они вместе с идеологом перестройки А. Яковлевым с самого начала предполагали демонтировать социализм, но вынуждены были об этом умалчивать). Советская элита оказалась неспособной реформировать политическую и экономическую систему без развала страны, который обернулся кровавыми межнациональными конфликтами, убийством и изгнанием русского населения с окраин СССР, резким падением уровня жизни после т.н. «шоковой терапии» («шок без терапии» – как прозвали в народе эту необольшевистскую по стилю операцию на теле народа). Обнищание народных масс сочеталось с завозом дешевого импортного продовольствия (хрестоматийными стали американские куриные окорочка – «ножки Буша», спирт «Рояль») и ширпотреб китайского и турецкого производства (завозившие его на своем горбу бывшие сотрудники многочисленных НИИ, советские «физики и лирики», получили прозвище «челночники»). Добротное советское однообразие и дефицит сменились разнообразным и безвкусным «азиатским базаром». Символические киноленты с философскими и историческими аллюзиями эпохи перестройки («Покаяние» Т. Абуладзе, «Зеркало для героя» В. Хотиненко, «Город Зеро» К. Шахназарова и др.) были вытеснены т.н. «кооперативным кино» ужасающего качества, а позже – валом сериалов латиноамериканского, а затем и «россиянского» производства. Телеканалы перемежали демонстрацию эротических про-

грамм, причем далеко не всегда в ночное время, с политическими дебатами и демонстрацией натуралистических криминальных новостей. Особенно тут отличался канал НТВ (собственность олигарха В.Гусинского), который «прославился» интервью с чеченскими боевиками и сочувствием страданиям тамошнего населения. По сути, ТВ-каналы обеспечивали «победу» Ельцина в 1996 году, который с большим подъемом (но «не приходя в сознание»), был избран президентом на второй срок. 1990-е годы вошли в историю России как время шока без терапии, хищнической приватизации, как назвали этот процесс в русском народе, бандитских «стрелок», «крыш» и «беспредела» (все эти слова из уголовного лексикона вошли в обиход, отражая дух времени «великой криминальной революции», по названию еще одного фильма С.Говорухина). Атмосферу 90-х передавали псевдонародные лубочные фильмы «Особенности национальной охоты/рыбалки» (1995, 1998, реж.А.Рогожкин), протестный лубок «Любить по-русски» (1995, реж.Е.Матвеев), криминальные сериалы «Улицы разбитых фонарей» и «Бандитский Петербург». Отдушиной для русских людей, осознававших губительность ельцинского режима, воспринималась газета «День» под редакцией А.Проханова, яркого публициста и романиста (после 1993 года, когда её закрыли за «фашизм», она стала издаваться под названием «Завтра»). По влиятельности в кругах «русского протеста» Проханов мог быть сравним с дореволюционным М.Меньшиковым. Агонией режима «семибанкирщины» стали взрывы домов в Москве, которые закончились назначением преемника, способного сохранить власть антинациональной олигархической элиты. Относительная свобода бандитских 90-х стало неуклонно сменяться чекистским закручиванием гаек и установлением «державной» стабильности нулевых. Олигархи были потеснены (процесс самого богатого человека тогдашней РФ М.Ходорковского 2003 г.; напомним, что в том же году нобелевский лауреат по экономике Дж.Стиглиц охарактеризовал российскую приватизацию как «нелегитимную»); но они никуда не исчезли с лица русской земли, оставшись при своей собственности, нехотя и вынужденно дав место представителям той же самой сов.элиты – но уже из «силовиков». Слово «патриотизм» перестало быть ругательным, напротив – оно вошло в чиновничий обиход, им стали манипулировать в своих интересах кланы новой номенклатуры, которая строила свою «вертикаль власти» и управляемую «суверенную демократию» (последний термин приписывают высоколобому «творчеству» серого кардинала путинского режима В.Суркова (наполовину чеченца по происхождению), а авторство выражения, возможно, принадлежит политологу В.Третьякову, гл.редактору «Независимой газеты» еще во времена Б.Березовского). Экраны ТВ заполнили «реалити-шоу» и псевдо-расследования с атмосферой «коммунальной кухни», а также низкопробный юмор (получивший в народе прозвание «петросьяновщина»; при этом политический юмор и сатира оказались под негласным запретом). Для остатков интеллигенции была выделена «резервация» канала «Культура», политика которого во многом тоже была определена либеральной группировкой долголетнего министра и куратора культуры «всея Руси» М.Швыдкого. В то же время, конец 1990-х – 2000е годы ознаменовался и появлением подлинно художественных произведений «о времени и о себе». Это прежде всего проза: историческая эпопея А.Иванова «Золото бунта» и его же лирическое повествование о безвременье 90-х «Географ глобус пропил»; лирико-авантюрные произведения Ю.Полякова «Козлёнок в молоке» и «Замыслил я побег», реалистическо-фантастический роман в духе постсоветского Кафки «Поколение П» В.Пелевина, повести и романы Р.Сенчина и др. Это фильмы А.Балабанова (прежде всего, «Брат», «Брат-2», «Война»). Творчество для детей – книги, фильмы, мультфильмы – перестали быть важным явлением культуры, как в советский период, о детях «эффективные менеджеры» просто напросто забыли. Единственным событием в искусстве для детей можно назвать перевод серии книг о Гарри Поттере выдающейся современной английской писательницы Дж.Роулинг. Эта книга, увлекательная по сюжету и глубоко христианская по характеру идей, заставила детей и подростков отвлечься от экранов телевизоров и компьютеров. Можно сказать, что гламурно-скандальной инфернальщины сериалов а ля «Дом-2» противостояла лишь история о Мальчике-Который-Выжил. Воспитательный и даже религиозный смысл этих книг прекрасно проанализировал миссионер и богослов о.А.Кураев. Его литературоведческий и богословский разбор и самого популярного русского романа в среде молодежи – булгаковского «Мастера и Маргариты» – ещё один вклад ученого диакона в «воспитание подрастающего поколения», которым в постсоветской РФ мало кто занимается, несмотря на орды «минобразовских» чинуш. Театральные подмостки увлеклись коммерческими комедиями, в основном американскими, антрепризой или «чернухой», подделывающей под документальный «театр.док». В драматическом и музыкальном театре стали появляться осовремененные постановки классики, европейский авангардный стиль режиссуры. Одной из форм русской свободы в конце 1990-х – 2000-е стал интернет, который занимает всё большее место в жизни современного горожанина. Россия влилась в мировое информационное пространство, стали возникать разнообразные сегменты «русского интернета» – от либеральных и православных до националистических. Свобода, всё более урезаемая в официальных СМИ, особенно электронных, стала преимуществом кибер-пространства, в недрах которого зарождаются новые формы народной солидарности и национального дискурса. ЗАКЛЮЧЕНИЕ Советский период русской культуры завершился. Постсоветский – недавно начался и еще долго будет длиться. Станет ли он, как в последние двадцать с лишним лет, продолжением сложившейся идейно-культурной политики управляющих Россией и ее народом элит; или преобразится в новый этап развития русской культуры в новом социальном и демократическом государстве – это зависит от множества факторов. Но в том числе – и от осознания всеми мыслящими русскими людьми той национально-исторической катастрофы, которую пережил русский народ в XX – начала XXI века. Мы тоже – «мальчики-которые-выжили», как сказала о своем главном герое автор популярнейшего романа конца XX столетия. Сумеет ли мы победить нашего общегосударственного «того-кого-нельзя-называть», наших собственных «демонов глухонемых» – от ответа на этот вопрос зависит судьба не только русской культуры, но и породившего её народа. Мария Фомина Санкт-Петербург Января 2020