

В стране советской жить: мифология повседневной жизни 1920-1950 г.

А.И. Куляпин, О.А. Скубач

БАРНАУЛ

Грандиозный суперпроект сталинской эпохи – «сказку сделать былью» – как стало ясно с течением времени, не был окончательно реализован. Причина неудачи не только в фантастичности проекта, ведь «Кафку сделать былью» (как шутили позже, в семидесятые) – задача не менее трудная, но в этом направлении успехи страны советов гораздо более очевидны. При всей любви сталинского искусства (в особенности кинематографа) к сказочным архетипам, сюжетам и схемам, несомненна ориентация советской культуры не на саму сказку, а на то, что располагается глубже – на *миф*. Пафос оптимизма, столь свойственный стране победившего социализма, имеет отчетливо трагедийный оттенок. Для советского мировосприятия гарантированный «happy end» сказки куда менее органичен, нежели мифопоэтическая картина напряженной борьбы сил хаоса и космоса. Ощущение неоконченности любой победы, осознание необходимости все новых и новых жертв как раз и вносит в приподнятую атмосферу всеобщих веселья и радости заметную трагическую ноту.

Мифологическое сознание, как известно, базируется на символизации абсолютно всех явлений и предметов. В свою очередь, политический тоталитаризм неотделим от тоталитаризма семиотического. Человек сталинского времени всегда и всюду одержимо выискивает знаки и символы и создает тем самым совершенно особое пространство, где практически ни одна вещь, пусть даже самая простая и обыденная, не равна себе, но отсылает к чему-то иному. О сверхсемиотичности советской жизни писали многие свидетели эпохи; Илья Эренбург, например, в романе «Рвач» (1925) так охарактеризовал особенности коммунального быта: «Кухня была общей, и меню каждого оценивалось с точки зрения этики, эстетики, а также возможности вынужденного переселения в Нарым» [Эренбург, 1962-1967, т. 2, с. 261]. Широкое распространение таких оборотов, как «харчи пролетарского происхождения» [Эрдман, 1990, с. 28], или «честный советский хлеб» [Леонов, 1969-1972, т. 9, с. 556] свидетельствуют о политико-идеологической и социальной доминанте советской кухни –

своего рода «диктатуре вкуса». Те же тенденции «семиотического отягощения» обнаруживаются и в других сферах советской повседневной действительности. Некоторые из этих сфер рассмотрены ниже.

1. Москва моя – страна моя

Начинается земля,
как известно, от Кремля.
(В. Маяковский)

Утрата Петербургом столичного статуса была закономерным и почти неизбежным следствием Октябрьской революции. Радикальные социальные преобразования, как правило, в первую очередь находят свое выражение в переформлении социально-политического пространства. Период военного коммунизма (1917–21 гг.), последовавший за переворотом, – это время, когда страна активно искала новую столицу. На роль топоса Власти практически одновременно претендовали Самара, Архангельск, Омск, Новочеркасск, Киев, Симферополь. Дело даже не в перемещении правительств, но в симптоматичных для эпохи центробежных тенденциях, выразившихся, например, в оттоке интеллектуальной элиты из бывших центров на периферию. По наблюдению В. Паперного, в культуре 1920-х гг. «ценности периферии становятся выше ценностей центра. И сознание людей, и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении от центра» [Паперный, 1996, с. 20]. И.П. Смирнов назвал послереволюционные годы «эпохой борьбы между столицей и окраинами за главенство». «Эта война, – пишет исследователь, – началась в советской России. Люмпен-пролетариат попер с городских границ в буржуазные квартиры, превращая их в коммунальные; анархисты, не справившиеся в 1918 г. с властью в Москве, насадили ее в Гуляй-Поле. Названные десятилетия повторили XVII век, когда порубежная Русь двинулась походом на Москву, затеяв Смуту <...>» [Смирнов, 2003, с. 216]. Аналогия между «бунташным» XVII веком и послеоктябрьской смутой была замечена еще Б. Пильняком в 1921 году. «Побежали на Дон, на Яик, – а оттуда пошли в бунтах на Москву. И теперь – дошли до Москвы, власть свою взяли, государство строить свое начали, – выстрают. Так выстрают, чтобы друг другу не мешать, не стеснять, как грибы в лесу» [Пильняк, 1994, т. 1, с. 55], – говорит один из героев романа «Голый год», архиепископ Сильвестр. Любопытно отметить, что очень похожую сентенцию произносит в романе совсем далекий от взглядов Сильвестра персонаж – Донат: «Петербург-с это вроде лишая-с. Смею думать, народ сам лучше проживет без опеки <...>. У нас Петербург давно прикончен. Жили без него и проживем, сударь» [Пильняк, 1994, т. 1, с. 80]. Примечательное единодушие совершенно разных героев в их рассуждениях о социальной географии выдает и авторскую точку зрения, и одновременно свидетельствует о популярности в начале 1920-х годов идеи войны Провинции со Столицей.

Следующий этап этой вечной борьбы приходится на годы НЭПа, когда целая волна молодых честолюбцев устремляется в Москву. Е. Петров вспоминает события 1923 года: «В Москву понаехало множество провинциальных молодых людей для того, чтобы *завоевать* великий город» [Ильф и Петров,

1961, т. 5, с. 508]*. Провинция, покорив Столицу, тем самым, по сути, возвращает ей столичный статус.

В 1922 году прибывает в Москву герой романа И. Эренбурга «Рвач». С Курского вокзала Михаил Лыков шагает на Остоженку: «Это было триумфальным шествием. Проходя мимо Красных ворот, он принял их за соответствующую арку» [Эренбург, 1962–1967, т. 2, с. 140]. Эренбург щедро уснащает милитаристской лексикой изображение судьбы своего героя. Москва в восприятии Лыкова – «древний город, который ему предстояло *завоевать*» [Эренбург, 1962–1967, т. 2, с. 149]. В романе подчеркивается типичность для периода начала НЭПа подобной биографии: «Путь с Каланчевской площади к Арбату, к Пречистенке или к Замоскворечью, – сколько юношей в эти годы, волнуясь, проделали его, предвидя жестокую борьбу и победу! <...> Таким образом, путь Михаила, казавшийся ему прокладываемой в девственных джунглях тропю, был достаточно проторенным» [Эренбург, 1962–1967, т. 2, с. 149–150].

Ощущения завоевателя, вступающего в поверженный город, достоверно переданы также и А. Малышкиным в романе «Люди из захолустья» (1937–38). Николай Соустин, демобилизованный красный командир, носитель «уездной, коренастой, нерастраченной силы», 7 ноября 1929 года на улицах праздничной Москвы вспоминает: «Семь лет назад <...> шел утром вот по этому самому Каменному мосту. Перед ним, вся в солнце, поднималась впервые увиденная Москва, которую еще нужно было *завоевать*. И в то утро верилось, что завоеует, что непременно добьется своего, потому что и Соустин был участником добычи, он участвовал своим телом, жизнью. В то утро все начиналось заново» [Малышкин, 1965, с. 147]. Эмоции, испытываемые героем романа, достаточно сложны – это враждебность, соединенная с завистью к благам столичной цивилизации; комплекс неполноценности, помноженный на комплекс превосходства (в жизненной силе, энергии, агрессии): чувства нового варвара, завоевывающего Третий Рим.

Главный город страны с началом НЭПа возвращает утраченный было авторитет. В очерке «Бенефис лорда Керзона» (1923) недавний провинциал М. Булгаков восторженно признается в любви к столице: «Москва. Опять дома. После карикатурной провинции без газет, без книг, с дикими слухами – Москва, город громадный, город единственный, государство, в нем только и можно жить» [Булгаков, 1989–1990, т. 2, с. 295].

Москва в эти годы жестко диктует стране свои законы. Герой упомянутого выше романа Эренбурга умело использует столичный престиж, чтобы осуществить сомнительную аферу в Одессе: «Объяснение легкости одержанной победы следует искать не только в природной наивности бедного замзава, но и в том престиже Москвы, который делает нравственно обязательным для всего нашего обширнейшего Союза даже суждение о пьесе Бернарда Шоу, высказанное театральным рецензентом столичной газеты» [Эренбург, 1962–1967, т. 2, с. 181].

* Курсив здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, наш. – А.К., О.С.

Покоренная провинциалами столица, тем не менее, вскоре лишается чего-то весьма существенного. Очень тонко почувствовал метаморфозу, которую переживает идея столичности на рубеже 1920–30-х гг., Ю. Олеша. «Коммунистическая академия в Москве – это верно. Высший Совет Народного Хозяйства в Москве <...>. Так, Москва – центр? Да? Москва – центр» [Олеша, 1999, с. 43], – пишет автор «Зависти» в своем дневнике, выделяя основные аспекты власти: идеологический и экономический. Москва, однако, уже не центр культуры. Из двух обычных функций столицы – служить топосом власти и топосом культуры – за советской Москвой закрепляется только первая: «Столичность – это мода, вкус, приличие, тонкость, примеры, образцы, авторитетность, – т.е. концентрация всего того, что предписывает всей стране образ жизни и мыслей. <...> Мы все говорим: Москва, Москва, столица, столица, а ведь понятие столицы уничтожилось. Где главный город нового мира? Намечена стройка новых городов. А может быть лучшие умы сосредоточатся там, где будет главное место по добыче руды?!» [Олеша, 1999, с. 44].

Начиная с 1929 года – года Великого перелома – страна стремительно движется к тоталитаризму. Общеизвестно, что тоталитарная модель равносильна сверхцентрализации; статус столицы здесь резко возрастает. «Выделенность Москвы, представление о Москве как центре Космоса, своеобразной идеальной модели Космоса, начались в ноябре 1933 г. транспарантом, висевшим тогда поперек улицы Горького: “Превратим Москву в лучший город мира по архитектуре и благоустройству”, – достигли апофеоза в 1947 году, во время празднования 800-летия Москвы, когда Сталин в своей речи назвал Москву “образцом для всех столиц мира”» [Паперный, 1996, с. 109. Курсив автора]. К середине 1930-х гг., как может показаться, равновесие между столицей и провинцией оказывается необратимо нарушено. Характеризуя атмосферу этой эпохи, Е. Добренко вводит понятие «Москва-центричность». «Страна как будто прикована к Москве», – замечает ученый [Добренко, 2000, с. 132].

При более пристальном взгляде на проблему соотношения столицы и провинции становится очевидно, что реальные процессы были более противоречивы. На деле «Москва-центризм» сочетался со своего рода «провинция-центризмом». Столичность и власть в советском космосе тождественны: осуществляя власть над периферией, столица вынуждена «транслировать» самое себя повсеместно. В предвоенное десятилетие пересекаются два вектора движения: чеховскому «в Москву, в Москву, в Москву!» противостоит грибоедовское «вон из Москвы!». В качестве иллюстрации первой тенденции может служить примечательная реплика, произнесенная выступавшим на I съезде советских архитекторов (1937 г.) датчанином Гаральдом Хальсом: «Я слышал <...>, что у вас есть здесь поговорка о Москве: – в Советском Союзе три класса населения: 1) живущие в Москве; 2) на пути в Москву и 3) надеющиеся попасть в Москву» [Паперный, 1996, с. 83]. Складывается ощущение, что страна существует лишь в отношении к столице. С другой стороны, Москва как бы расширяет свои пределы до границ всей советской державы. Власть активно рассылает во все концы своих новоявленных эмиссаров, о чем, в частности, пишет и Олеша в цитированном фрагменте дневника.

Высказанное Олешей предположение, что центром нового мира станет

«главное место по добыче руды», отчетливо корреспондирует с одним из важнейших мифов сталинской эпохи – мифом о переплавке/перековке человеческого материала, ставшим своеобразным алгоритмом инициации советского человека. Подчеркнем, что согласно литературе 1920–40-х гг. москвич и провинциал проходят инициацию по-разному.

Окончательное перерождение жителя российской глубинки в «нового человека» может произойти только в Москве. Перевоспитание бывших малолетних правонарушителей и беспризорных, о котором рассказывает повесть А.С. Макаренко «Марш тридцатого года» (1932), венчается поездкой в столицу: «Ах, хорошее было дело – наш московский поход! Из Москвы мы приехали новыми, иными – более сильными, уверенными, еще больше чувствуя связь со всем пролетариатом нашего Союза» [Макаренко, 1987, с. 125]. Преображение неопита происходит в ситуации соприкосновения с революционными святынями. Посещение ленинского мавзолея – для советского человека акт религиозный. Героиня пьесы А. Афиногенова «Далекое» (1936) пятнадцатилетняя комсомолка Женя в ответ на приглашение приехать в Москву говорит: «Обязательно! Мне – главное, чтоб было где переночевать. А днем я по улицам шляться буду, все осмотрю до капельки! И первым делом – в Мавзолей, на Красную площадь, в очередь. Семь раз подряд обойду. Такая моя мечта: семь раз подряд» [Афиногенов, 1977, с. 265–266]. Женин план паломничества к Мавзолею удивительно похож на ритуал исламского хаджа: в Мекке мусульманин совершает семикратный обход главной святыни – «черного камня» (Каабы).

В отличие от провинциала москвич, как правило, осуществляет инициацию в экстремальных условиях Урала, Сибири, Дальнего Востока или Крайнего Севера. В советской культуре эти локусы служат постоянными индексами периферии. «Страной чудес и сказочных превращений» названа Арктика в романе В. Каверина «Два капитана» (1938–44) [Каверин, 1979, кн. 2, с. 63]. Лишь на периферии, окунувшись в реальную жизнь, столичный житель имеет шанс стать «настоящим человеком». Литературе соцреализма, постоянно подвергающей героя провинциальной «проверке на прочность», вторит и кино. По наблюдению Е. Добренко, кинематограф 1930-х гг. «создает определенные “универсумы испытания” – идеальный топос для героя, одерживающего победу над врагами (“Тринадцать” М. Ромма, 1937; “Джюльбарс” В. Шнейдерова, 1936) и стихией (“Семеро смелых” С. Герасимова, 1936). В таком универсуме умирает старое (“Аэроград” А. Довженко, 1935), рождается новое (“Комсомольск” С. Герасимова, 1938) и обретается счастье (“Искатели счастья” В. Корш-Саблина, 1936). Именно сюда, на периферию стремится каждый “настоящий человек” (“Девушка с характером” К. Юдина, 1939). Но это еще и пространство, синтезирующее “героическую романтику” и “суровый реализм”, – идеальное стилевое пространство соцреализма» [Добренко, 1996, с. 99].

Затертый до последней степени сюжет о москвичах, отправляющихся на великие стройки первых пятилеток, вскоре стал в советской литературе объектом пародии. С большой долей иронии мотив идейной «переплавки» испорченных обитателей столицы преподносится в романе Вс. Иванова «У» (1932). Леон Черпанов, вербующий в Москве рабочих для уральской стройки, на вопрос: «почему же за дрянью в Москву ездить?», – отвечает: «Дрянь дряни

рознь <...>. Есть дрянь неученая, неграмотная, неловкая, стихийная, так сказать, дрянь. Такой дряни, безусловно, везде много. Но есть дрянь не так, чтоб уж очень дрянь, а полудрянец, который даже если слегка обработать, то он в деле окажется очень и очень полезным. Вот такой ученой, грамотной дряни, зря пропадающей, много, думается мне, в центрах, где пропадает она без толку и без счастья. Мы ее хватаем – и в домну!..» [Иванов, 1988, с. 52]. Другой герой романа «У» доктор Андрейшин прямо указывает на вторичнолитературный характер миссии Черпанова: «Представляю, как вы смеетесь над современными писателями, которые каждого провинившегося героя отсылают для отрезвления в провинцию, тогда как только провинция, утверждаете вы, дает полную сумму счастья» [Иванов, 1988, с. 31].

В Москве легко сделать карьеру, устроить свою личную судьбу, но любой успех будет иллюзорным без приобщения к действительной борьбе за переустройство мира, разворачивающейся в провинциальной глуши. Если Саня Григорьев, положительный персонаж романа Каверина «Два капитана» – полярный летчик, герой «советского фронта», то его главный антагонист Николай Антоныч – человек, сделавший карьеру ученого-полярника, не покидая Москвы. Естественно, что его научная карьера призрачна. Без защиты диссертации он удостоивается степени доктора географических наук. С точки зрения Григорьева и всей эпохи, Николай Антоныч – «лжеученый»: «он не является ученым-полярником, а представляет собою тип лжеученого, построившего свою карьеру на книгах, посвященных истории экспедиции “Св. Марии”» [Каверин, 1979, кн. 2, с. 272].

В тоталитарной географии столица и периферия, будучи предельно разделены и противопоставлены, стремятся, в то же время, стать изоморфными друг другу. «Страна как будто сплющилась: миллионы километров потеряли объемность, – пишет Е. Добренко. – Вся Страна превращается в Периферию себя самой, но эта Периферия, в свою очередь, оказывается Границей. Внутреннего пространства нет. Периферия – это сама Граница» [Добренко, 1996, с. 101]. Согласиться с исследователем можно лишь отчасти: если суть пространственной метаморфозы угадана верно, то ее направление (Страна превращается в Периферию) трактуется слишком однозначно. Не менее (если не более) значимым в советской вселенной оказался противоположный вектор трансформации: в предельном воплощении вся страна должна стать Москвой.

В сахалинской глуши, в безызвестном гиляцком колхозе Сергей Голицын, герой романа В. Кетлинской «Мужество» (1938), встречает бывшего москвича, ныне – энтузиаста социалистического преобразования страны. «Поначалу приходилось все на свете делать: солить, и пахать, и картошку сажать, и грамоте учить, и коров доить, и в бане отмывать вековую грязь, и младенцев принимать. Зато погляди, чего мы добились», – аттестует свою работу новоявленный первопроходец-цивилизатор. В дальнейшем, однако, дистанция между столицей и Сахалином исчезает: Москва, как выясняется, и располагается там, где находится форпост в борьбе за социализм:

«– Вы уже шесть лет здесь?» – спрашивает Сергей.

«– Шесть.

– И вам не скучно? Не тянет в Москву?

Кудрявый вздохнул. Но глаза его были ясны, без грусти.

– Ну чудак человек! Кого же в Москву не тянет? А только для меня и здесь Москва» [Кетлинская, 1978, с. 359].

В восприятии героя А. Коптяевой («Иван Иванович», 1949) краевой центр Укамчан – «Кусок Москвы!» [Коптяева, 1984, с. 276]. И это при том, что на улицах города – помимо машин и автобусов – «лошади, олени, бычьи и собачьи упряжки» [Коптяева, 1984, с. 276].

Роман Эренбурга «День второй» (1932–33) завершается метафорическим уподоблением провинциального Кузнецка Москве. Сначала – в письме Вари Тимашовой к Петру Гловому, уехавшему в Москву: «Хотят к Первому мая пустить блюминг. Тогда, наверно, приедут разные делегации, и мы заживем совсем как в Москве» [Эренбург, 1962–1967, т. 3, с. 349]. А на последней странице романа Шухаев, сравнивая Кузнецк с новой, только разворачивающейся стройкой, говорит: «У них в Кузнецке благодать. Прямо тебе Москва. Концерты устраивают. Честное слово!» [Эренбург, 1962–1967, т. 3, с. 359]. Цель всех социалистических строек – укрощение природной стихии и преодоление традиционного русского комплекса подавленности беспредельным пространством. В классической культуре XIX века Россия растворяется в пучине бесконечных провинциальных просторов. В советский период вся страна должна подчиниться единому структурному императиву – столице. «Москва в известном смысле равна территории всего государства», – замечает В. Паперный [Паперный, 1996, с. 19. Курсив автора]. «У нее не было границ; казалось, она расходится проспектами и бульварами во все концы нашей страны» [Бубеннов, 1973, с. 8], – так видит столицу М. Бубеннов («Орлиная степь», 1954–1959).

В рассказе А. Гайдара «Чук и Гек» (1939), пропитанном духом времени, «Москва-центризм» сочетается с панмаргинальностью. На первой странице Москва названа «далеким городом», т.е. точкой отсчета избрана глухая провинция: «А жили они с матерью в далеком огромном городе, лучше которого и нет на свете. Днем и ночью сверкали над башнями этого города красные звезды. И, конечно, этот город назывался Москва» [Гайдар, 1986, т. 2, с. 122]. Путешествие Гека из Москвы в тайгу ведет к трансформации его мирообраза. «Раньше, когда Гек жил в Москве, ему представлялось, что вся земля состоит из Москвы, то есть из улиц, домов, трамваев и автобусов. Теперь же ему казалось, что вся земля состоит из высокого дремучего леса» [Гайдар, 1986, т. 2, с. 139]. Тем не менее, в финале рассказа Москва и далекая периферия сливаются в единое гомогенное советское пространство: затерянные в глухой тайге на краю земли герои встречают Новый год под бой московских курантов: «Это в далекой-далекой Москве, под красной звездой, на Спасской башне звонили золотые кремлевские часы» [Гайдар, 1986, т. 2, с. 147]. Узами, связывающими всех советских людей в едином праздничном порыве, служат, конечно, не столько радиоволны, сколько некая духовно-идеологическая общность, уничтожающая самое понятие отдаленности. В кинофильме «Чук и Гек» (1953), снятом по сценарию В. Шкловского, герой поет: «И где бы ты ни был – Всегда над тобой / Московское небо / С кремлевской звездой...»

Если в постмодернистской модели центра нет вообще, то в тоталитарной – центр везде. Олеша, современник и свидетель сталинской эпохи, не случайно восхищается определением Вселенной у Паскаля: «Паскаль сказал, что все-

ленная – это такой круг, центр которого везде, а окружность нигде. Как это гениально!» [Олеша, 1989, с. 372]. Лучшей формулы тоталитарного пространства не найти. Модель «центр – везде» наиболее адекватно отвечает духу сталинской топографии: «...на поверку далекое близким оказывается. И люди здесь свои, как самые близкие наши друзья» [Афиногенов, 1977, с. 285], – рассуждает героиня пьесы Афиногенова «Далекое».

Само слово *провинция* становится запретным на рубеже 1930–40-х гг. В романе Л. Леонова «Русский лес» в сцене, относящейся к 1941 г., героиня извиняется: «Вы та самая девушка из провинции... простите, с периферии, – поправилась она по моде века, стремившейся уравнять всех граждан, чтоб никому не было обидно» [Леонов, 1969–1972, т. 9, с. 11–12]. В Маяковский объявил «дико устаревшим» «самое название “провинция”» еще в статье 1928 г. «Рожденные столицы». «Архаический язык, – развивает свою мысль поэт, – еще склонен называть провинцией даже такие города, как Минск, Казань, Симферополь, а эти города, волей революции ставшие столицами, растут, строятся, а главное, дышат самостоятельной культурой своей освобожденной страны» [Маяковский, 1978, т. 6, с. 424]. При внешнем сходстве формулировок 1920-х и 1940-х гг. пафос их противоположен. Авангардный Маяковский ратует за полицентризм, тоталитарный Леонов – за энтропийное, в перспективе, уравнивание.

Парадоксальность советской пространственной модели в том, что она одновременно и растущая, расширяющаяся, и уменьшающаяся, уплотняющаяся. Присоединение Прибалтики, Западной Украины и других территорий отражает экспансионистскую политику большевиков. Во «внутреннем» же пространстве *далекое* превращается в *близкое*, т.е. пространство страны сжимается. М. Золотоносов, сравнивая модели пространства в гитлеровской Германии и СССР накануне войны, пишет: «Карл Хаусхофер, чья геополитическая концепция была использована Гитлером, ставил задачу привить народу мистическое ощущение “тесноты пространства”. Советская глиптопропаганда прививала народу мистическое ощущение избытка силы и губительной тесноты пространства для столь глобальных идей, какими являются ленинско-сталинские идеи» [Золотоносов, 1999, с. 748]. Аналогичен вывод Г. Гусейнова: «*Нерушимость границ* и парадоксальная новая, *советская теснота* в них отмечались многими художниками, наблюдавшими, как эти границы запирались изнутри. <...> Страна хоть и велика, но она и должна, по замыслу большевиков, быть несколько тесна для ее жителей, как бы широко не раскинулись ее границы» [Гусейнов, 2005, с. 33. Курсив автора].

В повести Гайдара «Дальние страны» (1932) действие разворачивается на маленьком железнодорожном разъезде, мимо которого, не останавливаясь, мчатся поезда: «И никогда, ни разу не останавливался скорый на их маленьком разъезде. Всегда торопится, мчится в какую-то очень далекую страну – Сибирь» [Гайдар, 1986, т. 1, с. 245]. В последней главе повести образ повторится: «С обычным ревом и грохотом из-за поворота вылетел скорый. Он промчался мимо, в далекую советскую Сибирь» [Гайдар, 1986, т. 1, с. 312]. Сибирь уже не «очень далекая», а «далекая советская»; «советскость» сближает. Впрочем, деформация советского мира описывается Гайдаром в терминах военной аг-

рессии. Лексика создает тревожное ощущение приближающейся угрозы, а во все не светлой утопии: «Дальние страны, те, о которых так часто мечтали ребяташки, туже и туже смыкая кольцо, надвигались на безымянный разъезд № 216. Дальние страны с большими вокзалами, с огромными заводами, с высокими зданиями были теперь где-то уже не очень далеко» [Гайдар, 1986, т. 1, с. 295]. Начальник заставы на советско-маньчжурской границе Черкасов в первых сценах пьесы Н. Погодина «Падь Серебряная» (1939) подчеркивает удаленность и оторванность пограничников от столицы: «Вспомните, <...> что от нас до центра десять тысяч километров!» [Погодин, 1972-1973, т. 1, с. 437]. Но в финале, после телефонного разговора с наркомом, сообщает: «Потом он <нарком. – А.К., О.С.> передал привет бойцам Пади Серебряной и, между прочим, сказал, чтобы застава не беспокоилась. В нужную минуту явится авиация, танки, армия. А подрасть придется... так и закончил! Вот видите! Удивительно близко слышно Москву...» [Погодин, 1972-1973, т. 1, с. 484].

«Социализм создает свою географию», – утверждает В. Саянов в очерке 1938 года, с характернейшим названием «Волга будущего» [Саянов, 1938, с. 44]. Как можно видеть, в советской топографии пространство переживает самые причудливые метаморфозы, оно не абсолютно, но относительно. Москва становится точкой, свободно перемещающейся по осям географических параллелей и меридианов. В. Паперный обращает внимание на то обстоятельство, что мироощущение столичной культуры 30-х гг. «как бы отрывается от ее реального существования» и «словно бы сползает на несколько десятков градусов южнее, с 60° широты до, по крайней мере, средиземноморских широт» [Паперный, 1996, с. 174, 171]. Возможность сместиться к югу – прерогатива Москвы. Иронизируя над абсурдным планом высадить на московских бульварах тысячи финиковых пальм, М. Зощенко в фельетоне «Что делается!» (1929) пишет: «Мы, ленинградцы, прямо загрустили от такого сообщения. Все Москве и Москве. И пальмы Москве, и попугаи Москве. <...> А только вот что. Из такой большой партии благородных деревьев прилично бы и нам хотя бы 200 пальм уделить. У нас, в Ленинграде, и климат мягче. У нас скорее пальмы привьются. И, может, даже начнут плоды давать – государству на пользу, пищестру на удивление. А то в Москве чертовские морозы зимой бывают. Завянут же пальмы» [Зощенко, 1991, с. 318–319].

В ситуации, когда любой пространственный ориентир может обернуться своей противоположностью, функцию структурирующего принципа советского Космоса берет на себя время. Так, столица обособлена, отделена от страны не столько пространством, сколько временем. В лозунге, призывающем превратить Москву в образцовый коммунистический город, есть ощущение разрыва временного потока на несколько русел с разной скоростью течения. Страна – это пока еще мир социализма, а столица уже становится островком коммунизма. Трансформацию пространства во время демонстрирует, в частности, Л. Леонов в романе «Русский лес». В глухом селе Полушубове люди собираются в «читальню», чтобы послушать радио: «и в том заключалась сила ветровского р а д и о н а, как его окрестили мужики, что ежедневно будущее говорило с ними голосом Москвы» [Леонов, 1969–1972, т. 9, с. 377. Разрядка автора]. «Форпостом в будущее человечества» называл Москву Пильняк [Пильняк, 1994, т. 2, с. 221]. Несколько более сложный временной парадокс

зафиксирован в романе В. Катаева «Время, вперед!» (1932): «Контрольные электрические часы на столике дежурной показывали четыре минуты восьмого. Это было московское время. Москва отставала ровно на два часа» [Катаев, 1956–1957, т. 1, с. 265]. Столица одновременно и «отстает» от страны, и опережает ее, задает скорость движения в будущее. Сестра главного героя романа, инженера Маргулиеса, диктует ему по телефону из Москвы статью из *завтрашнего* номера газеты. Эта статья и будет теоретической основой, оправданием трудового рекорда и небывалых темпов работ бетонщиков.

Москва существует в будущем, стало быть, она не существует в настоящем. Москва превращается в индекс «советского», представая в текстах 1930–40-х гг. в виде лубочной картинки со звездами на кремлевских башнях, Мавзолеем и Красной площадью. Утопизм столичного локуса определяет его виртуальность и фантастичность. «Москва со своими огнями жила где-то на недосыгаемой разуму планете», – описывает ее герой романа «Люди из захолустья» [Мальшкин, 1965, с. 363]. Не случайно оказались безрезультатными все попытки воссоздать многомерный образ столицы в кинематографе: «Фильм же, действие которого происходило бы в Москве и который создавал бы образ Москвы, в 30-е годы так и не был сделан. Не был он создан и в послевоенные годы» [Добренко, 1996, с. 98].

С началом Великой Отечественной Москва приобретает совершенно исключительное значение. Линия фронта протянулась через всю страну, но в советской мифологии начального периода войны создается убеждение, что именно Москва является единственной и исключительной целью фашистского наступления. Данное представление поддерживается весьма небесспорной аналогией между двумя Отечественными войнами – 1812 и 1941–45 гг.

Действие известного романа В. Ажаева «Далеко от Москвы» (1948) происходит в первый военный год. Главный герой инженер Алексей Ковшов, командированный в максимально удаленную от Москвы географическую точку – на Дальний Восток, будучи молодым, незрелым рвется в столицу, почитая ее оборону самым важным из всех возможных дел. Стремление Алексея прекрасно передает главное настроение 1941 года:

«Несчастьем представилось Алексею его пребывание в Новинске, в глубочайшем тылу, в безопасности и безделье.

“Кто ты сейчас? – спрашивал он себя с негодованием. – Кто ты, беспечно прогуливающийся среди мирной природы, когда твоя подруга и товарищи воюют за родину, когда самое родное и дорогое, без чего немислимо жить – будущее твоего народа, Москва каждую минуту подвергается смертельной опасности?..”» [Ажаев, 1949, с. 22–23].

В качестве объекта нападения Москва предстает конкретной и реальной географической точкой. Но как только непосредственная опасность миновала, со столицей вновь начинают происходить чудесные метаморфозы. Москва – это главное в жизни советских людей, поэтому Москва везде, где есть советские люди. Эвакуация москвичей в глубокий тыл внешне напоминает об исходе народонаселения из столиц в годы революции. Однако внутренний смысл этих процессов не тождественен. Война лишь интенсифицировала выполнение задачи, поставленной еще в 1930-х гг.: экстракт московской культуры должен

ровным слоем покрыть всю территорию СССР.

Чем дальше от Москвы отъезжают герои романа Л. Кассиля «Великое противостояние» (1940–47), тем больше реалий и примет родного города они встречают: «состав, сцепленный из вагонов московского метро», «московскую электричку», чистильщика обуви с Таганки, работающего под вывеской «Москоопремонт», и даже слона Джумбо из столичного зоопарка [Кассиль, 1965–1966, т. 2, с. 302, 303, 307]. «Наша Москва везде!» – гордо восклицает один из пионеров [Кассиль, 1965–1966, т. 2, с. 303]. Есть во второй книге романа «Великое противостояние» (названной «Свет Москвы» и посвященной автором 800-летию юбилею столицы) еще один афоризм на ту же тему: «Стены Кремля охраняют каждого из нас» [Кассиль, 1965–1966, т. 2, с. 249].

Основное действие романа Ф. Панферова «Борьба за мир» (1946–47) разворачивается в небольшом уральском поселке Чиркуль. Описание территории моторного завода, построенного здесь в первые месяцы войны, – яркий образец соцреалистической «лакировки действительности»:

«Центральный проезд, как и боковые улицы завода, усаженные тополями, загудронированные, колыхались в море огней. Николай Кораблев подошел к одному чугунно-черному, с витиеватыми нарезками фонарному столбу и похлопал его ладошкой.

– Предлагали всякое на столбы – сосну, лиственницу, а мы выхлопотали, чтобы нам прислали их из Москвы. Эти когда-то стояли на Тверской. Красивые были. А потом на Тверской появились гиганты-дома, сама улица расширилась раза в три, и столбы эти стали смешны. А у нас они украшают: они приближают нас к Москве <...>» [Панферов, 1989, с. 222–223].

В этом примере – формула отношений Москвы и периферии: косная материя чугуна, производимого на провинциальных заводах (главным образом – на Урале), попадая в столицу, именно там приобретает не только эйдетическую форму, но и культурно значимый смысл. Не случайно это столбы с Тверской – улицы, концентрирующей атмосферу прежней Москвы. Облагороженный таким образом, «пропитавшийся Москвой» чугун возвращается в уральскую глушь. Столбы с Тверской несут на завод не просто электрический свет, но свет столичной культуры. Однако этот пространственно-географический цикл усложняется еще и циклом временным: Тверская выражает прошлое Москвы; ее настоящее – это улица Горького, где старые столбы уже «смешны» и нелепы. Так днем сегодняшним провинциалов становится вчерашний день столицы.

Блуждающая по всей карте СССР (а потому – призрачная) Москва, – феномен, вписывающийся в основную стилевую доминанту соцреализма, который, как известно, полагает реальным не существующее, а должествующее. Советская эпоха стремилась материализовать утопию и, несмотря на кажущуюся невозможность этого предприятия, оно почти удалось. Сакральной точкой советского Космоса – столицей – стал «у-топос», то есть ‘место, которого нет’.

2. Связанные одной целью

Что бы сделать такое, для всего человечества...
Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню.
Прямо в Кремль. Прямо в красное сердце советской республики.
Позвоню... и кого-нибудь там... изругаю по-матерному.
(Н. Эрдман)

В записных книжках И. Ильфа встречается такая мысль: «В фантастических романах главное это было радио. При нем ожидалось счастье человечества. Вот радио есть, а счастья нет» [Ильф и Петров, 1961, т. 5, с. 189]. Ильф преувеличивает не так уж сильно. Мотив радиосвязи действительно играет исключительную роль в советской – и не только фантастической – литературе. Это неудивительно. С точки зрения тоталитарной культуры радио предельно выражает идею всеобщей связанности, единения всех советских людей, в процессе прослушивания радиопередач экстатически переживающих чувство сопричастности к общему делу и образующих некое коллективное тело – весь «советский народ».

«Каналы связи подыгрывают любой власти», – пишет И.П. Смирнов [Смирнов, 2004, с. 80]. Ленинский план вооруженного восстания не случайно предполагал в первую очередь захват вокзалов, мостов, электростанций и телеграфа. Революции делаются в столицах, а для распространения импульсов влияния в отдаленные точки страны необходимы каналы связи.

Укрепление власти, повышение управляемости напрямую зависит от эффективности связи. Ажаев в романе «Далеко от Москвы», изображая гигантскую дальневосточную стройку, фактически создает модель всего советского социума, где необходимым условием отлаженной работы является надежная связь. Селектор, протянутый бригадой комсомольцев в экстремальных условиях зимней тайги, превращается в аналог нервной системы, пронизывающей все ткани социального организма: «Таня Васильченко недаром гордилась делом своих рук – селектором. Недаром колонна связистов перенесла столько лишений в зимней тайге. Металлический провод, протянутый от управления до последнего пункта трассы на острове, как бы врос живым нервом в тело коллектива. Если бы теперь отнять селектор у строителей, они сразу же лишись бы слуха и языка» [Ажаев, 1949, с. 576].

В рамках советской культуры особенно очевидно сближение представлений об эффективных средствах связи, тотальной власти и электрификации. Известная ленинская формула «Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны», по сути, уравнивает власть с электрификацией. В тридцатых годах в условиях развернувшейся индустриализации в культурном сознании формируется образ страны как пространства, повсеместно пронизанного проводами, несущими энергию, информацию, власть. В 1933 г. группа писателей во главе с М. Горьким инспектировала строительство Беломорско-Балтийского канала. По итогам этой поездки был выпущен коллективный труд, долженствующий зримо запечатлеть благие метаморфозы, которые

переживает русский Север. В числе прочих документов в книге опубликована любопытная фотография, отображающая «день сегодняшней» советской Карелии. На фотографии – кресты, превращенные в опоры для линии электропередачи*. Провода на крестах – внятное и очевидное свидетельство смены индексов сакральности: не ветхий могильный памятник, обращенный *ввысь*, по ту сторону брэнного существования, но бесконечная горизонтальная прямая убегающего *вдаль* провода – подлинный символ вечной и лучшей жизни, ожидающей советского человека не на небесах, но на земле. Здесь и мертвые служат прогрессу.

Советское искусство склонно воспевать индустриальный пейзаж, подчеркивая превосходство не только нового над старым, но и рукотворного над естественным. Линии электропередач и связи, опозитизированные равно и в литературе, и в советской массовой песне, и в кино, и в живописи, превращаются в устойчивый знак укрощенной природы. На картине С. Рянгиной «Все выше» (1934) величественный горный пейзаж заслоняется монументальными фигурами двух монтажников (женщины и мужчины), занятых прокладкой высоковольтной ЛЭП. Но даже тот небольшой кусочек полотна, который остался на долю природного ландшафта, до предела заполнен индустриальными приметами: не одна, но несколько линий электропередач соседствуют с телеграфной линией и железной дорогой. В целом картина репродуцирует упомянутое представление о земном пространстве, опутанном линиями, проводами, рельсами. Образ к тому же усилен значимой параллелью: монтажник-мужчина на первом плане картины опутан мотком провода; самим своим телом он включен в нескончаемую паутину линий.

В самом сталинистском произведении А. Толстого «Хлеб (Оборона Царицына)» (1937) анархисты ставят знак равенства между электричеством и диктатурой: «Пусть хаты освещаются лучиной. Огонь лучины нам дороже электрической лампочки... Мы против электрической лампочки... По электрическим проводам город несет диктатуру» [Толстой, 1958-1961, т. 6, с. 540]. Телеграфная связь помогает формирующемуся централизованному руководству обороной Царицына соединить в единое целое разрозненные отступающие части красных. Связаться здесь – значит «связать», интегрировать в общее политическое и культурное пространство, лишит анархической свободы. Автор находит адекватную ситуации формулу: «Донецкая и 2-я армии колесили где-то вне возможности *поймать их на конец провода*» [Толстой, 1958-1961, т. 6, с. 536].

Тремя годами раньше, выступая на Первом съезде писателей СССР (август 1934 г.), Толстой, мастер чеканных формулировок, выразился еще ярче и определеннее: «Я пронизан насквозь силовыми лучами этого мира, и каждый силовой луч оканчивается в моем мозгу чувствительной точкой» [Толстой, 1958-1961, т. 10, с. 257]. Сталинская культура не признает границ между внут-

* Фотография перепечатана в журнале «Новое литературное обозрение», № 71 (2005). Подпись под фото в оригинале: «На крестах старой Карелии провода, как знамя социалистического наступления».

ренным и внешним, между субъектом и объектом. Человек отныне не предстоит миру, он включен в него и предельно ассимилирован. В поле всепроникающих идеологических импульсов – своего рода рентгеновском излучении тоталитаризма – истинно советский человек обязан быть абсолютно *проницаемым*. Любое «темное», непрозрачное тело здесь сигнализирует о порочном сопротивлении среде, о выпадении из однородного идеологического континуума.

Великая Отечественная война эффективно – и весьма эффектно – закрепила риторику 1930-х гг. В советском мире героем становится тот, кто способен претворить символическое в реальное: генерал Карбышев, чей твердый дух воплотился в осязаемую твердость ледяной скульптуры, «изваянной» из его тела; рядовой Матросов, *буквально* прикрывший от огня пулеметного дзота своих однополчан; летчик Гастелло, столь же буквально атаковавший – самолетом и собственным телом – скопление неприятельских танков и машин. В этом ряду достойное место занял и связист Новиков, отнюдь не метафорически превративший самого себя в продолжение полевой линии связи. Сержант Новиков, не успев соединить разорванный взрывом кабель, получил смертельное ранение. Тем не менее, он восстановил линию, сжав концы провода зубами. Лев Кассиль первым интерпретировал этот военный эпизод с позиции культуры. В рассказе «Линия связи» (1942), посвященном памяти сержанта, он пишет: «...Человек не вернулся обратно. Мертвый, он остался в строю, на линии. Он продолжал быть проводником для живых. Навсегда онемел его рот. Но, пробиваясь слабым током сквозь стиснутые его зубы, из конца в конец поля сражения неслись слова, от которых зависели жизни сотен людей и результат боя. Уже отомкнутый от самой жизни, он все еще был включен в ее цепь. Смерть заморозила его сердце, оборвала ток крови в оледеневших сосудах. Но яростная предсмертная воля человека торжествовала в живой связи людей, которым он остался верен и мертвый» [Кассиль, 1965-1966, т. 3, с. 17–18]. Идеальная линия связи – линия, составленная из людей. Человеческое тело – лучший проводник импульсов власти, чем медная проволока.

В рамках сталинской культуры, как видим, формируется тоталитарный по духу образ сверхпроницаемого и однородного пространства. Это обстоятельство объясняет ту поистине магическую роль, которая приписывается в советской цивилизации радиосвязи, обладающей исключительной проникающей способностью. Если картина стянутого проводами пространства, несмотря на всю позитивность официальной семантики, все же провоцирует подсознательное ощущение несвободы, то радио, в проводах не нуждающееся, нежелательных ассоциаций не вызывает. Напротив, радио мыслится как волшебное средство освобождения. Ортодоксально-советская картина мира допускает фактически только две версии несвободы: человек несвободен либо во враждебном окружении, либо в силу определенных физических дефектов.

В литературе о партизанах и подпольщиках Великой Отечественной войны один из самых ходовых эпизодов – ритуал совместного прослушивания радио. Для молодогвардейцев из романа А. Фадеев голос Левитана – это «свободный голос с свободной земли» [Фадеев, 1982, с. 409]. Одной из кульминационных сцен «Молодой гвардии» (1945–51) становится прослушивание героями речи Сталина: «Тот, кто не сидел при свете копилки в нетопленной

комнатке или блиндаже, когда человек унижен, растоптан, нищ, – кто не ловил окоченевшей рукой у потайного радио свободную волну своей родины, тот никогда не поймет, с каким чувством слушали они эту речь из самой Москвы» [Фадеев, 1982, с. 472].

Соответствующий сюжет подхватило и изобразительное искусство. Так, картина П. Соколова-Скали «Краснодонцы» (1948) воспроизводит миг духовного преобразования молодых подпольщиков, внимающих сакральному радиоголосу. Композиция картины создает почти театральную мизансцену, сфокусированную вокруг девушки с радиоприемником на первом плане. Лица остальных многочисленных персонажей картины, сгруппировавшихся позади центральной фигуры, свидетельствуют о переживаемом мгновении катарсиса и внутреннего освобождения: из фашистской неволи герои словно бы переносятся в родной советский мир, где, как утверждалось в знаменитой довоенной песне, «так вольно дышит человек».

Будучи средством трансляции сакрального Логоса, радио и само неизбежно сакрализуется. Фадеев не зря уснащает религиозными деталями сцену записывания комсомольцами сводки Совинформбюро: «Юноши и девушки, подавшись вперед, с телами, вытянутыми, как струны, с иконописными лицами и глазами, темными и большими при свете коптилки, безмолвно слушали этот голос свободной земли» [Фадеев, 1982, с. 409]. «На небо щель», где «ангели поют» [Леонов, 1969-1972, т. 7, с. 258], – так аттестует радио один из персонажей пьесы Л. Леонова «Волк» (1938). Для Леонова радио – вид советской магии, например, в романе «Соть» (1928-29) встречается такой образ: «На черной панельке магически зажглись зеркальные лампы. <...> Ему <Увадьеву. – А.К., О.С.> было так, точно приложил ухо к искромсанному недавней войною телу и слушает самую душу ее. Тотчас он снова завертел рычаги, оглушая самого себя и волшебным шагом просекая материк» [Леонов, 1969-1972, т. 4, с. 155]. Примечательный сюжет в советской радиомифологии – эволюция старика Хоттабыча из одноименной сказки (1938) Лазаря Лагина: всемогущий джин перекалывается в радиолюбителя, приобщаясь к настоящему волшебству.

По наблюдению И.П. Смирнова, большинство персонажей литературы соцреализма «испытывают страдания от ограниченной подвижности, как, например, одноногий Воропаев, <...> безногий Мересьев, парализованный Корчагин. Мотив хромоты – общее место сталинистских текстов» [Смирнов, 1994, с. 235]. Заметим, однако, что радио, приобщая слушающего к единому телу и духу советского социума, способно в значительной мере компенсировать физические утраты. Парализованный, ослепший, страдающий от невыносимых болей Павка Корчагин, приближается к полноценному существованию только в те моменты, когда слушает радио: «Маленький аппарат ловил на свою антенну шестьдесят станций мира. Жизнь, от которой Павел был отброшен, врывалась сквозь стальную мембрану, и он ощутил ее могучее дыхание. <...> Радио давало ему то, что отняла слепота, – возможность учиться, и в этом не знающем преград стремлении забывал мучительные боли продолжавшего гореть тела, забывал пожар в глазах и всю суровую, неласковую к нему жизнь. Когда луч антенны принес из Магнитостроя весть о подвигах юной братвы, сменившей под кимовским знаменем поколение Корчагиных, Павел был глу-

боко счастлив» [Островский, 1955, с. 397-398]. Радио не просто восполняет утраченные возможности, но дает Корчагину иную, более совершенную, способность восприятия, особое «шестое чувство» советского коллективизма.

Как и прочие предметы техники, радио, обладающее чудесными свойствами в советском мире, попадая на Запад, преимущественно утрачивает свои магические качества. В известном романе А. Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925) радио слушают обитатели парижской лаборатории доктора Керна – возвращенные к жизни головы рабочего Тома и певички Брике. Легкомысленные танцевальные мелодии, доносящиеся из радиоприемника, не только не способны компенсировать возможности утраченного тела, но лишь предельно обостряют чувство неполноценности существования:

«Радиоприемник развлекал их несколько дольше. Их обоих волновала музыка, в особенности плясовые мотивы, танцы.

– Боже, как я плясала этот танец! – вскричала однажды Брике, заливаясь слезами.

Пришлось перейти к иным развлечениям» [Беляев, 1983-1985, т. 1, с. 54].

Само понятие коммуникации подвергается в новом мире заметной инверсии. Советское радио лишь имитирует акт коммуникации, на деле заменяя его односторонним импульсом. Массовое увлечение радиоделом в постреволюционную эпоху приводит к тому, что радиолобитель становится популярной фигурой культурного горизонта. Любопытно отметить, однако, что радиолобитель в тоталитарном понимании – это тот, кто принимает сигналы, но не тот, кто выходит в эфир.

Радио, таким образом, перестает служить средством коммуникации, но радио также перестает быть и средством информации. В эфир попадают не столько вербальные сообщения, сколько знаки сопричастности к советскому миру: трансляция парадов на Красной площади, речи вождей, пролетарские гимны, бой московских курантов. «Когда маленький Петя читал в “Пионерской правде” о знаменитых полярниках, дрейфующих на льдине, как они по очереди несколько часов подряд без усталости крутили динамку для того, чтобы радист во тьме полярной ночи, сквозь тысячи километров снегопадов, магнитных бурь, вьюг и штормов мог услышать на своей льдине голос Родины, передававшей им привет, *полночный бой часов Спасской башни* и хотя и приглушенные расстоянием, но все же могучие, *торжественные звуки “Интернационала”*, – он испытывал восторг, он преклонялся перед бесстрашными людьми, вступившими во славу Советского Союза в смертельный поединок со стихиями», – пишет В. Катаев («За власть Советов», 1945–51) [Катаев, 1956-1957, т. 3, с. 256]. Не бывавший до войны в Москве «настоящий человек» Алексей Мересьев «знал столицу <...> по протяжному звону старинных курантов в полночь, проносившемуся над засыпающим миром, по пестрому и яркому шуму демонстраций, бушевавшему в радиорепродукторе» [Полевой, 1949, с. 193]. Бой «золотых московских часов» слушают в финале рассказа «Чук и Гек» герои Гайдара [Гайдар, 1986, т. 2, с. 147]. Бой курантов Спасской башни для граждан страны Советов – самый «краткий курс истории ВКП(б)». Модель этого квазиинформационного пространства представил художник И. Соколов на марке «Радиовещание в СССР» (1933): в центре рисунка, по-

строеного в соответствии с принципом «матрешки», – Спасская башня Кремля, вписанная в огромную, господствующую над земным шаром радиовышку, от которой расходятся волны «Говорит СССР». Кто говорит, здесь, разумеется, гораздо важнее, чем что именно говорится.

Информационный вакуум сталинского радиоэфира – явление вполне закономерное. Сущность воздействия советского радио заключается не в агитации или идеологической пропаганде, как можно было бы предположить, а в непосредственном эмоционально-психологическом программировании сознания и даже самой жизни.

Дух маленького семейного мирка Тани, героини одноименной пьесы А. Арбузова (1938, 1947), выражают «веселые польки», «вальсы», популярные классические мелодии – постоянный радиокomentarий ее жизни.

Картина первая. 14 ноября 1934 года: «Таня включает радиоприемник. В комнату врываются звуки веселой польки»; «Таня <...> садится к Герману на тахту. Включает приемник. Музыка»; «Таня включает радиоприемник. Раздаются звуки увертюры “Евгения Онегина”» [Арбузов, 1981, с. 105, 109, 117].

Картина вторая. 1 мая 1935 года: «С улицы слышится радио, воздух наполнен музыкой»; «Уличное радио передает вальс»; «Радио передает знакомую полечку» [Арбузов, 1981, с. 125, 128, 129].

Упоминание мелодии одной и той же полечки в начале первой картины и в финале второй образует композиционное кольцо, символизирующее замкнутость жизни героини. И как напоминание о существовании большого мира в арбатскую квартиру врываются звуки уличного Первомайского праздника.

Покинув мужа, Таня перебирается в «деревянный дом на окраине Москвы», где переживает катастрофу (теряет сына), которая окончательно разрушает ее надежды на семейное счастье. С этого момента радио перестает удовлетворяться функцией пассивного комментария событий Таниной жизни и начинает активно влиять на них. Сразу после смерти сына «где-то рядом радио передает утреннюю зарядку: “Начали. И – раз. И – два. И – три. На раз – вдох, на три – выдох. Дышите полной грудью... полнее. И – раз. И – два. Начали сначала... Все сначала...”» [Арбузов, 1981, с. 142]. Будто бы следуя высшим радиоуказаниям, героиня действительно начинает жить сначала: покидает Москву, уезжает в Сибирь. Прежняя Таня – недоучившийся врач – не сумела сохранить своего ребенка, новая Таня героически спасает сына бывшего мужа, общаясь тем самым к ценностям большой советской семьи. Апофеозом утверждения новых советских приоритетов становится радиотрансляция ноябрьского парада 1938 года на Красной площади (картина шестая). Так смещение радиодиапазона от танцевальных мелодий до звуков торжественных парадов задает траекторию становления настоящего советского человека.

Важнейшим показателем такой эволюции служит переход от индивидуалистических интересов к принципам коллективизма. Радио для советской культуры – идеальное средство связи уже потому, что не допускает интимного общения. Любая попытка использовать радио в целях личной коммуникации вызывает со стороны среднего советского обывателя как минимум откровенное недоверие. Расхожий стереотип искусства 1930-х годов – шпион, передающий по радиации зарубежным центрам секретную информацию.

Подобное представление складывается не сразу. В 1920-е гг. радио еще может служить проводником в интимном общении, к началу 1930-х гг. – это уже недопустимо. Процесс последовательной «деинтимизации» радиосвязи хорошо демонстрируют два романа Толстого, разделенные хотя и небольшим временным интервалом, но представляющие разные этапы адаптации автора к новой культуре – «Аэлита» (1922-23) и «Гиперболоид инженера Гарина» (первая редакция – 1925, последующие – 1927, 1937). В первом советском романе Толстого поиск источника непонятных радиосигналов, принимаемых крупнейшими станциями Европы и Америки, подвигает героев на небывалое предприятие – путешествие на Марс: «Марс хочет говорить с Землей. Пока мы не можем ответить на эти сигналы. Но мы летим на зов» [Толстой, 1958-1961, т. 3, с. 546]. Зов, увлекающий инженера Лося в космические дали, оказывается зовом любви – Аэлиты. Замыкая композицию в кольцо, марсианская радиопередача фигурирует и в финале романа. Вновь, как и в начале космической одиссеи Лося и Гусева, «газеты всех частей света заняты догадками по поводу этих сигналов» [Толстой, 1958-1961, т. 3, с. 684], однако недоступный всем шифр марсианских радиоимпульсов оказывается вполне понятен Лося, которому и адресовано это послание далекой любви: «Медленный шепот раздался в его ушах. <...> Повторялось какое-то странное слово. Лось напряг слух. Словно тихая молния, пронзил его сердце далекий голос, повторивший печально на неземном языке:

– Где ты, где ты, где ты, Сын Неба?

Голос замолк. Лось глядел перед собой побелевшими, расширенными глазами... Голос Аэлиты, любви, вечности, голос тоски, летит по всей вселенной, зовя, призывая, клича, – где ты, где ты, любовь...» [Толстой, 1958-1961, т. 3, с. 685].

Послание Аэлиты, пронизывающее всю безбрежность космоса, тем не менее, в полной мере сохраняет свою интимность. В следующем фантастическом романе Толстого, напротив, все попытки разлученных Зои и Гарина «уединиться» в радиозфире обречены на провал: их «ежедневные радиопризнания в любви» [Толстой, 1958-1961, т. 4, с. 638] подслушивают Роллинг, Семенов, Хлынов, Вольф – почти все недоброжелатели Гарина, а с ними вместе, очевидно, – пол-Европы. Радиосвязь делает открытым и уязвимым камерный мир чувств героев, и хотя Толстой разворачивает действие своего романа на территории капиталистической Европы, тенденция, им замеченная, – советская по существу.

На рубеже 1920-х – 1930-х гг. стремление к «коммунализации» охватывает все средства связи. Согласно наблюдению Е. Фарыно в западноевропейской культуре телефон с момента его появления был сопряжен со сферой приватности и, соответственно, «едва ли не с самого начала – эротизировался (в романе, на эстраде, в песне, и у многих поэтов <...>)» [Фарыно, 1999, с. 205]. Яркий образец телефонного эроса по-советски представляет в «Соти» Леонов. Сугубо телефонный роман Увадьева и Сузанна разворачивается под пристальным надзором всего коллектива строительства целлюлозного комбината. Первое объяснение в любви заканчивается для Увадьева полным провалом: Сузанна бросает трубку, но герой продолжает ощущать чужое присутствие на другом

конце провода: «Кто-то громко чихнул: эти была телефонистка, которой любопытно было даже самое молчание Увадьева.

– У вас насморк, товарищ, вы можете потерять работу! – негромко сказал в трубку Увадьев...» [Леонов, 1969-1972, т. 4, с. 203]. Мотив телефонного прослушивания переводит эротический дискурс в сюжет о власти. Угрожающий телефонистке власть имущий Увадьев сам оказывается под колпаком тотального присмотра. Не случайно герою кажется, что следующий его телефонный диалог с Сузанной слушает уже не одна телефонистка, а целый Сотьстрой и чуть ли не весь мир: «...в сумерки не устоял перед искушением услышать ее голос хотя бы по телефону. В трубке происходило невнятное клекотанье: шорох ветвей, царапавшихся как бы о стекло, мешался с плеском осеннего ливня; похоже было, будто он подслушивал свою собственную осень. <...>

– Слушайте, я прочел вашего Печорина. Встреться он мне в девятнадцатом году, я расстрелял бы его, да. – Он помолчал. – Знаете, осень пришла!

Кто-то засмеялся, и вот кольнуло неуместное подозренье, что не одна она, а двое, трое... весь Сотьстрой слушает по ту сторону провода его неуклюжие признанья, усиленные через громкоговоритель.

– Не смешите, это Увадьев... – шепотом сказала она кому-то. – Простите, я не слышала.

– Я сказал, что осень, – вяло повторил Увадьев...» [Леонов, 1969-1972, т. 4, с. 254].

Как видим, дух коллективизма, составляющий идеологический стержень советской культуры, вызывает любопытные метаморфозы в медиальной сфере. Круг примеров можно расширить: в социалистическом мире не только телефон превращается в радио, но и соответствующим образом частное письмо утрачивает свой интимный ореол, а порой и преобразуется в газетную передовицу.

Удивительная история Сани Григорьева – одного из двух капитанов в романе Каверина – начинается с не менее удивительной находки: «Помню просторный грязный двор и низкие домики, обнесенные забором. Двор стоял у самой реки, и по веснам, когда спадала полая вода, он был усеян щепой и ракушками, а иногда и другими, куда более интересными вещами. Так, однажды мы нашли туго набитую письмами сумку, а потом вода принесла и осторожно положила на берег и самого почтальона. <...> Сумку отобрал городской, а письма, так как они размокли и уже никуда не годились, взяла себе тетя Даша» [Каверин, 1979, кн. 1, с. 3]. Тем не менее, обнаруживается, что эти «никуда не годные» чужие письма все же вполне пригодны для роли увлекательного «эпистолярного романа», содержание которого скоро становится общим достоянием: «Каждый вечер тетя Даша читала вслух по одному письму, иногда только мне, а иногда всему двору. Это было так интересно, что даже старухи, ходившие к Сквородникову играть в “козла”, бросали карты и присоединялись к нам» [Каверин, 1979, кн. 1, с. 3]. Одно из этих писем, которое, по собственному замечанию героя «стало для меня чем-то вроде молитвы – каждый вечер я повторял его» [Каверин, 1979, кн. 1, с. 4], – письмо, повествующее о драматической истории арктической экспедиции капитана Татарина и адресованное его жене, приобретает судьбоносное значение для Сани Григорьева: все его дальнейшее существование оказывается подчинено поиску адресата, а

впоследствии – поиску пропавшей экспедиции. Руководствуясь этим высоким стремлением, Саня буквально врывается в чужую жизнь. Превратившись в полярного летчика и члена семьи Татариновых, Григорьев по сути замещает и вытесняет собой погибшего героя-капитана. Так, от присвоения чужого письма к присвоению чужой судьбы, разворачивается логика его жизни.

Оболочка, отделяющая интимную сферу от социальной, в советском мире оказывается весьма непрочной и проницаемой для стороннего любопытствующего взгляда. В рассказе М. Лоскутова «Немного в сторону» (1938) почтовые конверты буквально расползаются в руках геологов, которым по оказии поручено доставить письма в совхоз, затерянный в пустыне. Прорехи в конверте, как замочная скважина в затворенной двери, притягивают внимание «почтальонов поневоле», заставляя преступить законы приличия: «...конверт оказался тоже пострадавшим от этой дороги; теперь на нем сохранилось только имя адресата, а вокруг него из дыр конверта выглядывали строчки письма. Как бы став случайными свидетелями чьей-то наготы, мы опустили его обратно в сумку, но, одолеваемые скукой дороги, пренебрегли скромностью. Правда, нам удалось прочесть лишь первую строчку письма. “Моя маленькая девочка”, – говорилось там» [Лоскутов, 1983, с. 250].

«Маленькая девочка», которой адресовано письмо, – на самом деле недавно скончавшаяся старушка, учительница музыки. По ходу развития действия вторжение в сферу приватности делается все более интенсивным и агрессивным. Следующим читателем личной корреспонденции покойной становится директор совхоза: «На столе в фанерной комнатке директор нашел незапечатанное письмо без адреса, видимо учительница не успела его отправить. В поисках адресата директор прочел письмо. Адрес отыскался в старых письмах учительницы: “Париж. Станиславу Керн. Улица Тиволи, 174”» [Лоскутов, 1983, с. 252]. Очевидная интимность раскрывающихся обстоятельств жизни музыкантши («Целую тебя. Целую так, как помнишь, в тот далекий вечер. Твоя Лиля» [Лоскутов, 1983, с. 254]) не останавливает власть – в лице директора – в намерении деприватизировать личное. Письмо учительницы зачитывается вслух на траурном собрании, что становится поводом для очередной агитационной акции:

«Директор постучал карандашом по столу.

– Товарищи, – сказал он, – я предлагаю послать письмо по адресу и приписать еще неизвестному нам гражданину, что Елена Павловна позавчера скончалась на своем посту. Начатое ею дело мы будем продолжать.

Добавление это было тут же приписано, и письмо было вручено нам для доставки на станцию» [Лоскутов, 1983, с. 255]. Весьма характерно, что направление «немного в сторону» в итоге оборачивается для рассказчиков полной сменой приоритетов: геологи окончательно превращаются в почтальонов; разведка земных недр уступает место более значимой миссии – исследованию прозрачных, распахнутых навстречу наблюдателю недр советской души.

Тоталитарный человек явно предпочитает приватному письму открытый и общедоступный текст телеграммы. При необходимости обращения к закрытым каналам связи герой соцреализма часто попросту теряется. Телеграммы Андрея Круглова – комсомольского вожака из романа В. Кетлинской «Муже-

ство» (1938) – интимны, лиричны и даже порой преодолевают неизбежную «стертость» телеграфного стиля: «Дина перебирала телеграммы, раскладывала по числам, искала на карте далекие города. <...> Из Ерофея Павловича пришла самая лучшая: “Чувствую твою близость возлюбленная для любви нет расстояния...” Она покраснела, прочитав ее в первый раз, и выбежала из темной комнаты телеграфа, не зная, куда деть себя. Она тоже почувствовала его близость, ощущаемую даже на расстоянии» [Кетлинская, 1978, с. 66]. Письма же героя, логике вопреки, напротив, похожи на газетную передовицу: «И вот первое письмо. Письмо хуже, чем телеграммы. В нем не хватает единства, всепоглощающего чувства... Нет, в нем тоже много любви, и тоски, и мечтаний. Но он как будто стеснялся. Телеграммы, читанные столькими людьми, были обнаженнее, а в письме он словно боялся чужого глаза. Зачем бы иначе он писал: “Но ты не думай, что я унываю. Я полон бодрости. Вера в тебя прибавляет сил. Я буду много работать, я оправдаю доверие комсомола, пославшего меня в ДВК...”

Как в газете: “Оправдаю доверие комсомола...” При чем здесь доверие?» [Кетлинская, 1978, с. 66].

Телеграмма, которую отправляет другой герой «Мужества», комсомолец Епифанов, может по праву считаться шедевром советского «коллективного творчества». Нескромно заглянув в адресованное соседу по барак послание его невесты Лиденьки, Епифанов не без тайного умысла вызывается доставить на почту ответ: «Сейчас он узнает, что написал Коля, сейчас он узнает, какие слова заставят улыбнуться девушку» [Кетлинская, 1978, с. 367]. Будучи настоящим комсомольцем, Епифанов, однако, не удовлетворяется пассивной ролью посредника-читателя: поскольку текст Коли его разочаровывает, он отваживается на решительные меры: «Нет, посылать так невозможно. <...> Нет, он сам допишет, будь что будет!» [Кетлинская, 1978, с. 367]. Вмешательство в чужую интимную жизнь, конечно, не обходится без отеческой заботы со стороны сотрудников НКВД: «Он <Епифанов. – А.К., О.С.> уже третий раз переписывал телеграмму, потев от усилий и волнения.

– Не так, приятель, – раздался над ним голос. <...>

Епифанов подскочил. Уполномоченный НКВД Андронников ласково улыбался прищуренными глазами и протирал платком запотевшие очки» [Кетлинская, 1978, с. 367]. Так же, как «частное» чувство Коли нуждается в одобрении и поддержке коллектива (в лице «комсомольца-добровольца» Епифанова), так и коллективу необходима санкция авторитетных органов. В итоге у любовного послания появляется третий соавтор: «Епифанов в четвертый раз переписал телеграмму, дождался Андронникова и протянул ему телеграмму, как соучастнику:

– Поглядите, товарищ Андронников, все ли в порядке.

Андронников посмотрел и одобрил. <...>

Так и пошла телеграмма с подписью Коли, с текстом Епифанова и Андронникова к неизвестной белокурой Лиденьке, которая ждет в пустой квартире и плачет» [Кетлинская, 1978, с. 368].

Известная практика всеобщего надзора, осуществляемого в СССР в том числе и за частной корреспонденцией, сегодня воспринимается как одна из самых отталкивающих черт тоталитаризма. Заметим, что подобная точка зрения

возможна только при взгляде на советскую действительность извне, сам же правоверный гражданин социалистической державы охотно и добровольно раскрывается навстречу заботливому оку власти и коллектива. Таков герой романа Ажаева «Далеко от Москвы» инженер Алексей Ковшов. Узнав по селекторной связи о гибели жены, Алексей настойчиво требует зачитать также и полученные письма: «– Прочти письма, Женя, – сказал Алексей, опомнившись».

Женя не отзывалась, Алексей повторил просьбу.

– Не надо, Алеша. Письма перешлем, через два-три дня получишь, – вместо Жени ответил Гречкин.

– Читай! – потребовал Ковшов» [Ажаев, 1949, с. 579].

Презумпция постулата коллективизма в сталинском мире заключается не в том, что частное оказывается подчинено общему. Изменения, совершающиеся в рамках культурного сознания, на деле более глубоки и существенны. Советская культура в принципе отменяет границу между интимным и социальным, и истинный советский человек – тот, кто этой границы не замечает.

3. Узкая колея

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.
(Н. Гумилев)

Со времен Гоголя, сравнившего Россию с «птицей-тройкой», проблема выбора исторического пути оказалась в отечественной культуре накрепко связана с транспортной символикой. В ситуации революционного *перепутья* метафорика транспорта была востребована как никогда. Характерное сравнение встречается на страницах предреволюционной кадетской прессы: Россия – это автомобиль, несущийся по крутой и узкой дороге, а царь – негодный водитель*.

Иронию истории довелось испытать на себе Ленину. В январе 1919 года бандиты остановили автомобиль вождя мирового пролетариата и выкинули его из машины, отобрав бумажник и револьвер. В 1915 году, когда оппозиционеры-кадеты на полосах газет лишали монарха «водительских прав», разумеется, невозможно было даже представить подобного унижения власти, буквально перемещенной «из князи в грязи». В царской России венценосных особ убивали, но никогда не грабили на большой дороге. Бездна революционного хаоса отразилась в этом эпизоде: метафорически «негодный» водитель все же гораздо лучше, чем водитель, реально отсутствующий.

Понятно, что стабилизация обстановки в стране предполагает позитивный разворот сюжета: лидер молодого государства все крепче берется за рычаги

* Статья В.А. Маклакова «Трагическое положение» (1915).

управления, – в том числе и транспортных средств. Путь Ленина к вершине власти – это путь к «водительскому месту». Фигуральность данного выражения ни в коей мере не лишает его прямого смысла. М. Горький, который, безусловно, весьма тщательно отбирал материал для биографического очерка «В.И. Ленин», счел нужным воспроизвести в этом тексте рассказ личного шофера вождя: «Ленин – особенный. Таких – нет. Я везу его по Мясницкой, большое движение, едва еду, боюсь – изломают машину, даю гудки, очень волнуюсь. Он открыл дверь, добрался ко мне по подножке, рискуя, что его сшибут, уговаривает: “Пожалуйста, не волнуйтесь, Гиль, поезжайте, как все”. Я – старый шофер, я знаю – так никто не сделает» [Горький, 1974, с. 18]. Иносказательный смысл эпизода очевиден не только его современнику: Ленин берет управление на себя в самый опасный для государственной машины (машины-государства) момент.

По мере укрепления нового строя советская мифология превращает «государственную машину» в куда более монументальный «локомотив», соответственно, и лидер страны «перемещается» в его кабину. Л. Каганович, некоторое время возглавлявший наркомат железнодорожного транспорта, в своей статье, посвященной шестидесятилетнему юбилею И. Сталина (1939), присваивает ему высокое звание «Великий машинист локомотива истории». Надо заметить, что выступление наркома было лишь жестом официального признания мифологемы, уже широко растиражированной массовой культурой тех лет. Одно из типичных воплощений образа вождя-машиниста представляет плакат П. Соколова-Скали «Испытанный машинист локомотива революции т. Сталин» (1939). Центр плаката занимает изображение паровоза. Сталин на нем присутствует сразу в трех ипостасях: он явлен в роли машиниста поезда; сталинский профиль – в ряду ликов других вождей мирового коммунизма – нарисован на знамени, украшающем состав; буквы его имени, помещенные на передней части локомотива, как прожектор, освещают ему путь. Перед нами – строгая иерархия символов, адекватно отображающая семиотические предпочтения советской культуры: более-менее реалистичный портрет Вождя замещается, по мере приближения к носу паровоза (и, соответственно, к зрителю), иконическим изображением, а оно, в свою очередь, уступает место максимально условной вербальной номинации. Тем не менее, вся эта разнокачественная эмблематика подразумевает единственного и главного Референта. В абсолютно семиотизированном мире социализма множественность знаков уравновешивается единичностью смысла, ими выражаемого, смысла, который вполне может быть сведен к имени самой важной персоны. Тело Сталина, Образ Сталина, Имя Сталина – так, по всей видимости, должна выглядеть формула советской Троицы, принявшей соответствующий духу времени облик «локомотива революции».

Плакат – искусство условное, он, разумеется, и обязан преподносить концентрат культурной мифологии. Интереснее наблюдать за метаморфозами реальности в искусстве, ориентированном на жизнеподобие. Картина А. Лопухова «В Петроград» (1953) при всей точности второстепенных деталей откровенно редактирует историю в угоду мифу. На полотне запечатлен Ленин, возвращающийся на поезде в предреволюционный Петроград. Предвестие октябрьского триумфа сказывается уже в том, что глава партии большевиков по-

мещен художником непосредственно в кабину паровоза. Ленин не просто пассажир: в то время как фигура машиниста отодвинута в дальний угол и почти скрывается в тени, вождь мирового пролетариата занимает место у рычагов управления локомотива <истории>. Ситуация, когда Вождь оттесняет простого водителя с его законного места, отражает дух советского государства, где маленький человек полностью лишен возможности влиять на ход истории. Даже пролетариат, провозглашенный правящим классом, исключением не является.

В тщетности и нелепости претензий «среднего пролетария» на обладание некоторой долей власти убеждает Зоценко, в комических рассказах которого «транспортная» коллизия приобретает драматическое звучание. Герой рассказа «Тормоз Вестингауза» (1925) Володька Боков готов верить в официальную догму об особом статусе рабочего в структуре нового социума. В вагоне поезда у «маленько окосевшего» Володьки «всякие идеи назревают», и он начинает разглагольствовать: «Дескать, он это такой человек, что все ему можно. И даже народный суд, в случае ежели чего, завсегда за него заступится. Потому у него – пушай публика знает – происхождение очень отличное» [Зоценко, 1994, т. 1, с. 311]. «Наиболее ядовитые» из попутчиков провоцируют Володьку на совершение явно символического жеста – остановку поезда. Герой, дернув ручку тормоза, сам пугается своей смелости: «Держите, говорит, этого, который в синем картузе. Пушай вместе сядем. Он меня подначивал» [Зоценко, 1994, т. 1, с. 312]. Но страх напрасен – поезд продолжает идти, как шел.

«А поезд между тем идет и идет себе.

Версту проехали – незаметно остановки.

У которого вата в ухе – говорит:

– Тормоз-то, говорит, кажись, тово... неисправный» [Зоценко, 1994, т. 1, с. 313].

Сюжет «Тормоза Вестингауза» достигает уровня почти аллегорического обобщения. Подтверждением тому служит и другой рассказ Зоценко – «Хороший знакомый» (1929). Иносказательный смысл этого текста подчеркнут притчеобразным финалом: «А этим художественным произведением автор хочет сказать: не гордись <...>» [Зоценко, 1991, с. 324].

Гордость обычного «московского гражданина А.Ф. Царапова» основана на том, что он «в свое время учился в одной и той же прогимназии с одним очень ответственным товарищем. Одним словом, с наркомом» [Зоценко, 1991, с. 322]. Личное знакомство с вождем порождает у Царапова иллюзорное ощущение причастности к власти, и в типовой ситуации герой действует нестандартно. Он спешит на встречу с наркомом, но отправление трамвая задерживается из-за отсутствия кондукторши. И тогда Царапов узурпирует ее права – сам дает сигнал к отправлению:

«Чего у него в эту минуту было на душе – остается тайной природы. Но только он позвонил. И так говорит:

– Пушай без кондукторши поедем. Как-нибудь обойдемся, раз мы имеем от них такие поступки. Не опаздывать же.

И вагон, конечно, поехал» [Зоценко, 1991, с. 323].

Своеволие не остается безнаказанным. На шестой остановке трамвай за-

держивают:

«Конечно, схватили Царапова. Окружили. Начали его ругать. А сильнее всех ярился вожатый. Он даже хотел своей медной рукояткой личность ему разбить за такое нахальство. <...>

А.Ф. Царапов, конечно, умоляет и вообще вопит, что его зарезали этим делом, что теперь он может опоздать к наркому.

Однако, как он ни бился и как ни кусался, его не выпустили и доставили в милицию.

Правда, через два часа его освободили, но к наркому он уже не поехал. <...> И вся жизнь потекла по прежнему руслу» [Зощенко, 1991, с. 324].

Логика развития сюжета не позволяет счесть последнюю фразу всего лишь стертой фигурой речи. Писатель, превращая весь рассказ в одну развернутую метафору, демонстрирует безнадежность и бессмысленность попыток рядового гражданина изменить русло советской жизни, вмешаться в ее ход. «Трамвайные» рассказы Зощенко хорошо прокомментировал Н.Р. Скалон: «<...> в зощенковской прозе трамвай становится гротескным синонимом советских идиом-идеологем (“генеральная линия”, “пролетарский путь”, “верная дорога” и т.д.), по определению отрицающих саму возможность создания альтернативных смыслов» [Скалон, 2001, с. 142].

Конечно, «генеральная линия» постреволюционной истории определится не сразу. Не случайно на полотне Б. Яковлева «Транспорт налаживается» (1923) центральное место занимает написанная крупным планом железнодорожная стрелка. Вот почему украшенный ярко-красной звездой паровоз, может, хотя бы гипотетически, выбрать один из многих нарисованных на картине путей. Художник воплощает мироощущение начального периода НЭПа. Уже во второй половине 1920-х гг., как о том свидетельствуют рассказы Зощенко, подобная свобода выбора будет немислима. Локомотив эпохи должен двигаться в строго заданном направлении, возможные ответвления от магистральной линии тщательно блокируются властью.

Подобный пессимизм, ставший прерогативой утративших контроль над ходом истории «попутчиков», разумеется, абсолютно чужд тем, кто мнит себя «пролагателями путей». Вскоре после печально знаменитого постановления 1946 года в полемику с несоветской позицией Зощенко вступает Л. Кассиль. Роман «Великое противостояние», действие которого разворачивается в Москве военных лет, включает эпизод, практически полностью повторивший сюжет рассказа «Хороший знакомый».

«Путь впереди был свободен. Вожатый на моторном вагоне несколько раз уже трогал ногой звонок. А наша кондукторша почему-то не давала отправления. И, взглянув на нее, я увидела, что она спит. Молоденькая, с пухлым, подетски полуоткрытым ртом, она спала стоя, откинув голову в угол вагона, осев на ножку приподнятого сиденья. Такое истомленное, бледное лицо было у нее, что совестно было ее будить. Видно, не одну ночь пришлось ей бодрствовать. И тогда я подтянулась на носках, достала веревку кондукторского звонка и дернула. И вагон пошел.

– Это что же за дело? – спросила толстая женщина, сидевшая у окна. – Самоуправство?! Это если каждый будет дергать, так люди без ног останутся...» [Кассиль, 1965–1966, т. 2, с. 281].

Точка зрения женщины-пассажирки, осудившей самоуправство героини романа Симы Крупицкой, дискредитирована уже самой ее внешностью. Быть «толстой» во время войны – почти преступление. Комсомолка со значимым прозвищем «Сима-победиша», столь решительно взявшая управление движением трамвая в свои руки, и в других ситуациях отстаивает «активную жизненную позицию». Ее инициативность намного превосходит дерзость зошенковского персонажа. В момент задержания А.Ф. Царапова публика удивляется: «Одно не понять, чего он, обалдуй, с окружающих граждан денег не брал. Все равно сидеть» [Зошенко, 1991, с. 324]. Сима же, «окончательно осмелев», предлагает гражданам оплатить проезд. Впрочем, любой, даже самый прекрасодушный, порыв советского человека нуждается в учете и контроле: «Я, попросив какого-то майора, который сидел против кондукторши, быть наблюдателем, осторожно, чтобы не разбудить кондукторшу, отрывала от рулончика на ее ремне билеты, давала сдачу, дергала на остановках за веревку звонка и даже называла остановку» [Кассиль, 1965–1966, т. 2, с. 281].

Как можно видеть, советская «трамвайная мифология» наделяет особой авторитетностью (авторитарностью) фигуру кондуктора. Сакральный, и вместе с тем почти инфернальный, колорит приобретает образ кондукторши в одноименной картине (1928) А. Самохвалова. «Пафос “Кондукторши” остается пафосом той эпохи», – писал художник в конце жизни. «Главное, что я хотел сказать, – это то, что вот эта колоссальная страшная и благотворная сила – электричество, в прошлом считавшаяся покорной лишь Илье-пророку и великому громовержцу Зевсу, ныне покоряется простой работнице. И его зеленая искра (зеленая потому, что провода в то время делались из меди) – лишь красивая вспышка протеста против нарушенного покоя. Но энергия покорится и будет идти с положенной ей скоростью. Кондукторша, <...> войдя в торжественный процесс управления великой силой, <...> приобретает и некое величие. Если бы ей навстречу попала Афина в своей колеснице, то удивлена была бы не кондукторша, а Афина» [Самохвалов, 1977, с. 116].

На полотне изображена женщина, своим монументальным телом заслоняющая, заполняющая внутреннее пространство трамвайного вагона. Левая рука, тянущаяся дать сигнал отправления, вскинута властным, скорее запретительным, жестом. К ремню сумки, переброшенному поперек груди новоявленной Парки, прикреплены рулоны разноцветных билетов, – воплощение покорных ей судеб. Залитая мертвенным электрическим светом фигура и сама словно бы источает сияние, подобное нимбу. Все эти детали выстраивают новый миф эпохи рождения тоталитаризма.

Вполне законченный вид этот миф приобретает к середине тридцатых годов. Стать «новым человеком» – и значит стать «кондуктором», получить доступ к «управлению великой силой» электрического тока социалистической действительности. Образцовая героиня-активистка из рассказа Б. Пильняка «Рождение человека» (1935) выслушивает жалобы работника трамвайного парка: «Вот, товарищ организатор, я тебе скажу о нашем горе. Не можем мы жениться на наших женщинах. Уж чего бы лучше и им и нам, живем рядом, одну работу делаем, а не можем. Научились они в трамваях командовать пассажирами, изучили все законы. Наши некоторые женились на кондукторшах и

– страдают. Они с мужьями, как с пассажирами, – без малого что – свисток и милиционера!» [Пильняк, 1986, с. 221]. Героиня – прокурор по профессии – сочувствует, естественно, вовсе не мужьям-«пассажирам»: «Я тогда с гордостью подумала, что и я кондукторша, командир, человек!..» [Пильняк, 1986, с. 221].

Отметим существенную деталь: у всех авторов, какой бы идеологии они ни придерживались, непременно рядом с кондуктором вырастает фигура его alter ego, «человека в форме», – милиционера или, на худой конец, военного. Конечно, оценки этого тандема меняются. У литераторов ортодоксального формата (к каковым, безусловно, принадлежит Л. Кассиль) военно-милицейский контроль ненавязчив; его принимают (призывают) добровольно, он нисколько не препятствует гражданской активности маленького человека. Напротив, в произведениях писателей-попутчиков милиционер и кондукторша – зловещая пара, призванная запрещать любое проявление инициативы. Никакого самоуправления – даже в плане элементарнейшего самоуправления – тоталитарная власть допустить не может.

Спор между «попутчиками» и «кондукторами от литературы» рассудила сама жизнь. Зощенковский рассказчик в «Хорошем знакомом» недаром с комической серьезностью настаивал на реальности случившегося: «Это есть истинное происшествие. Все, так сказать, взято из источника жизни. И я побаиваюсь, как бы главное действующее лицо не набило бы мне морды за разглашение подобных фактов» [Зощенко, 1991, с. 322]. При всей своей литературности, воплощенной в пародийной стилизации протокольного языка, сюжет Зощенко действительно «взят из источника жизни». В 1925 году, как рассказывает Г.В. Андреевский, «некто М. (история не сохранила для нас его фамилию) спешил на работу. Вскочил в трамвай (наверное, обрадовался, что успел) и ждал отправления, нервничал, ведь опаздывал на работу, а трамвай стоит и стоит. Вагоновожатый на месте, а кондуктора нет. Терпел – терпел М. это безобразии, а потом дернул за веревочку, что-то в кабине вагоновожатого звякнуло, и трамвай пошел. На следующей остановке повторилось то же самое, то же на третьей и на четвертой. Только на пятой в трамвай вошел милиционер и пресек кондукторскую самостоятельность М. Говорили, что М. просил знакомого врача дать ему справку, что он сумасшедший, но тот побоялся это сделать» [Андреевский, 2003, с. 73]. Вера, что рядовой советский обыватель может влиять на ход новейшей истории, разумеется, берет свое начало не в «источнике жизни», но в «источнике мифа». Впрочем, в мире социализма этот резервуар надежен и весьма глубок.

4. Новое опровержение времени

В циферблатном колесе, –
как спицы ни кружи,
обод всегда неподвижен.
(С. Кржижановский)

Революция – даже если она не отменяет прежнее летоисчисление и календарь – неизбежно создает новое ощущение времени. Сломать сложившийся

ритм жизни – одна из задач революции: локомотивы истории призваны ускорить ход времени. Б. Пильняк в романе «Голой год» описывает старинные часы, у которых только одна стрелка, «показывающая каждые пять минут верно потому, что в старину не жалели минут» [Пильняк, 1994, т. 1, с. 121]. Председатель комитета бедноты, захватившего поместье, бросив княжеские часы в нужник, расправляется с прошлым и буквально, и символически. Согласно Пильняку, новому темпу жизни точно соответствуют ритмы природных стихий – метели и ветра, а соборные куранты, бронзовые часы XVIII века с пастухом и пастушкой, ходики, – для отсчета времени революционной эпохи не пригодны. «Часы закладывайте и продавайте», – советует изобретатель Чудаков из драмы Маяковского «Баня» (1930). – «Скоро эта тикающая плоская глупость станет смешнее, чем лучина на Днепрострое, чем бык в Автodore» [Маяковский, 1978, т. 10, с. 67].

Время в культуре XX века – уже не фатальная, всесокрушающая, неподвластная никому сила. Движение времени можно и нужно контролировать. Машина времени со страниц фантастических романов перекочевала в жизнь. Лозунг для спектакля «Баня»: «К социализму лети в пятилетке, в нашей машине времени!» [Маяковский, 1978, т. 10, с. 142], – называет вещи своими именами. Провозгласив выполнение пятилетки в четыре года, власть сконструировала простейшую модель машины времени.

Официальная культура всячески пропагандирует идею ускорения: «Клячи истории загоним» [Маяковский, 1978, т. 1, с. 185]; «Вперед, время! / Время, вперед!» [Маяковский, 1978, т. 10, с. 126]. Отношение же к возможности «подморозить время» (торможение или даже движение вспять) резко отрицательное. Лед, сохранивший тело героя комедии «Клоп» (1929) Присыпкина для воскрешения в коммунистическом будущем, – это тоже своеобразная машина времени, но, с точки зрения лидера футуризма, негодная. Маяковский героизирует энтузиастов, «разогревающих» время. «Стекло закипает», «накаляется до невозможности», «огонь несем», «адово пламя» [Маяковский, 1978, т. 10, с. 108], – такова советская машина времени в действии.

М. Булгаков, писатель, принципиально не приемлющий идею революционного скачка в развитии общества, к образу машины времени, тем не менее, обращается даже чаще своего постоянного оппонента Маяковского. Герои булгаковских пьес «Блаженство» (1929–34) и «Иван Васильевич» (1935–36), побывав в утопическом будущем или деспотическом прошлом, лучше понимают советское настоящее.

Историософская концепция Булгакова складывается уже в его раннем творчестве. Скепсис писателя относительно скорости «секунда – год» (Маяковский) недвусмысленно заявлен в рассказе «Китайская история» (1923). Интертекстуально насыщенный сон-утопия переносит главного героя в хрустальный дворец, где огромные часы «звенели каждую минуту, лишь только золотые стрелки обегали круг» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 453]. Управляет ходом часов полностью «окитаевшийся» Ленин «в желтой кофте, с огромной блестящей и тугой косой, в шапочке с пуговкой на темени»: «Он схватывал за хвост стрелку-маятник и гнал ее вправо – тогда часы звенели налево, а когда гнал влево – колокола звенели направо» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 453].

За причудливой фантастикой сновидения угадывается историческая реальность. Незадолго до приема опиума, вызвавшего у Хося сказочное видение, старый китаец вводит его в курс политических событий: «Ленин – есть. Самый главный очень есть. Буржуи – нет, о, нет! Зато Красная Армия есть. Много – есть. Музыка? Да, да. Музыка, потому что Ленин. В башне с часами – сиди, сиди» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 452]. Упомянутую стариком башню чуть раньше видит сам Хося: «За углом зубчатой громады высоко заиграла колокольная музыка. Колокола лепетали невнятно, впереводку, но все же было очевидно, что они хотят сыграть складно и победоносно какую-то мелодию. Хося затопал за угол и, посмотрев вдаль и вверх, убедился, что музыка происходит из круглых черных часов с золотыми стрелками, на серой длинной башне» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 450]. В последнем описании нельзя не узнать кремлевские куранты, ассоциативно с ними связаны и все остальные часы.

В хрустальном утопическом мире время не идет, а летит. Золотые *стрелки* (т. е. не только секундная) оббегают круг за минуту. Вмешательство же Ленина деструктивно. Он препятствует нормальному течению времени. Ускорение оборачивается застоём. Более того, здесь действует известный принцип «шаг вперед, два шага назад».

Время реальное также крайне нестабильно. С поразительной неопределенностью указан возраст героев. Хося – «настоящий шафранный представитель Небесной империи, лет 25, а может быть, и сорока? Черт его знает! Кажется, ему было 23 года» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 449]. Старик – «очень пожилой китаец. Ему было лет 55, а может быть, и восемьдесят» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 451]. Опиум способен разгонять время до немыслимой скорости. Из комнаты старика-наркоторговца Хося вышел «на пятый день постаревший лет на пять» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 453]. Опиумное ускорение иллюзорно, ничего позитивного оно не приносит – только преждевременное старение.

Впрочем, мнимое пребывание в течение пяти дней в стране утопии имеет для Хося совсем не мнимые последствия. На улицу герой выходит «уже не в полшубке, а в мешке с черным клеймом на спине “цейх № 4712”» [Булгаков, 1989–1990, т. 1, с. 453]. Хося отмечен несмываемым знаком утопического мира. Он подобен замятинским «нумерам» из романа «Мы». Кстати, среди героев Е. Замятина есть персонаж «S-4711». Продолжая числовой ряд, автор «Китайской истории» тем самым подхватывает антиутопический пафос предшественника.

Сближение утопических и онейрических мотивов привычно в русской литературе. Булгаков новаторски остраивает устоявшееся сюжетное решение, сделав пропуском в хрустальный мир порцию опиума. Действие большевистской революции на страну аналогично действию наркотика на человека. Результат и в том и в другом случае – быстрое старение и разрушение организма. Революция, а не религия, – опиум для народа.

На кардинальное расхождение своей позиции с официальной идеологией указал сам Булгаков в письме «Правительству СССР» (28 марта 1930 г.), назвав среди главных черт своего творчества «глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и про-

тивупоставление ему излюбленной и Великой Эволюции» [Булгаков, 1989–1990, т. 5, с. 446].

Итогом «Китайской истории» становится вывод о неизбежности превращения революционной России в новую Поднебесную империю – символ тысячелетней неподвижности. Социальный взрыв ведет к возрастанию не энергии, как ожидалось, а энтропии.

Идея Булгакова получает парадоксальное подтверждение в «Бане» Маяковского. «Бюро по отбору и переброске в коммунистический век» работает в атмосфере «приподнятости и боевого беспорядка первых октябрьских дней» [Маяковский, 1978, т. 10, с. 113]. Порыв в будущее и здесь оканчивается провалом в прошлое.

Функция любого ритуала – воскресить события мифологического перво-времени. Насквозь ритуализованная культура сталинизма намертво прикована к сакральным истокам советской цивилизации – Октябрю 1917 года. В этих условиях двигаться можно либо «назад в будущее», либо «вперед в прошлое».

Концепция убыстрения исторического процесса, постоянное стремление «догнать и перегнать», характеризуют один аспект советского ощущения времени. Другой, пожалуй, даже более существенный, связан с установкой на тотальную регламентацию. Не зря герой-рассказчик Замятина – Д-503 – свое повествование о совершенном мире начинает с дифирамба «Часовой Скрижали»: «о, Скрижаль, о, сердце и пульс Единого Государства» [Замятин, 1989, с. 555]. Логично, что последнее препятствие на пути к всеобщему счастью Д-503 видит в так называемых «Личных Часах», нарушающих слаженную работу социального механизма. Оппозиция двух типов времени, обозначенная в антиутопии Замятина «Мы», сделается для советской культуры основополагающей.

Н. Погодин придал статус государственного мифа сюжету о восстановлении и перенастройке часов со Спасской башни. В пьесе «Кремлевские куранты» (1941) работа по реконструкции главных часов страны инициирована и контролируется Лениным – подлинным властелином времени. Будущее вождь видит так же отчетливо, как настоящее. И у Маяковского, и у Погодина Ленин хорошо знает «то, что временем закрыто» [Маяковский, 1978, т. 3, с. 260]. Рефреном беседы Ленина с английским писателем (в нем легко узнается автор «Машины времени» Г. Уэллс) становится трижды повторенное приглашение: «Приезжайте к нам через десять лет» [Погодин, 1972–1973, т. 2, с. 139–140]. В одном случае реплику «кремлевского мечтателя» сопровождает пробный бой кремлевских курантов – «две-три ноты “Интернационала”» [Погодин, 1972–1973, т. 2, с. 140]. Куранты Спасской башни – это те же куранты, что отсчитывали время при династии Романовых, но их учат играть пролетарский гимн. Смена идейно-политической доминанты ведет к смене временной парадигмы.

Изменения в коллективных представлениях о времени непосредственно влияют на судьбу скромного часовщика – героя почти аллегорического. Этот безымянный персонаж рекомендует себя Председателю Совета Народных Комиссаров как «кустаря-одиночку без мотора» [Погодин, 1972–1973, т. 2, с. 120]. «Кустарь-одиночка» в данном случае – не столько социальный статус, сколько состояние души. Гордость мастера, отремонтировавшего трехсотлетние английские часы Нортон, неуместна. В новом мире «не до уникальных ча-

сов» [Погодин, 1972–1973, т. 2, с. 121].

Даже оппоненты большевиков сферой частной жизни демонстративно пренебрегают. На многозначительные сетования инженера Забелина («испортились главные часы в государстве. Молчат кремлевские куранты») «толстая красолицая» торговка куклами отвечает: «У меня тоже с комода будильник упал и остановился. У кого починить, не знаю». Реакция старорежимного интеллигента выглядит, пожалуй, излишне жесткой: «Простите, вы сказали глупость» [Погодин, 1972–1973, т. 2, с. 77]. Починить будильник торговке вряд ли удастся, ведь мастер, когда-то ремонтировавший комнатные и карманные часы, теперь мобилизован для ремонта кремлевских курантов – советской Часовой Скрижали. Пьеса Погодина завершается патетическими словами Ленина под бой часов на Спасской башне: «Слышите... а? Играют... это великое дело. Когда сбудется все, о чем мы теперь лишь мечтаем, из-за чего спорим, мучаемся, они будут отсчитывать новое время, и то время будет свидетелем новых планов электрификации, новых мечтаний, новых дерзаний» [Погодин, 1972–1973, т. 2, с. 144]. «Новое время» окончательно отменяет старое – время будильников и Нортонгов.

Володя Макаров, олицетворенное будущее в романе Олеси «Зависть» (1927), проповедует: «история и время одно и то же, двойники. <...> Я говорю: главным чувством человека должно быть понимание времени» [Олеша, 1965, с. 90]. Сам писатель, безусловно, стремился понять время, но все же его взаимоотношения с историей оказались очень неоднозначными. В дневнике Олеси есть запись:

«Я никогда не имел часов, не покупал их, и никогда мне их не дарили. Я иногда говорю красивые слова о том, что мои часы на башнях.

Какое чудо эти башенные часы! Посмотрите на часы Спасской башни. Кажется, что кто-то плывет в лодке, взмахивая золотыми веслами. Полюбуйтесь камнем самой башни вокруг часов, облаками подальше от них, деревьями и крышами внизу. Сколько угодно метафор о времени приходит в голову, когда смотришь на такой циферблат над городом. Можно сказать, что это ты сам сидишь в лодке и взмахиваешь золотыми веслами жизни» [Олеша, 1999, с. 314].

Отсутствие собственных часов неизбежно ведет к «выпадению» из временного потока: человек не сможет упорядочить свою жизнь, соотнести ее ритм с работой социального организма. Бессознательно Олеша хочет «проснуться от кошмара истории», подобно герою Джойса Стивену Дедалу («Улисс»). Вся жизнь писателя – доказательство тому. Но на уровне сознательных установок он не может отказаться от попытки угнаться «за гремящей бурей века» [Олеша, 1965, с. 252]. Пассивное созерцание того, как кто-то плывет в лодке по реке времени, сменяется мечтой о более активном участии в управлении течением жизни.

Продолжение дневниковой записи столь же амбивалентно:

«Не имея никогда часов, я научился точно определять время и без них. Я ошибаюсь на пять, десять, самое большее, и то только ночью, проснувшись, – на пятнадцать минут. В тот дремучий час ночи, в какие-нибудь без четверти четыре, когда мышь подходит к мышеловке, я могу определить время.

Это не такое уж важное качество, но дело не в самом качестве, а в том, что если оно есть, то, значит, и правда я часть мира, который существует помимо меня» [Олеша, 1999, с. 315].

Конфликт Олеси с эпохой протекал в предельно острой форме. Писатель доходил порой до полного отрицания окружающего мира, до философского солипсизма. Тем важнее то чувство времени, о котором идет речь в дневниковой записи, оно – связующая с реальностью нить.

Фраза о башенных часах – следствие привычки писателя «говорить красиво». На самом деле его время отмеряется не курантами, а событиями мышленной жизни. Хотя природа располагает, конечно, и другими – более величественными – инструментами времяисчисления. Для социального банкротства Кавалерова (alter ego Олеси) утешителен взгляд с точки зрения вечности: «Жизнь человеческая ничтожна. Грозно движение миров. Когда я поселился здесь, солнечный заяц в два часа дня сидел на косяке двери. Прошло тридцать шесть дней. Заяц перепрыгнул в другую комнату. Земля прошла очередную часть пути. Солнечный зайчик, детская игрушка, напоминает нам о вечности» [Олеша, 1965, с. 42].

Солнечные часы не только экзотическая деталь советского быта, знак технической и культурной деградации страны. Огромен их семиотический потенциал, с максимальной полнотой разработанный писателями 1920–30-х годов.

Солнечными будильниками пользуются герои М. Зощенко («Дырка», 1927) и Л. Леонова («Соть», 1929). Сходство сюжетов лишь оттеняет разницу идеологий.

Леоновский Увадьев солнцем «пользовался, как часами». «Окно новой увадьевской квартиры выходило на восточную сторону: солнце гостевало здесь по утрам. В шесть желтый ромб света полз еще по бревенчатой стене» [Леонов, 1969–1972, т. 4, с. 289]. День своего сорокалетия Увадьев отмечает нарушением заведенного уклада: он просыпается на два часа позже обычного: «часы показывали восемь, – в отмену установившихся привычек он проспал начало дня» [Леонов, 1969–1972, т. 4, с. 289]. Жест многозначный, но, пожалуй, основное в нем – это неподчинение природной непреложности. Жить по солнечным часам – не значит жить в гармонии с природой. Собственное «нескладное тело, начиненное слабостями» мешает герою, целых сорок лет не дает «ему по-настоящему предаться работе» [Леонов, 1969–1972, т. 4, с. 289].

В рассказе Зощенко ситуация почти та же, что в романе Леонова. Герой просыпается по солнцу: «Около печки на полу у меня имеется довольно большое отверстие, вроде бы дыра неизвестного происхождения. И как солнце до этой дырки достигает, так, значит, не говоря худого слова, без пяти семь, и, значит, вам пора вставать» [Зощенко, 2000, с. 577].

Дырка становится в художественном мире Зощенко мерой всех вещей. Так, в знаменитой «Бане» (1925) рассказчик способен отличить свои штаны только по расположению прорехи: «На моих тут дырка была. А на этих эвон где» [Зощенко, 2000, с. 397]. Выбор точки отсчета воистину символичен.

Зощенковский персонаж измучен скудостью, хаотичностью, нестабильностью советской жизни. Только ему (в отличие от Николая Кавалерова из ро-

мана Олеси) не дано даже, пусть иллюзорное, ощущение взлета над суетой через приобщение к астральным ритмам:

«Но, впрочем, и солнце, это довольно точное светило, давеча меня подвело.

Давеча отрываюсь от подушки и гляжу на свои естественные часы. И вижу – до дырки довольно далеко. “Значит, думаю, половина седьмого. Можно, думаю, еще полчаса вздремнуть”.

Дремлю полчаса. Встаю не торопясь. Иду на службу. Опоздал, говорят.

Ну прямо верить отказываюсь» [Зощенко, 2000, с. 577].

Подвело, конечно, не солнце – «пол слегка <...> сдвинулся. По причине жучка. Жучок балку съел. Кажется, скоро на потолке жить придется» [Зощенко, 2000, с. 577]. Но звезды советского небосклона все равно не внушают особого доверия. На «естественные часы» надежда столь же плоха, как и на «трест Точной Механики» [Зощенко, 2000, с. 576].

Единственная реальная альтернатива – «побежать к Финляндскому вокзалу посмотреть, сколько часов» [Зощенко, 2000, с. 576]. Финляндский вокзал в мифологии большевистской революции занимает далеко не последнее место. Сюда 3 апреля 1917 года прибыл из эмиграции Ленин и выступил на привокзальной площади со знаменитой речью. Стоя на броневике, Ленин призвал к свершению социалистической революции. Часы Финляндского вокзала, подобно кремлевским курантам, отмеряют время историческое. А к нему путь героям Зощенко закрыт: «это не так уж чересчур просто» [Зощенко, 2000, с. 577]. Часы зощенковских персонажей уж точно не на башнях. При этом утопическая идея тотальной регламентации жизни вовсе не чужда Зощенко.

Научная часть повести «Возвращенная молодость» (1933) содержит сочувственное описание «изумительного опыта человека, приравнявшего свой организм к точнейшей машине» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 98]. Как «нумера» из романа Замятина, Иммануил Кант строжайшим образом подчинил ритм своей жизни своеобразной «Часовой скрижали».

«Вся его жизнь была размерена, высчитана и уподоблена точнейшему хронометру. Ровно в десять часов он ложился в постель, ровно в пять он вставал. И в продолжение 30 лет он ни разу не встал не вовремя. Ровно в семь часов он выходил на прогулку. Жители Кенигсберга проверяли по нем свои часы.

Все в его жизни было размерено, заранее решено, и все было продумано до самой малейшей подробности, до ежедневной росписи кушаньям и до цвета каждой отдельной одежды» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 97].

Кантовская «часовая скрижаль» индивидуальна: не общество навязывает человеку определенный распорядок, – наоборот, личность диктует социуму свои условия.

Бытовое поведение Зощенко типологически сходно с кантовским, разумеется, без маниакальных крайностей последнего. И. Кичанова–Лифшиц вспоминает: «Он успевал всюду, и при этом в нем не было ни тени торопливости. В памяти остался его остро отрезвляющий жест: сидя в любой компании и ведя интересный разговор, он вдруг доставал из кармана часы на цепочке и мельком глядел на них. Это значило – сейчас он встанет и попрощается. И не было

такой силы, которая могла бы его удержать хотя бы на минуту, если время его звало» [Кичанова–Лифшиц, 1995, с. 441].

Зоценко подчинен внутренней «часовой скрижали», что освобождает от излишне назойливого контроля социума. Мемуаристка удачно определяет жест писателя как «остро отрезвляющий». Труднее всего упорядочить дионисийскую стихию, но Зоценко готов и к этому.

Забавным автошаржем можно счесть героя рассказа «Сильное средство» (1925) – Петра Антоновича Коленкорова (тем более что «Коленкоров» – один из псевдонимов Зоценко). Жизненный цикл персонажа подвластен закону периодической смены стадий порядка и хаоса. Работая по будням, «по воскресным дням напивался Петр Антонович до крайности. Беспредельно напивался» [Зоценко, 2000, с. 472]. Окружающие находят способ сломать инерцию – Петра Антоновича «заражают» театром. Но и на этой территории Аполлон одерживает верх над Дионисом. Никакой стихийности: Петр Антонович «пить бросил по воскресеньям. По субботам стал пить. А баню перенес на четверг» [Зоценко, 2000, с. 473].

Советский мир – это видимость порядка при полном торжестве хаоса. Тотальная регламентация не вышла за рамки чисто литературного проекта. Хороший советский человек – это тот, кто, говоря словами Зоценко, «беспорядков не нарушает».

5. Некрополис

Среди Москвы стоит могила
Перед Кремлевскою стеной,
В могиле этой наша сила,
Наш вождь, наш Ленин дорогой.
(С. Марголис)

Октябрьская революция привела к глубочайшим сдвигам во всех сферах культуры, хотя разные пласты социальной жизни, естественно имели разную степень подвижности. У сельской культуры «коэффициент сопротивления» любого рода новациям был, конечно же, гораздо больше, чем у культуры городской. Корней Чуковский 20 февраля 1921 года записал в своем дневнике: «крепкое предание, крепкий быт. Русь крепка и прочна: бабы рожают, попы остаются попами, князья князьями – все по-старому на глубине. Сломался только городской быт» [Чуковский, 1991, с. 159]. Мнение в чем-то парадоксальное, но, во всяком случае, контраст двух типов быта схвачен Чуковским очень верно.

В формах погребального обряда сельский уклад жизни также оказался более «консервативным» по сравнению с «прогрессивным» городом. Именно приверженностью к традиционным формам похорон, а не только трудностями послереволюционного быта, можно объяснить, например, зафиксированный А. Мариенгофом в 23-м эпизоде романа «Циники» (1928), отнесенном к событиям 1919 года, процесс: «За заставы Москвы ежедневно тянутся вереницами ломовые, везущие гробы. Все это покойники, которых родственники везут хоронить в деревню» [Мариенгоф, 1988, с. 168].

Эксперименты по созданию нового погребального обряда в рамках революционной культуры носят довольно широкий характер. Прежде всего вырабатывается ритуал похорон «жертв революции». Примером могут служить похороны на Марсовом Поле. В восприятии такого приверженца традиции, как И. Бунин, – это было «некое традиционное жертвоприношение революции, комедия похорон будто бы павших за свободу героев. Что нужды, что это было, собственно, издевательство над мертвыми, что они были лишены честного христианского погребения, заколочены в гроба почему-то красные и естественно закопаны в самом центре города живых!» [Бунин, 1990, с. 112]. Особенно шокирует Бунина красный цвет гробов и размещение кладбища в центре города. Позже кладбищем станет главная площадь страны. Приживется в советском быту и красный гроб. Вальтер Беньямин – наблюдатель незаурядный – описывает в московском дневнике (25 января 1927 г.) одну из самых необычных для себя сцен: «Еще более странным впечатлением этих дней была встреча с “красной” похоронной процессией. Гроб, катафалк, лошадиная упряжь были красными» [Беньямин, 1997, с. 147]. Диковинность нового ритуала паразит и героя-американца из романа Б. Ясенского «Человек меняет кожу» (1932–33): «Вдоль тротуара подвигался красный катафалк, запряженный парой лошадей. На катафалке стоял гроб, но ярко-красного цвета. Это несомненно были похороны, хотя красный ящик походил скорее на большую игрушечную коробку, у которой вдруг отскочит крышка и из коробки выпрыгнет бородач дядя на пружинке. Красный ящик удивительно не сочетался с представлением о гробе, обязательно ассоциировавшемся у Кларка с трауром, черным крепом, жестяными венками и распущенными космами лент» [Ясенский, 1957, с. 8].

Что касается рядовых граждан, то для них в революционной России «своевременной и прогрессивной» (Ю. Анненков) формой погребения выглядела кремация. «Крематорий и сжигание – любимые темы культуры 1», – утверждает В. Паперный. – «Журнал “Строительство Москвы” поместил в 1925 году целую статью под названием “Сжигание людских трупов”. Она начинается энергичным заявлением: “Сжигание людских трупов завоевывает себе все больше сторонников”. <...> К статье дано много иллюстраций. Рядом другая статья – “Мусоросжигание в городах Западной Европы”. <...> Крематорий в культуре 1 постоянно противопоставляется кладбищу. Слово “кладбище” употребляется с негативным значением, например: “Москва – не кладбище былой цивилизации...” (Попов). Казимир Малевич даже пытается ввести в это противостояние своеобразный рационализм. “Сжегши мертвеца, – деловито рассуждает он, – получаем 1 грамм порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ» [Паперный, 1996, с. 42].

Уже 7 декабря 1918 года кремация была «санкционирована декретом СНК РСФСР» [БСЭ, т. 13, с. 374]. А первый в России крематорий, созданный в Петрограде в 1919 году, материализовал эту «идею времени». На отчетливую связь выбора форм погребения с идеологической ориентацией указывает Зощенко в рассказе «Мелкота» (1927). Его Барбарисов – «передовой товарищ» и «настоящий герой» – не испугался «какой-то мелкопомещанской смерти».

«Но, между прочим, в самую последнюю минуту все-таки подкачал. Свернул со своей передовой программы.

А начал он произносить какие-то слова. <...>

– Только, говорит, в крематорий меня везть не надо. Умоляю вас. Пожалуйста. Похороните обыкновенно» [Зощенко, 1994, т. 1, с. 369–370].

По мнению Ю. Анненкова, «чрезвычайное увеличение смертности петербургских граждан благодаря голоду, всякого рода эпидемиям и отсутствию лечебных средств, а также недостаточное количество гробов, выдававшихся тогда “на прокат” похоронным отделом Петросовета, навели Каплуна* на мысль построить первый в России крематорий» [Анненков, 1991, с. 91]. Однако целый ряд деталей проекта свидетельствуют о первоочередной важности идеологического и политического аспектов, а вовсе не о суровой необходимости, продиктованной послереволюционной разрухой. Как раз с точки зрения здравого, практического смысла «огненное погребение» – далеко не самый приемлемый способ в холодном, замерзающем Петрограде, где даже слово «дрова» стало «святым», по выражению А. Блока. Нелепость затеи Б. Каплуна хорошо передана Ольгой Форш: «Печь, по неопытности, разжигали всякий раз наново. Изумление контроля на великую трату дров в таком гиблом деле, как сожжение никому не нужных останков людей при наличии замерзания живых, было велико. <...> Чудесные березовые дрова, которые шли на трупы, вполне живым гражданам снились только во сне» [Форш, 1988, с. 106].

Не последнюю роль при выборе данной погребальной формы сыграл, конечно, пример Ф. Энгельса, который в письме к душеприказчикам от 14 ноября 1894 года «выразил желание, чтобы тело его после смерти было предано кремации, а прах погружен в море» [Фридрих Энгельс, 1977, с. 584]. Что и было исполнено 27 августа 1895 года. И все же вопрос не только в ориентации на авторитет классика марксизма. Значимыми становятся многие элементы нового похоронного ритуала.

Ю. Анненков в воспоминаниях о Николае Гумилеве приводит интереснейшую фразу из «рекламного проспекта» «Петроградского государственного крематориума», где «торжественно объявлялось, что “сожженным имеет право быть каждый умерший гражданин”» [Анненков, 1991, с. 93]. Это объявление привлекло также внимание О. Форш. Автор романа «Сумасшедший корабль» (1931) не без доли черного юмора заметила, что «плакат “Каждый гражданин имеет право быть сожженным” таил в себе кроме остроумия стилистического и вполне конкретную притягательную силу» [Форш, 1988, с. 106].

При всей анекдотичности формулировки из «рекламного проспекта» она по-своему отражает идеологические приоритеты эпохи. Несомненно, мы имеем дело с неуклюжей попыткой выдвинуть на первый план принцип равенства. Шутка Б. Каплуна (также приведенная у Ю. Анненкова) по поводу того, что «для первого пробного сожжения» был выбран некий «Иван Седакин. Соц. пол.: Нищий» – «Итак, последний становится первым» [Анненков, 1991, с. 94], – еще один знаковый жест. Б. Каплун иронически обыгрывает здесь идею новой социальной иерархии (в духе известной аксиомы «кто был ничем, тот ста-

* Б.Г. Каплун в 1919 году занимал пост управляющего делами комиссариата Петроградского Совета.

нет всем»), контаминируя ее с евангельским изречением – «Но многие из тех, кто были первыми, станут последними, а последние станут первыми» (Мф. 19: 30). Появление десакрализованной евангельской реминисценции в шутке Б. Каплуна вполне закономерно, поскольку для большевистской власти особенно привлекательным стал антихристианский характер вводимой погребальной формы. И современники прекрасно осознавали это. Сошлемся на то место в дневнике Чуковского (3 января 1921 года), где он описывает посещение крематория: «Мы смеемся, никакого пиетета. Торжественности ни малейшей. Все голо и откровенно. Ни религия, ни поэзия, ни даже простая учтивость не скрашивает места сожжения. Революция отняла прежние обряды и декорумы и не дала своих. Все в шапках, курят, говорят о трупах, как о псах. <...> В самом деле: что за церемонии! У меня все время было чувство, что церемоний вообще никаких не осталось, все начистоту, откровенно. Кому какое дело, как зовут ту ненужную падаль, которую сейчас сунут в печь. Сгорела бы поскорее – вот и все» [Чуковский, 1991, с. 153].

Еще более яркое свидетельство, хотя и не имеющее прямого отношения к советскому контексту, – рассказ Бунина «Огонь пожирающий» (1923), в котором отчетливо воссоздана атмосфера языческого жертвоприношения, ставшая неотъемлемой частью ритуала кремации. «Бога здесь не было, и существование и символы его здесь отрицались. <...> Я сидел и мысленно видел этот густой черный дым, медленно валивший из трубы в небо над нами, и в небе мне все-таки грезился Некто безмерный, широко простерший длани и молчаливо приемлющий и обоняющий жертву, приносимую ему» [Бунин, 1987–1988, т. 4, с. 264]. Другой пример – стихотворение В. Ходасевича «Окна во двор» (1924), где, как отмечает Ю.К. Щеглов, «кремация также вписана в inferнальную картину “европейской ночи”» [Щеглов, 1995, с. 376].

Важным источником для понимания символики ритуала кремации является проект крематория, созданный архитектором А. Гегелло (Петроград, 1919 год). Этот проект содержит элементы явной «структурной цитации» «Вавилонской башни» (1563) Питера Брейгеля Старшего. На картине Брейгеля Вавилонская башня – «гигантское архитектурное сооружение конической формы с недостроенным завершением. <...> Это кольцевые ярусы (этажи) с уменьшающимися диаметрами, построенные один над другим. <...> Их семь практически “завершенных”» [Розинер, 1992, с. 345]. Те же семь ярусов с уменьшающимися диаметрами, построенные один над другим использует в своем рисунке здания крематория А. Гегелло. В чем смысл подобной переклички?

Ю.М. Лотман, анализируя символику очень близкого по замыслу проекта – знаменитой «Башни III Интернационала» (1919–1920) В.Е. Татлина, отметил, что «структурное воссоздание образа Вавилонской башни с картины Брейгеля-старшего» в этом архитектурном памятнике было не случайным. «<...> Интерпретация революции как восстания против бога была устойчивой и распространенной ассоциацией в литературе и культуре первых лет революции. <...> Уже в формуле Маркса, бывшей в эти годы весьма популярной, – “пролетарии штурмуют небо” – содержалась ссылка на миф о вавилонской башне, подвергнутый двойной инверсии: во-первых, переставлялись местами оценки неба и атакующей его земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, т.е. интернационале» [Лотман, 1987, с. 19]. Рас-

суждения Ю.М. Лотмана вполне применимы и к интерпретации символики проекта крематория А. Гегелло. Для архитектора отсылка к библейскому мифу через «цитацию» картины Брейгеля – это средство выражения как богоборческого, антихристианского пафоса эпохи, так и идеи равенства, братства, всеобщей солидарности перед лицом смерти.

Антихристианский аспект обряда кремации в советской культуре настолько важен, что даже авторы Большой Советской Энциклопедии сочли нужным его подчеркнуть. «С распространением христианства, особенно в европейских странах, где оно стало господствующей религией, сожжение трупов было запрещено, поскольку христианство считало его языческим способом погребения, противоречащим христианскому учению о “загробной жизни”, “воскресении из мертвых”» [БСЭ, т. 13, с. 373]. Впрочем, названные мотивы отчетливо прозвучали еще в литературе 1920-х годов. Например, в комедии Н. Эрдмана «Самоубийца» (1928).

«– В наше время покойники что дрова – жгут их, матушка.

– Потому что о будущем не заботятся, вот и жгут. А придет воскресенье, воскресать-то и нечем. Ох, ох, ох, ах, ах, ах, а уж дело-то сделано» [Эрдман, 1990, с. 154].

К высказыванию героини Эрдмана «о будущем не заботятся» следовало бы, пожалуй, прибавить: «и о прошлом – тоже». Вряд ли после нашумевшей книги О. Шпенглера «Закат Европы» (1918, русский перевод – 1923) можно сомневаться в том, что «символика форм погребения» теснейшим образом связана с проблемой «чувства времени» в той или иной культуре. Согласно концепции немецкого мыслителя, «выбор античного человека, влекомого глубочайшим, бессознательным чувством жизни, пал <...> на *сожжение мертвых*, этот акт уничтожения, которым он властно выразил свое связанное с “теперь” и “здесь” евклидовское существование. Он не *хотел* никакой истории, никакой длительности, ни прошлого, ни будущего, ни заботы, ни разложения, и поэтому *разрушил* то, что не обладало уже настоящим, *тело* какого-то Перикла и Цезаря, Софокла и Фидия. <...> Ни одна культура несопоставима в этом смысле с античной – за одним знаменательным исключением: ведийской ранней эпохи Индии» [Шпенглер, 1993, с. 293. Курсив автора].

Революция 1917 года, как известно, создала в России, имевшей длительную историю и многовековую культуру, ситуацию «начала времен» (Г. Гачев). О том, что русская революция дышит ненавистью ко всему историческому, писал Н. Бердяев. То есть, глубинная связь между бессознательным выбором кремации как «прогрессивной» формы погребения и сознательным отрицанием истории может быть установлена и в этом случае. Довольно ясное понимание связи между «символикой форм погребения» и «чувством времени» в культуре демонстрирует герой рассказа Зощенко «Через сто лет» («Халатность»).

«Отвезши мою помершую бабушку в крематорий и попросив заведывающего в ударном порядке сжечь ее остатки, я являюсь на другой день за результатом.

Оказалось, что мне перепутали пепел, выдав вместо ее пепла пепел какой-то гражданки.

– На вопрос: где же старушкин пепел? – заведывающий нагло ответил, что пепел безразлично, какой чей, и что ему нету времени возжаться с пеплом.

На вопрос, что эта старушка была свидетельницей Революции и что это – великая старушка, – заведывающий явно испугался и просил не доводить дело до центра, предложив мне, кроме того, взять еще сколько угодно пеплу» [Зощенко, 1991, с. 157].

Рассказ написан в 1925 году. Именно середина двадцатых годов стала переломным моментом в процессе формирования нового советского исторического мифа. В зощенковском тексте этот миф находит весьма своеобразное преломление. Кремация – это растворение человеческой единицы в однородной обезличенной массе («пепел безразлично, какой чей») и, естественно, забвение. Но к 1925 году идея всеобщего равенства дала уже основательную трещину. Причастность, пусть даже косвенная, к Революции делает человека «великим», обеспечивает ему место в Истории. Можно с уверенностью констатировать, что у героя рассказа Зощенко происходит постепенная трансформация «чувства времени».

Два типа мироощущения (в терминологии В. Паперного они соответствуют «культуре 1» и «культуре 2») сталкивает в романе «Созревание плодов» (1935) Б. Пильняк. Герой книги – писатель Арбеков задумывает рассказ о смертельно больном коммунисте, который приезжает на безвестную станцию за сотню километров от жилых мест, уходит в тайгу, сжигает на костре бумажник, деньги, партбилет и после этого стреляет в себя с таким расчетом, чтобы тело его оказалось на дне болота. Предсмертное письмо объясняет смысл этих поступков: «Когда изнашивается токарный станок, его выбрасывают за ненадобностью иль посылают в мартен на новое литье. Не буду лицемерить, – человеческая старость – это износ. Не буду лицемерить, – мне много приходилось хоронить и друзей, и врагов, и братьев, – и это было лицемерно, скучно, никому не нужно. Труп человека – это не человек. Жалко человека, живого человека, а труп – всегда вызывает брезгливость. <...> Товарищи, я знаю, что такое конспирация, – труп мой уничтожен мною так, чтобы его никогда никто не нашел, и искать его не следует. Дорогу молодости, бодрости, здоровью!» [Пильняк, 1994, т. 2, с. 291–292]. Замысел столь мрачного произведения возникает в кризисный момент жизни Арбекова. Когда творческий кризис преодолен, писатель выбрасывает черновик рассказа «о гиблых болотах». Духу 1930-х гг. сюжет о бесследном растворении в природных стихиях героя-коммуниста уже не соответствует. Смерть-исчезновение – это, скорее, данность времен гражданской войны: утонувший Чапаев или сожженный С. Лазо.

Внешне схожие фабулы получают в 1920-х и 1930–40-х гг. противоположное решение. Тело замученного фашистами и брошенного в костер Григория Сулухия из одноименного рассказа (1942) П. Павленко не только не развевается прахом, а словно бы закаляется, превращаясь в слиток «негорящей стали» [Павленко, 1965, с. 441].

Господствующие представления о сущности человеческой природы отражают две популярные метафоры. Первая – жизнь-горение – настаивает на сопричастности человека к огненной стихии. Спустившись с идеологических высот в обыденное сознание, риторическая фигура породит образ «деревянно-

го» человека (щепка, полено, дрова и т.п.). Помимо цитированных выше О. Форш и Н. Эрдмана этим сравнением оперируют В. Шкловский, А. Толстой, Вс. Иванов, И. Ильф и Е. Петров. Вс. Иванов вспоминает страшные картины гражданской войны: «Видел растянувшиеся на сотни сажен мерзлые *поленницы трупов*. <...> Видел, как партизаны жгли трупы (закапывать не хватало сил) – один ряд трупов, другой ряд бревен из изб, и так на двухэтажную высоту. И от человеческого дыма небо было словно копченое» [Иванов, 1988, с. 368]. В романе «Золотой теленок» (1931) жителей города Черноморска, где собираются строить крематорий, особенно забавляет «самая мысль о том, что человека можно сжечь, как полено» [Ильф и Петров, 1961, т. 2, с. 51].

Другой известный троп – «перековка» – приписывает человеческому телу и духу свойства металла. Естественно, что в этом случае огонь как раз и будет выступать в качестве не средства бесследного уничтожения, но «закаливания». На страницах романа «Мое поколение» (1931-33) Б. Горбатов рассказывает историю самоубийства, по колоритности не уступающую той, которую выдумывает Пильняк-Арбеков. Сталевар с будетлянской фамилией Будяк бросается «в ковш плавающей стали»: «Люди видели, как он поднял воротник тужурки, словно прикрыл лицо и глаза от жара, и головой вниз бросился в ковш. Товарищи сделали модель человека, налили ее сталью из этого ковша и похоронили вместо Будяка» [Горбатов, 1968, с. 350].

Прыжок кипящий котел когда-то волшебю преобразил героя сказки П. Ершова «Конек-горбунок»:

И такой он стал пригожий,
Что ни в сказке не сказать,
Ни пером не написать! [Ершов, 1976, с. 119].

Сталевар Будяк переживает иную метаморфозу. Свою живую плоть – хрупкую и уязвимую – он меняет на стальное нетленное тело и делается героем не сказки, но мифа.

О. Шпенглер, касаясь периодов смены форм погребальных обрядов, писал: «Когда в эпоху императоров рядом с урной для праха появился саркофаг, этот “телопожиратель” – у христиан, иудеев и *язычников* – тогда пробудилось новое *чувство времени*, совсем как в ту пору, когда за микенской подземной гробницей последовала гомеровская урна. А что сказать о египтянах, которые с такой добросовестностью оберегали свое прошлое в памяти, в камне и иероглифах, что мы и сегодня еще, спустя четыре тысячелетия, можем установить даты правления их царей; они увековечивали их тела, так что великие фараоны – символ жуткого превосходства – с еще и поныне различимыми чертами лица покоятся в наших музеях, тогда как от царей дорической эпохи не осталось даже имен» [Шпенглер, 1993, с. 293–294. Курсив автора].

Одним из решающих факторов в оформлении исторического мифа советского государства стала смерть и похороны Ленина. Обращение еще к более экзотической, чем кремация, форме погребения – мумификации, – конечно же, имело сугубо знаковый характер. Данная погребальная форма точно соответствовала тому «ощущению времени», которое «верхи» пытались навязать всей стране. Ленинский мавзолей должен был стать сакральным центром «советского хронотопа», и постепенно (по мере разрушения прежних сакральных

центров) таковым действительно стал. По справедливому замечанию С. Рязанцева, «Сталин выиграл первый открытый бой в религиозном сознании страны, заложив основы нового культа» [Рязанцев, 1994, с. 182]. «В решении превратить гробницу Ленина в святыню главную роль сыграли политические соображения», – пишет Н. Тумаркин и вычленяет четыре предполагаемых источника концепции Мавзолея: «открытие гробницы египетского фараона Тутанхамона за год и три месяца до смерти Ленина; русская православная традиция, по которой нетленность останков служит свидетельством святости; влияние на большевистскую интеллигенцию философии Федорова, который видел спасение человека в воскресении во плоти; и, наконец, движение богостроительства в рамках большевизма, вознамерившееся сделать большевизм новой религией» [Тумаркин, 1997, с. 163].

Мумификация, естественно, не могла стать массовым видом погребения. Однако символический аспект этой архаичной погребальной формы занял в советской культуре 1920–30-х годов заметное место. А. Платонов попытку сохранить мертвое тело от разрушения связывает не только с идеей «вечной памяти о забытом человеке», но и с мифологемой воскресения. Причем народномифологическое сознание героя платоновского «Котлована» осложнено вторжением утопических идей Н.Ф. Федорова.

«– Прушевский! Сумеют или нет успехи высшей науки воскресить назад сопревших людей?»

– Нет, – сказал Прушевский.

– Врешь, – упрекнул Жачев, не открывая глаз. – Марксизм все сумеет. Отчего ж тогда Ленин в Москве целым лежит? Он науку ждет – воскреснуть хочет» [Платонов, 1988, с. 211].

Те же представления движут героями Платонова в финале повести – в сцене похорон девочки Насти. «В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в нее не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и чтоб ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха» [Платонов, 1988, с. 227–228].

В ортодоксально-советском варианте перемены в сфере семиотики погребального обряда отразил Гайдар. В отличие от произведений Платонова в повести «Военная тайна» (1935) нет ни малейшей примеси сверхъестественного – акцентированы идеи памяти и преемственности поколений революционеров. «На скале, на каменной площадке, высоко над синим морем, вырвали остатками динамита крепкую могилу. <...> навалили груды тяжелых камней, пробили отверстие, крепко залили цементом, забросали бугор цветами. И поставили над могилой большой красный флаг» [Гайдар, 1986, т. 1, с. 432].

Прочность (практически – вечность) материала, дважды повторенный эпитет «крепкий», «красный флаг» – все это знаки нового погребального ритуала и, соответственно, «нового чувства времени».

Кремация как форма погребения сохраняется и в 1930-е годы. Например, для жертв политических репрессий. Такова, в частности, судьба И. Бабея. Писатель был расстрелян 27 января 1940 года и в тот же день кремирован.

Спустя полвека В. Шенталинскому удалось установить, что «тела расстрелянных увозили по ночам из тюрем в крематорий, расположенный на территории бывшего Донского монастыря, в центре Москвы. Есть свидетельства, что прах сваливали в общую яму, там же, чуть правее крематория, на кладбище. В этой братской могиле перемешались останки и жертв, и палачей, там, судя по всему, успокоился прах и Бабеля, и Ежова. Когда могила заполнилась до краев, ее сравнивали с землей. И много лет сверху стояла плита:

Общая могила № 1

Захоронение невостребованных прахов
С 1930 г. – 1942 г. включ.» [Шенталинский, 1994, с. 163].

В 1930–40-е годы сожжение – это, главным образом, удел тех, кто обречен на забвение. Окончательная дискредитация ритуала кремации приходится на послевоенные годы, когда стали известны факты массовых сожжений узников немецких концлагерей. Меньшая престижность кремации по сравнению с другими видами погребения отразилась и в постепенно выстраивающейся иерархии партийно-государственных похорон. Только Ленин (а позже на некоторое время и Сталин) достоин Мавзолея. Позади него покоятся крупнейшие партийные лидеры. Урна с прахом, замурованная в Кремлевской стене, – это уже низшая ступень почета.

И.П. Смирнов считает, что в тоталитарной культуре тело умершего «неважно, позитивен он или негативен <...>, исчезает, не будучи похороненным: молодогвардейцев, которым в романе Фадеева принадлежит без остатка авторская любовь, казнят, сбрасывая их в шахту; Грацианский, однозначный подлец у Леонова, уходит из жизни, утопившись в проруби. Каверин посвятил незахороненному телу целый роман – в “Двух капитанах” (1938–1944) речь идет о поисках бранных останков арктической экспедиции. Хармс дистанцировался от соцреалистического окружения, сделав мотив пропавшего (украденного) трупа комичным (“Старуха”, 1939)» [Смирнов, 1999, с. 78].

«Два капитана», пожалуй, правильнее было бы назвать романом «о поисках бранных останков» с целью их захоронения. Погребением тел молодогвардейцев «в двух братских могилах в парке» Краснодона завершается роман Фадеева. И только в отношении Грацианского правота философа не вызывает никаких сомнений. Тезису И.П. Смирнова противоречат и многие другие примеры из литературы высокого сталинизма. Строительство нефтепровода в романе Ажаева «Далеко от Москвы» венчает «клятва над могилой» – «один из центральных символов сталинской культуры» [Кларк, 2002, с. 81]. Похороны инженера Тополева увековечивают память о нем.

«Из темносерой скалы, что остро вдавалась в пролив, была вырублена большая глыба гранита. <...> Алексей собственноручно высек на камне надпись:

“Кузьма Кузьмич Тополев, инженер. Отдал жизнь за Советскую Родину. Июнь 1942 года”. <...>

На могиле Тополева поставили камень-памятник. Он скрылся под венками из живых цветов» [Ажаев, 1949, с. 609–610].

Иная участь уготована врагу-вредителю.

«Нивх Никифор остановил Батманова, сказал, что привез труп Кондрина-Сомова.

– Маленько птицы поклевали, – виновато сказал Никифор. – Однако целый. Куда его?

– Похороните в тайге. Могилу сровнять, чтоб и следа не осталось» [Ажаев, 1949, с. 610].

Показательно, что могилы героев располагаются либо в самом сердце страны – на Красной площади, близ Мавзолея, либо, еще чаще, на границе советского космоса. «На зеленом бугре у Синей Реки» похоронен Мальчиш-Кибальчиш [Гайдар, 1986, т. 1, с. 386]. «На скале, на каменной площадке, высоко над синим морем» хоронят его двойника Альку [Гайдар, 1986, т. 1, с. 432]. «На берегу Енисейского залива» покоится прах капитана Татаринова [Каверин, 1979, кн. 2, с. 271]. «На сопке» у берега океана – могила инженера Тополева [Ажаев, 1949, с. 609]. Граница уязвима, здесь возможен прорыв враждебных сил хаоса – все равно природного или социально-политического. Павшие в борьбе за новый мир и после своей смерти стоят на страже его рубежей.

6. Прокрустово ложе социализма

И Кремль еще спит, как старший брат,
Но люди в Кремле никогда не спят.
(Н. Тихонов)

У истоков советской культуры сна, как и многих других мифологем социалистической действительности, лежал роман Чернышевского «Что делать?». Весь спектр семантики сна в сталинскую эпоху вобрала в себя дистанция между культом бессонницы Рахметова и сновидческой прозорливостью Веры Павловны.

Радикальное преобразование обыденной жизни россиянина, произошедшее после Октября 1917 года, затронуло и сферу сна. Тяга к коллективизму и коммунальности породила довольно причудливые проекты. «Не сны и мечты героев, а места для сна играют центральную роль в сюжетных перипетиях искусства этого времени, – пишет исследователь мифологии повседневной жизни советского человека С. Бойм. – Сон не является делом частным. Не случайно у архитектора Константина Мельникова в проект его знаменитой лаборатории сна входил институт измерения форм человека, наблюдения за спящими» [Бойм, 2002, с. 171]. В собственном доме Мельникова семья ночью превращалась «в коллектив спящих людей, и сон этого коллектива должен протекать в одном общем специально оформленном помещении, лишь слегка разгороженном узкими вертикальными плоскостями» [Паперный, 1996, с. 148].

Сугубо бытовые последствия подобных экспериментов, конечно, чаще всего негативны. О несовместимости коммунального быта и психического здоровья много писал Зощенко. Герой его рассказа «Врачевание и психика» (1933) жалуется на плохой сон. Врач по-фрейдистски пытается найти то нерв-

ное потрясение, которое вызвало бессонницу, но, в конце концов, все сводится к банальным неудобствам коммунальной жизни. «– Ну, а если тихо? Если, предположим, в комнате тихо?» – спрашивает врач пациента. «– Тоже не спится, – отвечает он. – Сестра на праздниках уехала в Гатчину с детьми. Только я начал засыпать, соседка несет тушилку с углями. Оступается и сыплет на меня угли. Я хочу спать и чувствую: не могу заснуть – одеяло тлеет. А рядом на мандолине играют. А у меня ноги горят...» [Зошенко, 1994, т. 2, с. 233].

Тем не менее, новая культура с явной подозрительностью относится к интимизации пространства сна. Парадоксальность советского быта тонко и точно схвачена в рассказе И. Катаева «В одной комнате» (1933). Бездомный муж каждую ночь прокрадывается в комнату общежития, где помимо его жены проживают еще одиннадцать женщин с детьми. Никто не чувствует ни малейшего дискомфорта вплоть до того момента, когда кровать супругов отгораживают от остального помещения ширмой. «... В эту ночь никто не мог заснуть в двадцать третьей комнате. Одиннадцать женщин прислушивались к каждому шороху, к каждому скрипу, доносившемуся из-за ширмы. Они приподнимались на локте, смотрели в темноту, снова ложились, вздыхали. Муж и жена тоже ловили все звуки, все шепоты, боясь пошевелиться. И младенцы, словно пережив волнение матерей, просыпались поминутно и голосили всю ночь напролет» [Катаев, 1986, с. 209]. Ширма – первый шаг на пути разрушения «коммунотарности» постреволюционной эпохи – делает человека «непрозрачным», заставляет подозревать наличие в его душе темного начала. А значит, требует усиления контроля.

Герой романа Леонова «Вор» (1927) управдом Чикилев, числящий себя борцом «за всемирную справедливость», утверждает, что он «и во сне не покладая рук» заботится «о благе общества» [Леонов, 1969–1972, т. 3, с. 49]. От окружающих он готов требовать того же. Его сосед по комнате, бывший барин Манюкин, рассказывает: «я уж раза два его заставал: проснусь, а он сидит возле и в бумажку записывает. У меня с детства привычка, знаете, разговаривать во сне» [Леонов, 1969–1972, т. 3, с. 97].

Власть вторгается в интимное пространство сна с целью «надзирать и наказывать». У homo sovieticus нет и не может быть индивидуальных тайн. Необычно и крайне неоднозначно выглядит жест Ленина, зафиксированный в биографическом очерке Горького.

«Пришел в гостиницу, где я остановился, и вижу: озабоченно шупает постель.

– Что это вы делаете?

– Смотрю – не сырые ли простыни.

Я не сразу понял: зачем ему нужно знать – какие в Лондоне простыни?» [Горький, 1974, с. 17].

Горький не случайно подчеркнул в своей реакции на поступок вождя «недоумение». Родительская забота о здоровье автора романа «Мать» – лишь одна сторона медали. На другом полюсе – почти патологическая фиксация на постели. В литературе соцреализма у Ленина, разумеется, нашлись подражатели. Внимание начальника строительства нефтепровода Батманова («Далеко от Москвы»), инспектирующего общежитие шоферов, приковано к кроватям.

Увидев «аккуратно заправленные койки», Батманов подозревает обман: «Явная “потемкинская деревня”! Сам Рогов, конечно, и глаза не кажет, ибо занят спешным устройством подобных оперных декораций... Представляю себе эти шоферские кроватки в их обычном состоянии! <...> Где же все-таки ваш начальник? – спросил Батманов, садясь возле кровати и отворачивая одеяло, чтобы убедиться в чистоте простыни» [Ажаев, 1949, с. 393]. Назвав шоферские кровати «кроватками», руководитель стройки вольно или невольно втискивает ситуацию в рамки семейной модели: строгий, но справедливый отец контролирует сыновей-сорванцов.

Как нельзя более уместна и использованная Ажаевым метафора «потемкинская деревня». Анализируя свидетельства маркиза де Кюстина о быте аристократов в николаевской России, С. Бойм употребит аналогичное сравнение: «Личное пространство в России выступало как потемкинская деревня мелкого масштаба, убранная для иностранных гостей» [Бойм, 2002, с. 106]. Маркиз де Кюстин в свое время заметил: «Предмет обстановки, которым меньше всего пользуются в русском доме, это кровать. <...> Иногда можно увидеть парадную постель – предмет роскоши, который показывают из уважения к европейским обычаям, но которым никогда не пользуются» [Кюстин, 1991, с. 500]. Спустя сто лет кровать в России так и останется «выставочным экспонатом». Героя романа С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» (1946–48) Сергея Тураринова, остановившегося на ночлег в доме его будущей невесты Ирины, приходится очень долго уговаривать лечь спать на кровать, а не «походному», как он привык. В ходе спора выясняется, что кровать все равно не используется по назначению: «– Мамо, – отозвалась из сеней Ирина, – постелите ему в моей комнате. Я и сегодня буду спать в сенцах. <...> Небось надоело спать по-походному? А теперь отсыпайтесь на мягкой постели. Все равно у нас там никто не спит» [Бабаевский, 1971, с. 64–65].

Вспоминается советский анекдот, объясняющий, почему при социализме не нужны кровати: мертвые спят на кладбище, крестьяне – на соломе, рабочие – на митингах, студенты – на лекциях, военные – на лаврах, партия всегда на страже, а враг никогда не дремлет.

Советские люди сна в кровати по возможности избегают, даже «homo povus», которому от Власти скрывать вроде бы нечего. В повести Толстого «Гадюка» (1928) постель – место битвы с самим собой, с собственным бессознательным. «Иногда же до ночи все находилось в кошмарнейшем беспорядке: на постели, казалось, бились и метались, весь пол в окурках, посреди комнаты – горшок», – так выглядит комната центральной героини Ольги Зотовой [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 182]. Соседи по коммунальной квартире, относящиеся к Ольге с лютой ненавистью, наносят удар в наиболее уязвимую, по их мнению, точку. «Шутник Владимир Львович Понизовский проник при помощи подобранного ключа в комнату Зотовой и положил ей под матрац платяную щетку, но она так и проспала ночь, ничего не заметив. <...> Владимир Львович Понизовский предложил сейчас же настричь щетины от платяной щетки и каждый день сыпать в кровать гадюке, – не выдержит, сама съедет» [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 219–220]. Ольга Зотова совсем не похожа на андерсеновскую принцессу, ее сон – это погружение в хаос, где платяная щетка – меньше чем горошина, с помощью которой испытывали сказочную героиню.

И. Полянская запомнила, что Олеша «предпочитал маленький диванчик настоящей кровати», объясняя свои предпочтения странной фразой: «спать должно быть неудобно» [Полянская, 1975, с. 258]. Автор «Зависти» в афористической форме суммировал как свой личный опыт, так и актуальную идею времени. По свидетельству Шкловского, в период РОСТА «Маяковский работал днем и ночью и спал, подкладывая под голову полено, чтобы легче проснуться» [Шкловский, 1963, с. 188].

Оригинальность, самобытность жеста Маяковского весьма сомнительна, поэт «цитирует» христианских праведников. С последовательно религиозной точки зрения постель «рассматривается как проводник лени и неги» [Дибби, 2004, с. 220]. Отсюда распространенность так называемых «исправительных подушек» из дерева. Святая Колета, например, «клала голову на деревянную чурку, служившую ей подушкой» [Дибби, 2004, с. 222]. Образец для всех верующих – жизнь Иисуса. Внимательно перечитав Евангелие, Паскаль Дибби обратил внимание на то, что «Иисус Христос пребывает во сне лишь один или два раза за все время своей земной жизни. И это еще одно чудо Священного Писания. Иисус, Бессмертный, Воскресший из мертвых стремится к осуществлению своей мечты – идеального человечества. Отказ от сна – это не только победа над физической усталостью, это прежде всего доказательство всепобеждающей силы духа: оставаться бодрствующим, быть в полном сознании по большому счету означает “пребывать в мире духа”, и Иисус не уставал увещивать своих учеников бодрствовать» [Дибби, 2004, с. 40].

В советскую ментальность христианские веяния проникают не всегда напрямую, чаще они опосредованы демократической культурой XIX века. Революционный ригоризм *à la* Рахметов был в 1920–30-х гг. необыкновенно популярен. Маяковский, по словам Л. Брик, постоянно возвращался к роману «Что делать?», он «как бы советовался с Чернышевским о своих личных делах, находил в нем поддержку» [Брик, 1963, с. 354]. Сон Ольги Зотовой на платяной щетке – это, судя по всему, тоже пародийно-полемическая отсылка к книге Чернышевского. Однако рахметовские рецепты по укрощению плоти оказались в новых условиях недостаточными. Дело в том, что в советскую эпоху желание спать неудобно подменяет собой желание не спать вовсе. В этом плане прокрустово ложе неудобной кровати выступает лишь как символ неизбежного, но, тем не менее, жалкого компромисса между пошлой биологической природой человека и его сознательной волей.

Ольге Зотовой в повести Толстого противопоставлен бывший «продовольственный диктатор» Сибири, а ныне хозяйственный директор Махорочного треста, сумевший приспособиться и к ситуации НЭПа. В отличие от героини, которая спит, мучаясь, он не спит вовсе. «В девятнадцатом году я спирт пил с кокаином, чтобы не спать...», – признается он [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 217].

Истинными наследниками знаменитых комиссаров первых послереволюционных лет становятся в литературе о Великой Отечественной войне бойцы-антифашисты, не менее приверженные культуре бессонницы. Умение обходиться без сна является чуть ли не единственной отличительной чертой неприметной во всех прочих отношениях Маши Шубиной – связной партизанского от-

ряда в романе Фадеева «Молодая гвардия»: «Маша Шубина разучилась отличать ночь от дня, так она была занята. Если бы люди, которые работали рядом с ней, попробовали бы представить себе, что же было наиболее характерным в ее жизни и работе, они поразились бы тому, что никто не помнит ее спящей. Если она и спала, то спала так мало, а главное, так незаметно, что казалось, будто она и не спит вовсе» [Фадеев, 1982, с. 518].

Если все же природа требует свое, есть способ обмануть ее: поменять местами ночь и день. Ночной образ жизни предпочитает, например, чекист Чибис из культового романа Ф. Гладкова «Цемент» (1925). «Сегодня я не спал. По ночам я не сплю: сплю только утром и после обеда. <...> Самое веселое время у меня – ночь. Приходи ко мне, и мы с тобой забавно проведем время. Ночью видишь больше, чем днем», – говорит он Глебу Чумалову [Гладков, 1986, с. 144]. Ответная реплика Глеба: «Я слышал, товарищ Чибис, что Ленин тоже не спит по ночам», – высвечивает масштаб проблемы. Бодрствующий вождь – один из важнейших символов советской эпохи. Характернейшую для советской мифологии сна ситуацию рисует В. Катаев в рассказе с примечательным заглавием «Сон» (1935). Сюжет произведения посвящен одному из эпизодов гражданской войны, когда конармия Буденного оказалась на грани полного разгрома по причине крайнего изнеможения солдат: непрерывные атаки белых не давали конармейцам спать на протяжении трех суток. Решение, предложенное командармом, столь же знаково, сколь и нерационально: единственным часовым, стерегущим сон пяти с половиной тысяч красноармейцев, Буденный назначает себя: «Я буду охранять бойцов. Лично. На свою ответственность» [Катаев, 1956–1957, т. 4, с. 327]. Комментарий автора подчеркивает парадоксальность и одновременно симптоматичность этой сцены: «Один человек охранял сон целого корпуса. И этот один человек – командир корпуса. Чудовищное нарушение воинского устава <...>. Один – за всех, и все – за одного. Таков железный закон революции» [Катаев, 1956–1957, т. 4, с. 327].

После смерти вождя мирового пролетариата – Ленина – сверхчеловеческая способность обходиться без сна будет приписана обожественному Сталину. На широко растиражированном плакате В. Говоркова «О каждом из нас заботится Сталин в Кремле» (1940) глава советского государства запечатлен именно в ситуации ночного бдения за письменным столом. Когда «Сталин часами стоя работал над государственными делами, в этом нет признаков сумасшествия или сознательного стремления побороть сон, но есть отыгрывание роли революционного лидера из соответствующего мифа» [Кларк, 2002, с. 53]. Эрдман в стихотворении «Колыбельная» не замедлил спародировать этот миф:

В миллионах разных спален
Спят все люди на земле...
Лишь один товарищ Сталин
Никогда не спит в Кремле
[Эрдман, 1990, с. 337].

Сталин не спит, потому что не может спать на посту часовой. Недреманное око великого Вождя, светящееся окнами Кремлевского кабинета, должно видеть все происки врагов страны Советов. Воплощенный образом жизни От-

ца народов кодекс часового обязателен к исполнению и для представителей рати сталинского «ночного дозора» – чекистов. Идеальный чекист, как и сам Сталин, способен вообще обходиться без сна. В знаменитом романе Островского наставник Корчагина, бывший матрос, а ныне – чекист Жухрай «в Особом отделе округа не засыпал ни на минуту уже шестую ночь. Он был одним из тех большевиков, которые знали все» [Островский, 1955, с. 212]. Отказ от сна вознаграждается сверхзнанием, столь необходимым часовым советской республики.

Кульτ бодрствования, в сталинскую эпоху подменяющий собой культуру сна, покоится на глубоких архетипических основаниях. Сон делает человека уязвимым и открытым для воздействия вредителя-антагониста, – достаточно вспомнить многочисленные сказочные сюжеты о предательстве и умерщвлении во время сна, о соблазнительно удобной постели, которая оборачивается ловушкой для чрезмерно склонного к неге героя. Мифологизирующий потенциал сталинской эпохи очень высок. Советский человек живет в предельно поляризованном мире, где день – время великих свершений, а ночь предоставлена inferнально-политическим вредителям – шпионам, диверсантам, саботажникам, – жертвой которых, несмотря на неусыпное бдение часовых-чекистов, постоянно рискует оказаться спящий человек. Б. Гройс, в числе прочих тем касающийся некоторых аспектов советской культуры сна, представляет все-таки внешнюю, западную точку зрения, когда пишет: «характерно, что сам Сталин удерживает в себе, несмотря на свою несомненную благость, большую долю демонических атрибутов: например, он работает, в основном, ночью, когда “нормальные люди” спят» [Гройс, 2003, с. 93]. С советской точки зрения отказ вождя от «нормального» сна, равно как и от всего «слишком человеческого», является признаком его святости. С демонами Сталина роднит разве что его «а-человечность», но здесь она – противоположным знаком.

Для спящего человека опасность представляют не только внешние враги, но также и внутренний «вредитель». Сергей Ганин из гайдаровской «Военной тайны» засыпает в машине и сначала видит «хороший сон», в котором агрессия направлена на врагов и предателей. Но потом в идеологически выдержанное сновидение прорываются бессознательные комплексы – у героя нарастает немотивированная злоба в отношении спасенных красными детей-беженцев: «Это хороший конь! – *гневно и нетерпеливо* повторил Сергей и посмотрел на глупых ребятишек *недобрыми глазами*» [Гайдар, 1986, т. 1, с. 370]. Настоящий коммунист, никогда не перестающий себя контролировать, спасается из царства сна и мрака бегством:

«Сергей решил: “Стоп! Довольно. Теперь просыпаться”.

Но глаза не открывались.

“Довольно!” – с тревогой подумал он, потому что хороший сон уже круто и упрямо сворачивал туда, где было темно, тревожно и опасно» [Гайдар, 1986, т. 1, с. 371].

Сталинская культура с ее пафосом сознания и сознательного любопытно перекодирует психоаналитические открытия в области сна. Светлана Бойм не совсем права, когда пишет, что в советском мире «то, как спят герой и героиня и что они видят во сне, отражает не их подсознание, а как раз наоборот, их по-

литическую сознательность и грамотность» [Бойм, 2002, с. 171]. В спящем человеке, действительно, пробуждается не фрейдовское под-сознательное, а не-сознательное, пережитки прошлого, досоветского, чуждого образа мыслей. Спящий *homo soveticus* перестает быть *homo soveticusom*, а значит – нуждается в наблюдении и контроле. Именно это обстоятельство задает направление регламентации сна: пространство спальни теряет интимность, открывает спящего для внешнего надзора, пусть даже со стороны других спящих в том же помещении. Спать следует «на людях» – в интернатах и общежитиях, в коммунальных квартирах и т.п. В советской России каждый из названных топосов становится своего рода «лабораторией сна». Так достигается необходимый компромисс между индивидуальным по определению сном и коллективным сознательным бодрствованием.

В соцреалистической литературе пристрастием ко сну отличаются, как правило, сомнительные с идеологической точки зрения персонажи. Сон – это неизжитый рудимент старого мира или даже болезнь. Герой романа Ю. Крымова «Танкер Дербент» (1938) энтузиаст Валерьян, радист грузового корабля, рассказывает: «У нас на “Узбекистане” все делается по-старому, и механик очень много спит. Я думаю, у него сонная болезнь, только он об этом не знает. Это бывает, знаете, муха такая укусит – и вот...» [Крымов, 1987, с. 169]. В романе Бабаевского «Кавалер Золотой звезды» почти отказавшемуся от сна Сергею Тутаринову противопоставлен бывший предрайисполкома Федор Лукич Хохлаков, после своей отставки переходящий на сонно-постельный режим. Приверженец отживших казачьих обычаев, Федор Лукич не вписывается в день сегодняшний советской Кубани. Драма Хохлакова заключается в том, что при всем желании поспеть за современностью, он не в силах это сделать. Он – персонаж не столько отрицательный, сколько трагичный, его потребность в сне вызывает жалость, но не отталкивает. В изображении же заведомо чуждых советскому миру персонажей снобизм соцреалистической литературы разрастается до размеров откровенной фобии.

Один из самых отталкивающих образов спящего рисует Леонов в романе «Соть». Грандиозная стройка, являющаяся сюжетным стержнем романа, смеется с территории русского Севера все атрибуты вчерашнего дня, главным средоточием которых выступает монашеский скит – «наивный кусок семнадцатого века» [Леонов, 1969–1972, т. 4, с. 34]. В полном согласии с классической русской традицией обитель жива, куда жив в ней праведник: старец Евсеюшка, последний из череды святых старцев, создавших скиту славу. Облик праведника внушает отвращение, но настоящий ужас внушает постоянное место его обитания – постель: «...что-то заворчалось на койке в углу, и старики озабоченно переглянулись. Неожиданный смрадик объявился в келье, но, как Фаворов не приглядывался, нигде не виднелось ни падали, ни мертвеца. Запах слабо щекотал ноздри, одурял, позывал на рвоту, ежесекундно усиливаясь, и вдруг из тряпья, как попало сваленного на койке, высунулась тощая голая рука» [Леонов, 1969–1972, т. 4, с. 30]. Героиня романа, «новая женщина» Сузанна демонстрирует недюжинное присутствие духа, осмеливаясь заглянуть в святая святых монастыря – логово Евсевия: «Лишь немного привыкнув к теплоте тленья, исходившей из дыры и колебавшей пламя, она заглянула. Там, в колодце из грязной ветоши, ворочалось маленькое, сплошь заросшее как бы

шерстью лицо человека, а ей показалось – мохом. Должно быть, уже сама земля просвечивала сквозь истончавшую кожу лба. Нижняя губа его капризно выдавалась вперед, а глаза были закрыты; святого слепил свет, и густейшие брови его дрожали от напряжения. Вдруг волосы, росшие как попало и во всех направлениях, распахнулись: Евсевий открыл глаза. Было ей так, будто заглянула в самое чрево земли сквозь ту непостоянную, бегучую протоплазму, в которую цветисто разряжен мир <...>. Она защурилась и отступила» [Леонов, 1969–1972, т. 4, с. 33]. Живой мертвец, копошащийся в своей постели-могиле, – так, с точки зрения ортодоксальной советской культуры, выглядит старый мир.

Как всегда нестандартно поучаствовал в агитационной кампании за всеобщую коллективизацию Зоценко. Герой-рассказчик из его фельетона «Наше гостеприимство» (1935) вынужден заночевать в избе единоличника. Радушные хозяева укладывают гостя в кровать, откуда изгоняется спавшая там непробудным сном старуха: «Тут, представьте себе, пока что спит мамаша моей супруги. Но для вас мы ее оттуда съедем. Мы пришли к решению положить вас туда» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 391]. Утром, увидев место своего ночлега, герой испытывает настоящий шок:

«И вот – утро. Яркое солнце освещает избу. Я просыпаюсь. Потягиваюсь. И вдруг прямо с ужасом смотрю на мою постель. Нет, просто трудно описать, на чем я лежал.

Можно сказать, что я лежал среди праха. Какие-то желтые грязные тряпки были подо мной. Самого ужасного вида серая запятнанная подушка нежно покоилась около моей щеки.

Яркое солнце освещало теперь весь этот жалкий прах. И это было так непривлекательно, что я, как мячик, вскочил с постели на пол» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 392].

«Адская постель» [Зоценко, 1994 т. 2, с. 392], дважды охарактеризованная с помощью слова «прах», конечно, пугающе напоминает смертное ложе. Пожалуй, главная цель фельетона – борьба автора с собственными инфантильными комплексами и невротическими симптомами. Именно они становятся объектом художественной рефлексии Зоценко. Но это не значит, что для писателя не актуален политико-идеологический контекст. Назидание очевидно – изменить условия существования крестьян к лучшему можно только в колхозе: «там новый быт, новая жизнь» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 393].

В подлинно советском мировосприятии сон мыслится атрибутом старости и субститутом смерти. Сама категория старости здесь перемещается из сферы физиологии в идеологический дискурс: сонная старость становится синонимом идейной отсталости. Примечательно, что в произведениях не ортодоксов, а «попутчиков» акценты в изображении связи сна, смерти и возраста расставлены совершенно иначе. Платонов, переживший в двадцатых годах период сильнейшего увлечения большевистским утопизмом, позже, с начала тридцатых, уже воспринимает эти идеи как иллюзию. Повесть «Котлован» (1930) не случайно заканчивается гибелью «человека будущего» – девочки Насти. В тексте повести ее грядущая смерть, символизирующая крах утопических проектов коммунизма, предуготована уже знакомой нам аналогией постели и

могилы. Из сотни гробов, случайно найденных строителями общепролетарского дома, Чиклин два «забрал для девочки – в одном гробу сделал ей постель на будущее время, когда она станет спать без его живота, а другой подарил ей для игрушек и всякого детского хозяйства: пусть она тоже имеет свой красный уголок» [Платонов, 1988, с. 171]. И сон, и бодрствование, – и ночную, и дневную составляющие своей жизни, Настя, ребенок, для которого возводится грандиозное здание нового мира, проводит непосредственно в зоне смерти.

Обратный – по сравнению с Платоновым – путь проделывает Толстой: он эволюционирует от антисоветской позиции эмигранта в первые послереволюционные годы к роли ортодоксального соцреалиста в середине 1930-х гг. «Голубые города» (1925) – произведение не вполне соцреалистическое, оно, скорее, демонстрирует еще только приближение к советско-утопической поэтике. Здесь сон, ассоциирующийся со смертью, является прерогативой вполне правоверного «нового человека»: «После демобилизации Василий Алексеевич поступил снова на архитектурные курсы и пробыл в Москве до весны 1924 года. Семенов рассказывает, что все это время Буженинов работал с каким-то даже иступлением. Питался впроголодь. Одно время, говорил, он ночевал в склепе на Донском кладбище. Женщин, разумеется, дичился. И носил на костлявых, сутулых плечах все ту же красноармейскую шинелешку, простреленную, в бурных пятнах» [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 49]. В этой характеристике автор придерживается стандартного набора свойств «настоящего человека» за исключением одной детали: если бы рассказ писался не в 1925 г., а десятилетие спустя, Толстой, в полном соответствии с соцреалистическим шаблоном, просто лишил бы своего героя сна.

Секретарь парткома из романа Бруно Ясенского «Человек меняет кожу» безапелляционно утверждает: «Сон не необходимость, а привычка...» [Ясенский, 1957, с. 192]. Биологическая потребность в сне постепенно отмирает по мере формирования и созревания новой советской породы людей. В этом мире все еще спят только старики и дети. М. Геллер назвал важнейшим компонентом процесса формирования советского человека «инфантилизацию». «Программа переделки человеческого материала требовала инфантилизации человека. <...> Строители “нового человека” отдавали себе отчет в том, что инфантилизация граждан советской республики должна носить универсальный характер, что процесс должен охватить все население» [Геллер, 1994, с. 40, 42].

Кровать – топос детства. Здесь ребенок скрывается от любой внешней угрозы. Замеченный М. Геллером процесс инфантилизации можно проиллюстрировать фактом из биографии Чуковского. Лишь в 1920-х годах писатель нашел сравнительно эффективное средство от бессонницы, преследовавшей его всю жизнь. Внук Чуковского вспоминает: «Вот уже около пятидесяти лет он страдал бессонницей. Бессонница была свирепая, иногда в течение нескольких ночей подряд. Она чрезвычайно изматывала его. А принимать лекарства, или, как он их называл, “усыпиловки”, Дед не любил. Усыпиловки давали ему сон, но работать наутро было невозможно. Не знаю, когда он понял, что заснет, если кто-нибудь станет читать вслух. Это было очень давно. Ему читали перед сном и его жена, и его дети, и его внуки. Тогда, если почитать час-другой, бывало, что Дед засыпал и без усыпиловки» [Чуковский, 1983, с. 145–146]. Зощенко, по свидетельству его жены, так отзывался о «легендарной» бессоннице

автора «Мойдодыра»: «Говорил о Чуковском, кот<орый> подпал под власть своей болезни, ложится в 8 часов, требует, чтобы ему читали на ночь – без этого не засыпает, просыпается в 4 часа, несколько лет уже не бывает в театрах, чтобы “не нарушать режима”» [Михаил Зощенко, 1997, с. 76].

Необычный для взрослого человека режим дня, чтение перед сном, иными словами – инфантильная программа поведения – соответствует стремлению Чуковского уйти в детскую литературу, спрятавшись от проблем советского пугающего мира. Инфантилизация и тотальная регламентация советской жизни, как доказывает опыт писателя, теснейшим образом взаимосвязаны. Само превращение Сталина в «Отца нации» делает всех обитателей страны детьми. В то же время у представления о «семье народов» есть и оборотная сторона: категория детства может стать метафорой социальной и политической незрелости. Поэтому «дети» в советской стране желают возможно скорее стать взрослыми. Аспирант-выдвиженец Кимбаев из пьесы Афиногенова «Страх» (1931), подражая Рахметову, пренебрегает сном ради чтения. Его противник, высокомерный Герман Кастаньский, пытается осадить самоотверженного героя:

Г е р м а н. Ночью надо спать, Кимбаев. Это мы в свое время не спали месяцами, когда занимались, а вам нельзя: вы представитель самой отсталой народности, вам вредно.

К и м б а е в. Нам вредно – вам не вредно... Вы большая нация – мы маленький народ... Маленький народ, как маленький ребенок, рано идет спать. Это раньше мы много спали, товарищ Кастаньский. Теперь, что вы можете, то я в два раза больше могу. Вы месяц не спали – я два месяца спать не буду, – догоню аспиранта Кастаньского» [Афиногенов, 1977, с. 202].

Можно констатировать, что апология сна в духе Веры Павловны в советскую эпоху сменяется апологией бессонницы. Подобная эволюция представлений вполне объяснима: для героини Чернышевского, живущей в несовершенном мире, сон – это окно в прекрасное грядущее. Советский же человек, который является счастливым современником и обитателем свершившейся утопии, на сон уже не имеет права, как не имеет права на дезертирство из «дивного нового мира».

7. Body-art сталинской эпохи

Правдиво только тело.
(Ф. Ницше)

Постмодернистская установка на подрыв логоцентризма ведет к активизации невербальных средств коммуникации, и, в конечном счете, к доминированию телесного начала над духовным. М. Фуко сформулировал целую программу, назвав душу «тюрьмой тела» [Фуко, 1999, с. 46]. При этом постмодернистская культура с ее повышенным вниманием к мутантам, монстрам, уродам неизбежно приходит к текстуализации тела.

В соцреализме ситуация внешне близка постмодернистской, но внутренне ей противоположна. Крайний лого- и литературоцентризм этой культуры при-

водит к тому, что в ней абсолютно все воспринимается как текст или инструмент текстопорождения. Радикализм постреволюционной культуры объясним. Человеческий материал, с которым ей приходилось иметь дело, нес на себе печать прошлого. Человек 1920–30-х гг. подобен палимпсесту: нечто новое на нем можно написать, только стерев все следы старого. В советском мире реактуализируется древняя метафора Аристотеля–Локка, сравнивших человеческий разум с табличкой для письма. Только большевики, не ограничившись табличкой-разумом, воспользовались еще и табличкой-телом.

Мотив *tabula rasa* (букв. – «выскобленная доска») детально разработан в «Гиперболоиде инженера Гарина» Толстым. Предельно экзотично выглядит письмо, посланное Манцевым из дальневосточной экспедиции инженеру Гарину. Отчет о результатах геологических поисков представляет собой «интимный дневник» в духе Питера Гринуэя: «бумагой» здесь становится тело мальчика.

«Шельга все это время стоял в другом конце террасы, – кусал ногти, шурился, как человек, отгадывающий загадку. Вдруг он подскочил и, несмотря на сопротивление Тарашкина, повернул мальчика к себе спиной. Изумление, почти ужас изобразились на его лице. Чернильным карандашом ниже лопаток на худой спине у мальчишки было написано расплывшимися от пота полустертыми буквами:

“...Петру Гар... Резулът...ы самые утешит... глубину оливина предполагаю на пяти киломе...ах, продолж... изыскания, необх... помощь... Голод... торопись экспедиц...”» [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 573–574].

Экспрессивная реакция Шельги более чем уместна: странный формат послания никак не оправдывается внешней логикой сюжета. Присутствует, однако, внутренняя закономерность. Тело, используемое как материальный носитель текста, этот текст сакрализует. Позже в романе появится еще одно тому подтверждение. Фобия Манцева – в том, что его записи попадут в чужие руки. Спрятав исследовательские дневники, он предлагает эмиссарам Гарина на сей раз уже свое тело-текст: «Вы повезете на дирижабле мой живой мозг, а не тетрадки с моими формулами» [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 724]. Манцев, претерпевший исключительные лишения ради научных изысканий, не желает допустить эмансипации текста от страдающего тела, вне которого этот текст был бы невозможен. Смысл тела оказывается заключен в тексте, и с разрывом этой связи тело гибнет: дневники ученого похищены, и он сам обречен на смерть.

В конечном итоге тело становится рабом той или иной системы знаков, «настоящей вещью идеологии» [Гусейнов, 2005, с. 78]. Эволюция Ивана Гусева, «мальчика-послания», непосредственно обусловлена характером того текста, носителем которого он является. Коммунист Тарашкин, в чьих надежных руках оказался беспризорник, смывает в бане (безусловно, семиотичный мотив) идеологически сомнительные письма партнера Гарина и наносит на «чистый лист» детского сознания новый символ веры. При последней встрече с Манцевым Иван негодует: «Только вы тогда напрасно мне на спине чернильным карандашом писали <...>, может, что-нибудь против советской власти. Разве это красиво? Теперь вы на меня больше не рассчитывайте, я – пионер» [Толстой, 1958–1961, т. 4, с. 716].

Ивану, похоже, безразлично, что послание на его спине написано именно *чернильным карандашом*. В. Кин, автор романа «По ту сторону» (1928), считает необходимым сообщить, что герой в сцене, с которой начинается повествование, от нечего делать рисует у себя на ладони *химическим карандашом* [Кин, 1988, с. 10]. В социалистическом искусстве боди-арта хороший тон – обращать внимание на орудие письма. Как правило, в советской практике химический карандаш разводили не водой, как того требует инструкция, а слюной*. Таким образом, тело предоставляет не только поверхность для письма, но и – в виде своих выделений – «чернила», что сразу на порядок увеличивает интимность процесса, его «аутичность».

Чистый пример подобного рода являют собой известные обстоятельства смерти С. Есенина. По свидетельству мемуаристов, предсмертное стихотворение, написанное кровью, Есенин спрятал в карман пиджака В. Эрлиха, запретив читать сразу. В то же время и сам В. Эрлих, и Е. Устинова, общавшаяся с поэтом в последние дни его жизни, отчетливо запомнили навязчивое желание Есенина демонстрировать порезы на руке.

«Он <Есенин. – А.К., О.С.> говорит:

– <...> Хочу написать стихи, и нет чернил. Я искал, искал, так и не нашел. Смотри, что я сделал!

Он засучил рукав и показал руку: надрез.

Поднялся крик» [Эрлих, 1986, с. 352].

«Я зашла к нему. Тут он мне показал левую руку: на кисти было три неглубоких пореза.

Сергей Александрович стал жаловаться, что в этой “паршивой” гостинице даже чернил нет, и ему пришлось писать сегодня утром кровью» [Устинова, 1986, с. 357].

Парадокс: Есенин демонстрирует рану, но не стихи, написанные кровью. Находясь на пороге смерти, поэт, разумеется, стремится апеллировать к духовному (о чем свидетельствует и сам акт написания стихов, и содержание стихотворения), однако окружающие почти насильно принуждены сосредоточить внимание только на теле автора.

Заметим, что слюна и кровь могут выступать как взаимозаменяемые субстанции, выражая в мировой культурной традиции преимущественно духовное начало. Таким образом, даже фиксируясь на теле и телесности, советская ментальность, по сути, исследует способы их преодоления.

Использование телесных выделений в качестве материала для письма – одна из излюбленных тем постмодерна. Только современное искусство воспринимает телесность более буквально: на место чернил-крови приходит экстравагантная палитра, составленная из экскрементов. Социалистическая культура ищет и находит в теле то, что роднит его с духом; постмодернистская

* В изображении Маяковского («Как поживаете?», 1926) процесс творчества выглядит так: «Маяковский решительно засучивает рукава. Маяковский обслоняливает карандаш. Маяковский нацеливается карандашом на бумагу» [Маяковский, 1978, т. 10, с. 304].

культура ищет и находит в теле то, что возвращает его к материально-телесному низу.

Текстуализация тела по-советски питается стремлением преодолеть телесность. Роман Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» рисует нам один из первых опытов подобного рода. В дальнейшем данная тенденция усугубляется и одновременно усложняется во многом благодаря тому, что изменяются сами семиотические средства. Характернейший переход от знаков, начертанных на теле, к знакам, накрепко «впечатанным» в тело «нового человека», рисует роман Гладкова «Цемент», представляющий уже сугубо советскую систему ценностей. Тело Глеба Чумалова являет собой своеобразную «летопись» его героических дней:

«Он сорвал с себя гимнастерку и нижнюю рубаху и бросил на пол. <...> На груди, на левой руке, ниже плеча, на боку багровыми и бледными узлами рубцевались шрамы.

– Вам нужно, чтоб я спустил штаны? Пожалуйста. Ах, не надо? Там тоже есть такие ордена» [Гладков, 1986, с. 48].

М. Шолохов в развертывании мотива «агитации телом» идет еще дальше. Идейно выдержанный стриптиз устраивает на собрании гремаченского актива герой «Поднятой целины» (кн. 1, 1932) Любишкин:

«– Это я за что получил? – Он прямо через колени сидевших на лавках зашагал к столу, на ходу расстегивая рваную мотню шаровар. А подойдя, заголил подол рубахи, прижал его подбородком к груди. На смуглом животе и бедре покорно обнажились стянувшие кожу страшные рубцы. – За что получил ошкamelки кадетского гостинца?

– Черт бессовестный! Ты бы уж вовсе штаны-то спустил! – возмущенно и тонко крикнула сидевшая рядом с Демкой Ушаковым вдовая Анисья.

– А ты бы хотела? – Демка презрительно скосил на нее глаза.

– Молчи, тетка Анисья! Мне тут стыду нету свои ранения рабочему человеку показать. Пушай глядит!» [Шолохов, 1962, с. 27].

В поэме «Владимир Ильич Ленин» (1925) Маяковский пишет: «Пятиконечные звезды / выжигали на наших спинах / панские воеводы» [Маяковский, 1978, т. 3, с. 315]. После канонизации Маяковского этот образ подхватили и сделали штампом* другие советские классики. В романе Фадеева «Молодая гвардия» большевистским символом оказывается отмечена в фашистских застенках Ульяна Громова:

«Уля, застонав, перевернулась на живот.

– Лилечка... – сказала она старшей Иванихиной. – Подыми мне кофточку, жжет...

Лиля <...> осторожно завернула к подмышкам набухшую в крови кофточку, в ужасе отпрянула и заплакала: на спине Ули, окровавленная, горела пятиконечная звезда» [Фадеев, 1982, с. 625].

* Уже на закате соцреализма в эпигонски беспомощных строках из стихотворения Берды Кербабая «Коммунист» (1961) героический пафос предшественников обернется фарсом: «Прибивали нас к ели, / На кострах жгли живьем. / Вырезали на теле / Звезды / Ржавым штыком!» [Кербабаяев, 1962, с. 13].

Предельная концентрация советской эмблематики делает по-своему примечательным явлением рассказ Павленко «Григорий Сулухия». Подвиг «чудесного грузина» Сулухия сродни подвигу Муция Сцеволы и даже превосходит его. Оказавшись в плену у немцев, красноармеец с удивительной стойкостью переносит все пытки. На спине героя враги вырезают пятиконечную звезду, а потом, так и не сумев сломить его, сжигают заживо в костре. Село освобождают от фашистов, когда огонь еще пылал: «Обуглившееся тело Сулухия сохранило черно-багровую звезду между лопатками. Сулухия похож был на сгоревшее в бою знамя, у которого огонь не тронул лишь эмблему стяга – звезду из негорящей стали» [Павленко, 1965, с. 441].

Любопытно отметить, что как только знаки, нанесенные на человеческое тело, начинают складываться в текст, запускается механизм странных семантических метаморфоз. Обычный текст способен порождать широчайшее поле смыслов благодаря тому, что в его прочтении участвуют двое: автор и реципиент. В случае с текстом-телом количество интерпретаций значительно увеличивается, поскольку в этот процесс включается третий – сам носитель текста. Паскалев «мыслящий тростник» превращается в «мыслящую бумагу». Вопрос о том, кто имеет право на окончательную интерпретацию, остается открытым. Так, гордость Глеба Чумалова, предлагающего показать «ордена», равно как и бравада Любишкина, приходят в явное противоречие с тем обстоятельством, что при этом нужно «спустить штаны».

Столь же неоднозначна ситуация с прочтением «звездного текста». Для его «авторов» (панских воевод, фашистов) звезда – позорное клеймо преступной, демонической ипостаси большевизма. Война интерпретаций начинается в тот момент, когда советские реципиенты перекодируют текст, узурпируя право авторства. Выжженная на теле звезда позже породит свой собственный символ – советский орден «Красной Звезды» (утвержден 6 апреля 1930 года). Так культура сублимирует ужас мучения и мученичества в пафос высокого героизма.

Тенденция семиотического «оснащения» поверхности тела возвращает нас к культурной архаике. Суммируя опыт изучения индейских племен, К. Леви-Строс в «Печальных тропиках» замечает: «Чтобы стать человеком, необходимо было раскрасить себя; тот же, кто оставался в естественном состоянии, не отличался от животного. <...> Росписи на лице прежде всего придают личности человеческое достоинство; они совершают переход от природы к культуре, от “тупого” животного к культурному человеку» [Леви-Строс, 1984, с. 83, 86]. Впоследствии, по мере отдаления полюса духа (= культуры) от полюса телесности практика первобытного боди-арта сходит на нет. Клеймение и татуирование отныне – удел тех, кого социум отвергает, приравнивая их к животным: рабов и преступников.

Катаклизмы революции и гражданской войны возвращают утраченную докультурную память, воскрешая рудименты представлений былых эпох. Мыслящие цивилизованно белогвардейцы используют клеймение как способ наказания взбунтовавшихся животных. Что касается более чутких к архетипическому большевиков, то для них «росписи на теле» становятся удостоверением статуса истинного, «настоящего» человека, кардинально отличающегося от

зверей-белогвардейцев. Можно сказать, что враги отвечают сокровенному желанию нового человека быть отмеченным священным символом советской эпохи. Показателен автоматический бессознательный жест героя романа В. Кина «По ту сторону» Матвеева, который, изнывая от вынужденного безделья в поезде, «сидел на опрокинутом ящике и рисовал химическим карандашом пятиконечную звезду на ладони» [Кин, 1988, с. 10]. Чем-то вроде клятвы на верность представляется вытатуированная на руке или на груди звезда: в условиях гражданской войны такая татуировка смертельно опасна.

Грудь повара Семена из рассказа К. Тренева «В мертвый час» (1928) украшает «крест, над ним полумесяц и звезда, по сторонам – копые и знамя» [Трнев, 1977, с. 325]. Странное сочетание в рисунке символов разных культур и религий соответствует «лоскутному» мировоззрению героя, наделенного «говорящей» фамилией – Клоков. Но даже в таком контексте звезда воспринимается белогвардейскими контрразведчиками как знак-индекс, указывающий на коммунистические убеждения: «Увидали, конечно, грудь: “Большевик?” – “Никак нет”. – “А зачем звезда поверх креста?” Ну, разложили. Два быют, третий что-то по-ихнему: “Гус, бус”, – считает. Стал и я считать. До сорока с чем-то досчитал – дале память потерял» [Трнев, 1977, с. 327]. Толкование текста татуировки контрразведчиками явно тенденциозно. Впрочем, в черно-белом мире революции такие ошибки неизбежны. Тамбовский пролетарий Уткин, увидев загадочную татуировку, спрашивает повара: «В белогвардейцах, что ли, был?» [Трнев, 1977, с. 325]. Настрадавшись от ошибочных интерпретаций, Клоков не прочь избавиться от опасной отметины, но это невозможно: «Пробовал кислотами смывать – не берет» [Трнев, 1977, с. 325]. Герою Тренева (в отличие от толстовского Ивана Гусева) никогда не сделаться приверженцем одной веры или одной политической идеологии, поэтому «сменить кожу» ему не дано.

Татуировка или звезда, выжженная/нарисованная на теле, не оставляют сомнений в своей знаковой природе. Однако с течением времени в область семиозиса втягиваются следы всех телесных трансформаций: морщины, шрамы, ампутированные конечности. Вполне понятно, что интерпретация тела, все детали которого воспринимаются как абсолютно значимые/знаковые, еще сложнее и чревата ошибками. Элементами биографического текста героя рассказа Гайдара «Горячий камень» (1941) становятся хромота, преждевременная седина и «кривой рваный шрам», который «пролегал от щеки его через губы» [Гайдар, 1986, т. 2, с. 351]. Такой текст требует уже особого искусства чтения; в противном случае легко допустить погрешность, как это и происходит с персонажами рассказа. Исходная версия судьбы старика («русский страдалец») оказывается в корне неверной. Правильную же интерпретацию предлагает в финале сам герой: шрамы и увечья, обильно украшающие его тело, – не знаки страдания, но индексы славной революционной судьбы. «– Ты, конечно, думал, что я стар, хром, уродлив и несчастен, <...> а на самом деле я самый счастливый человек на свете» [Гайдар, 1986, т. 2, с. 351]. Негодование Павки Корчагина в адрес лечащих его врачей также объясняется идеологически неверным кодом, который используют – трактуя его тело – старорежимные спецы: «Честное слово, я устал от всего этого, – говорил Павел. – Пять раз в день рассказывай одно и то же. Не была ли сумасшедшей ваша бабушка, не болел ли

ревматизмом ваш прадедушка? <...> Потом каждый пытается уговорить меня сознаться, что я болел гонореей или еще чем-нибудь похуже, а мне за это признаюсь, хочется стукнуть кого-нибудь по лысине» [Островский, 1955, с. 360]. Излишне уточнять, что недуги Павки – свидетельство его героического прошлого.

В атмосфере чрезмерного и всеобщего внимания к письменам ран, увечий и шрамов соблазнительна мысль об имитации романтической биографии с помощью псевдознаков. Э. Багрицкий делает вид, что след от фистулы – это «сабельный шрам» [Шишова, 1973, с. 67]. Булгаковский Шариков («Собачье сердце», 1925) выдает шов от операции за рану, полученную на «колчаковских фронтах» [Булгаков, 1989–1990, т. 2, с. 201]. Производственный характер травмы бригадира Ворона из романа «Танкер “Дербент”» не мешает ему нести «свое искалеченное тело степенно и гордо, как простреленное боевое знамя» [Крымов, 1987, с. 62].

Максимальную эффектность придает мотиву В. Кетлинская в романе «Мужество», выстраивая оппозицию «настоящее / поддельное». При первом же появлении на страницах романа заместителя начальника строительства Нового города Гранатова автор дает «крупным планом» руки героя: «Его окружили и разглядывали. Темные шрамы на руках волновали воображение. <...> Комсомольцы придвинулись теснее и молчали. Большое трепетное уважение рождали в них эти бледные руки в шрамах и грустная усмешка – отзвук незабытых страданий» [Кетлинская, 1978, с. 70–71]. Восторженная Тоня даже целует искалеченные руки героя, а позже, невольно подслушав любовные объяснения Гранатова Кларе Каплан, не может простить ему элементарной человеческой слабости: «Тоня выскочила на улицу, красная от стыда. Неужели это был он? Неужели эти сухие руки, отмеченные следами гордого страдания, могли протягиваться с просьбой о жалости» [Кетлинская, 1978, с. 379].

И после разоблачения Гранатова – шпиона и вредителя – его изуродованные руки по-прежнему тревожат комсомольцев. Тоню «жгло воспоминание о том, что она поцеловала его руку... Но как понять? Как совместить?.. Человек осквернил, запятнал грязью свои собственные святые раны – во имя чего? Как? Почему?» [Кетлинская, 1978, с. 638]. Теми же вопросами мучается Клара Каплан: «А эти руки?.. Как же так? Как это могло быть?.. Эти страшные шрамы... Как же это возможно?» [Кетлинская, 1978, с. 639]. Снимает неразрешимое в рамках советской мифологии противоречие только окончательная дискредитация героя: его «святые раны» – искусная хирургическая подделка «харбинских заплочных дел мастеров», выполненная, к тому же, под местным наркозом [Кетлинская, 1978, с. 649–650].

По точному наблюдению О.М. Гончаровой, «изуродованные руки <...> – единственная возможность идентификации героя как “своего”: только демонстрируя особые знаки, он может притворяться коммунистом» [Гончарова, 1996, с. 79]. Такая же демонстрация необходима и Кларе Каплан, несправедливо обвиненной в связях с врагами. Не в силах словами разубедить участников партсобраний, героиня вынуждена прибегнуть к последнему и безотказному аргументу: раздеваясь, она обнажает спину со следами истязаний.

«Иронический голос Гранатова прорезал внимательную тишину собрания:

– Если вас действительно избили шомполами, очевидно, остались следы?

Клара откинулась назад, покраснела. Кто-то засмеялся, кто-то крикнул: «Да! Шомпола – не шутка!» Тогда Клара закрыла глаза, рванула ворот спецовки, сбросила ее с плеч и повернулась к залу спиной. На матовой белизне плеч отчетливо выделялись сморщенные бурые рубцы.

Было очень тихо. <...>

Драченев подошел к Кларе, натянул на ее плечи спецовку и подал ей стакан воды» [Кетлинская, 1978, с. 622].

Не случайно именно Гранатов провоцирует публичное унижение Клары – для него это месть за сексуальную неудачу. Но есть и другой подтекст: будучи сам обладателем фальшивых знаков-шрамов, он склонен сомневаться в подлинности чужих. На самом деле скрытые одеждой раны Каплан котируются более высоко в советской системе ценностей. Потаенность настоящего противостоит назойливой демонстративности мнимого.

Если у А. Толстого человеческое тело выступает в роли пергамента-палимпсеста, способного в различных ситуациях нести на себе разные тексты, то тело, изображаемое ортодоксальным соцреализмом, можно уподобить глиняной табличке, куда письма вдавливаются, с тем чтобы – после обжига/закалки – уже никогда не исчезнуть. Однако и в том и в другом случае тело – пока лишь *носитель* текста. Процесс же окончательного *превращения* тела в текст равен тотальной семиотизации всех его частей. Ампутированные ноги Мересьева в «Повести о настоящем человеке» Полевого – это уже не знак, нанесенный на тело, но трансформация самого тела. Типичность этого мотива подтверждается многократным использованием его в канонических советских произведениях. Так, в романе Павленко «Счастье» (1947) появляется персонаж, лишенный всех четырех конечностей. Остроту ситуации добавляет тот факт, что этот инвалид – ребенок. «Это наш “Колобок”, Шура Найденов, – представляют мальчика главному герою романа полковнику Воропаеву, – он по званию среди нас самый главный, потому что ему труднее всех. Он пострадал при бомбежке. <...> Он без рук, без ног, читает и пишет, держа карандаш во рту, и сам перелистывает странички особой резинкой и даже сам понемножку передвигается... Вот почему он и самый старший, что больше нас всех умеет» [Павленко, 1953, с. 133–134]. Парализованный, совершенно ослепший в финале романа Павка Корчагин – пример того же порядка. Не зря, призывая детей не стыдиться своих ран, Воропаев вспомнит об авторе романа «Как закалялась сталь»: «Да вы, ребята, что, в своем ли уме? Неужели и правда стали стесняться своих ран? Мало ли было отличных людей и работников с физическими недостатками? <...> Да возьмите Николая Островского! Чем его положение отличалось от найденовского? Так что, выходит, и я должен от людей прятаться, да? Так вы мне советуете? Нет, я прятаться не буду. Мне ногу отрезали не за воровство, не за бандитизм, я потерял ее в бою, это самый высокий мой орден чести, ребята. Стыда нет в том, что у меня одна нога, а у Бунчикова ни одной, а у Найденова еще и рук нет. Мы с вами, ребята, бойцы, а не жулики» [Павленко, 1953, с. 135].

Сам герой обнажает возможность противоположной интерпретации увечья, с чрезмерной настойчивостью подчеркивая свою приверженность этико-правовой норме. Фоном полусознанных сомнений полковника Воропаева служит многовековая «укоренившаяся практика увечащих наказаний» [Аверинцев, 1997, с. 63]. Общеизвестный образ одноногого и/или однорукого пирата/разбойника (наделенного монструозной асимметричностью тела) связан с обычаями отрубания рук за воровство, четвертования и т.п. В каждом калеке социум склонен подозревать девиантную личность. Рядом мы видим уже знакомую гордость инвалида, сравнивающего свои увечья с «самым высоким орденом чести». Неуверенность Воропаева, испытывающего гордость и, одновременно, мучающегося «сознанием собственной неполноценности» [Павленко, 1953, с. 297], отражает двойственность отношения к калекам на уровне тоталитарного государства.

В утопическом проекте Т. Кампанеллы «Город Солнца» путем «производимого чиновниками искусственного подбора сексуальных партнеров физические качества жителей, населяющих солнечный город, улучшены настолько, что здесь более нет калек и уродов, т.е. существ, телесно отчужденных от большинства рода человеческого» [Смирнов, 1996, с. 162]. Реальная политика тела в рамках немецкого фашизма и сталинизма также не чужда идеалам евгеники; по наблюдению И.П. Смирнова, «в многонациональной империи Сталина нельзя было достичь той утопической расовой чистоты, которой добился Гитлер в Третьем Рейхе, но все же оказалось возможным, по меньшей мере, освободить столичные улицы от самых безобразных инвалидов, изуродованных во время второй мировой войны» [Смирнов, 1996, с. 162]. С другой стороны, нередко «соцреализм рисовал физиологическую нехватку снятой, преодоленной: паралич не мешает Корчагину вести семейную жизнь (“Как закалялась сталь” (1932–1934) Н. Островского); безногий пускается в санатории в пляс на протезах в “Повести о настоящем человеке” (1946) Б. Полевого; взрослые устраивают хоровод кроватей, с которых не в силах подняться чудовищно искалеченные дети (“Счастье”» [Смирнов, 1999, с. 52].

Соцреалистическая литература классической сталинской поры создает целую энциклопедию советской монструозности не случайно, ибо того требует логика развития тенденции к текстуализации тела.

В наиболее экстремистских текстах соцреализма инвалид предпочтительнее здорового человека, ибо телесная ущербность воспринимается как гарантия внутреннего совершенства. Тоталитарная эпоха с ее культом красоты делает неизбежной коллизию между реальным и реальнейшим. Как ни странно, искания советских писателей сближаются со столь порицаемым ими эстетизмом. Чуть ли не по-уайльдовски развивает сюжет рассказа «В семье» (1944) Тренев. Герой Советского Союза танкист Алексей Скворцов изуродован на войне до полной монструозности. В госпитале «его сожженное, превратившееся в кусок мяса лицо покрывали какой-то кожей, взятой с его же тела и еще у кого-то; сшивали, вставляли металлическое горло и фарфоровый глаз...» [Тренев, 1977, с. 336]. Реакция окружающих на внешность героя – страх или, в лучшем случае, «брезгливая жалость» [Тренев, 1977, с. 338, 337]. Вернувшись на родину неузнанным, Алексей на каждом шагу видит свои портреты и еще

острее переживает ужас своего нынешнего безобразия, ведь на картинах он – прежний: «Из золоченой рамы, обвитой лентами, на него смотрело веселое молодое лицо с румянцем во всю щеку, с лихо взбитыми темными кудрями» [Трнев, 1977, с. 341]. Но не портреты хранят квинтэссенцию красоты Героя, как наивно полагает Скворцов. Способностью прозревать за реальным реальнейшее (*a realibus ad realiora*) наделен весь советский народ, а не богоизбранный художник. Итоговая реплика жены Алексея (она же – председатель колхоза, что немаловажно) расставляет все точки над «i»:

«– Видишь, на портрете моя красота...

– Да весь народ ею любит! Да никакими портретами ее не нарисует! Люди всегда видели твою душу, – сказала Настя, прижимаясь к нему. – И любили за нее» [Трнев, 1977, с. 348–349].

Советская логика проста и очевидна: меньше тела, больше духа. Или, немного иначе, – в афористичных строках Б. Пастернака («Смерть сапера», 1943): «Чем мышечная ткань разорванной, / Тем мощь души непобедимей» [Пастернак, 1989, с. 548].

В литературе послевоенных лет герой-калека, вернувшийся с фронта, – общее место. На этом фоне исключением выглядит персонаж романа Е. Мальцева «От всего сердца» (1948) Родион Васильцов, отвоевавший без ущерба для своего телесного здоровья. Тем более сомнительна его нравственная чистота: Родион оказался неустойчив к влиянию буржуазной западной культуры, с которой ему привелось столкнуться в конце войны. Моральная увечность Родиона, тем не менее, служит слабым объяснением советского пристрастия к убогим инвалидам, садомазохистского по сути. Поразительна в своей откровенности сентенция жены Васильцова Груни, завидующей невесте безрукого Григория.

«– Ничего, – тихо сказала Груня и вытерла жесткой ладонью одинокую слезу, выкатившуюся на румяную, обветренную щеку девушки. – Варя как-то говорила, что со многим можно мириться, лишь бы человек на душу не хромал...

– Да, она права, – помолчав, тихо согласилась девушка; густые белые ее ресницы затащила пленка слез, – у другого все есть: и ноги и руки, а приглядеться – пустой человек. А у Гриши душа красивая и богатая... <...>

– Ты видела его?

– Нет. – Иринка с робкой надеждой оглянулась на Груню. – Боязно мне что-то...

– Глупая, неразумная! Да если бы мой Родион таким калекой приехал, я б радовалась...» [Мальцев, 1949, с. 313].

Зощенко уже в конце 1920-х гг. уловил подспудно вызревающую идею времени. Но, поскольку сам он в этот период принял советскую систему ценностей еще не до конца, изобразил ее карикатурно. Герой рассказа «Не все потеряно» (1928) Иннокентий Иванович Баринов «был форменный меланхолик» [Зощенко, 1994, т. 1, с. 423]. Чудесным образом меняется он после увечья: «В довершение всего на девятый день Иннокентий Иванович, мотаясь по своим делам, ссыпался с лестницы и вывихнул себе правую руку. Он мужественно перенес и это испытание. <...> И этот человек, этот беспочвенный интеллигент, в короткое время сильно переменялся. Раньше морда у него была груст-

ная, кожа бледная и прыщеватая, а сейчас кровь заиграла на его лице и привились разные бодрые жесты и движения. Он форменно воспрянул духом и весь превратился в энергичного, достойного гражданина. Конечно, нельзя сказать, будет ли у него такая душевная смелость на всю жизнь. Но, может быть, и на всю жизнь. Смотря как обернутся его дела. Может быть, председатель в суд на него подаст за неплатеж. А там, может, угрозыск снова вызовет его по поводу похищенных вещей. А там, может быть, бегая по своим делам, Иннокентий Иванович снова сломает еще одну ручку или вывихнет ногу. И, может, помрет счастливый, в полном довольстве» [Зощенко, 1994, т. 1, с. 425–426]. В последних фразах расшифровывается диалектическая формула советского счастья, намек на которую дан уже в заглавии рассказа: «не все потеряно» (в смысле – все хорошо), когда на самом деле потеряно все.

Через пять лет писателю пришлось заняться той же темой более серьезно. В примечаниях к книге «Возвращенная молодость» (1933) рассказывается удивительная история молодого врача. «Он заболел неврастением, когда ему было 23 года. <...> Меланхолия и хандра не покидали его» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 142]. Казалось бы неизлечимая болезнь духа, сопротивлявшаяся всем волевым усилиям страдальца, неожиданно отступает вследствие болезни тела. «Делая переходы через снежные вершины», герой обмораживает ноги. «Наконец он заболел. Болезнь началась с закупорки вен. Ноги распухли и отказывались служить. Известный немецкий врач нашел у него редчайший случай раннего склероза и еще какую-то болезнь, название которой я позабыл. Угрожала смерть, ампутация или полный паралич ног. Лечение ни к чему не приводило. Через несколько месяцев молодой врач, отказавшись от операции, полностью потерял обе ноги – они были парализованы. Все потрясения, весь ужас катастрофы, вся перемена жизни настолько изменили направление психики больного, что через два месяца, встав на костыли, он не нашел у себя никаких признаков неврастения. Все раздражение, тоска, хандра и меланхолия исчезли и никогда более к нему не возвращались» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 142]. Обращает на себя внимание изменившаяся интонация автора: на сей раз перед нами – не комический рассказ, но реальная история, преподнесенная в научном ключе, сюжет, в высшей степени типичный для соцреализма. Предвосхищая подвиги Алексея Мересьева, герой Зощенко сумел не только возвыситься над болезнью, но и полностью реализовать профессионально.

Пикантность ситуации придает то обстоятельство, что Зощенко, сам страдающий от неврастения, ищет не просто медика, но врача, вылечившего себя от подобного недуга. Единственный «настоящий доктор» – тот самый бывший меланхолик, ныне поражающий «необычайной свежестью и спокойствием» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 141]. Несмотря на очевидные доказательства действенности и продуктивности используемого метода лечения, сам Зощенко не спешит им воспользоваться, замечая: «Какая необычайная и жестокая насмешка – чувствовать себя больным и несчастным, не имея несчастий, и быть здоровым и радостным, потеряв так много» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 143].

Как бы странно ни выглядел такой способ терапии, Зощенко рассуждает о нем всерьез. Всю комичность, но и закономерность универсального рецепта выведения homo soveticus посредством вивисекции смогли увидеть только по-

стмодернисты, на новом культурно-историческом витке воскрешающие для преодоления «человеческого, слишком человеческого» культ монстров. Целый конвейер производства «настоящих людей» рисует В. Пелевин в романе «Омон Ра»: летное училище имени Алексея Маресьева, куда попадает главный герой, предлагает для этой цели ампутацию ног, курсанты пехотного училища имени Александра Матросова закрывают грудью доты, а Высшее военно-политическое училище имени Павла Корчагина, как нетрудно догадаться, требует от неофитов полного паралича и слепоты.

8. Верный Брут

Чтоб никому собака не досталась,
собаку тоже – вздернули на сук.
(М. Исаковский)

В классической русской культуре позапрошлого века собака служила непреложным атрибутом аристократического помещичьего существования, и даже в известной степени его регламентировала. Разные породы собак, к примеру, индексировали мужской и женские миры. Многократно воспроизведенный в литературе тургеневской поры топос мужчины – охота – немислим без борзых и гончих, что же касается эталона женственности, – ближе к финалу столетия трудноуловимый «гений чистой красоты» приобретает все более определенный облик чеховской «дамы с собачкой», разумеется, комнатной.

К концу XIX века поэзия «дворянских гнезд» постепенно уходит в прошлое, а вместе с ней – классические традиции собаководства. Бунин, рисуя в ностальгических «Антоновских яблоках» (1900) закат усадебного быта, замечает, что даже в сохранившихся поместьях «уже нет жизни... Нет троек, нет верховых “киргизов”, нет гончих и борзых собак, нет дворни, и нет самого обладателя всего этого – помещика-охотника» [Бунин, 1987–1988, т. 2, с. 164].

Семнадцатый год стал вехой окончательной смены приоритетов. В эпохи социальных потрясений и катаклизмов наиболее уязвимыми оказываются декоративные атрибуты прежнего бытия, в том числе – собаки, дорогое и бесполезное украшение обеспеченной жизни. Представление о бесполезности собаки достигло своей кульминации в послереволюционной разрухе периода военного коммунизма, когда перед человеком наиболее остро встала проблема собственного выживания. Императив всеобщей экономии и послужил причиной негативного отношения к собаке в новой культуре. У истоков отрицательной «собачьей мифологии», как и многих других мифов революционной поры, стоял А. Блок, сравнивший в поэме «Двенадцать» (1918) старый мир с «паршивым псом»: «Стоит буржуй на перекрестке / И в воротник упрятал нос. / А рядом жметесь шерстью жесткой / Поджавши хвост паршивый пес. / Стоит буржуй, как пес голодный, / Стоит безмолвный, как вопрос. / И старый мир, как пес безродный, / Стоит за ним, поджавши хвост» [Блок, 1971, с. 241].

Блоковские аллюзии широко разошлись в литературе 1920-х годов. Не случайно в романе К. Федина «Города и годы» (1924) интеллигент Андрей Старцов, не умеющий адаптироваться к послереволюционной ситуации, а потому – ненужный, уподобляет себя в итоговом письме-исповеди собаке: «Мне

вспомнилось, как я зимой натолкнулся на собачонку, которая царапала передними лапами запертую дверь. Хозяин собачонки спал, что ли, а может, не хотел отворять двери: была вьюга. Я подошел к двери и увидел на притоптанном снегу красные следы собачьих лапок. Собачонка, царапая дверь, раскровенила себе лапы. Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете. Я это понимаю. То есть про себя... <...> Я всю свою жизнь старался стать в круг. Понимаешь, чтобы все в мире происходило вокруг меня. Но меня всегда отмывало, относило в сторону. Попусту раскровенился» [Федин, 1974, с. 23–24].

Убеждение в ненужности домашних питомцев сохранялось в массовом сознании советского обывателя очень долго. В письме П.С. Попову от 25 января 1932 г. Булгаков рисует колоритный образ своей новой домработницы, «девицы лет 20-ти, похожей на глобус»: «С первых же дней обнаружилось, что она прочно по-крестьянски скупа и расчетлива, обладает дефектом речи и богатыми способностями по счетной части, считает излишним существование на свете домашних животных – собак и котов (“кормить их еще чертей”) и страдает при мысли, что она может опоздать с выходом замуж» [Булгаков, 1989–1990, т. 5, с. 468]. Даже в 1960-е гг. Твардовский упрекает Эренбурга за обилие упоминаний о собаках в его мемуарах, справедливо замечая: «Собаки (комнатные) в представлении народном – признак барства, и это предубеждение так глубоко, что, по-моему, не следовало бы его эпатировать» [Полевой–Эренбург, 1986, с. 90]. Разумеется, в первые послереволюционные годы вопрос стоял еще острее.

С точки зрения маляра Митрия – героя рассказа Замятина «Землемер» (1918) – существование барыни Лизаветы Петровны и ее белой собачки одинаково бесполезно: «Лизавета Петровна – что ж: никаких закононарушительных пороков мы за нею не знаем. Прогуливает себя с белой собачкой, только и делов... да-с...» [Замятин, 1989, с. 326]. Жестокая шутка, инициированная Митрием, на деле претендует обернуться серьезным, воистину революционным деянием:

«И пришло в голову Митрию: устроить потеху.

Спустил вниз на веревке ведро с зеленой краской:

– Курнай его, ребята, чего там! Курнай его в ведро-то, крась!

Выкрасили Фунтика в зеленое – и отпустили. Страшный, слепой, зеленый – как-то Фунтик все-таки дотащился домой и забился в свой уголок в столовой. <...> Фунтика вымыли бензином, но и бензин не помог: глаз не открыл Фунтик, так к вечеру и помер» [Замятин, 1989, с. 329–330].

Белый Фунтик – это субститут своей хозяйки, одетой в белое «дамы с собачкой», вырванной из почти идиллического контекста чеховских времен и погруженной в хаос революционных потрясений. Акция сельских пролетариев, конечно, направлена в первую очередь против Лизаветы Петровны. Не случаен и способ расправы над собакой, выбранный малярами. Важно не просто убить Фунтика (и в перспективе – барыню), но лишить их «белоснежности», синонима чистоты, невинности, духовного превосходства, – то есть того, что страстно ненавидит вынужденно погруженный в «грязь жизни» революционный народ. В этом свете попытка придать собаке неестественное обличье выдает стремление изменить «старосветскую» природу ее владелицы.

Один из базовых советских мифов – миф о перековке человеческого материала – основывается в первую очередь на учениях Ницше и Фрейда. Уместно заметить, что психоанализ по-советски – это фрейдизм, сращенный с идеями И.П. Павлова, при явном доминировании последних. «Ваше учение об условных рефлексах, как мне кажется, охватывает теорию Фрейда как частный случай», – писал Л.Д. Троцкий академику Павлову в сентябре 1923 года [Троцкий, 1999, с. 253].

«Культе Павлова», сформировавшийся в СССР, объясняется тем, что теория условных рефлексов давала власти инструмент для решения в высшей степени насущных задач. Аналогом архимедовой «эврики», как о том свидетельствует изложенная А. Поповским в журнале «Красная новь» ортодоксальная версия «павловского мифа», стало такое восклицание ученого: «Вот она, правда... Психика-то оказалась ручной. Что хочешь, с ней делай!» [Поповский, 1938, с. 187]. Далее в цитируемой статье следует описание того научного таинства, которое происходило в лаборатории академика. Например, его ассистентка Ерофеева «увлеклась фантастической задачей сделать попытки животного условным раздражителем слюнной железы – источником удовольствия для него. Обратить собаку в подвижника. <...> Секрет обращать страдания в радость был очень прост. Собаку поставили в станок, пропустили через нее электрический ток и тут же предложили ей пищу» [Поповский, 1938, с. 196]. После долгих безуспешных и жестоких опытов советским ученым удалось осуществить невозможное – овладеть механикой счастья. Картина научного триумфа выглядела так: «В лаборатории пахло жженой шерстью, а животное приседало, виляло хвостом, предвкушало удовольствие» [Поповский, 1938, с. 196]. Подводя итоговое резюме павловской магии, публицист «Красной нови» пишет: «В небольшой комнатке <...> творились удивительные вещи. Тут менялись характеры, ломалось нормальное восприятие мира» [Поповский, 1938, с. 213]. Только подобные контексты вполне раскрывают смысл сакраментального сталинского лозунга: «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее!».

Конечно, не случайно «собаки Павлова» стали одним из главных «брендов» эпохи. Подлинный масштаб «собачьей проблемы» 1920-х – начала 1930-х гг. невозможно представить, не учитывая ее «гуманного» аспекта. В другой статье, посвященной двухлетней годовщине смерти Павлова, встречается такая знаменательная характеристика его научной деятельности: «Занимаясь в лаборатории свыше 30 последних лет своей 86-летней жизни изучением нервной системы животных (преимущественно собак), И.П. Павлов натолкнулся на ряд очень интересных фактов, из которых он создал свое грандиозное, строго объективное и материалистическое учение. С величайшей осторожностью и последовательностью он стал пробовать переносить экспериментальные данные, полученные на животных, к человеку» [Петров, 1938, с. 4]. То, что сам академик только намечает «с величайшей осторожностью и последовательностью», тоталитарная культура осуществляет весьма последовательно и отнюдь не осторожно. О значении, которое приобретает в СССР идея проведения опытов над человеком, свидетельствует, в частности, такой любопытный документ, как письмо Максима Горького к Сталину от 12 ноября 1931 года.

«С большой радостью извещаю Вас о следующем: три недели тому назад в Лондоне вышла книга весьма известного популяризатора науки доктора

Бернгарда Россель * . Одна из глав этой книги говорит о необходимости для медицинской науки перейти к эксперименту с человеком, изучать работу его организма и нарушения этой работы на нем самом. Как видите – идея, о которой я беседовал с Вами и которая получила Ваше одобрение, – “носится в воздухе”, иными словами: это признак ее жизненности и практичности. Еще более радует меня то, что Россель признает практическое осуществление этой идеи невозможным в консервативной Европе и по силам только Союзу Советов. <...>

Вас буду просить о разрешении напечатать эту главу для того, чтобы поколебать консерватизм наших медиков и смягчить их боязнь за свои репутации. Теперь, опираясь на Росселя, я стану пропагандировать эту идею с большей настойчивостью. Не сомневаюсь в Вашей помощи этому делу, – настоящее, большевистское, революционное дело!» [Горький, 1997, с. 188. Выделено автором].

Разумеется, литература не могла не откликнуться на проблему, породившую столь мощный общественный резонанс. Не допускающая полутонов черно-белая советская культура требовала однозначности в решении этого острого вопроса, но такое восприятие сформировалось далеко не сразу. Удивительные эксперименты героя рассказа Зощенко «Собачий случай» (1923) поразительно напоминают методы работы академика Павлова: «Проживал в четвертом номере всемирно ученый старичок. И занимался этот старичок разнообразными опытами, все больше над собаками. То пришьет им какую-либо кишку, то сыворотку привьет, то прививку холерную, а то просто хвост отрежет и интересуется: может ли животное без хвоста жить. Одним словом – опыты» [Зощенко, 1994, т. 1, с. 140]. Десятилетие спустя писатель уже без тени иронии принимает советский синтез Павлова и Фрейда. В «Возвращенной молодости» автор так аттестует себя: «Я был той собакой, над которой произвел все опыты» [Зощенко, 1994, т. 3, с. 159]. Эта аналогия, судя по всему, была важна для Зощенко, не случайно он вновь повторяет ее в своей главной, итоговой книге – «Перед восходом солнца» (1943).

Наиболее откровенно корреляция между подопытными животными и людьми разворачивается в 1920–30-х гг. в фантастической литературе, которая склонна доводить до предела даже самые опасные идеи времени. Эксперименты над собаками, которыми увлечен Людвиг Штирнер, герой романа А. Беляева «Властелин мира» (1926), – первый шаг в грандиозном опыте по достижению абсолютного контроля над людьми. Путь вверх Людвигу открывает смерть его покровителя банкира Карла Готлиба. До самого финала романа читатель пребывает в уверенности, что эта смерть – «несчастный случай», подстроенный Штирнером. Дело в том, что непосредственным «исполнителем» убийства банкира становится «огромный дог тигровой масти», выдрессированный Штирнером. «Очевидцы говорят, что <...> собака, Брут, испугалась паровоза и, метнувшись в сторону, попала под ноги Готлиба. Старик не устоял на ногах и упал с дебаркадера на рельсы вместе с собакой. Брута разрезало пополам, бедная собака!.. А Готлибу отрезало ноги...» [Беляев, 1983–1985, т. 3,

* Речь идет о книге Бертрانا Рассела «Научная перспектива» (1931).

с. 16]. Лишь в конце выясняется непричастность героя к смерти своего патрона. В таком случае оказывается, что Брут сыграл роковую роль в судьбе не только Готлиба, но и самого Штирнера, фактически подтолкнув последнего к авантюре по захвату власти над миром. Перенесение части ответственности на собаку можно интерпретировать в контексте характерного для советской цивилизации недоверия к миру природы. Идиллическая заключительная сцена романа рисует укрощенного Штирнера, заснувшего на косматой гриве укрощенного же льва. «Первый луч солнца осветил их – человека и льва. Они мирно спали, даже не подозревая о тайниках их подсознательной жизни, куда сила человеческой мысли загнала все, что было в них страшного и опасного для окружающих» [Беляев, 1983–1985, т. 3, с. 156]. И «властелина мира», и «царя зверей» наука сумела «перевоспитать» – избавить от агрессивности, подавить их «волю к власти».

Пристального внимания заслуживает кличка собаки-убийцы – «Брут». О том, что имя выбрано не случайно, свидетельствует реплика одного из персонажей романа: «Как странно!.. – задумчиво проговорил Зауер, как бы придавая особый смысл своим словам. – Готлиб погиб от Брута!» [Беляев, 1983–1985, т. 3, с. 16]. Тезис «имя – это судьба» абсолютно оправдывает себя в данном случае.

Вероятно, независимо от Беляева в рассказе «Дым в лесу» (1939) Гайдар назвал собаку «Брутиком». Подобно беляевскому Бруту, он оправдывает свое имя, пытаясь предательски убить главного героя. Щенок едва не утопил мальчика, обязанного ради спасения себя и раненого летчика переплыть реку. Брутику, олицетворяющему неорганизованность природного мира, Гайдар противопоставляет служебных собак. Лютта и Ветер, в отличие от «кутенка» Брутика, подчинены строжайшей дисциплине, выполняют четко обозначенные социальные функции. Спасение мальчика и задержание диверсантов – часть их повседневной героической работы.

Если комнатно-домашние любимцы порождают в советском человеке устойчивую неприязнь и недоверие, то служебно-розыскные собаки чаще вызывают симпатию, становясь культовыми героями массового искусства высокого сталинизма. В самом знаменитом детективном проекте эпохи – рассказах Льва Овалова о майоре Пронине – сюжеты сразу двух произведений сосредоточены на собаках. В первом цикле Овалова «Рассказы майора Пронина» (1939) главной пружиной интриги является овчарка, принадлежащая врагу. Даже несмотря на это обстоятельство, собака вызывает искреннее восхищение главного героя: «Не приходилось мне еще таких собак видеть. Овчарка... Но какая овчарка! Рослая, морда волчья, грудь широкая, крепкая, сама поджарая, передние лапы, как хорошие руки, а задние породистому коню впору... Идет пес сзади, нога в ногу с людьми, морду не повернет в сторону! Откуда, думаю, у псковских мужиков такое сокровище?» [Овалов, 1994, с. 45]. Только суровая необходимость заставляет Пронина застрелить собаку: «Жалко такого пса губить, но ничего не поделаешь! Спустил курок, ахнул выстрел, подскочил пес и припал к снегу. Бегу к нему сам не свой...» [Овалов, 1994, с. 46].

Более сложного эффекта писатель достигает в написанных позднее «Рассказах о майоре Пронине» (1940), где враги вновь обманывают бдительность чекистов с помощью собаки. На сей раз в качестве связного шпионы исполь-

зуют таксу. Впрочем, эта, на первый взгляд, бесполезная собачка ни в чем не уступает служебным. Майор поясняет ситуацию своему помощнику: «Чейн удивительно слушался своего хозяина. <...> Такса была вымуштрована, как хорошая овчарка. И тут мне вспомнилась другая собака, которую мне когда-то пришлось застрелить. Та тоже была необыкновенно умна и дисциплинирована. В обоих случаях это был высший класс дрессировки» [Овалов, 1994, с. 135].

И все же, несмотря на героический ореол, которым окружает служебных собак советское искусство, ощущается привкус глубоко запрятанного недоверия к лучшему другу человека. Собака – слишком правдивое зеркало тоталитаризма: модель дрессуры в эпоху Сталина имела, конечно, более широкое применение, нежели кинология, а отношения «хозяин – беззаветно преданный питомец» не могли не вызывать определенных ассоциаций. Даже такие официозные писатели, как Овалов и Гайдар, вносят ноту диссонанса в общий позитивный образ собаки. Кличка спасительницы Лютты из рассказа «Дым в лесу» для русского читателя звучит неоднозначно. Такса Чейн из рассказов о Пронине может с полным правом считаться двойным агентом. В начале произведения такса служит врагам-диверсантам, а в финале именно своей беззаветной любовью и преданностью она выдает хозяина чекистам. Кстати, имя собаки переводится с английского как «цепь, оковы, узы», а устойчивое выражение «to chain up a dog» означает «сажать на цепь собаку». Таким образом, оборотная сторона метафоры привязанности, столь лестно характеризующей советских джудльбарсов и мухтаров, – цепной пес, со всей его негативной семантикой.

Экзистенциальная вина собаки – в том, что она неспособна притворяться. В то же время тоталитарная ситуация требует особой диалектической эквилибристики: будучи по сути продуктом дрессировки, советский человек обязан играть в свободу выбора. Тот же диалектический парадокс зафиксирован в знаменитой формуле марксизма-ленинизма: «свобода есть осознанная необходимость». На излете сталинской эры Дж. Оруэлл в романе «1984» обнажит смысл этого загадочного определения: «Свобода – это рабство». Иначе говоря, «несвобода должна была быть осознана как свобода, что и произошло в соцреализме» [Добренко, 1999, с. 54]. Это, пожалуй, единственный фокус, которому невозможно научить собаку.

Хрущевская оттепель, – безуспешная попытка отыскать в тоталитаризме «человеческое лицо», – не случайно стремится разглядеть таковое и в собаке, приписывая ей морально-политическую гуттаперчевость. В результате в исполнении Эренбурга рождается удивительный портрет пса, не чуждого либеральной идеологии: «В Лондоне меня всегда поражают собаки <...>. Редко там увидишь пса на поводке. Они гуляют независимо, как будто знают, что существует собачья “Хартия вольностей” <...>. Им хочется показать свою независимость, и они не оглядываются на хозяев. Но вот переход через улицу – тысячи машин. Собака не сходит на мостовую, она ждет хозяина и улицу переходит у его ноги; очевидно, в понимании собак здравый смысл не противоречит свободолюбию» [Эренбург, 1966, с. 81].

Этот «собачий эталон», разумеется, не имеет никакого отношения ни к собаке, ни к Англии. Перед нами – типичный для либералов периода ранней

оттепели поиск «хорошего хозяина», который предоставил бы свободу, но, одновременно, застраховал бы от ее опасных последствий. Не так много времени потребовалось, чтобы окончательно развеялись надежды на появление во главе страны «либерального диктатора». На волне обозначившегося пессимизма «собачий сюжет» советского искусства приобретает новый поворот: из предателей собаки превращаются в жертвы предательства («Ко мне, Мухтар!», 1964, реж. С. Туманов; «Белый Бим, Черное Ухо», 1971, Г. Троепольский и др.). Умонастроения страны, брошенной своим хозяином, пожалуй, откровеннее всех передал Г. Владимов в «Верном Руслане» (1964). Ощущения ненужной собачонки, с такой силой воспроизведенные Фединым в 1924 году, вновь стали актуальны в культурной ситуации конца 1950-х – 1960-х гг. Очередной социальный слом опять острее всего сказался на «верных русланах», не склонных предавать хозяина и его идеалы.

Кто усомнится в том, что «любая действительность выражает действительность бытующих в обществе мифов» [Богданов, 2001, с. 112]. Искусство советского периода очень специфично. Оно, конечно, – зеркало русской революции. Вот только зеркало это обладает очень сильным искажающим эффектом. Вычислив коэффициент преломления действительности в магическом кристалле социалистического реализма, можно реконструировать и понять идеологические мифы, определявшие не только общественную, но и бытовую жизнь советского человека. Соответственно, только так можно понять и его самого – нашего почти современника, столь близкого нам по объективному историческому летоисчислению (если, правда, таковое вообще существует), и, одновременно, столь далекого, поскольку сегодня уже, по-видимому, окончательно исчезла та наполненная особым смыслом вселенная, в которой он когда-то обитал.

Литература

- Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
Ажаев В. Далеко от Москвы. М., 1949.
Андреевский Г.В. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху (20–30-е годы). М., 2003.
Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2-х т. Т. 1. Л., 1991.
Арбузов А. Таня // Арбузов А. Избранное: В 2-х т. Т. 1. М., 1981.
Афиногенов А. Избранное: В 2-х т. Т. 1. Пьесы, статьи, выступления. М., 1977.
Бабаевский С.П. Кавалер Золотой Звезды // Бабаевский С.П. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 1. М., 1971.
Беляев А.Р. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1983–1985.
Беньямин В. Московский дневник. М., 1997.
Блок А. Двенадцать // Блок А. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 3. М., 1971.

- Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001.
- Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.
- Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд. Т. 1–30. М., 1969–1978.
- Брик Л.Ю. Чужие стихи // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
- Бубеннов М.С. Орлиная степь // Бубеннов М. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 2. М., 1973.
- Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1989–1990.
- Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6-ти т. М., 1987–1988.
- Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990.
- Гайдар А. Собрание сочинений: В 3-х т. М., 1986.
- Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека. М., 1994.
- Гладков Ф. Цемент. М., 1986.
- Гончарова О. Ритуал и миф в тексте советской культуры (1920–1940-е гг.) // Русский текст. 1996. №4.
- Горбатов Б.Л. Мое поколение. Ячейка. Прощание. М., 1968.
- Горький М. В.И. Ленин // Горький М. Полное собрание сочинений: В 25-ти т. Т. 20. М., 1974.
- Горький М. Из переписки с И. Сталиным // Новый мир. 1997. №9.
- Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003.
- Гусейнов Г.Ч. Карта нашей родины: идеологема между словом и телом. М., 2005.
- Дибя П. Этнология спальни. М., 2004.
- Добренко Е. До самых до окраин // Искусство кино. 1996. №4.
- Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.
- Добренко Е. Искусство социальной навигации (Очерки культурной топографии сталинской эпохи) // Wiener Slawistischer Almanach. 45 (2000).
- Ершов П.П. Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1976.
- Замятин Е. Избранные произведения. М., 1989.
- Золотоносов М.Н. Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999.
- Зощенко М.М. Уважаемые граждане: Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные пьесы. М., 1991.
- Зощенко М.М. Собрание сочинений: В 3-х т. М., 1994.
- Зощенко М. Сочинения. 1920-е годы. – СПб., 2000.
- Иванов В.В. «У». Дикая люди. М., 1988.
- Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1961.
- Каверин В. Два капитана: Роман: В 2-х кн. М., 1989.
- Кассиль Л.А. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1965–1966.
- Катаев В.П. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1956–1957.
- Катаев И. В одной комнате // Антология русского советского рассказа (30-е годы). М., 1986.
- Кербабаев Б. Коммунист <Пер. В. Цыбина> // Кербабаев Б. Стихи и по-

эма. М., 1962.

Кетлинская В. Мужество // Кетлинская В. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 1. Л., 1978.

Кин В. По ту сторону // Соратники Корчагина: Произведения советских писателей 20-х годов о молодежи. М., 1988.

Кичанова–Лифшиц И. Отрывки из воспоминаний разных лет // Воспоминания о Михаиле Зощенко. – СПб., 1995.

Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002.

Коптяева А.Д. Иван Иванович. М., 1984.

Крымов Ю. Танкер «Дербент». Инженер. М., 1987.

Кюстин А. де. Россия в 1839 году // Россия первой половины XIX века глазами иностранцев. Л., 1991.

Леви-Строс К. Печальные тропики. М., 1984.

Леонов Л.М. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1969–1972.

Лоскутов М. Немного в сторону // В прекрасном и яростном мире: Проза 20–30-х годов. М., 1983.

Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Ученые записки Тарту. ун-та. Вып. 754. Тарту, 1987.

Макаренко А.С. Марш тридцатого года // Макаренко А.С. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 1. М., 1987.

Малышкин А. Люди из захолустья // Малышкин А. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М., 1965.

Мальцев Е. От всего сердца. Барнаул, 1949.

Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1988.

Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12-ти т. М., 1978.

Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. Кн. 1. СПб., 1997.

Овалов Л.С. Майор Пронин. М., 1994.

Олеша Ю.К. Повести и рассказы. М., 1965.

Олеша Ю.К. Зависть. Ни дня без строчки. Рассказы. М., 1989.

Олеша Ю. Книга прощания. М., 1999.

Островский Н.А. Как закалялась сталь // Островский Н.А. Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 1. М., 1955.

Павленко П. Счастье. Степное солнце. М., 1953.

Павленко П. Григорий Сулухия // Великая Отечественная... Повести и рассказы: В 2-х т. Т. 1. М., 1965.

Панферов Ф.И. Борьба за мир. М., 1989.

Паперный В. Культура Два. М., 1996.

Пастернак Б.Л. Смерть сапера // Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5-ти т. Т. 2. М., 1989.

Петров С.А. Заветы И.П. Павлова // Наука и жизнь. 1938. №4.

Пильняк Б. Рождение человека // Антология русского советского рассказа (30-е годы). М., 1986.

Пильняк Б. Сочинения: В 3-х т. М., 1994.

Платонов А.П. Повести и рассказы (1928–1934). М., 1988.

Погодин Н.Ф. Собрание сочинений: В 4-х т. М., 1972–1973.

Полевой Б. Повесть о настоящем человеке. М., 1949.

- Полевой – Эренбург. Из переписки. Публикация В. Попова и Б. Фрезинского // Юность. 1986. №7.
- Полянская И. <“Олешу я знала...”> // Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975.
- Поповский А. Павлов // Красная новь. 1938. Кн. 7.
- Розинер Ф. Искусство Чюрлениса. М., 1992.
- Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994.
- Самохвалов А.Н. Мой творческий путь. М., 1977.
- Саянов В. Волга будущего // Наука и техника. 1938. №3.
- Скалон Н.Р. Путешествие по старому маршруту (трамвай в русской поэзии и прозе 20–30-х гг. XX в.) // Филологический дискурс. Вып. 2. Тюмень, 2001.
- Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Смирнов И.П. Бытие и творчество. СПб., 1996.
- Смирнов И.П. Человек человеку – философ. СПб., 1999.
- Смирнов И.П. О метапозиции. Провинция // Звезда. 2003. №11.
- Смирнов И.П. Социософия революции. СПб., 2004.
- Толстой А.Н. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1958–1961.
- Тренев К.А. Повести и рассказы. М., 1977.
- Троцкий Л.Д. Письмо академику И.П. Павлову // Овчаренко В.И., Лейбин В.М. Антология российского психоанализа: В 2-х т. Т. 1. М., 1999.
- Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб., 1997.
- Устинова Е.А. Четыре дня Сергея Александровича Есенина // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. Т. 2. М., 1986.
- Фадеев А.А. Молодая гвардия // Фадеев А.А. Сочинения: В 3-х т. Т. 3. М., 1982.
- Федин К.А. Города и годы. Братя. М., 1974.
- Федотов Г. Записки футболиста. М., 1952.
- Форш О. Сумасшедший корабль: Роман. Рассказы. Л., 1988.
- Фридрих Энгельс. Биография. М., 1977.
- Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999.
- Чуковский Е. Про деда // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1983.
- Чуковский К.И. Дневник (1901–1929). М., 1991.
- Шенталинский В. Последние дни И. Бабеля // Знамя. 1994. №7.
- Шишова З. О нашей молодости // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., 1973.
- Шкловский В.Б. В снегах // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
- Шолохов М.А. Поднятая целина. Роман: В 2-х кн. Кн. 1. М., 1962.
- Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М., 1993.
- Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М., 1995.
- Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990.

Эренбург И. О собаках // Юность. 1966. №12.

Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9-ти т. М., 1962–1967.

Эрлих В.И. Право на песнь // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. Т. 2. М., 1986.

Ясенский Б. Человек меняет кожу // Ясенский Б. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 2. М., 1957.

Faugno Jerzy. Связь и транспорт в быту, в культуре/языке и в искусстве/литературе (Программный комментарий) // *Studia Litteraria Polono-Slavica* 3. Warszawa 1999.