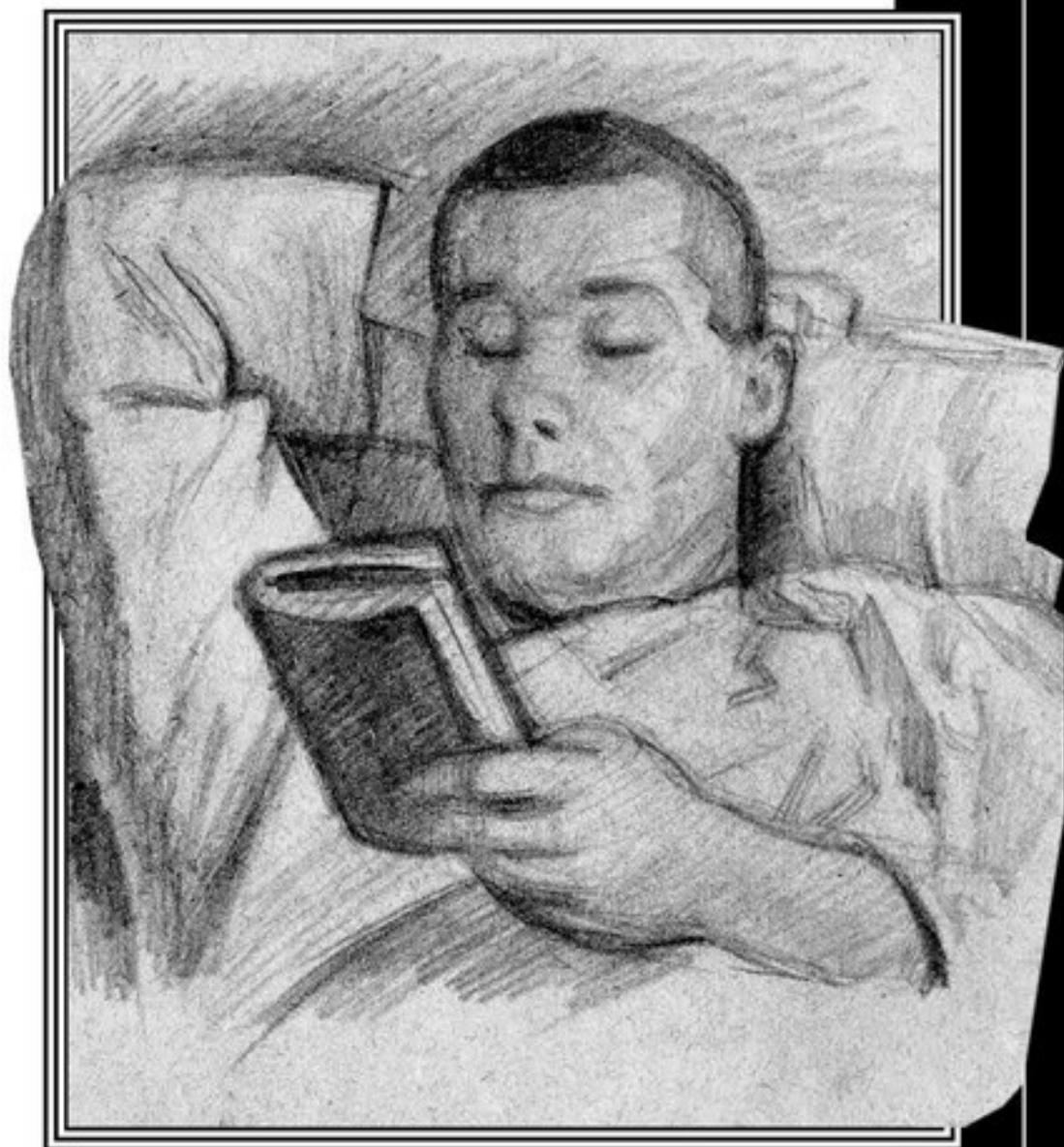


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Сборник статей



БЛОКАДНЫЕ
НАРРАТИВЫ

Научная библиотека

Коллектив авторов
**Блокадные
нарративы (сборник)**

«НЛО»

2017

Коллектив авторов

Блокадные нарративы (сборник) / Коллектив авторов — «НЛО», 2017 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-4448-0859-7

Предметом анализа статей настоящего сборника являются нарративы о ленинградской блокаде в том виде, в каком они отражаются в художественных текстах, дневниках, кино, а также в «смежных рядах» – в материалах пропаганды и даже в блокадной сплетне, которая, за отсутствием официальной информации, играла огромную роль в жизни блокадного города. Авторы, руководствуясь разными методологическими перспективами стремятся показать, по каким законам строятся нарративы о блокаде и какую эволюцию они претерпевают со временем. Сборник предлагает разнообразие дисциплинарных подходов к блокаде: он является плодом совместного труда филологов, историков культуры, социологов и исследователей медиа. Среди героев книги видные интеллектуалы (Лидия Гинзбург, Ольга Фрейденберг), поэты и писатели (Ольга Берггольц, Геннадий Гор, Павел Зальцман), а также простые горожане, чьи блокадные тексты дошли до нашего времени. Изучение этого материала позволяет создать объемное впечатление о блокаде как об особом рода экстремальном антропологическом опыте, требующем специфических способов нарративизации.

ISBN 978-5-4448-0859-7

© Коллектив авторов, 2017
© НЛО, 2017

Содержание

Полина Барскова, Риккардо Николози	7
Евгений Добренко	16
Татьяна Воронина	35
Наталья Арлаускайте	55
Конец ознакомительного фрагмента.	79

Блокадные нарративы (сборник)

Памяти Сергея Ярова

© П. Барскова, Р. Николози, составление, предисловие, 2017

© Авторы, 2017

© Переводчики, 2017

© Е. Спицына, иллюстрации

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017

Полина Барскова, Риккардо Николози Разговор о том, как и зачем изучать блокадные нарративы (вместо предисловия)

Полина Барскова

Хочу начать наш письменный разговор с середины вещей. В конце второго дня нашей конференции «Narrating the Siege: The Blockade of Leningrad and its Transmedial Narratives», прошедшей в мюнхенском Университете Людвиг-Максимилиана летом 2015 года и итоги которой составляют этот сборник, произошла встреча участников с режиссерами Джессикой Гортер и Сергеем Лозницей, авторами важных документальных киновысказываний о блокаде: «Блокада» (2005) и «900 дней» (2011). У этих фильмов на первый взгляд больше различий, чем точек пересечения. Лозница работает с хроникальным материалом, Гортер берет интервью у жителей современного Петербурга. Лозница, работающий, за исключением озвучивания, с архивным материалом, говорит о блокаде с точки зрения блокады – как бы из/от того времени, в то время как фильм Гортер документирует блокадную память, современное восприятие блокады.

Однако одна проблема объединяет оба этих высказывания: у зрителя обоих фильмов может возникнуть ощущение, что *о блокаде говорить нельзя*; невозможность производить текст о блокаде является для режиссеров и предметом исследования, и приемом, с помощью которого они конструируют свой нарратив. Лозница отказывается сопровождать кадры хроники текстом «от автора», отказывается объяснять и связывать обрывки блокадной *кино-реальности* для (комфорта) современного зрителя. Персонажи Гортер то и дело неловко и напряженно замолкают перед камерой в своих попытках выразить отношение к блокаде; одной из самых примечательных и мучительных, на мой взгляд, сцен фильма является момент, когда родители, прошедшие блокаду, объясняют снимающему, почему они ничего не рассказали сыну. Родители оправдываются, а сам этот сын «успокаивает» всех наблюдением, что он, собственно, и не хочет ничего об этом знать, что он и доволен, что родители ничего ему не рассказали о блокадном опыте.

Родившийся через много лет после конца блокады Лозница отказывается говорить о блокаде, глядя (на) хронику, блокадники тоже отказываются говорить о блокаде за пределами узко определенных идеологических клише, проторенных «звуковых дорожек» о героизме и стоицизме. Мы можем наблюдать, как блокадная катастрофа (и во время, и уже после непосредственно событий) вызывает парадоксальный кризис самоописания: она порождает в своих субъектах ощущение, что и говорить, и молчать об этих событиях равно невозможно.

Может быть, самой часто повторяемой фразой, которая встречается в блокадных дневниках, причем и у школьников, и у профессоров, и у рабочих, и у поэтов, является следующая: *это нельзя, невозможно описать*, как восклицает, например, безвестная блокадная школьница:

Бомбежки... Пожары... Пылают дома...
Удел наш – и голод, и холод, и тьма.
<...>
Как призраки, люди живые бредут.

А сколько на саночках мертвых везут!
У морга их грудой грузят, как дрова.
Нет сил описать! Слишком слабы слова!

При этом в отчаянии повторяя, что описать, показать, репрезентировать блокаду невозможно, блокадники ее описывают и показывают постоянно, самым актом письма нарушая сегодняшние представления о возможном и невозможном. Они пишут во тьме, пишут опухшими, гноящимися руками, они пишут под страхом ареста и казни, они пишут, зная, что у них не будет читателей, но они не могут не писать. Этот сборник – важное коллективное усилие в рассмотрении громадного (хотя бы по объему корпуса) явления истории и культуры советского века – блокадного письма. В центре внимания авторов прежде всего культурный текст, культурный документ, возникший как отклик на события блокады. Авторы рассматривают в большинстве случаев письменные тексты (частные дневники и произведения литературы), но также и явления, как сказал бы Юрий Тынянов, «примыкающих рядов» – кино и даже блокадные слухи. Тексты поражают разнообразием подходов, жанров, точек зрения. Какими же могут быть стратегии по приведению этого корпуса в порядок, по осмыслению этого потока и хаоса голосов?

Риккардо Николози

Множественность голосов наших авторов, гетерогенность их подходов к блокадному письму и, в конечном счете, различные «блокады», которые проступают из этих текстов, действительно стали неожиданным итогом нашей мюнхенской конференции и ее письменной фиксации в этом сборнике. Неожиданным, так как мы не только дали авторам общий объект исследования, но и предложили соответствующий методологический аппарат.

Обилие взглядов на блокадное письмо, отраженное в статьях, не было предусмотрено заранее, но, без сомнения, стало сильной стороной сборника: полилог исследователей восстанавливает ту многослойность и сложность Ленинградской блокады, которую игнорирует современный российский дискурс Великой Отечественной войны. Однако мне представляется важным вначале прояснить, что произошло с нашим первоначальным концептом и что привело к указанному тобой разнообразию авторских подходов.

Фокус нашего сборника нацелен на его объект: для того чтобы закрыть зияющую дыру в исследовании Ленинградской блокады, мы сосредоточились на интермедиальном измерении блокадного письма, то есть на формах и функциях репрезентации блокады в различных медиа (в художественной и фактографической литературе, кино, радио, устном пересказе и т. д.)¹. Блокада с самого начала породила настоящий поток репрезентаций, очевидная функция которых заключалась в вербализации пережитого и тем самым переводе его в категорию

¹ Этот сборник является первым, в котором внимание уделяется репрезентации Ленинградской блокады в различных видах искусств и различных медиа. О Ленинградской блокаде в последнее время было много написано. После распада СССР историки смогли охватить новые архивные материалы; в центре их внимания находилась советская культурная память в ее монументальном измерении, были опубликованы дневники и воспоминания, многие из которых, в первую очередь блокадные тексты Лидии Гинзбург, стали объектом научного анализа. См.: *Van Buskirk E. Lydia Ginzburg's Prose: Reality in Search of Literature*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016; *Гинзбург Л.* Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека / Сост. Э. Ван Баскирк и А. Зорина. М.: Новое издательство, 2011; *Lydia Ginzburg's Alternative Literary Identities: A Collection of Articles and New Translations* / Ed. by Emily Van Buskirk, Andrei Zorin. Oxford: Oxford University Press, 2012. Среди других важных публикаций о блокаде мы бы хотели выделить: *The Leningrad Blockade, 1941–1944. A New Documentary History from the Soviet Archives* / Ed. by Richard Bidlack, Nikita Lomagin. New Haven: Yale University Press, 2012; *Writing The Siege of Leningrad: Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose* / Ed. by N. Perlina, C. Simmons; *Kirschenbaum L.* The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myths, Memories, and Monuments. Cambridge: Cambridge University Press, 2006; *Written in the Dark: Five Poets in the Siege of Leningrad*. Gennady Gor, Dmitry Maksimov, Sergey Rudakov, Vladimir Sterligov, Pavel Zal'tsman / Ed. by P. Barskova. New York: Ugly Duckling Press, 2016.

опыта; в желании придать смысл внезапному началу войны и блокады; в стремлении сделать непредставимое и неопишное представленным и описанным. В этом плане тот парадокс между провозглашаемой неопишностью пережитого и необходимостью изобразить блокаду, на который ты, Полина, указываешь, на самом деле никакой не парадокс, напротив, он – необходимое условие для появления письма, ищущего решения для проблемы изображаемости как таковой.

Важно подчеркнуть, что блокадное письмо было не более чем общим *предметом* исследования; *методологический подход* к блокадному письму, как мы его замыслили, должен был обладать своей спецификой, а именно быть исследованием *нарративного измерения* блокадной репрезентации. И именно здесь проявились те методологические расхождения, которые привели к неожиданному для меня результату. Я не уверен, что наши авторы, включая и нас, подразумевают под «нарративностью» блокады одно и то же. Понятие нарратива лично я использую не в качестве синонима «текста» (как в литературоведческом, так и в семиотическом смысле)² или «дискурса» (в смысле Мишеля Фуко), а в более общем нарратологическом смысле. В этом я опирался на устоявшуюся и продолжающую разрабатываться традицию, рассматривающую нарративность как феномен, свойственный не только литературным текстам. Самое позднее с появлением семиологии Ролана Барта или метаистории Хайдена Уайта стало ясно, что люди являются в первую очередь производителями историй: наша картина мира состоит по большей части из рассказов о нем, и культуры определяют себя через нарративы – взять, к примеру, истории о начале времен³.

Какова познавательная мощь нарративов? Они способны придавать фактам осмысленность посредством определенных операций: установлением начального и конечного моментов, выбором событий и их линейной организацией в определенном порядке, сопоставлением персонажей, моделированием пространства и т. д. Нарративы – это структуры порядка, побеждающие контингентность и вводящие причинно-следственную связь в хаос чистой событийности. Они представляют собой исключительно гибкие конструкты, легко совмещающие истинное и придуманное, факт и фикцию; их сила – в способности придавать рассказу логичность и правдоподобие лишь посредством его цельности. Такие рассказы рождаются всегда в коллективном коммуникативном контексте и стоят друг с другом в определенной связи: рассказы рожают другие рассказы. Часто это просто вариации одной модели, одного *masterplot*: как подчеркивал Х. Портер Эббот, такой *masterplot* «может повторяться от рассказа к рассказу» и тем не менее «обладать сильным риторическим воздействием. Мы склонны доверять нарративам, структурированным именно так»⁴.

Важно подчеркнуть, что нашей целью *не* было разработать единственный *masterplot*, своеобразный «нарративный архетип» блокады, составленный из различных текстов и медиа разных эпох: ведь даже постоянно меняющийся советский блокадный дискурс не отличается единством стратегий репрезентации. Тем не менее сама блокада как историческое событие подчинена законам времени, моделируемым в текстах и медиа *нарративно*. Это не просто формальный момент, а, по моему убеждению, главное условие любой концептуализации блокады. Поэтому столь важно установить, с помощью каких нарративных стратегий вербализуется блокадный опыт; можно ли вычленить за текстами и медиа различной природы некие структурные константы – например, на уровне моделирования пространства

² Русское слово «нарратив», как и английское «narrative», может обозначать и сам «нарративный текст», и его нарративную структуру, являясь, таким образом, синонимом слова «текст».

³ Барт Р. Семиология как приключение. Писать – непереходный глагол? / Пер. с фр. и коммент. С. Н. Зенкина // Мировое древо = Arbor mundi. 1993. № 2. С. 79–92; Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002; Koschorke A. Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.

⁴ Abbott H. P. The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 47.

и времени; какие модели нарративной аутентичности работают в исследуемых произведениях и в каком отношении находятся друг к другу миметическое и антимиметическое, фактографическое и фикциональное.

Интересно, что лишь некоторые наши авторы воспользовались таким методологическим предложением, в то время как другие искали подходы к теме блокадного письма, руководствуясь совершенно иными теоретическими предпосылками. Результат – отмеченное многообразие взглядов, причины которого коренятся, по-моему, не только в гетерогенности исследуемого материала. Как можно было бы, на твой взгляд, систематизировать эту панораму методологических подходов в нашем сборнике? Как наши авторы понимают нарративность блокады? И какие новые, неожиданные импульсы они смогли придать этой теме?

Полина Барскова

Начну с последнего вопроса: о том, что на конференции и в сборнике было для меня предсказуемым, а что – неожиданным. В связи с ощущением, что мы стоим в начале долгого, трудного пути по осмыслению блокадной текстологии, я не рассчитывала, что нашим участникам будет так просто найти общий теоретический знаменатель, включиться в него, тем более что спектр направлений блокадного письма настолько велик и сложен, что зарегистрировать, обозначить этот объем – вот что казалось мне наиболее важным отправным шагом.

Ближе всего к твоему методологическому запросу, как мне кажется, подошли те исследователи, которые писали о блокаде с точки зрения соцреализма, **Евгений Добренко** и **Татьяна Воронина**, что неудивительно, поскольку соцреализм, по крайней мере если верить тому, как эту систему описывает Катерина Кларк, – это именно ригидная система *masterplots*, где допускается лишь слабая вариативность⁵.

Из этих исследований мы узнаем, как блокадное соцреалистическое письмо относится к порождающему его Другому – советскому соцреалистическому письму о Второй мировой войне, и здесь для меня было интересным открытием, как слабо отличались эти нарративы, насколько писавшие блокаду с точки зрения соцреализма ориентировались на Большую землю: такие обязательные элементы, как самопожертвование, преодоление страдания, ориентация на менторское, руководящее участие партии, повсеместны; при этом реальные особенности ситуации (например, то, что враг личной персоной в городе был как бы невидим и неощутим, а сражаться приходилось с собственной личностью, разрушаемой голодом и ужасом) фактически стираются ради властвующих нарративных схем.

В области официального письма присутствие *masterplots* очевидно, и, наверное, наибольшим открытием для меня стала возможность сравнения советского и немецкого официального письма о блокаде, а вернее, письма о блокаде в прессе оккупированных территорий, о котором мы узнали из исследования **Бориса Равдина**. Я пришла в крайнее изумление, возможно простодушное, узнав, что советская и русско-нацистская пропаганда использовали иногда буквально одни и те же тексты (перепечатывались материалы из центральной советской печати). При перепечатке позаимствованные у вражеской пропаганды тексты становились частью противоположных, но равно ригидных статичных нарративов: в советском случае нарратива о героическом преодолении, в немецком – о бесчеловечном отношении большевиков к собственному гражданскому населению. Когда речь идет о пропаганде, об официальном письме, создается впечатление, что ты имеешь дело с «конструктором», где небольшой набор идеологически и даже эстетически выверенных элементов может слегка переставляться, но сумма, то есть послание, от этого не меняется.

⁵ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Однако ситуация представляется мне иной, когда речь идет о текстах, не предназначенных для публикации. В принципе, здесь для меня пролегает водораздел между обсуждаемыми текстами: тексты о блокаде, не направленные на советскую аудиторию, как будто создаются по совсем иным законам, и друг от друга они тоже отличаются очень значительно. Из всего корпуса конференционных докладов, ставших статьями, выделяются исследования, посвященные блокадным дневникам: здесь также имеет смысл размышлять о наличии *masterplot*, и, мне кажется, одним из важных следующих шагов в нашем сотрудничестве было бы создание форума, где будет происходить «внимательное чтение» только и именно дневников, с прицелом, в частности, на выявление общих мест, «строительных блоков» этих нарративов.

Однако в разговоре о дневниках, произошедшем на конференции, меня поразило скорее выявление их разительных отличий, в частности дисциплинарных. Это мне показалось интересным. Дело не только в том, что дневники анализировали представители разных дисциплин (среди нас были представители филологии, истории и историографии, антропологии, социологии), но и в том, что авторы блокадных дневников искали, с точки зрения какой дисциплины их блокадный опыт может быть описан наиболее полно, наиболее точно и, возможно, с наибольшей степенью остранения.

Наиболее пристальными взглядами на эту проблему мне представляются исследования **Ирины Паперно** и **Эмили Ван Баскирк**: они вглядываются в два блокадных дневника, выдающиеся по своей пронизательности и оригинальности взгляда, – дневник Ольги Фрейденберг и дневник Лидии Гинзбург. Оба автора – профессиональные филологи, при этом Фрейденберг пытается читать, осваивать блокаду как этнограф, а Гинзбург как психолог. Они вступают в диалог, я бы даже сказала в поединок, со своим представлением об этих научных системах, делают это, возможно, не всегда последовательно, но результаты их блокадных дневниковых исследований поражают не в последнюю очередь необычностью взгляда, свежестью вопросоположения. Ирина Паперно так описывает особую «трудность» блокадного дневника Фрейденберг:

Делая живую жизнь, исполненную страдания, объектом этнографического исследования, она не останавливается перед описанием отвратительного ни в сфере физиологии, ни в широкой области человеческого поведения в экстремальных условиях. Она преступает при этом не только общепринятые правила приличия и благопристойности, но, как можно предположить, и внутренние психологические преграды, которые останавливали других блокадников даже в радикальных дневниках от описания как экскрементов, так и амбивалентных чувств по отношению к ближнему, а это требует не только профессиональной квалификации, но и особого темперамента и большого мужества.

Мне бы также хотелось поговорить с тобой о жанровых особенностях блокадной репрезентации и возможностях изучения блокадной культуры с точки зрения жанра: очевидно, что жанровое разнообразие здесь огромно, даже если говорить только о текстах, о письме, о литературе (где есть все – от частушки до эпопеи, от подписи к открытке до водевиля), а ведь блокада нашла отражение по всему медиальному спектру: в искусстве, музыке, кино. Как тебе кажется, по результатам конференции и сборника, имеет ли аналитический смысл «читать» вместе блокадную текстологию и блокадное, скажем, кино? Или так: мне был крайне интересен доклад **Владимира Пянкевича** о блокадной сплетне: как обогащает разговор о блокадной текстологии обращение к «примыкающим» жанрам?

Риккардо Николози

Чтобы ответить на твой вопрос о гетерогенности жанров блокадного письма, я хотел бы вернуться к методологической проблеме нарративности блокады. Я не думаю, что этот нарратив находит свое выражение лишь через *masterplots* и что возможно выделить несколько основных нарративных моделей, лежащих в основе различных текстов или жанров. Напротив, нарративные структуры блокадных текстов необычайно разнообразны прежде всего в силу того, что в создании блокадного дискурса, пребывающего в состоянии постоянного изменения, участвуют многие жанры и медиа, и этот процесс пермутации связан с изменениями идеологических и культурных дискурсов советского времени.

Мне представляется гораздо более важным понять, в какой степени новый взгляд на блокадные тексты может быть обусловлен исследованием не столько тем, мотивов, идеологий и «атмосферы», сколько форм и функций повествования. Многие статьи в нашем сборнике, эксплицитно или имплицитно, показывают, что дело обстоит именно так, хотя представления наших авторов о нарративности и их понятийная база различаются и зависят в первую очередь от традиций тех дисциплин, к которым они принадлежат. Мне кажется, что к столь разным результатам приводят различия именно в методологии, а не в жанрах изучаемого материала. Это видно на примере статей **Евгения Добренко** и **Татьяны Ворониной**, исследующих блокадную литературу соцреализма, но руководствующихся в своих подходах совершенно разными принципами – что приводит, разумеется, и к различным результатам. Воронина ориентируется на модель соцреалистического *masterplot* Катерины Кларк и констатирует в повествовательных структурах блокадной литературы исключительную когерентность и единообразие форм. Ее взгляд направлен на определенные функции текстов (положительный герой, его инициация и т. д.), повторяющиеся от раза к разу. С этой точки зрения возникает ощущение, что авторы соцреализма пишут один и тот же блокадный текст, присутствующий в советской культурной памяти неизменным и выполняющий одни и те же функции. Добренко же опирается на другие методологические предпосылки и вскрывает структурные и тематические различия блокадных повествовательных моделей военного времени в их отношении к «большому рассказу» о войне – или, точнее, о победе. Нарративные элементы в его статье представляют собой не инструменты гипостазирования неизменных базовых категорий, а динамические функции текстов, благодаря чему авторы могут по-разному решать проблемы в изображении блокадного быта.

Интересный и опять-таки совершенно другой подход мы встречаем в статье **Джеффри К. Хасса**. Он исследует архивные документы, не предназначенные для публикации (в том числе дневники), и их функцию как медиаистолкования и смыслополагания того страдания, которое авторы пережили во время блокады. Хасс выступает как антрополог и показывает, что эта форма секулярной теодицеи глубоко структурирована нарративом, однако не в узком литературоведческом смысле. Так, центральными нарративными элементами этой теодицеи для Хасса являются поиск причинно-следственных связей, формы выражения агентности, а также идея сообщества. С литературоведческой точки зрения наличие причинно-следственных связей – необходимое условие для любой формы повествования либо же попросту для любого вида аргументации, но не элемент нарративной структуры, как и сообщество и его поиск – в первую очередь мотив, но не основа нарратива. Перспектива Хасса позволяет выявить «нарративы страдания», в центре которых находятся различные процессы, протекающие внутри общества. **Владимир Пянкевич** в статье о блокадной сплетне и **Борис Равдин** в уже упомянутом тобой тексте о русскоязычной пропаганде немцев на оккупированной территории, в принципе, обходятся без какой бы то ни было концептуализации нарративно-

сти и исследуют тематические и мотивные элементы блокады (сами по себе исключительно интересные).

Я не вполне согласен с тобой еще в одном аспекте блокадного письма, а именно в строгом различии между официальной и неофициальной литературой. Ты пишешь, что «тексты о блокаде, не направленные на советскую аудиторию, на немедленную публикацию, как будто создаются по совсем иным законам, и друг от друга они тоже отличаются очень значительно». Я вижу скорее переходные феномены между официальным и неофициальным дискурсами, поскольку последний утверждает себя через неприятие официального письма или противопоставление себя ему. Лилия Гинзбург в «Записках блокадного человека» отмечает, что во время блокады «настоящая бабушка разговаривает точно как бабушка из очерков и рассказов», и делает вывод, что между народной речью и языком газет нет никакой разницы⁶. Сила официального, стереотипного повествования о блокаде – феномен, который можно наблюдать с самого начала. Даже аналитическая острота блокадных текстов Ольги Фрейденберг и Лидии Гинзбург имеет своим источником официальный нарратив: мотивация для вербализации блокадного опыта объясняется не только необходимостью назвать невыразимое и изобразить произошедшее, дабы понять его, но и стремлением предложить альтернативу «упрощенному» официальному дискурсу, чтобы расширить границы высказываемого. В своей интерпретации «Записок блокадного человека» я стремился указать именно на этот аспект. Экстремальный физический и психический блокадный опыт словно бы понуждает Фрейденберг и Гинзбург к письму и приводит, с одной стороны, к беспощадной интроспекции, а с другой – к тем антропологическим наблюдениям, на которые указали в своих статьях **Ирина Паперно** и **Эмили Ван Баскирк**. В этих текстах я вижу еще один пример того, как отличия методологических предпосылок приводят к иному типу чтения. Ван Баскирк исследует структурные элементы «Рассказа о жалости и о жестокости» Гинзбург, убедительно разделяя нарративные и аргументационные стратегии (ведь не всё в повествовательном тексте является нарративной структурой!). Паперно, в свою очередь, сосредотачивает внимание на техниках письма в блокадных записках Фрейденберг, осциллирующих между «автоэтнографией» и мифопоэтикой, не стремясь при этом свести их к одному общему нарративу. Различие подходов можно объяснить глубокими различиями исследуемых текстов и их авторов; однако, с другой стороны, при различных методологических подходах сложно решить, что было раньше: текстуальное яйцо или методологическая курица.

Гетерогенность блокады, о которой свидетельствует наш сборник, может зависеть также и от фокусировки взгляда – на определенных текстах одного конкретного автора и особенностях его нарратива или на сопоставлении различных текстов и жанров. Во втором случае на первый план выступают общие элементы блокадной репрезентации; в первом, как во многих уже отмечавшихся текстах, а также в статьях **Кэтрин Ходжсон** об Ольге Берггольц и **Ильи Кукуя** о Павле Зальцмане, мы погружаемся в блокадные миры художников, функционирующие каждый по своим собственным законам.

На твой последний вопрос о возможности распространить исследование блокадных текстов на другие медиа отвечает, как мне кажется, статья **Наталии Арлаускайте**. Ее анализ режимов визуальности при использовании документальных съемок в советском игровом кино о блокаде вплоть до 1960-х годов показывает на конкретных примерах, насколько большую роль в репрезентации блокады играет слияние фактуальности и фикциональности и как этот процесс можно описать на уровне приемов.

Некоторую неуверенность вызывает у меня роль поэзии в художественном дискурсе блокады, поскольку поэзия – за исключением баллады – организована, как правило, не нар-

⁶ Гинзбург Л. Проходящие характеры. С. 345.

ративно и следует другим изобразительным законам, чем повествовательные тексты. С другой стороны, эта структурная особенность поэзии открывает возможность иного моделирования блокады, выделения других аспектов. Ведь именно об этом свидетельствует твоя статья о лирической интимности блокадной поэзии, как и текст **Андрея Муждабы** о блокадных стихотворениях Геннадия Гора, не так ли? Как бы ты могла описать отношения, в которые вступают эти статьи с другими материалами сборника? Кроме того, не стоило ли затронуть феномены интермедиальности, поскольку именно синкретичность медиа является одним из наиболее примечательных свойств советской культуры? Какую роль в блокадном нарративе играли другие виды искусств и другие медиа – живопись, плакат, радио и телевидение?

Полина Барскова

Вопрос о блокадной поэзии представляется мне крайне важным и увлекательным: глядя именно на эту специфическую форму высказывания, мы можем представить себе, насколько богатым, противоречивым, полным сложных внутренних связей был мир блокадной литературы. Область блокадной поэзии представляется мне своего рода призмой: глядя на эти преломления исторических событий в желании найти для них адекватную лирическую репрезентацию, можно многое узнать о том, какими возможностями обладали *блокадописатели*, что они могли, хотели, умели. Взгляд через призму поэзии позволяет нам мощнее, яснее формулировать некоторые важные вопросы: например, до какой степени блокадная литература исключительна, поскольку описывает исключительное событие, а до какой органически связана с эпохой, которую мы называем советские «долгие сороковые», например, как блокадная поэзия связана с общим развитием советской лирики в 1930-х и 1940-х годах? Даже если мы посмотрим на, казалось бы, исключительный случай «блокадной тетради» Геннадия Гора: вот, как неоднократно было высказано исследователями, поэзия *только и именно блокадная*, порожденная катастрофой и ни к чему, кроме катастрофы, не применимая, избегающая любой внеблокадной публикации, поскольку автор, вероятно, сомневался, может ли у такой поэзии вообще быть читатель вне блокады.

Именно поэтому мне кажется такой важной статья **Андрея Муждабы** о том, что «блокадная тетрадь» Гора не является чудовищной и блестящей аберрацией, что эти стихи органически связаны с его творчеством и до, и после блокады; мне кажется очень важным рассматривать блокадную литературу как порождение разнообразных контекстов и традиций, а не как дискурсивную зону исключения.

Случаю «невидимой» блокадной поэзии Гора в сборнике (а именно в моей статье) противостоит случай блокадной поэзии Берггольц, которая, казалось бы, была максимально и, я бы даже сказала, идеально публичной, «публикабельной» и официальной; по крайней мере, такая нацеленность на публикацию была первой заботой автора. Однако при ближайшем рассмотрении мы видим, что поэзия Берггольц, по всем параметрам, казалось бы, пропагандистская, очень сложна, и это ставит перед нами парадоксальный вопрос: может ли быть конструктивно сложным пропагандистское высказывание? Берггольц создает уникально гибкого, «подвижного» адресата лирического обращения, и так же изобретательна ее работа с темпоральностью: ее версия истории полна неожиданных потайных дверей с надписью «выход» (что, вероятно, связано с травмой тюремного заключения, продублированной блокадной изоляцией); письмо Берггольц находится как бы одновременно *в разных временах* – эта изобретательность скорее подтверждает твою идею, Риккардо, о том, что между *публикабельным* и *непубликабельным* блокадным письмом существовали сложные связи, да хотя бы и в письме одного автора, поскольку теперь, когда до нас дошел блокадный дневник Берг-

голец, мы можем задумываться над тем, как один автор разграничивал, разделял блокадное письмо в стол и блокадное письмо для немедленной публикации.

Илья Кукуй в статье о блокадных дневниках Павла Зальцмана также смотрит на то, как колеблется блокадное письмо в зависимости от формата, заданного автором: почему «в дополнение» к стихам блокадный автор может ощущать необходимость в создании ретроспективного дневника, как лирическое и дневниковое письмо дополняют друг друга, а в чем, возможно, друг другу противоречат. На твой вопрос, как занятие блокадными нарративами связано с интермедийностью, я отмечу вновь, что это начало значительного разговора: когда мы говорим о блокадном кинематографе (причем и художественном, и документальном) или о таких пропагандистских формах выражения, как плакаты и открытки, когда мы говорим о блокадных музыкальных формах (например, о жанре блокадной песни), то встает вопрос о том, как блокадный нарратив сочетается с иными формами репрезентации. Этих вопросов еще очень много.

* * *

В завершение нужно сказать об участии в нашей мюнхенской конференции **Сергея Ярова**, исследователя, чей вклад в науку о блокадных нарративах кажется нам особым не только из-за объема «освоенных» им блокадных дневников, но из-за того, какого рода вопросы он решался затрагивать в своих исследованиях. Сергея Ярова не стало вскоре после нашей конференции, именно тогда, когда его книги о блокаде в самом деле стали находить внимательного читателя: две его монографии «Повседневная жизнь блокадного Ленинграда» и «Блокадная этика. Представления о морали в Ленинграде 1941–1942 годов» стали значительными общественными событиями и вызвали широкий резонанс. В этих монографиях блокадный город представлен как особая цивилизация, живущая и выживающая по собственным законам. Яров не только стремился писать о блокаде без ретуши, погружаясь в ее самые тяжкие эпизоды, но также стремился предъявлять к изучаемым им материалам новые вопросы и методы, открывая таким образом новые пути читателям, пришедшим к блокаде после него.

У Сергея Ярова не было возможности предоставить статью для этого сборника. Он уже не успел этого сделать. Мы публикуем библиографию его научных работ и посвящаем наш сборник его светлой памяти.

Мюнхен / Амхерст, декабрь 2016 г.

Евгений Добренко Блокада реальности: ленинградская тема соцреализме

После революции советская нация формировалась вокруг Октябрьского мифа, ставшего для нее центральным легитимирующим событием⁷. Однако со временем деформации прокламированных ею целей стали настолько очевидными, люди, ее сделавшие, настолько дискредитированными и неподходящими к новой политической реальности, культура, ею порожденная, настолько отличной, новый идеологический вектор настолько зримым, а «Большой возврат» настолько явным, что чем дальше, тем больше в своих прежних политических коннотациях Революция становилась скорее обузой, чем основанием для «полезной истории». Только в Победе в войне советская нация обрела наконец миф основания. Поскольку сталинская революция кардинально изменила политико-идеологические и социально-культурные вехи Октября 1917 года, он превратился из главного «учредительного события» довоенной Советской России в центральное событие *предыстории* советской нации. Последняя, будучи продуктом сталинизма, приобретала теперь адекватную фокальную точку: миф основания соединился с основным легитимирующим событием сталинизма и кульминацией его торжества – Победой в войне.

Известно, что Сталин не любил вспоминать войну. Но Война и Победа в ней – не одно и то же: фокальной точкой и фундаментом мифа основания советской нации была не Война, но именно Победа. Когда исход войны стал определяться все яснее, советская идеологическая машина (печать, литература, кино, визуальные искусства) начала разводить реальный опыт войны (в который она была погружена до 1943 года) и грядущую Победу, а затем целенаправленно *заменять* Победой Войну. Опыт войны начал на глазах заменяться протезирующей историзацией. В той мере, в какой Сталину не нужна была сама Война, ему нужна была Победа. В результате Война как трагический опыт потерь превратилась в героический путь обретений – путь к Победе. Проблема блокадной темы в сталинизме состоит в том, что она *всецело* относится к опыту Войны и с трудом переписывается в нарратив Победы. Именно об этом переписывании в соцреализме и пойдет речь.

То, что впоследствии станет известно как «ленинградская тема», возникло внутри советской военной поэзии первых месяцев войны и мало чем отличалось от основной ее тенденции. Большая часть этой поэтической продукции была полностью выдержана в традициях соцреалистической героики. Одной из сторон этой героизации была русификация советской доктрины, которой способствовала частичная реабилитация Русской православной церкви.

Отличительной чертой ленинградских текстов периода войны была демонстративная эстетизация идеологического сообщения. Обращение к темам искусства не способствовало приближению к массовому читателю. Но – и это тоже стало отличительной особенностью ленинградской темы – она не стеснялась прямой апелляции к читателю интеллигентному, что не только подчеркивало особенный, европейский статус Ленинграда как культурной столицы страны, но и было особой ленинградской версией патриотизма. «Культурность» блокадных текстов была ленинградской версией русско-советского национализма в советской военной литературе. Русское было здесь прежде всего *культурно* русским. Так, в стихотворении Веры Инбер «Дневной концерт» из цикла «Душа Ленинграда» (октябрь 1941 года)

⁷ Corney F. Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca; London: Cornell University Press, 2004.

говорится о воздушной тревоге во время концерта, о «мелодии могучих летных звеньев» советской авиации, о «басовом гудении зенитных, морских батарей». И когда все услышали «серебристое соло: / Пропели фанфары отбой» и вернулись в концертный зал, «снова из «Пиковой дамы» / Любимый раздался дуэт, / Созданье родного поэта, / Сумевшее музыкой стать... / И только подумать, что это / Хотели фашисты отнять!». Бой идет за то, «чтоб русскую девушку Лизу / Спасти от фашистских солдат. / Советские танки и пушки – / Грядущей победы залог, / Чтоб жили Чайковский и Пушкин. / И Глинка, и Гоголь, и Блок».

Наконец, в довоенных конвенциях берет свое начало историзация ленинградской обороны в первый период войны. Она вписывалась в общую тенденцию историзирующего дискурса, который должен был воскресить тени великих героев прошлого, вставших на защиту Отечества. Но специфика ленинградского историзирующего дискурса состояла в том, что он апеллировал не к Кутузову или Суворову, но к *советской* истории, поскольку в советском идеологическом пространстве Ленинград был «колыбелью революции», а его дореволюционное «полезное прошлое» было связано почти исключительно с культурой (в отличие от Москвы, которая связывалась не с царизмом, как Петербург, но с патриотизмом – с Мининым и Пожарским, Отечественной войной 1812 года и т. д.). В одном из первых произведений, обозначивших рождение ленинградской темы и канонизированных в этом качестве Сталинской премией первой степени за 1942 год, поэме Николая Тихонова «Киров с нами» (1941), историческая глубина совсем не велика – это рубеж 1920-х – начало 1930-х годов, символом которых и является Киров.

Однако историзирующие стратегии, как и остальные конвенции соцреалистической героики в условиях войны, продемонстрировали полную неэффективность и потому подлежали замене через своего рода обнажение приема. В литературе о Ленинградской блокаде уже начального периода войны происходит тематизация героизма: сама тема героики и героизма превращается в центральную. Эта литература занята снижением конвенциональной соцреалистической героики. Таковы «Ленинградские рассказы» Николая Тихонова, написанные в первую военную зиму. Вышедший в марте 1942 года отдельным изданием сборник назывался «Черты советского человека». Каждый из десяти рассказов раскрывал новую «черту». Но истории были намеренно будничными. И чем тривиальнее они казались, тем более возвышенным должно было восприниматься читателем изображаемое. Здесь демонстрируется не только «негероичность» героев, но и намеренная негероичность их поступков: их поведение не героично, но *естественно* – они ведут себя так, как вели бы в мирное время. Героизм не есть нечто экстраординарное. Он лишь – продолжение естественного для советского человека поведения.

Отсутствие «внешней героики» (то есть конвенционального героизма 1930-х годов) должно было приближать описываемое к читателю, интимизировать общий опыт войны, делать его персональным. Казалось бы, такая «лиризация» должна была усиливать ощущение трагизма. Но картина блокадной реальности должна была предстать «суровой», а не трагичной. Поэтому в установке на снижение героики легко прочитываются стратегии не столько дегероизации, сколько снятия трагизма.

Героика была результатом распада мифологической модели мира, которую объединяло с мифом и ритуалом наличие бессмертных богов и смертных полубогов – героев, в лице которых «искусство утверждает бессмертие смертного – новую, немифологическую, личную форму бессмертия: чтобы достичь его, нужно не родиться бессмертным, а стать героической личностью, совершив – хотя бы и ценой собственной гибели – подвиг как акт свободного приятия необходимости»⁸. В этом акте происходит полное слияние личности с социальной ролью. Трагизм исторически являлся продуктом кризиса и разложения героики: личность в

⁸ Тюна В. Художественность литературного произведения. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1987. С. 101.

нем оказывалась *шире* социальной роли. В трагизме, говоря словами Бахтина, «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке *выхода* его за пределы всего, что он есть как вещное бытие»⁹. Если «в героической архаике (дореклексивной героике) самоопределение героя изнутри и завершение его извне практически неразличимы», а само это «самоопределение целиком сводится к приятию внешнего завершения (судьбы) и не предполагает выбора»¹⁰, то трагическая личность находится в дисгармонии с предопределенным выбором и социальной ролью, совершает акт самоопределения.

Так обстоит дело в традиционной эстетике. Для соцреализма уступка трагизму была вынужденной, вызванной требованиями мобилизации, а потому сугубо ограниченной. Согласно соцреализму, трагическое находится в полной зависимости от героического: «В искусстве и эстетике социалистического реализма трагическое выступает как один из частных случаев, как одно из проявлений героического». Из того факта, что «гибель героического не есть необходимость, внутренне заложенная в самом героизме» и что «героизм чаще всего венчается победой, торжеством героя», делался вывод о том, что «героизм связан с определенным риском, с преодолением трудностей и опасностей, трагическое есть частный случай и одна из конкретных форм проявления героического»¹¹. Соответственно, «в эстетике социалистического реализма трагическое становится одним из частных проявлений непримиримой борьбы нарождающегося, нового с отживающим, старым. В нашем искусстве трагическое отражает героическую гибель отдельных носителей нового, прогрессивного в их непримиримой борьбе со старым, отживающим, с обреченным, но еще сильным противником, отражает гибель, утверждающую неодолимость нового, его конечную победу, его неминуемое торжество»¹². Трагическое – это не просто есть героическое. Оно, по сути, служит ему:

В литературе и искусстве социалистического реализма трагическое не только по-новому оптимистично, не только полно высокого пролетарского гуманизма, неодолимости нового и является одним из частных случаев героического, наряду с этим оно является одним из духовных источников победы нового, одним из способов воспитания героических черт характера¹³.

Превращение литературы в государственный институт в 1930-х годах резко снизило ее потенциал быть доменом личного высказывания, персонального опыта и частной памяти. Погруженная в праздничное воспевание счастливой советской жизни, бесконечные словословия «творцу всенародного счастья» и радостную «поэзию творческого труда», советская литература не только не была готова к оборонительной войне, живописуя будущие сражения как марши «на территории противника» и его разгром «малой кровью, могучим ударом», но и вообще не знала, как описывать целые пласты политических, идеологических, психологических коллизий, неконтролируемых эмоций и непредсказуемых реакций на события, связанные с поражением, близостью собственной смерти и массовой гибелью людей, потерей близких, насилием, страданиями, голодом, виктимностью, разрушением всего уклада жизни, всего того, что обрушилось на страну в июне 1941 года и что застало советский идеологический аппарат врасплох. Но его перестройка началась незамедлительно, и множество

⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 79.

¹⁰ Тюпа В. Художественность литературного произведения. С. 125.

¹¹ Боров Ю. О трагическом. М.: Советский писатель, 1961. С. 287.

¹² Там же. С. 291.

¹³ Там же. С. 387.

устоявшихся идеологических схем приходилось менять на ходу. Начался процесс *очеловечивания* идеологии¹⁴.

Пересмотру подлежали прежде всего прежние героические конвенции, которые при стопроцентной «идеологической выдержанности» оказались полностью неэффективными, когда главной задачей искусства стала мобилизационная. Героика, исходящая из совпадения личности со своей социальной ролью и занятая их гармонизацией, не была ориентирована на реальность войны, требовавшей проработки экзистенциальных проблем, неожиданно вставших перед каждым. Необходимо было ответить на страхи и физические страдания, осмыслить всю сферу личностных переживаний, далекую от соцреалистического «живого человека», все сложности которого сводились к решению семейно-производственных проблем. В предвоенной советской литературе постижение ситуации современного человека было подменено риторически-идеологическим проектированием, имевшим целью формирование и поддержание новой – специфически советской – коллективной идентичности. Эту проективную и в то же время психологически ограничительную функцию советской литературы Илья Кукулин называет «риторической редукцией субъекта»¹⁵.

Этой редукции подлежали «прежде всего неконтролируемые и непредсказуемые переживания: страх, физический и психологический дискомфорт (боль, голод, холод), чувство крушения всей довоенной картины мира, агрессивные проявления животного начала в человеке в экстремальных обстоятельствах (столь же частые, как и героизм). Особая военная антропология формируется также через новое ощущение телесности – тело человека на войне или в тылу оказывается болезненным и тяготящим и в то же время воспринимается как часть единого страдающего коллективного тела»¹⁶. Во время войны все эти факторы резко усугубляются из-за «государственного давления на все сегменты общества, многократно усиливавшего собственно тяготы войны: террор и принуждение на фронте (политотделы, заградотряды) и в тылу (депортация народов, «превентивные аресты» и аресты за «пораженческие разговоры» и пр.), репрессии в отношении военнопленных, людей, бывших в окружении или живших на оккупированной территории»¹⁷.

Столкновение мобилизационных задач, новой реальности и на глазах отменяемых эстетических конвенций создало новую ситуацию «дискомфортного» письма. Его возникновение превратило историю советской литературы о войне в историю адаптации эмоционально дискомфортного опыта для нового обоснования советской идентичности и историю отвержения опыта, дискомфортного экзистенциально. Это разделение позволяет понять характер мобилизационной задачи советской военной литературы, состоящей в блокировке экзистенциально дискомфортного самоощущения за счет расширения зоны эмоционального дискомфорта. Последний требовал отказа от прежних героических конвенций, вообще чуждых какому-либо дискомфорту, но не позволял сложиться принципиально новой эстетике изображения войны. Да, «при такой смене оптики принципиально важным оказалось фиксировать ежедневные “мелкие” ощущения, саму ткань повседневного восприятия мира <...> Следствием такого отношения к описываемой реальности становится деидеологизация текста»¹⁸, но функция этого письма состояла прежде всего в *блокаде реальности*. Именно к ней сводилась новая, очеловеченная эстетика соцреализма.

¹⁴ См.: Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1993. С. 209–316 (глава «Грамматика боя – язык батарей»: Литература войны как литература войны»).

¹⁵ Кукулин И. Регулирование боли: Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 621–622.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 623.

¹⁸ Там же. С. 625.

Побочным продуктом разрешенного трагизма стала интимизация опыта. Разучившись говорить с читателем без посредства соцреалистических конвенций, литература обратилась к дневниковой форме. Ни одно направление (течение, тема) в советской литературе не породило (в пропорциональном отношении) такого количества дневников. Более того, именно дневники занимают центральную часть среди значимых *литературных* текстов «ленинградской темы». Одни из них были канонизированы в советской литературе (так, «Почти три года (Ленинградский дневник)» Веры Инбер и ее поэма «Пулковский меридиан» (по сути, дневник в стихах) были удостоены Сталинской премии). В подчеркнута дневниковой форме были выдержаны «Февральский дневник», «Ленинградская поэма», «Говорит Ленинград», «Дневные звезды» Ольги Берггольц. Аппелляция к аутентичному опыту, превращающая литературный текст в документ, позволила эксплицировать сам процесс оформления этого опыта. Советская литература перерабатывала Опыт в Историю, одновременно транспонировала трагедию в героику, вырабатывая новые конвенции героического нарратива. Этот процесс адаптации травматической памяти в рамках советско-риторических моделей был важнейшим этапом в процессе замены Войны Победой.

Первый тип письма (назовем его *нарративом идеологического дискомфорта*) настолько близок к довоенному нарративу, что, кажется, еще не вышел из него. Этот модус письма просто игнорирует эмоциональный дискомфорт, будучи полностью погруженным в идеологию. Образцовый текст такого рода – военные дневники Всеволода Вишневского. Прежде всего обращает на себя внимание почти полное отсутствие в них тяжелого блокадного быта, которым были наполнены, к примеру, тексты Инбер или Берггольц. Вишневский весь погружен в досужие рассуждения на геополитические темы. На многих страницах он обсуждает «стратегические перспективы положения англичан» в Северной Африке, виды на скорое открытие второго фронта, проблемы с производством боеприпасов, детали военных операций, ситуацию на Дальнем Востоке и т. д. Кадровый военный, ставший драматургом, он, как несостоявшийся стратег, рассуждает о роли России после войны, строит планы оккупации Германии, обдумывает послевоенное устройство мира и проблему зон влияния после войны. Будучи входящим в кабинеты больших военачальников, Вишневский говорит обо всем как посвященный. Подобными записями пестрят военные дневники Вишневского за конец зимы 1942 года, когда горожане умирали от голода на улицах, а паек достиг 125 граммов хлеба в день. Но, как кажется, этот «эмоциональный дискомфорт» вообще не замечаем Вишневским, тяготы блокады его как будто не касаются. Мельком, как о чем-то малозначащем, он упоминает: «К обеду сегодня дали стопку водки, суп с сушеным американским (надоевшим) мясом, рис...» Или в другом месте: «Вечером пили чай всей группой... на столе масло, хлеб, консервы... Шутки, остроты». И тут же: «Ночью читал о Маяковском. Волнительные думы об искусстве»¹⁹. Такой дневник мог вестись в Москве, Свердловске или вообще где угодно.

Будучи высокопоставленным писателем-пропагандистом, Вишневский жил в параллельной реальности, скроенной из геополитических фантазий. Его авторское Я полностью растворено в пропагандистском нарративе, производством которого он занимался всю жизнь профессионально, а во время войны – исключительно и непрерывно. Он верил в те речи, которые произносил на митингах в воинских частях, – иной реальности для него просто не было. Его не надо было заставлять подчинять свои оценки некоей «правильной» линии. Он сам был в непрерывном поиске этой линии, занятый постоянной подгонкой своих суждений под нее. Его дневники описывают, кажется, бесконечно сменяющиеся одно другое совещания, встречи, митинги, беседы, политинформации, чаепития, работу с делегациями, перемещения по штабам, разговоры с военачальниками разных рангов, обсуждения того, что пишут сегодня американские газеты, и т. д. Часто трудно разобрать, где завершается днев-

¹⁹ Вишневский Вс. Собр. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 4. С. 185.

никовая запись и начинается нарративный поток – настоящие извержения идеологической лавы. Неудивительно, что человек, целыми днями выступающий на митингах, даже в дневнике говорит тем же языком. Но интересна полная отстраненность от того, что он наблюдает вокруг. В его записях, сделанных в самые страшные дни блокады, нет даже оттенка живого чувства.

Если это письмо не фиксирует никаких деталей, всецело пребывая в пространстве идеологических абстракций, то противоположный полюс – письмо, полностью погруженное в повседневность, фиксирующее подробности, мелочи быта, обыденные детали и т. д., – может быть названо *эмоционально дискомфортным*. Образцом письма такого рода могут служить тексты Веры Инбер. Если дневники Вишневого находятся вне блокадной повседневности, если Берггольц стремится к публицистическим и лирическим обобщениям, то дневник Инбер весь – в постоянной фиксации, в непрерывном пребывании в повседневности. Одним из немногих, кто пойдет до конца, будет Лидия Гинзбург, сосредоточившаяся на экзистенциальной проблематике блокадной повседневности. В мире Вишневого таких вопросов просто не возникало. Его письмо максимально комфортно (в той, разумеется, степени, в какой военное письмо вообще может быть комфортным). В его мир пропагандистско-идеологических фантазмов повседневность долетает глухими отдаленными звуками. Письмо Инбер, напротив, эмоционально дискомфортно, но она сознательно обходит любые сколько-нибудь сложные вопросы, имеющие политические или идеологические импликации, не говоря уже об экзистенциальных темах. Берггольц подойдет к этим темам ближе Инбер, обозначив их границы, лишь иногда пробуя их пересечь. Гинзбург только на них и концентрируется, находясь полностью за их пределами, для нее ситуации повседневности – лишь точка отталкивания. Сумев прорвать блокаду риторики, возвыситься до рефлексии при формулировании позиции отказа от риторики борьбы и победы, в своих «Записках блокадного человека» Гинзбург стала «одним из самых антиутопических и неидеологических авторов в русской литературе XX века»²⁰. Во многом это достигается за счет строгого отбора материала, куда более строго, чем у Инбер или Берггольц, подчинявших этот материал риторическим задачам. У Гинзбург, напротив, по точному замечанию Ирины Паперно,

биографический факт и сырая эмоция не находят себе места на страницах строго организованных записных книжек, которые заполнены тщательно продуманными ситуациями, максимумами и мыслями; но ощущение интимности, истории и катастрофического опыта, которым отмечены другие мемуары, здесь присутствует²¹.

Потому-то эти тексты находились в советское время за пределами публичного поля.

Перед нами – четыре модели переработки опыта: вытеснение (Вишневецкий), фиксация и риторическая генерализация (Инбер), тестирование границ (Берггольц), проблематизация (Гинзбург). По степени ухода от рефлексии в риторику борьбы и победы, отказа от проработки опыта эти модусы письма различны, как различны формы этого ухода. Каждый раз задача сводится к тому, чтобы не встречаться с войной глаза в глаза – думать, но не продумывать; смотреть, но не видеть; переживать, но не обобщать... Это стратегии сознательного недомыслия. Первые две, Вишневецкого и Инбер, представляют собой две стратегии деривации войны. Третья основана на попытке выйти за пределы эмоционального опыта к экзистенциальному, но, будучи построена на постоянном самоконтроле и самоограничении, она фиксирует лишь дискомфорт и фрустрацию от собственной неспособности завершить

²⁰ Кукулин И. Регулирование боли. С. 629.

²¹ Паперно I. Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams. Ithaca: Cornell University Press, 2009. P. 23.

работу выходом к экзистенциальным темам. И только Гинзбург выходит к письму экзистенциального дискомфорта.

Блокадные тексты Инбер интересны как противоположный Вишневскому полюс. В отличие от него она очень лично переживала происходящее вокруг. Ее дневник «Почти три года», опубликованный в 1946 году, был одновременно и историей написания поэмы «Пулковский меридиан» (1941–1943), начавшей публиковаться в 1942 году. Сталинская премия, освятившая тему Ленинградской блокады, не случайно была присуждена за обе эти книги в 1946 году. Дневник и поэма дополняют друг друга: дневник детализирует, поэма обобщает. Дневник наполнен шокирующе точными деталями, которые усиливаются образом автора – сугубо гражданского, непривычного и не приспособленного к тяготам военной жизни. Это делает бесконечные описания смерти от голода, холода и болезней особенно контрастными. Разумеется, быт Инбер, жены одного из руководителей медицины в блокадном городе, был далек от обычного. В ее дневнике обобщений почти нет. Это, как кажется, сугубо приватный документ. Между тем сам факт его почти немедленной публикации снимает границу между личным и публичным, размывая определяющее свойство дневника – его приватность.

Но главное – дневник, фиксирующий повседневность, находится в прямой связи с поэмой, работа над которой (процесс написания, переработки, публичные читки) стала едва ли не делом жизни для Инбер в дни блокады. Связь эта не просто событийная. Поэма как будто выжимала из повседневности те смыслы, которые Инбер могла из нее извлечь, превращая повседневность в жмых. Уход от рефлексии в риторику борьбы и победы, отказ от проработки опыта оказываются здесь настолько полными, что разводятся даже жанрово. Повседневность-дневник и генерализация-поэма не встречаются. Поэма берет у повседневности шокирующие детали и последовательность, представляя собой, по сути, параллельный дневник. Но в действительности речь идет о бегстве от опыта настоящего, еще не остывшего и длящегося, который объявляется прошлым. Повседневность сворачивается в Историю, еще не наступив. Победа в войне одновременно является здесь победой над опытом. «Пулковский меридиан» не случайно стал каноническим текстом советской литературы периода войны: он представляет собой настоящее собрание конвенций военной литературы, в которых заложен механизм удержания письма в рамках эмоционального дискомфорта, направленного на мобилизацию, но не на постановку, а тем более не на проработку экзистенциальных вопросов, поставленных осмыслением опыта. А потому эти конвенции одновременно являются механизмом его последующего стирания.

Поэма начала писаться в октябре 1941 года, а была закончена в ноябре 1943 года, когда от трагедийного письма не осталось и следа. Еще не освобожденный город рисуется в последней главе возвращающимся к жизни после двух лет блокады, и автор радуется появлению «птиц и маленьких детей», которые «опять щебечут в гнездах Ленинграда». Героика и оптимизм – мощные транквилизаторы. Но ценой снятия боли оказывается отказ от проблематизации опыта и в конечном счете отказ от него. Единственной, кто пытался тестировать границы адаптации опыта к советской идентичности, была Ольга Берггольц.

Ее поэзия занимает в литературе Ленинградской блокады особое место потому, что сам статус Берггольц был амбивалентным – совмещающим правоверную партийность с диссидентством. Ее поэзия совмещала в себе оба этих, казалось бы, взаимоисключающих начала. Прежде всего речь идет о выражении неконтролируемых переживаний, неожиданных чувств, невозможных эмоций. В литературе, всецело посвященной войне и мобилизации (а этим Берггольц занималась на протяжении всей блокады, выступая по Ленинградскому радио и активно участвуя в работе институтов пропаганды в осажденном городе), в сентябре 1941 года она вдруг говорит не о мести и ненависти, но о любви: «...Я никогда с такою силой, / как в эту осень, не жила. / Я никогда такой красивой, / такой влюбленной не была...» Ее восприятие происходящего зачастую неожиданно, реакции парадоксальны,

а разрыв с соцреалистическими конвенциями демонстративен: «Не знаю, что случилось со мной, / но так легко я по земле хожу, / как не ходила долго и давно. / И так мила мне вся земная твердь, / так песнь моя чиста и высока... / Не потому ль, что в город входит смерть, / а новая любовь недалеко?...» («Из блокнота сорок первого года»). Способность говорить о любви в 1941 году была сродни праву говорить о свободе в 1942 году: «В грязи, во мраке, в голоде, в печали, / где смерть, как тень тащилась по пятам, / такими мы счастливыми бывали, / такой свободой бурною дышали, / что внуки позавидовали б нам» («Февральский дневник», 1942).

Очеловечивание идеологии проявляется в подчеркивании глубоко личной связи защитников города с происходящим, укрупнении и приближении его. Призыв к защите Ленинграда максимально интимизирован. Эта стратегия направлена на обоснование права говорить о трагическом опыте войны без описательности и натурализма, рассчитанных на прямой мобилизационный эффект, и она формировала специфику ленинградской темы: ее авторы не свидетели, а участники. Собственно, само участие и было основой героизма «оставшихся в Ленинграде». Как писала по этому поводу Гинзбург, «эта принадлежность сама по себе стала неиссякаемым источником переживания автоценности, источником гордости, оправдательных понятий и в особенности чувства превосходства над уехавшими», хотя за этим «героизмом» стоял сложный механизм забвения:

Каждый почти наивно и почти честно забыл очень многое – они забыли, как колебались, уезжать или не уезжать. Как многие остались по очень личным и случайным причинам, как временами они жалели о том, что остались, как уклонялись от оборонных работ, как они теряли облик человеческий.

В результате

то, что было инстинктом самосохранения и темным проявлением общей воли к победе, – сейчас предстает им гораздо более очищенным и сознательным. И предстает им с прибавлением того героического самоощущения, которого тогда у них не было²².

Героизмом оказывалось само выживание. Именно об этом Берггольц скажет в «Февральском дневнике»: «Я никогда героем не была, / не жаждала ни славы, ни награды. / Дыша одним дыханьем с Ленинградом, / я не геройствовала, а жила». Это было отстаивание очень личного права на артикуляцию опыта и важной частью ее поэтической идентичности. Оно было мощной подпоркой в обосновании права говорить о том, что «уже страданиям нашим не найти / ни меры, ни названья, ни сравненья», избегая при этом их описания. Берггольц описывает не сами ужасы блокады, но переживание их – сам их опыт.

В годы блокады Берггольц работала в Радиокomitee. В книге «Говорит Ленинград» собраны ее многочисленные выступления. В них интересна трансформация категории нормальности в процессе постоянного переписывания прошлого в свете настоящего. Прежде всего речь идет о новом переживании и переосмыслении идеализируемого предвоенного прошлого. На фоне бесконечных историй страданий и гибели рассказы о чудесах взаимопомощи должны были показать, что «вопреки попыткам врага посредством страшных испытаний разобщить нас, поссорить, бросить друг на друга, мы, наоборот, сплотились, стали единым трудовым коллективом, единой семьей». Именно во время войны происходит радикальная переоценка довоенной жизни, «на фоне» которой воспринималось происходящее. Психологический аспект этого *общего* опыта тоже важен. Именно после войны появляется *пережитое* – тот *общий легитимный опыт*, которого не было до войны. Весь советский кол-

²² Гинзбург Л. Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. С. 105.

лективный довоенный опыт представлялся цепью праздничного восхождения и бесконечного торжества, а опыт травмы оставался сугубо индивидуальным. Теперь возникал *общий* опыт травмы. В свете предвоенного опыта им становился опыт войны.

«Говорит Ленинград» – это книга политработника, каковым, по сути, была Ольга Берггольц в дни войны. Ее выступления в течение трех лет блокады, представленные здесь и выдержанные в жанре бесед с ленинградцами, – свидетельства огромных терапевтических усилий, предпринимавшихся властью для снятия напряжения и одновременно мобилизации населения города. В этом Берггольц похожа на Вишневского. Но одновременно она пребывает в повседневности войны, доместифицирует идеологические абстракции и разрывает идеологический круг, выходя к экзистенциальным проблемам. В этом она невероятно далека от него. Обе эти тенденции постоянно боролись в литературе блокады.

В декабре 1943 года в одной из бесед Берггольц признавалась:

Я солгала бы, если бы сказала, что мне сейчас не страшно. Я солгала бы, если б сказала, что мне безразлично. Нет, какая-то тоска, похожая на чувство глубокого одиночества, сжимает сердце и словно тянет его вниз... Это, наверно, тоска человека в нечеловеческих условиях. Это сильнее и страшнее страха. Минутами хочется лечь прямо на пол, лицом в ладони, и застонать от этой глубокой, тянущей сердце тоски, от боли за тех, кто сейчас погибает... Но я не позволю себе сделать этого.

Эти пронзительно откровенные признания, вспышки искренности находятся в остром контрасте с официальным нарративом, которым пронизаны эти тексты. Но история ее книги показывает, как трансформировалась блокадная тема после войны.

«Говорит Ленинград» вышла первым изданием в 1946 году как *документальная* книга – с подзаголовком «Сборник радиовыступлений за 1941–1945 годы». В 1967 году Берггольц не только снимает подзаголовок, но и пишет большое лирическое вступление «Об этой книге» и добавляет в конце два очерка – «Вечно юный» (1957) и «Ленинский призыв» (1959). Новая «рама» сильно смещала акценты, поскольку тематически, стилистически и функционально-идеологически отличалась от основного корпуса текстов. Тексты эти были посвящены повседневности блокады, тогда как вступление и добавленные очерки – либо воспоминаниям о времени работы в Радиокомитете, либо вовсе – о событиях, происшедших после войны. Тексты книги выдержаны в разговорно-публицистической манере – это были радиопередачи, обращенные к собеседнику-слушателю, добавленный же позже материал был сугубо литературным, выдержанным в лирически-мемуарном ключе и лишенным мобилизационного пафоса; задача радиопередач была суггестивно-мобилизующей, тогда как добавленные тексты делали ее мемориально-законченной. Переработка книги имела своей целью *историзацию* блокады, вписывание ее в новую историческую матрицу. И здесь Берггольц бессознательно давала ключ к своему письму. В 1967 году в моде была апелляция к революции вперемешку с антисталинским фрондерством.

Первое представлено здесь Вишневским. Вспоминая об атмосфере тех лет, Берггольц заявляет:

Если говорить о стиле митинговом, призывном, то ленинградец, живший в городе в дни блокады, никогда не забудет страстных выступлений по радио Всеволода Вишневского. Именно радио, стихия которого – звук, голос, тембр, целиком доносило до всех его неповторимую интонацию балтийского матроса времен «Авроры», времен взятия Зимнего, гражданской войны, ту интонацию, ту манеру, которая сама по себе была уже живой связью с революционной историей Питера – Ленинграда. И ведь эта манера – эта балтийская удаль, эта беззаветность «братишки» –

уже однажды великолепно оправдала себя в дни Октябрьской революции, в войну гражданскую, и вот она вновь звучит, живая, подлинная, дорогая сердцу! Только балтийский «братишка» теперь очень возмужал, посуровел, и его страстные, порой сбивчивые речи так обнадеживали и так нужны были тогда, именно осенью сорок первого года, в отчаянные дни штурма, и именно городу, который не просто хранит традиции, а живет ими...

Вишневский – фигура знаковая. Он знаменует связь с Октябрем, «отблеск костра» революции.

И есть совсем другая, если не сказать противоположная линия, возникающая в дописанных в 1960-х годах воспоминаниях Берггольц. Вспоминает она еще одно выступление

в передаче «Говорит Ленинград» – в конце сентября 1941 года, в дни жесточайших артиллерийских и воздушных налетов, выступление Анны Андреевны Ахматовой. Мы записывали ее не в студии, а в писательском доме, так называемом «недоскребе», в квартире М. М. Зощенко. Как назло, был сильнейший артобстрел, мы нервничали, запись долго не налаживалась. Я записала под диктовку Анны Андреевны ее небольшое выступление, которое она потом сама выправила, и этот – тоже уже пожелтевший – листок я тоже до сих пор храню бережно, как черновичок выступления Шостаковича. И если до сих пор, через два десятка лет, звучит во мне глуховатый и мудро-спокойный голос Шостаковича и почти клокочущий, то высокий, то страстно-низкий голос Вишневского, то не забыть мне и того, как через несколько часов после записи понесся над вечерним, темно-золотым, на минуту стихшим Ленинградом глубокий, трагический и гордый голос «музы плача».

Берггольц полностью воспроизводит в своей книге речь Ахматовой. Кажется, она хочет говорить *одновременно* как Ахматова и Вишневский. Драма этой несовместимости пронизывает все ее письмо.

Берггольц была едва ли не единственной, кто параллельно доминировавшей беллетристической линии продолжал ленинградскую тему после войны в лирико-дневниковом ключе: тема памяти останется для нее центральной и найдет свое разрешение в, пожалуй, самой известной ее строке, сочиненной для мемориала на Пискаревском кладбище в 1959 году, но ставшей символом памяти о войне на многие десятилетия, повторяясь на бесчисленных памятниках по всей стране: «Никто не забыт, ничто не забыто».

О том, что остается в памяти вместо опыта травмы, говорят два очерка, которыми Берггольц завершает новое издание книги «Говорит Ленинград». Очерк 1957 года «Вечно юный» посвящен судьбам нескольких участников обороны Ленинграда. Основная мысль его сводится к идее бессмертия, которое заключено в бессмертии вечно молодеющего города. С одной стороны, автору «в глубине сердца чуть-чуть грустно от происходящих изменений», поскольку «у меня, человека, жизнь уже сокращается, а он, город, наоборот, идет к вечной юности, к расцвету». И тут же возникает другая мысль – вполне религиозная по своему смыслу:

все мои радости, все горести, весь труд – и не только мои, а и дяди Леша, и Тодорова, и сотен тысяч других – ведь это же все останется в нем, как остались жизнь и труд предыдущих поколений и отдельных людей. Значит, ничто не исчезнет. Значит, пока стоит Ленинград, вечно будут живы те, кто его любил, кто вложил в него жизнь и веру...

Это, условно говоря, голос Ахматовой («для славы мертвых нет»).

Очерк «Ленинский призыв» (1959) связан с шестидесятилетним культом Ленина. В центре – попытка связать сакральное время революции с сакральным временем Отечественной войны. Связующей метафорой становится ленинский призыв, состоявшийся в 1924 году после смерти Ленина. Этот призыв, инициированный Сталиным, немало способствовал сталинизации партии и размыванию ее «ленинского ядра». Берггольц рассказывает историю вступления в партию вполне зрелого инженера в годы войны, которого рекомендовал в партию старый большевик ленинского призыва. И этот новый призыв она называет «ленинским призывом Великой Отечественной войны». Эта связка двух призывов позволяет сделать революционное прошлое снова актуальным. В год пятидесятилетия Октябрьской революции, когда вышло новое издание книги «Говорит Ленинград», оказывается важным не только связать в сакральном времени революцию и войну, но и спроецировать эту сакральность на современность.

Связкой здесь становится перенос празднования ленинских дней со дня смерти вождя на день его рождения (как если бы, в противовес православной традиции, акцент переносился с Пасхи на Рождество). И здесь вступает второе Я Берггольц, условно говоря, голос Вишневского:

Как правильно поступила Партия, когда перенесла ленинские дни на день его рождения. Ведь в самом деле, ежегодно в день смерти Ленина народ отчитывался перед своим бессмертным вождем, и, несмотря ни на какие издержки нашего строительства, с каждым годом все радостнее было отчитываться народу в своих победах. И победы – зримые и еще незримые тогда – все-таки, несмотря ни на что, нарастали, и мы не могли не радоваться им. Так день траура перестал быть днем скорби; но волею истории, волею народа превращался в день торжества. Так пусть же наше торжество будет полным, пусть вечно отмечает Земля один из лучших своих дней – день рождения Владимира Ленина. Вот уже почти столетие прошло со дня его рождения и более тридцати шести лет со дня смерти, но расстояние между живущими людьми и Лениным не нарастает – века не отдалят Ленина от людей, от мира! Наоборот! Ленинский призыв разворачивается во всем мире. Уже не только русский рабочий класс – целые народы всех пяти частей земного шара поднимаются по ленинскому призыву на строительство нового общества – на создание скалы Любовь. И все ближе и ближе Ленин сердцу человеческому – величайший человек, отдавший всю жизнь свою за счастье людей.

Этот квазирелигиозный текст (траур превращается в день торжества и т. п.) вписывает блокадный опыт («ленинский призыв Великой Отечественной войны») в круговорот советской истории. Во всех этих смещениях и пертурбациях перспектива блокады полностью смещается и замещается. Сакрализуясь, она теряет персональное измерение. Мы имеем дело со стратегиями дереализации опыта.

Если есть «полезное прошлое», должна быть и «полезная эстетика», которая это прошлое создает. История как когерентный нарратив всегда связана с гармонизацией и героикой, основанной на совпадении личности и социальной роли. Трагедия, напротив, связана с дисгармонией. История связана с примирением и, соответственно, с запретом на трагедию, которая связана с возмущением и экзальтацией. Поэтому памятников героям куда больше, чем памятников жертвам, а история искусства и литературы дает нам бесконечную галерею героев и куда скупее на трагедийные сюжеты, которых в прошлом было куда больше героических. Объяснение в том, что трагедия – удел побежденных, а историю пишут победители,

которым незачем стесняться в самооценках, представляя себя в героическом ореоле. Можно сказать, что героика – эстетический агент истории, а трагедия – настоящего.

Искренность, которую отстаивала Берггольц, пронизана трагизмом. В трагедии «Верность» (1946), посвященной обороне Севастополя, Берггольц сама подчеркивает эту связь:

От сердца к сердцу.
Только этот путь
я выбрала себе. Он прям и страшен.
Стремителен. С него не повернуть.
Он виден всем и славой не украшен.

Я говорю за всех, кто здесь погиб.
В моих строках глухие их шаги,
их вечное и жаркое дыханье.
Я говорю за всех, кто здесь живет,
кто проходил огонь, и смерть, и лед,
я говорю как плоть твоя, народ.
По праву разделенного страданья.

...И вот я становлюсь многоликой,
и многодушной, и многоязыкой.
Но мне же суждено – самой собой
остаться в разных обликах и душах
и в чьем-то горе, в радости чужой
свой тайный стон и тайный шепот слушать.

Речь здесь идет о *коллективном трагическом опыте*, о прошлом. И хотя в творчестве Берггольц очень много героики и официального оптимизма, именно эти трагические ахматовские интонации выделяют ее из среды поэтов-блокадников. Лишь очень немногие художники смогли удерживать их: помимо Ахматовой, пожалуй, лишь Шостакович. Их не следует смешивать с минором, видя в проблесках света непрременную дань героике. Финал Ленинградской симфонии написан в до мажор, но это отнюдь не тема грядущей победы, не триумфальный финал: в нем звучит все та же трагедийная тема нашествия, это утверждение трагедии в настоящем. Для трагического мироощущения будущее – это настоящее, ставшее прошлым. Оно не утрачивает своего трагизма. Именно об этом – «Дневные звезды». Книга, написанная в 1959 году и положившая начало одному из самых полнокровных течений в послесталинской литературе – так называемой лирической прозе, была, по сути, итогом размышлений о блокаде – главном событии в творческой биографии Берггольц. И хотя значительная часть текста не могла войти в книгу по цензурным соображениям, сама лиризация травмы стала откровением для советского читателя. Опыт войны и блокады был экзистенциальным опытом, выход к работе с которым был наглухо заперт в сталинской литературе.

Прямой противоположностью лирическому субъективизму является документ. Но когда сам документ оказывается продуктом фиксации субъективного восприятия повседневности (дневник) или работы памяти (воспоминания), он лишь усиливает эту субъективную тенденцию. Его природа оксюморонна. Такова «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина (1977–1981). Подобно лирической прозе, документы композиционно выстроены здесь в соответствии с законами лирического монтажа. Стратегия «Блокадной книги» близка к стратегии лирической прозы и так же, как и она, направлена на разрушение истории как конвенционального нарратива и сохранение памяти как субъективного опыта. Но был

здесь и другой актуальный план. Как заметил по поводу другого документального проекта подобного же рода – «Черной книги» – Михаил Рыклин,

лиричность этому повествованию придавало завершающееся сталинское время, когда необходимость вытеснения огромных блоков социальной памяти была чистой и абсолютной. Нацистские преступления были более чем преступлениями нацизма, они были также метафорой тех многочисленных преступлений, о которых нельзя было сказать (не просто потому, что это было запрещено, но и потому, что отсутствовал язык, на котором это можно было бы сделать); будучи к тому времени завершённым явлением, нацизм был для его советских жертв узким окошком в мир истории. Он совершил преступления, которые уже приобрели буквальный называемый смысл²³.

Беллетристика была куда более прочной почвой. Характерно, что против документальной тенденции во второй половине 1970-х годов активно выступала критика. Так, Игорь Золотусский в статье «Лучшая правда – вымысел» доказывал, что «документу не хватает философского дыхания» и что «вымысел выше факта»²⁴, а Владимир Кардин утверждал, что «документалистика – зло, мешающее художественному творчеству»²⁵. Парадоксальным образом, лирическая проза, хотя постоянно апеллировала к памяти, была, в сущности, анти-мемуарной.

Берггольц прославилась активными и страстными выступлениями в защиту «самовыражения» против охранительной критики. Это и вызвавшая бурную дискуссию вышедшая сразу после смерти Сталина статья «Разговор о лирике» (1953), а затем «В защиту лирики» (1954), и, наконец, выступление на II съезде писателей (1954) против наиболее ортодоксальных советских поэтов Николая Грибачева и Анатолия Софронова за право художника на творческую свободу. Но сама концепция «Дневных звезд», как представляется, была глубоко двойственной в том, что касается идеи самовыражения. Сам образ дневных звезд, отражающихся только в глубоких колодцах памяти, – символ очень личного и одновременно коллективного опыта и коллективной памяти. Личный опыт автора становился коллективным потому, что

советский человек с его титанической биографией не только хочет поделиться своим духовным опытом... не «немой исповедью», не скороговоркой, а через Главную, Большую книгу своего писателя. Больше того – он хочет вместе с писателем создать эту книгу, вместе с писателем он хочет быть героем этой книги, чья душа настезь, до самых глубин, открыта перед народом, то есть он хочет быть героем «исповеди сына века».

В финале «Дневных звезд» Берггольц обращалась к читателю со словами:

Я раскрыла перед вами душу, как створки колодца, со всем его сумраком и светом. Загляните же в него! И если вы увидите хоть часть себя, хоть часть своего пути, – значит, вы увидели дневные звезды, значит, они зажглись во мне, они будут все разгораться в Главной книге, которая всегда впереди, которую мы с вами пишем непрерывно и неустанно...

Самовыражение оборачивалось превращением автора в медиум коллективного опыта, его очень личный опыт провозглашался коллективным. Эта коллективизация личного опыта

²³ Рыклин М. Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002. С. 44.

²⁴ Литературное обозрение. 1978. № 2.

²⁵ Вопросы литературы. 1978. № 5. С. 3–11.

была, конечно, эстетическим жестом. Катаев в «Алмазном моем венце» прямо признавался, что «терпеть не может мемуаров». Память обретала свою исконную функцию – противостоять истории, и творчество Берггольц конца войны зафиксировало сопротивление опыта практикам историзации и мемориализации. Последние апеллируют к фактам повседневности, деталям быта и в конечном счете к эмоциональному дискомфорту, тогда как опыт связан с «памятью чувства», травмы и боли и питает экзистенциальный дискомфорт.

Этому опыту предстояли суровые испытания послевоенного времени. Возврат прежних идеологических и эстетических конвенций начал ощущаться в литературе с середины 1943 года, после поворота в войне: лирика, трагедия и опыт начинают заменяться эпосом, героикой и историей. Уже в 1946 году понадобится серия знаменитых «ждановских постановлений», которые завершат и узаконят этот переход, занявший три года – 1943–1946. Пока же критика ищет синтез обоих начал. Симптоматична в этом смысле статья Лидии Поляк в сентябрьской – октябрьской книжке «Знамени» за 1943 год «О “лирическом эпосе” Великой Отечественной войны». «Великие исторические эпохи, – писала Поляк, – рождают искусство большого плана, народное искусство, искусство героики... героический эпос». Своеобразие героического эпоса войны в том, что он

насквозь лиричен. Поэтическая терминология должна включить в себя такие, на первый взгляд, парадоксальные определения, как «лирический эпос» и, с другой стороны, «эпическую лирику»... Уже рождение социалистической лирики способствовало стиранию граней между эпосом и лирической поэзией.

«Лиричность эпического повествования, как и, с другой стороны, эпический тон лирики, – утверждала Поляк, – характерная черта нашей поэзии, поэзии отечественной войны», и именно поэтому

«личное» перестало звучать в поэзии как нечто «недостойное», запретное. Советские поэты наших дней освободились от аскетических пут, от железных вериг, которыми они стесняли себя в недавнем прошлом. Великая Отечественная война усилила, заострила, наполнила новым содержанием патриотические чувства советского человека и тем окончательно сняла противоречия между личными, «своими» интересами и интересами нации, народа, родины. В поэзии наших дней призыв к защите родины – это одновременно и призыв к защите личного, индивидуального человеческого счастья. И месть за личное горе сливается с мезью за горе народа.

Отсюда следовал определяющий для последующей эпохи «бесконфликтности» вывод: «Конфликт между личным и общественным перестает существовать». Отсюда следовало и требование возврата к соцреалистическому герою:

В поэтическом эпосе наших дней есть некоторая неполноценность... Героический эпос военных лет «безгероен»... Советские поэты до сих пор не создали того героического образца человека-бойца, который вошел бы в галерею неумирающих поэтических памятников эпохи... Лирический образ поэта, его поэтическое «я» вытесняет фигуры отдельных героев... Советские поэты могут и должны создать образ народного героя.

Анализируя поэмы В. Инбер, Н. Тихонова, О. Берггольц, М. Алигер, П. Антокольского, критик сформулировала требования к изображению такого эпического героя: поэты, к творчеству которых обратилась Поляк,

не придают индивидуального своеобразия образу-характеру, а без этого немислим подлинный реалистический образ... В этом отсутствии четких, пластических, рельефно выделенных фигур со своей неповторимой биографией и характером, неповторимой судьбой, поступками, деяниями заключается слабость, неполноценность современного поэтического эпоса²⁶.

Сама проблема эпоса, эстетическая программа для его создания, разрабатываемые в этой статье, принадлежат уже послевоенной, позднесталинской культуре.

Здесь сформулированы эстетические установки, по которым после войны будут изготовлены лекала так называемого «панорамно-эпического» романа о войне. А потому советская критика сразу же после победы начала требовать возврата к соцреалистическому эпизирующему письму, почти дословно повторяя сказанное Поляк в 1943 году:

Сейчас, – писал Лев Субоцкий спустя два года после Поляк, – наступило время глубокого и всестороннего осмысления жизненного материала, накопленного писателями за эти годы на фронте и в тылу, отсева случайного и второстепенного, отбора главного и типического. Массового читателя уже не удовлетворяет герой без биографии, без ясного человеческого характера – он хочет многообразия определений, богатства и разнообразия связей человека с действительностью, тесного переплетения исторических событий с судьбами их творцов, широкого художественного полотна, которое вместило бы и образ великого вождя нового мира, полководца наших побед, и образ рядового бойца нашей армии²⁷.

Это – готовый каркас «панорамно-эпического» романа, ставшего метажанром советской литературы после войны. Образцом такого романа в ленинградской теме станет спустя четверть века многотомная «Блокада» Александра Чаковского. Основная коллизия нового эпоса – вождь (командир) и масса («рядовой боец») – пришла в литературу войны из 1920-х годов, но рождена она была, конечно, не только литературой.

Алексей Сурков говорил о том, что «война учила и научила определенную группу людей от литературы, попавших в армейскую, фронтовую печать, реалистическому отношению к событиям, реалистическому отношению к тому, что происходит каждый день там, где история делает свои основные шаги», что «война научила нас говорить тогда, когда это нужно и когда это вызвано самим характером развивающейся борьбы, прямо и жестко».

До войны, – говорил Сурков, – редко кто из нас мог себе представить, что людям, носящим на пилотке или на фуражке красную звезду, можно сказать, что не все они герои, что есть среди них трусы. Война научила нас тому, что людям, которые очень часто обливались кровью, своими жизнями загораясь дорогу на восток, можно и должно прямо и в лоб говорить о старухах, женщинах, ребятах, которые провожают их молчаливо, провожают их, уходящих на восток, скорбными и негодующими взглядами. Война научила нас реалистическому отношению к тому, что происходит в жизни, и тем открыла нам путь к сердцу читателя²⁸.

²⁶ Поляк Л. О «лирическом эпосе» Великой Отечественной войны // Знамя. 1943. № 9/10. С. 292–299.

²⁷ Субоцкий Л. Оружие победы // Знамя. 1945. № 5/6. С. 166.

²⁸ Сурков А. Творческий отчет на заседании военной комиссии ССП 12 июля 1943 г. // Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны. М.: Наука, 1966. Кн. 1. С. 331–342.

Но война подходила к концу, а с ней усиливалась и блокада реальности, ставшая важнейшей стратегией военной пропаганды, частью которой была военная литература. «Батальоны лжи», которые, по известному выражению Черчилля, охраняют правду во время войны, были едва ли не единственной силой, которая не несла потерь. Но литература, на которую возложены были функции показа и ретрансляции войны на все общество, должна была выполнять совместно с властью функции военной цензуры – отмерять и дозировать «правду о войне».

Миллионы людей сражаются на фронте. Миллионы работают в тылу. Уральский сталевар или звеньевая казахского колхоза могут никогда не видеть немцев, не слышать артиллерийских разрывов, – и все-таки они знают правду о войне... У сыновей и дочерей воюющего народа, на фронте и в тылу, – общий опыт, общие мысли, дела, стремления. Вот почему и правда о войне у нас есть только одна – одинаковая для тех, кто был и кто не был в бою. «Правдой сущей, правдой прямо в сердце бьющей» полны сталинские приказы и сводки Советского Информбюро, вся наша агитация и пропаганда

так писала Евгения Книпович в статье с характерным названием «“Красивая” неправда о войне», где резко критиковались рассказы К. Паустовского, В. Каверина, Л. Кассиля, Б. Лавренева²⁹. Пропаганда прямо называется здесь «правдой»: ее прямая задача – создание невозможного в принципе «общего опыта, общих мыслей... для тех, кто был и кто не был в бою».

В конце войны обнаружили две противоположные тенденции: одна – мобилизационная инерция военной литературы; другая – возврат к прежним героическим конвенциям. Так, все журналы дружно выступили «против попыток некоторых писателей приукрасить, романтизировать тяжелые будни войны». «Октябрь» напечатал выступление Берггольц на февральском (1944) Пленуме ССП, в котором она осуждала ложно-романтический пафос некоторых рассказов Константина Паустовского (в частности, его «Ленинградской симфонии»)³⁰. «“Красивая” неправда о войне» стала объектом множества критических статей. Рецензируя книгу В. Беляева «Ленинградские ночи», Александр Прокофьев критиковал ее за «халтуру, тем более недопустимую, что автор связал ее с темами великого и прекрасного города»³¹; Белла Брайнина упрекала Валентина Катаева в идилличности изображения «суровой военной жизни народа»³²; А. Мацкин требовал покончить с «литературным “кондитерством”» и «мастерами пустяков»³³; о литературщине, благодушии и «опошлении действительности» писал М. Гельфанд³⁴. Это была санкционированная властью «борьба с бесконфликтностью и лакировкой», которая всякий раз имела целью ввести население в состояние аффекта. Все это уходило в прошлое, примером чему – судьба «ленинградской темы».

Она оказалась аккумулятором спора. В апреле 1945 года в Ленинградском отделении ССП прошла дискуссия о «ленинградской теме». В ходе этой дискуссии и выявились разнонаправленные векторы в определении верной взвеси «правды о войне». С изменением ситуации меняются и требования к литературе, а с тем – и порог «правды». С одной стороны, продолжают действовать принципы военной литературы; с другой – основные для нее кон-

²⁹ Книпович Е. «Красивая» неправда о войне // Знамя. 1944. № 9/10. С. 212.

³⁰ Октябрь. 1944. № 1/2.

³¹ Звезда. 1944. № 4. С. 119.

³² Брайнина Б. Хрустальная бухта // Знамя. 1944. № 4.

³³ Мацкин А. Об украшательстве и украшателях // Знамя. 1943. № 11/12. С. 287.

³⁴ Гельфанд М. Литературные игры Льва Кассиля // Октябрь. 1943. № 11/12.

венции террористического натурализма заменяются на «мирные» практики контроля и нормализации. В литературе это означало борьбу с «натурализмом» и переход от изображения страданий и ужасов войны к ее эпизации и героизации. Практики стирания опыта сменяются практиками замены его историей/эпосом.

Симптоматично выступление в дискуссии о ленинградской теме Павла Громова, сокрушавшегося о том, что «авторы стараются поразить внимание читателя описанием картин голода и лишений, выпавших на долю ленинградцев», дают «эффектную картину всечуждых натуралистически выписанных деталей ленинградского быта. Подлинное искусство всегда чуждалось натурализма». Поэтому нужно «не гоняться за бытовым правдоподобием», а «давать масштабную, обобщающую картину целого», поскольку, утверждал он, читателя и зрителя «интересуют не частности, какими бы эффектными они ни казались, а патетика высоких чувств ленинградца, страсть советского воина, мужество советского человека». Не поняла этого, по мнению Громова, Вера Инбер, которая в своих «Ленинградских дневниках» живописала ужасы блокадной жизни:

К чему эти клинические описания, – риторически вопрошал Громов. – Кому и что они дают? Дело вовсе не в том, чтобы художнику надо было что-то утаивать, – нет. Пиши о чем угодно, но надо, чтобы было обобщение, осмысление событий, а не простое нагромождение ужасающих деталей... В книге нет воздуха эпохи, неизвестно, где, когда, с какими людьми происходят описываемые события. В дневниках Инбер нет истории. Время приходит сюда мелочами быта, «страшными» деталями, а не историческими особенностями психологии советского человека, воспитанного новым социальным строем.

Отчасти Громов был прав: «патетика высоких чувств» была перемещена в «Пулковский меридиан». Но не это имел в виду критик: его атаки на «натурализм» были направлены против самого опыта блокады. Выступая в те же майские дни 1945 года на X Пленуме ССП, Прокофьев в тех же осуждающих тонах говорил о Берггольц, которая в своем «Ленинградском дневнике» «заставила звучать в стихах исключительно тему страдания, связанного с бесчисленными бедствиями граждан осажденного города». Один и тот же дискурс, система аргументов и риторических фигур всплывают в соцреализме всякий раз, когда начинается переход к «эпосу», всегда связанный с изменением порога «правды сущей».

Почти дословно повторяя рассуждения Лидии Поляк о «лирическом эпосе», Громов советовал литераторам

не бояться поэтического обобщения, поэтической условности... больше думать о поэтическом, внутреннем смысле изображаемых явлений. Целью произведения искусства, посвященного ленинградской теме, – учил критик, – должно быть отображение, художественный показ несгибаемого духа ленинградца, противопоставив его вражеской блокаде силу, упорство, самоотверженность, подлинный патриотизм советского человека.

Так ленинградская тема из темы борьбы человека за жизнь (как она трактовалась в годы войны) на глазах превращалась в «тему исторического своеобразия нового человека, способного вынести любые трудности и лишения во имя воодушевляющей его высокой идеи советского патриотизма»³⁵.

Когда после войны на первый план вновь выходит производственный роман, тема блокады не просто отходит на задний план под напором литературы о «мирных буднях» и «восстановлении» – она намеренно вымывается из военного нарратива. Показателен в этом

³⁵ Ленинград. 1945. № 7/8. С. 26–27.

смысле коллективный сборник очерков «Ленинградцы» (1947), в котором приняло участие семнадцать ленинградских писателей. В очерках о ленинградцах – партийных работниках, рабочих, инженерах, кораблестроителях, учителях – тема блокады проходит далекой тенью. Если речь (и то лишь в некоторых из них) и идет о войне, то это, как правило, рассказы о «трудовых подвигах». Всякие упоминания о страданиях, голоде, холоде и массовой гибели людей отсутствуют. Книга писалась буквально спустя несколько лет после снятия блокады, когда следы разрушений были еще видны повсюду, а последствия для жителей города, огромная часть населения которого погибла в эти годы, опустошительные. Авторы (а многие из них сами пережили блокаду) писали об этом времени так, как будто речь шла об эпизоде, который можно было едва ли не проигнорировать. Блокада теперь если и упоминалась, то речь шла только об участии жителей в героической обороне города. Тема страданий была табуирована.

Последующий отказ от блокадной темы был связан не только с «ленинградским делом» (репрессии, разгром Музея обороны Ленинграда и т. д.), но и с динамикой репрезентативных стратегий соцреализма после войны, в результате чего военная тема в целом теряет свои суггестивные свойства и приобретает совсем иные функции – монументализации и героизации. Источником этих перемен и была замена Войны на Победу. Последняя, приобретя статус основного легитимирующего события Советской эпохи, привела к тому, что Война стала рассматриваться как процесс и история Победы. Если опыт войны, в котором доминировала далекая от победности тема страданий, обладал низким идеологическим коэффициентом и был опытом травмы, то история Победы была государственным предприятием. Неудивительно, что все связанное с какой-либо партикуляризацией страданий стало в этой проекции неприемлемым – будь то тема Холокоста или Блокады. Сталинизм не признает не только неподконтрольного индивидуального опыта, но и никакого партикуляризма. Лишь в двух случаях он был разрешен, что объяснялось исключительными обстоятельствами войны. И в обоих случаях это закончилось трагически: был уничтожен Еврейский антифашистский комитет и вместе с «Черной книгой» табуирована тема Холокоста; были уничтожены всякие напоминания о блокаде, а сама ленинградская тема закрыта. В обоих случаях субъектами партикулярности оказались не любимые Сталиным евреи и Ленинград. Опыт травмы, то есть собственно опыт войны, утратил язык и более не мог быть репрезентирован. В этом контексте ясно, почему тексты, подобные «Запискам блокадного человека» Лидии Гинзбург, не укладывались в публичный дискурс о Победе и оказались вне публичной сферы.

Блокадная тема прошла последовательную трансформацию. Она родилась на отказе от довоенных героических конвенций, затем погрузилась в своеобразный «лирический натурализм», оксюморонно сочетавший в себе установку на искренность и субъективность с предельно натуралистическим изображением опыта. Когда мобилизационный потенциал литературы более не требовался, блокадная тема покрылась патиной мелодраматической беллетризации в романах Веры Кетлинской «В осаде», Николая Чуковского «Балтийское небо», чтобы полностью смолкнуть на годы. После смерти Сталина началась вторичная лиризация и историзация блокадной темы, вызванная возвратом к опыту и памяти. Процесс этот завершится уже в пост-оттепельную эпоху эпической беллетризацией в «Блокаде» Александра Чаковского, реакцией на которую станет поворот к мемориализации и документализации в «Блокадной книге» Адамовича и Гранина. Наконец, в постсоветскую эпоху в публичное поле входят «Записки блокадного человека» Лидии Гинзбург, а позже «Запретный дневник» Берггольц и множество дневников ленинградцев, где опыту блокады возвращается экзистенциальное измерение, которого в советское время он последовательно был лишен. Этот возврат стал возможен только через разблокирование опыта блокады.

В том самом 1969 году, когда вышла многотомная «Блокада» Чаковского, ставшая монументом историзации блокадного опыта, Александр Твардовский завершил свою последнюю поэму «По праву памяти», запрещенную тогда к публикации. Речь в ней шла о связи опыта и памяти: «Опыт – наш почтенный лекарь, / Подчас причудливо крутой» – единственное, что в состоянии спасти общество от повторения сталинизма. Те же, кто пытается этого не допустить, разрушают «живую память»: «Забывать, забыть велят безмолвно, / Хотят в забвенье утопить / Живую быль. И чтобы волны / Над ней сомкнулись. Быль – забыть!» Образ сомкнувшихся волн не вполне точен: забвение есть активный процесс производства «полезного прошлого» – Истории, в которой умирает Опыт, а с ним – и боль.

Татьяна Воронина По-советски о блокаде: соцреализм и формирование исторической памяти о ленинградской катастрофе

Большинство опубликованных в СССР произведений о блокаде Ленинграда похожи друг на друга, что может показаться странным, если учесть, что они рассказывают об историческом событии, весьма протяженном во времени и охватывающем разные аспекты той катастрофы, что посетила крупный город. Эта схожесть характерна для литературных текстов, исторических сочинений, кино – словом, для всех направлений индустрии исторической памяти. Предположу, что унифицированное описание блокады было связано не только с внешним давлением, оказываемым на писателей, историков и режиссеров со стороны власти, заинтересованной в получении вполне конкретных выгодных для себя интерпретаций, но и с внутренней логикой нарратива, возникшей в результате доминирования соцреализма в советской культуре.

Размышляя о взаимодействии литературы и исторической памяти, Алейда Ассман использовала понятие «культурного текста»³⁶: по ее мнению, литература передает концепты культурной, национальной и религиозной идентичности в той же мере, что и коллективные ценности и нормы. Другими словами, важный для общества литературный текст – это медиум или проводник культурной памяти. Понятие «культурного текста» весьма созвучно идеям Юрия Лотмана, также видевшего в литературе ключ к пониманию традиции. Он писал:

Письменность – форма памяти. Подобно тому как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти³⁷.

Важным отличием «культурного текста» от обычного литературного произведения является значение, приобретаемое этим текстом в обществе. «Культурный текст» всегда ориентирован на широкую группу читателей и всегда тесно связан с идентичностью, разделяемой этой группой³⁸. Это своего рода «место памяти», в терминологии Пьера Нора, создающее вокруг себя неухающий общественный интерес³⁹. Предположу, что для советской культуры такими «культурными текстами» были романы соцреализма, оказавшие наиболее заметное влияние на советскую культуру послевоенного времени и во многом задавшие модус восприятия реальности (в том числе исторической).

Социалистический реализм, официально ставший основным направлением советской литературы после Первого съезда советских писателей в 1934 году, представлял собой целый комплекс норм, регламентирующих эстетику и организацию искусства. Немецкий исследо-

³⁶ Assman A. Was sind kulturelle Texte? // Literaturkanon, Medienereignis, kultureller Text: Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung / Hrsg. Andreas Poltermann. Berlin, 1995. S. 237.

³⁷ Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Он же. Языки культуры. М., 1987. С. 3–11.

³⁸ Assman A. Was sind kulturelle Texte? S. 234.

³⁹ Подробно о применении концепции «места памяти» к литературным текстам см.: Lachmann R. Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature // Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook / Ed. by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin; New York, 2008. P. 301.

ватель Ханс Гюнтер различает три черты соцреалистического канона⁴⁰: во-первых, соцреализм предлагает понимать литературный канон как государственный институт; во-вторых, за ним стоят «конкретные художественные нормы, являвшиеся не столько положительными нормативами, сколько негативными запретами»⁴¹; в-третьих, соцреализм обращался не только к марксистско-ленинистской идеологии, но также включал в себя «глубинные пласты коллективного подсознательного», проявлявшиеся в архаических элементах и мифах. Последний аспект наиболее важен для темы этой статьи, так как именно с ним можно связывать нарративную структуру произведений соцреализма, то есть совокупность повторяющихся из текста в текст элементов, предопределяющих смысл всего произведения.

Соцреализм был призван описывать реальность, как это делал реализм XIX века, но при этом предъявлять ее в «революционном развитии», иными словами, живописать лучшее из того, что уже существует, или воображать то, чего еще нет. При этом, как писал Борис Гройс,

сталинская культура понимает себя <...> в качестве культуры после апокалипсиса, когда окончательный приговор над всей человеческой культурой уже совершился и все разделенное во времени приобрело окончательную единовременность в ослепительном свете Страшного суда, обнаружения последней истины, заключенной в сталинском «Кратком курсе истории ВКП(б)»⁴².

Такая надысторичность советского проекта меняла оптику и инструменты в описании советского настоящего. Писатель отныне был не столько творцом (настоящим творцом, преобразующим повседневность, была власть), сколько исполнителем, инструментом по воплощению глобального проекта переустройства мира. На деле это выражалось в том, что советские писатели были ограничены не только в выборе художественных тем, но и в способах их развития.

Если рассматривать соцреализм как особую философскую и эстетическую систему, а соцреалистический канон как корпус текстов, формирующих коллективную идентичность и легитимирующих социальные и политические отношения, то можно предположить, что схожесть советских текстов о блокаде была в значительной мере предопределена⁴³. За счет повторения нарративной конструкции читателю задавались смыслообразующие ориентиры, ведь целеполагание было наиважнейшей чертой соцреализма. Как писал Андрей Синявский, размышляя об особенностях революционной литературы,

произведения социалистического реализма весьма разнообразны по стилю и содержанию. Но в каждом из них присутствует понятие Цели в прямом и переносном значении, в открытом или завуалированном выражении⁴⁴.

Самое «целенаправленное искусство современности», впрочем, изначально не предполагало полной унификации, хотя стремление к коммунизму, по мнению Синявского, делало советские произведения теологическими и в высокой степени предсказуемыми. Так, среди обязательных компонентов соцреалистического произведения должен был присутствовать

⁴⁰ Günther H. Прощание с советским канонам // *Revue des études slaves*. 2001. Т. 73. P. 713–718.

⁴¹ Ibid. P. 714.

⁴² Гройс Б. *Стиль Сталин* // Он же. *Утопия и обмен*. М., 1993. С. 48.

⁴³ Различным способам взаимоотношения литературы и исторической памяти посвящена статья: Erll A., Nunning A. *Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literature Studies* // *Literature, Literature History and Cultural Memory* / Ed. by H. Grabes. Tübingen, 2005. P. 261–294.

⁴⁴ Синявский А. *Что такое социалистический реализм. Фрагменты из работы* // *С разных точек зрения: избавимся от миражей: Соцреализм сегодня*. М., 1990. С. 56.

счастливый (с точки зрения борьбы за коммунизм) финал, даже если он предполагал гибель героя. Другая особенность, отмеченная Синявским, заключалась в наличии у соцреалистических произведений общественной задачи:

Задача, выполняемая по ходу сюжета (начали что-то строить – завязка, кончили что-то строить – развязка), изображается как необходимый этап на пути к высшей цели. В таком целенаправленном виде даже чисто технические процессы приобретают напряженный драматизм и могут восприниматься с большим интересом. Читатель постепенно узнает, как, несмотря на все поломки, станок был пущен в дело или как колхоз «Победа», вопреки дождливой погоде, собрал богатый урожай кукурузы, и, закрыв книгу, он с облегчением вздыхает, понимая, что нами сделан еще один шаг к коммунизму⁴⁵.

Еще один подмеченный Синявским элемент заключался в целесообразности исторических процессов и времени. Все исторические произведения, по его мнению, так или иначе были или о том, как приближалось время коммунизма, или о тех, кто его приближал: «И в самых отдаленных веках вдумчивый писатель находит такие явления, которые считаются прогрессивными, потому что они способствовали, в конечном счете, нашим сегодняшним победам»⁴⁶. Наконец, наиболее важная особенность соцреализма, по мнению Синявского, проявилась в особом характере положительного героя: «Положительный герой – это не просто хороший человек, это герой, озаренный светом самого идеального идеала, образец, достойный всяческого подражания, “человеко-гора, с вершины которой видно будущее”»⁴⁷. Таким образом, Синявский обозначал «общие места» соцреалистических произведений и объяснял их теологичностью советской литературы в целом.

Еще дальше в изучении структурных особенностей соцреализма пошла Катарина Кларк. Ее интересовали соцреалистические романы, лауреаты Сталинских премий, признанные в советском обществе как образцы художественного текста. Проанализировав их структуру советских соцреалистических романов, она увидела в ней не просто повторяющиеся из романа в роман фабулу и сюжетные ходы (*master plot*), но и восходящие к архаическим ритуалам основания советской культуры, закрепленные в соцреалистических текстах⁴⁸. По ее мнению, противостояние «стихийного» и «сознательного» входило в ряд «ключевых бинарных оппозиций», сравнимых «с оппозицией реального/идеального в схоластике или субъекта/объекта в классической немецкой философии»⁴⁹. При этом «сознательное» означало «контролируемую, подчиненную дисциплине <...> политическую деятельность», а «стихийность» – активность, «не руководимую политически, спорадическую, некоординированную, даже анархическую <...>, соотносимую скорее с широкими неперсонализированными историческими силами, чем с сознательными действиями»⁵⁰.

Конфликт сознательного и стихийного, как правило, оказывался в центре любого соцреалистического произведения. Так «стихийное» могли олицетворять бедствия, необузданная природа, внутренние и внешние враги. «Сознательным» в романах соцреализма была партия в лице партячейки или отдельных коммунистов, старшего наставника, коллектива.

⁴⁵ Синявский А. Что такое социалистический реализм. С. 58.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 60.

⁴⁸ Clark K. Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: Chicago University Press, 1981. Далее цитирую по русскому изданию: Кларк К. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург, 2002.

⁴⁹ Там же. С. 27.

⁵⁰ Там же. С. 23.

Главный герой находился в центре противостояния, но в конце концов выбирал сторону «сознательного», что гарантировало роману неизменный счастливый конец. Кларк поясняла:

...сущность соцреализма – это его структурная основа (*master plot*), которая представляет историю как ритуал. Каждый роман – это аллегория, организованная вокруг сущности марксистско-ленинской версии исторического прогресса, которая закодирована в драму о протагонисте или «положительном герое» и его взаимоотношениях с большой семьей Советского государства⁵¹.

Характерно, что эта драма могла разворачиваться не только в художественном романе. Ритуальный характер повторяемых из текста в текст соцреалистических элементов (всегда положительного героя, противостоящего врагу, общественной задаче, старшего наставника, счастливого конца и т. д.) стал важной спецификой повествования о советском прошлом, настоящем и будущем в целом. *Master plot* соцреалистического романа легко применялся к любому событию, он легитимировал текст и давал ему право на существование в советском публичном пространстве. В то же время такая нарративная схема значительно ограничивала возможности появления новых смыслов и интерпретаций. За этим следили не только ревнители жанра, но и специальная система контроля за писателями⁵². Поэтому понятие социалистического реализма выходило за рамки творческого метода, о чем неоднократно указывалось в дискуссиях о нем⁵³.

Итак, художественные и исторические произведения о блокаде писались согласно канону соцреализма. Более того, к ним предъявлялись особенно жесткие требования, так как они касались войны – весьма важной темы для обоснования легитимности власти и формирования советской идентичности. Поэтому произведения о блокаде обязаны были учитывать не только нарративную конструкцию соцреалистического романа, но и меняющуюся политическую конъюнктуру⁵⁴. Из наиболее успешных произведений со временем был составлен канон, задававший основные ориентиры в описании этого события.

Среди многочисленных советских произведений о блокаде, очевидно, были те, которые завоевали большее признание в обществе, и те, о существовании которых было известно лишь небольшой группе специалистов. Определить место книги в советской иерархии почета было возможно по тиражам и переизданиям, цитируемости, упоминанию на специальных посвященных блокаде мероприятиях, включению в списки для школьного чтения и т. д. К концу существования СССР среди канонических текстов о блокаде были стихи Ольги Берггольц, произведения Веры Инбер, Николая Тихонова, Юрия Воронова, «Блокадная книга» Даниила Гранина и Алеся Адамовича, роман Александра Чаковского «Блокада» и т. д. Среди исторических сочинений стоит упомянуть пятикратно переизданную книгу Дмитрия Павлова «Ленинград в блокаде», сочинение Александра Карасева «Ленинградцы в годы блокады», Геннадия Соболева «Ученые Ленинграда в годы Великой Отечественной войны», Валентина Ковальчука «Ленинград и Большая земля», пятый том «Очерков истории Ленинграда», посвященный блокаде, и некоторые другие сочинения. Все эти книги, напи-

⁵¹ Clark K. Soviet Novel. P. 265.

⁵² Устройству советского литературного мира и системе контроля за писателями в СССР посвящено исследование Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтер и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 289–319.

⁵³ Соцреалистический канон. СПб., 2000; Socialist Realism without Shores / Ed. by Th. Lahusen, E. Dobrenko. Durham; London, 1997.

⁵⁴ Про особенности создания образа блокады в первые послевоенные десятилетия см.: Zemskov-Züge A. Zwischen politischen Strukturen und Zeitzeugenschaft. Geschichtsbilder zur Belagerung Leningrads in der Sowjetunion 1943–1953. Göttingen, 2012.

санные в разные годы, к середине 1980-х годов приобрели статус канонических произведений.

Повторяемые из текста в текст структурные элементы включались в тексты о блокаде вне зависимости от их жанра. Для их авторов рамки соцреалистического канона были важнее жанровых и дисциплинарных отличий. Так, первые исторические сочинения о блокаде, например, в большей степени напоминали роман, нежели труд, созданный на основе тщательной работы с источниками⁵⁵. Блокада Ленинграда ассоциировалась в обществе с ограниченным набором символов и идей. Среди таких узнаваемых в каждом тексте элементов наиважнейшими были героизм и мужество защитников и жителей города, контрастно подчеркнутые рассказами о разрухе, страдании и голоде. И хотя блокадный подвиг в разное время понимался в советском обществе по-разному, а описание катастрофы детализировалось в большей или меньшей степени, основная мысль любого повествования всегда оставалась неизменной. Блокада во всех текстах была «героической страницей в истории Великой Отечественной войны» и ценным источником для создания положительной ленинградской/советской идентичности.

Неподцензурная блокадная литература – стихи Геннадия Гора, Павла Зальцмана, большинство произведений Лидии Гинзбург, как и вообще большинство блокадных дневников, – долгое время оставались совершенно неизвестны читающей публике и были опубликованы относительно недавно⁵⁶. В СССР об этих текстах почти никто не знал. И хотя большинство этих произведений было написано в годы блокады, они стали культурным феноменом не советской, но уже постсоветской литературы. Скрытые от читателя, они не могли повлиять на сформированный в советской культуре образ блокады. Кроме того, запечатленное в них восприятие блокады не соответствовало описаниям блокадного опыта в советском каноне.

В то же время нельзя сказать, что тексты, даже написанные с соблюдением канона и включавшие все необходимые элементы, были полностью идентичны друг другу. Символы и образы со временем дополнялись и видоизменялись в зависимости от таланта писателя, степени свободы, благосклонности к нему цензурных органов и т. д. Это хорошо заметно на фоне важной для блокадной темы метафоры блокадного подвига. Многократно описанный в обширной советской литературе о блокаде, долгое время он связывался исключительно с событиями на фронтах, но в какой-то момент приобрел самостоятельное значение. Как писал Даниил Гранин, «официальная картина блокады могла как-то подойти к заслугам Ленинградского фронта, но горожане, они-то жили и умирали по другим законам»⁵⁷.

Осознание исключительности ленинградского подвига и особенная стратегия рассказа о нем в советских текстах появились не сразу. Первоначально, в годы войны, описание этого подвига соответствовало общим правилам и не выделялось на фоне других фронтовых ситуаций. Так, подвиг блокадного человека изначально подразумевал вооруженную борьбу с врагами, работу на производстве или полезную деятельность внутри города, зачастую связанную с риском для жизни. Трудовой подвиг приравнивался к военному. Не случайно медаль «За оборону Ленинграда» вручали не только военнослужащим, но и людям, трудившимся на ленинградских предприятиях. Характерен в этом смысле рассказ Николая Тихонова «Зим-

⁵⁵ Воронина Т. «Социалистический историзм»: образы ленинградской блокады в советской исторической науке // Неприкосновенный запас. 2013. № 87. С. 140–162.

⁵⁶ Юрьев О. День снятия блокады: Блокадный текст русской поэзии: Гор и Зальцман // Журнал Олега Юрьева. Новая камера хранения. Стихотворный отдел (http://www.newcamera.de/blogs/oleg_jurjew/?p=1470); Ван Баскирк Э. Личный и исторический опыт в блокадной прозе Лидии Гинзбург // Гинзбург Л. Я. Проходящие характеры: проза военных лет. Записки блокадного человека. М., 2011. С. 506–530.

⁵⁷ Гранин Д. О блокаде // Тайный знак Петербурга. СПб., 2000. С. 140.

ней ночью», где речь идет о старике-слесаре, который смог спокойно умереть только после того, как обучил жену работе на станке⁵⁸.

Постепенно под блокадным подвигом стали понимать жизнь людей в городе в целом. Как писал об этом критик Аркадий Эльяшевич,

они [ленинградцы. – *Т.В.*] не только выстояли, не только защитили город, но и открыли в себе такие душевные чувства, которые им самим были неведомы. И недаром теперь, по прошествии многих лет, ленинградцы судят о людях по тому, как они себя проявляли в блокаду. Неписанные блокадные характеристики! Нет более авторитетных и надежных свидетельств, чем они⁵⁹.

Таким образом, постепенно подвиг ленинградцев стал пониматься в категориях морали (герой поступил по совести, несмотря на сложные жизненные ситуации), а не общественно полезной деятельности. Именно поэтому в число героев-блокадников постепенно попали не только трудоспособные труженики ленинградских предприятий, но также старики и дети.

Итак, несмотря на жесткие рамки цензуры и соцреалистического канона, в литературе находилось место таким интерпретациям, которые обогащали историю блокады новыми смыслами. Но даже в этом случае они форматировались внутри нарративной схемы. В результате к началу перестройки советские люди знали о страшном голоде в Ленинграде, о случаях каннибализма, об очередях и несправедливостях в отношении блокадников, но это никак не сказывалось на выводах о героизме горожан, роли партии в победе, оправданности принесенных жертв и стратегическом смысле обороны города.

Однако рассмотрим подробнее, какие именно структурные элементы соцреализма присутствовали в советских текстах о блокаде, как они менялись со временем и каким образом воздействовали на понимание общего смысла блокады как исторического события. Для этого отберем наиболее значимые для советского дискурса (то есть известные в СССР, издаваемые большими тиражами и становящиеся образцами для других текстов) произведения о блокаде и взглянем на них через призму характерной для соцреализма нарративной конструкции, описанной в работе Катарини Кларк на примере соцреалистических романов.

Положительный герой

В советской официальной литературе о войне и блокаде обязательно присутствовал положительный герой, биография которого должна была воплощать стадии развития советского общества⁶⁰. Сам герой при этом олицетворял народ – истинного героя всех произведений. Позитивные характеристики в текстах он приобретал благодаря эпитетам, маркирующим его особым образом, и посредством описания сцен и ситуаций, подчеркивающих его лучшие качества. Литература о войне и блокаде демонстрировала эту особенность наилучшим образом – достаточно вспомнить любое советское произведение на эту тему, будь то поэтические произведения Ольги Берггольц или Юрия Воронова, проза Веры Кетлинской, Николая Тихонова, Александра Фадеева, Александра Чаковского, Алеся Адамовича и Даниила Гранина и многих других.

Принципиальной для соцреализма характеристикой протагониста было его социальное происхождение. Поэтому в сороковых и начале пятидесятых годов положительные герои

⁵⁸ Тихонов Н. Зимней ночью // Он же. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1985. Т. 3. С. 240–242.

⁵⁹ Эльяшевич А. Горизонталы и вертикали. Современная проза – от семидесятых к восьмидесятым. Л., 1984. С. 90.

⁶⁰ Кларк К. Советский роман. С. 18.

произведений о блокаде трудились на заводах и фабриках. Такова, например, героиня романа «В осаде» Веры Кетлинской, работающая в блокаду на заводе⁶¹. В романе Чаковского «Блокада» (образце классического соцреализма в позднесоветской литературе) герой Звягинцев – также выходец из семьи уральских рабочих, а его романная подруга Вера родилась в семье путиловца⁶².

В более позднее время социальные корни литературных протагонистов перестали играть важную роль, намного важнее стало наличие у героя «ленинградской души», под которой понималось не только следование революционным традициям петербургского пролетариата, но и особая интеллигентность, как у героев «Блокадной книги» Адамовича и Гранина⁶³. Впрочем, описание протагонистов-интеллигентов встречалось и в рассказах более раннего периода. Такие персонажи были в «Ленинградских рассказах» Николая Тихонова («Низами», «Яблоня»), в блокадных стихах Веры Инбер («Дневной концерт») и т. д.⁶⁴, но именно авторы позднего советского времени чаще всего описывали интеллигентов как характерных ленинградцев. В монографии о блокаде Дмитрий Павлов также описывает подвиг сотрудников Института растениеводства, сохранивших в блокаду ценную коллекцию семян. На основе этого он делает вывод: «Поведение ленинградцев во время блокады в условиях невероятных лишений и острого голода было на высоком моральном уровне. Люди вели себя стойчески, гордо, сохраняя до последней минуты жизни цельность человеческой личности»⁶⁵.

В СССР была чрезвычайно распространена литература, рассказывавшая о блокадном детстве. При этом в зависимости от читателя (взрослого или ребенка) образ блокадного ребенка был разным. В большинстве детских книг юные ленинградцы помогали взрослым в выполнении важных общественных заданий и наравне со взрослыми боролись с врагами. Они были полноценными героями, совершавшими подвиги⁶⁶. Иногда авторы, увлеченные героизацией протагонистов, приписывали эти свойства даже животным. Например, в рассказе Александра Розена «Фрам», опубликованном в журнале «Костер» в 1942 году, собака являлась настоящим героем, совершающим подвиг и демонстрирующим абсолютную сознательность: она возила обессиленного хозяина на работу и обратно⁶⁷.

Наряду с этим образом советским читателям был известен и такой, в котором блокадный ребенок был беззащитен, несознателен и требовал заботы и опеки⁶⁸. В силу возраста он не мог быть абсолютным героем на войне, поэтому в произведениях соцреализма ему было позволено несовершенство. Описывая юного протагониста хрупким, авторы, не разрушая канона, рассказывали о такой грани блокадной повседневности, обращение к которой в других обстоятельствах было бы недопустимым. Метафора «большой семьи», где протагонист предстал в роли сына (ребенка), нуждающегося в советах опытного наставника – взрослого (в лице партии или Сталина), лишь подчеркивала общественную и политическую иерархию⁶⁹. Поэтому кажется закономерным то обстоятельство, что героинями фильма Виктора Эйсымонта, рассказывавшего о жизни блокадного Ленинграда и снятого в 1944 году,

⁶¹ Кетлинская В. В осаде. М., 1949.

⁶² Чаковский А. Блокада: В 5 кн. М., 1968–1974.

⁶³ Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга. СПб., 1994.

⁶⁴ Тихонов Н. Ленинградские рассказы. Л., 1977; Инбер В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1965. Т. 1.

⁶⁵ Павлов Д. Ленинград в блокаде. 1941. М., 1967. С. 155.

⁶⁶ Дружинин В. Мировой бригадир // Костер. 1942. № 11/12. С. 16–17; Карасева В. Маленькие ленинградцы. М., 1969; Матвеев Г. Зеленые цепочки. М., 1945; Он же. Тайная схватка. Л., 1948; Он же. Тарантул. Алма-Ата, 1958.

⁶⁷ Розен А. Фрам // Костер. 1942. № 5/6. С. 6–9.

⁶⁸ Герман Ю. Вот как это было. М., 1985; Панова В. Сергей Иванович и Таня. М., 1983; Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга.

⁶⁹ Кларк К. Советский роман. С. 30.

были девочки пяти и семи лет, а не совершавшая подвигов Таня Савичева в позднесоветские годы вообще стала самым известным жителем блокадного города⁷⁰.

В исторических сочинениях советский народ также фигурировал как главный положительный герой. В «больших» исторических нарративах он распадался на войсковые части, рабочие коллективы, служащих предприятий; в некоторых случаях описывались и отдельные персонифицированные герои. Так, авторы главы о первой блокадной зиме в коллективной исторической монографии «Непокоренный Ленинград» описывали героическое поведение рабочих хлебозаводов, поддерживавших бесперебойную выпечку хлеба, рассказывали о дружинницах МПВО и включили цитату из дневника рабочего Кировского завода Н. Ф. Балясникова, обещавшего «умереть, но не пустить врага»⁷¹.

Нередко главными героями произведений становились советские политические лидеры, такие как Киров из поэмы Николая Тихонова «Киров с нами» (1941) или Ленин из стихотворения Бориса Лихарева «Ленинский броневик» (1942). В этом случае протагонист обладал идеальными качествами и освящал своим присутствием место действия. Так, поэма «Киров с нами» долгое время оставалась примером художественного прочтения блокады. В 1942 году она получила Сталинскую премию. Сюжет поэмы прост: легендарный ленинградский градоначальник и герой Гражданской войны Сергей Киров обходит блокированный Ленинград и наблюдает за его обороной. По пути он всматривается в лица ленинградцев: матроса, рабочего Кировского завода, дружинницу, вызволявшую людей из завалов, и старика красноармейца. Все они усердно трудятся и сражаются, выполняя свой долг. В заключение Киров, а вместе с ним автор поэмы убеждаются в том, что город не будет сдан, так как жители почитают традиции революционного Петрограда⁷².

Обязательный для соцреализма положительный главный герой в произведении Тихонова был безупречен. Киров здесь показан несомненным авторитетом в городе и в Кремле, верным сталинцем, популярным и любимым руководителем ленинградского пролетариата. Встречающиеся ему на пути ленинградцы также представлены как герои, хотя и неизвестные – они воплощают собой трудовой народ. Имя Кирова в поэме обрело элементы магического оберега для Ленинграда. Так, матрос, попавший в поле внимания автора поэмы, оказывается с крейсера «Киров», рабочий – с Кировского завода, дружинница – из Кировского района города, а на танке ленинградских защитников помещена надпись «За Кирова»:

И в ярости злой канонады
Немецкую гробить орду
В железных ночах Ленинграда
На бой ленинградцы идут.

И красное знамя над ними,
Как знамя победы, встает.
И Кирова грозное имя
Полки ленинградцев ведет!⁷³

Образ советского политического лидера в качестве протагониста художественного произведения не был изобретен Тихоновым – кажется, он пришел в литературу вместе с ленини-

⁷⁰ Миксон И. Жила, была... Историческое повествование. Л., 1991; Яковлев Ю. Девочки с Васильевского острова. М., 1978; Смирнов С. Таня Савичева // Венки славы. Антология художественных произведений о Великой Отечественной войне: В 12 т. Т. 3. Подвиг Ленинграда. М., 1983. С. 297–300.

⁷¹ Непокоренный Ленинград. Л., 1985. С. 111.

⁷² Тихонов Н. Киров с нами // Он же. Стихотворения и поэмы. М., 1984. С. 350–354.

⁷³ Тихонов Н. Киров с нами. С. 350.

аной 1920-х годов. Однако в контексте войны и блокады Тихонов одним из первых подчеркнул свое восхищение советским руководством, одно упоминание имени которого, казалось, гарантировало победу над врагом. В 1943 году другой ленинградский поэт, Борис Лихарев, использовал ту же конструкцию, что и Тихонов, в стихотворении «Ленинский броневик». Только вместо шагающего по Ленинграду Кирова защитников города воодушевлял образ броневика Ленина:

Есть легенда,
что в ночь блокадную
К фронту,
К Пулкову напрямик,
Там, где стыли дороги рокадные,
Прогремел Ильича броневик⁷⁴.

Иногда нарративная функция главного героя оказывалась разделена между двумя фигурами – советским народом и партийным руководством. Это обстоятельство, однако, не должно было смущать читателей. Во-первых, использование образа руководителя в качестве протагониста соцреалистического произведения не было новым для советского читателя. Во-вторых, в соответствии с советским образом мира представители партии были «кровью и плотью» советского народа, что делало классические субъект-объектные отношения не столь жесткими. Как об этом пишет Евгений Добренко, «речь идет о подмене объекта, ведь сам субъект (партаппарат, политические институты) создает свой образ и легитимирует себя через создание образа объекта – “народа”»⁷⁵. Таким образом, авторы художественных и исторических сочинений не видели необходимости отдельно оговаривать, где заканчивалось героичество простых ленинградцев и начиналась мудрая политика партии и наоборот.

Положительный герой как персонифицированный образ ленинградцев-блокадников, выведенный в официальной советской литературе, свидетельствовал об однозначно положительной оценке поведения жителей города. Слабые и тщедушные жертвы голода – антагонисты, попадавшие на страницы этих произведений, – лишь оттеняли мужество и сознательность большинства. Поэтому блокада признавалась обществом и властью как еще одна победа над врагом, что влияло на включение ее в арсенал положительно маркирующих город и население исторических эпизодов, достойных всенародной памяти.

Наставник/ментор

Важным фабульным персонажем произведений соцреализма был старший наставник. Кларк отмечала, что фигура наставника связывалась с пониманием роли партии в советском обществе⁷⁶. Сталин как главный наставник протагониста-народа часто фигурировал в произведениях о блокаде в 1940–1950-х годах. В некоторых из них он воодушевлял героев на подвиги, в других описывался как человек, от решений которого зависела судьба города. После разоблачения культа личности на XX съезде партии в 1956 году фигура Сталина постепенно исчезла из блокадной литературы: старшим наставником у защитников города и ленинградцев стала исключительно партийная организация. При этом в произведениях о блокаде некоторое время она оставалась как бы обезличенной, так как в связи с Ленинградским делом авторы произведений не рисковали упоминать кого-то из бывших ленинград-

⁷⁴ Лихарев Б. Ленинский броневик // Он же. Стихотворения. Л., 1972. С. 109–110.

⁷⁵ Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М., 2007. С. 268.

⁷⁶ Кларк К. Советский роман. С. 147.

ских лидеров, кроме умершего к тому времени Жданова, по этой причине не попавшего под расправу.

Образ наставников создавался благодаря описанию их положительных личных качеств и проводимой ими эффективной политики, осуществляемой на пользу городу и его жителям. В монографии Д. В. Павлова, изданной в 1958 году, такими достойными похвалы фигурами представляли К. Е. Ворошилов и А. А. Жданов: «От их мужества, умения и прозорливости многое зависело, и прежде всего моральное состояние войск и населения»⁷⁷. В последнем издании книги «моральное состояние войск и населения» зависело от Жданова, Кузнецова, Попкова и Соловьева. Но и в первом, и в последующих изданиях автор писал о том, что «люди верили им так же, как они сами свято верили в победу в самые критические дни блокады»⁷⁸.

В 1970-х годах Сталин снова стал героем произведения о блокаде Ленинграда в романе-эпопее Александра Чаковского, но в нем он описывался скорее как протагонист, нежели старший наставник, каким был в литературе 1940-х годов. Чаковский «очеловечил» Сталина, наделив его преимущественно положительными характеристиками, но указывая на совершенные им стратегические ошибки и просчеты. С личностью Сталина Чаковский связывал наиболее противоречивые решения и описывал его следующим образом:

...быть Сталиным означало очень многое. Это означало ненавидеть ложь и поддаваться на обман, ценить людей и не щадить их, быть спартанцем по вкусам и поощрять помпезность, быть готовым отдать за коммунизм собственную кровь – капля за каплей – и не верить, что на такой же подвиг в той же мере готовы и другие, презирать догматизм и славословие и способствовать их распространению, считать культ вождей порождением эсеровской ереси и закрывать глаза на собственный культ⁷⁹.

Примечательно, что подобный прием (наделение персонажа, символизировавшего власть, взаимоисключающими характеристиками) использовался и в других произведениях о блокаде. В «Блокадной юности» Юрия Помозова наставником был замполит ремесленного училища. Автор описывал его так:

Он вспыльчив и хладнокровен, напорист и рассудительно-нетороплив, весел и грозен, добр и скуп, проникателен и смел. Словом, он – всякий, в зависимости от обстоятельств, но неизменно цельный в проявлении любого свойства своего широкого характера⁸⁰.

Такая амбивалентность партийного наставника кажется весьма показательной, если принять во внимание символичность его фигуры: в литературе представители власти могли поступать по-разному, обладать разными темпераментами, находиться на разных должностях, сомневаться, но в конце концов всегда принимать правильное решение.

Классическим примером наставника в произведениях о блокаде можно считать рабочего Королева из романа Чаковского. Королев – старый путиловец, глава заводской партийной организации, командир рабочего ополчения. В романе Чаковского он не просто олицетворяет «ленинскую гвардию» и является для всех (и простых горожан, и партийных руководителей) непреложным авторитетом. Так, на партсобрании накануне нападения Германии на СССР именно Ковалев высказал свои сомнения в верности принимаемых Кузнецовым решений относительно обороны города.

⁷⁷ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. 1941. М., 1958. С. 35.

⁷⁸ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. Л., 1985. С. 73.

⁷⁹ Чаковский А. Блокада. Кн. 1-я и 2-я. Л., 1979. С. 127.

⁸⁰ Помозов Ю. Блокадная юность. Повесть. Л., 1989. С. 101.

Еще один прием, оставляющий автору известный простор в суждениях о ленинградском партийном руководстве времен блокады, был использован Чаковским посредством введения в сюжет романа как бы вымышленного персонажа в составе городского руководства. Он оставил без изменений имена большинства городских руководителей, но назвал второго секретаря партийной организации Ленинграда Кузнецова Васнецовым. Автор биографии Чаковского Иван Козлов объяснял это тем, что Чаковский таким образом хотел оставить за собой право «свободного обращения» с героем: «Назвав Кузнецова Кузнецовым, <...> он был бы связан с реальностью»⁸¹. В то же время, как писал в воспоминаниях Чаковский, «ни сюжет, ни логика событий не потребовали от меня каких-либо отклонений в биографии моего Васнецова от реального А. А. Кузнецова»⁸². В результате в кинофильме «Блокада», снятом практически сразу после выхода романа, второму секретарю горкома вернули его настоящее имя.

Прибегнув к таким манипуляциям, Чаковский в любой момент мог изменить мнение о работе Ленинградского горкома с положительного на отрицательное и наоборот, не входя в противоречие с возможной линией партии. Вероятно, именно поэтому персонаж Васнецова в первых двух книгах эпопеи довольно противоречив: он описан энергичным, но не прислушивающимся к предостережениям Звягинцева об оборонных рубежах, он уважал Королева, но игнорировал его опасения по поводу действий немцев у границ СССР и т. д.⁸³ И хотя в конечном счете Васнецов оказался положительным персонажем, из текста первых глав романа видно, что автор мог в любой момент переписать характер героя с учетом политической конъюнктуры. «Блокада» Чаковского, став апологией советского руководства, была тепло принята критикой, а последующая экранизация гарантировала этому произведению широкую известность в стране.

Роль наставника в «Блокадной книге» Адамовича и Гранина, произведении, появившемся практически вслед за эпопеей Чаковского, была разделена между интеллигенцией, подававшей пример стойкости для населения города, и ленинградскими градоначальниками. Опубликованная в 1990-х годах запретная глава «Блокадной книги» «Ленинградское дело» не просто воздала почести блокадному руководству города: ее автор, Даниил Гранин, увидел в поведении ленинградского партаппарата задатки независимого мышления, противоположного мышлению кремлевских функционеров⁸⁴. На его взгляд, блокада только подтвердила политическую независимость ленинградцев, чем вызвала нарекания и опасения со стороны кремлевского руководства: «Героизм ленинградской блокады воспринимался сталинским окружением как проявление вольнолюбивого духа, непокорность города, его излишнее, а то и угрожающее самостояние»⁸⁵.

Если «во взрослой» литературе соцреализма старшим наставником обычно являлся старый рабочий или опытный работник партии с революционным опытом, то в случае, если произведение повествовало о блокадных детях, диапазон возможных наставников был значительно шире. Теоретически таковым мог быть любой сознательный взрослый, но предпочтение все же отдавалось офицерам госбезопасности (как в романе-трилогии Германа Матвеева), директорам детских домов (как в рассказе Веры Пановой «Сергей Иванович и Таня»), милиционерам (как в повести Юрия Германа «Вот как это было») и т. д. Наставники в детских произведениях обычно обладали властью, были опытными и сознательными.

⁸¹ Козлов И. Т. Александр Чаковский. Страницы жизни, страницы творчества. М., 1983. С. 171.

⁸² Цит. по: Козлов И. Т. Александр Чаковский. С. 172.

⁸³ Чаковский А. Блокада. Кн. 1-я и 2-я. М., 1983. С. 161–169.

⁸⁴ Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга. С. 372–378.

⁸⁵ Там же. С. 376.

Старший наставник в нарративной структуре советского текста свидетельствовал об инфантильности главного героя, неспособного самостоятельно справиться с общественным заданием. Критика романа «Молодая гвардия» Фадеева, которому инкриминировалось недостаточное освещение роли партии в движении сопротивления, наглядное этому свидетельство. Поэтому патернализм власти по отношению к обществу, как и наставника по отношению к главному герою, в текстах соцреализма представлялся необходимой чертой советской реальности.

Общественное задание

Положительные характеристики главного героя, как правило, раскрывались в процессе описания его активной деятельности во имя выполнения общественной задачи – другого важного условия советского произведения о войне и блокаде. При этом и сама деятельность, и общественное задание могли быть разными. Герои большинства советских произведений о блокаде ловили шпионов, работали на заводах, заботились о детях, трудились в лабораториях и институтах, совершали научные открытия и сражались за город. В целом же общественное задание для населения и защитников Ленинграда в годы войны состояло в том, чтобы не сдаваться.

В советской историографии о блокаде эта текстуальная особенность была принципиально важна – особенно в контексте того, что заслуги Красной армии в ленинградской эпопее оценивались довольно скромно. Авторы таких работ полагали, что Ленинград удерживался в блокаде не по причине того, что немецкое командование не сумело взять его штурмом, а из-за нежелания немецкого руководства входить в город, который не представлял в 1941 году угрозы немецкому наступлению и утратил на время блокады свое значение крупного промышленного центра⁸⁶. Оставив за скобками детали историографического спора о том, какие планы в действительности были у немецкого командования и почему они отменили штурм города, этот момент может быть рассмотрен как проблема, имеющая прямое отношение к фабуле соцреализма. Исходя из этой перспективы, оборона Ленинграда была необходимым для протагониста «общественным заданием», выполнение которого сулило окончательное ритуальное перерождение. Ленинградцы сдержали натиск врага, спасли город, принесли жертву и выполнили важную миссию, возложенную на них страной. Предположение, что такая миссия у горожан могла отсутствовать, кардинально изменило бы общую картину происходящего. Так, запертые в кольце блокады ленинградцы оказывались бы скорее жертвами обстоятельств, а не героями, сознательно жертвующими собой, проходя испытание на прочность.

Постепенно любой труд в блокадном Ленинграде приобрел ореол героического, касался ли он собственно работы на оборонных заводах, научных исследований или написания художественных произведений. Ольга Берггольц писала в «Февральском дневнике»:

И если чем-нибудь могу гордиться,
то, как и все друзья мои вокруг,
горжусь, что до сих пор могу трудиться,
не складывая ослабевших рук.
Горжусь, что в эти дни, как никогда,
мы знали вдохновение труда⁸⁷.

⁸⁶ Ганценмюллер Й. «Второстепенный театр военных действий»: культуры памяти. Блокада Ленинграда в немецком сознании // Неприкосновенный запас. 2005. № 40/41 (<http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ga34.html>).

⁸⁷ Берггольц О. Февральский дневник // Она же. Стихи и поэмы. Л., 1979. С. 211.

В произведениях военных лет герой должен был выполнить план поставок оружия на фронт, отремонтировать военные суда в срок, спасти раненых, писать научные работы и т. д. Параллельно в связи с катастрофическим ухудшением жизни населения зимой и весной 1941/42 года любая деятельность, включая рутину стояния в очередях, покупку хлеба, заботы о близких и даже само страдание от голода, воспринимается как героическая.

Как писала Вера Инбер в «Пулковском меридиане», «пусть даже наши горести и беды / Являются источником победы»⁸⁸. Эта поэма, написанная в 1942 году, не скрывала от читателя страшной картины жизни людей, при этом описания блокадных будней были лишь прологом для рассказа о стойкости и героизме блокадного человека: о студентах, продолжавших несмотря на холод готовиться к зачетам, о профессорах, ведущих исследования, о музыкантах, не прекращавших репетиции, о военных и т. д. Таким же образом был построен нарратив о героическом поведении ленинградцев в книге у Адамовича и Гранина: описывая повседневные заботы горожан и условия, в которых они жили, авторы видели героизм в «сохранении человеческого лица» в нечеловеческих условиях – рутинная выживая приобретала значение подвига. «Для того чтобы оценить величие подвига ленинградцев, – гласила рецензия на «Блокадную книгу», – нужно представить себе прежде всего всю меру их лишений и утрат»⁸⁹.

Таким образом, выживание человека в блокаду в послевоенной литературе героизировалось и обретало смысл общественно важного дела, борьбы. Однако такая форма рассказа о блокадном героизме была возможна только в условиях создания реалистичной картины разразившейся в Ленинграде катастрофы, что не всегда отвечало идеологическому заказу. Авторам, избегавшим разговора о тяжелых блокадных условиях, было крайне трудно объяснить, в чем состоял подвиг ленинградцев. Поэтому они, как правило, прибегали к классическим схемам героического нарратива, рассказывая читателям о «привычных подвигах» прифронтовых местностей – тушении пожаров, спасении детей, поимке шпионов, выполнении трудового плана и т. д.

Эта дилемма, вставшая перед авторами, писавшими о блокаде, лишь отчасти отразилась в текстах, рассчитанных на детей, – в них подвиг оставался необходимым условием рассказа. Как и остальная литература военного времени, детские журналы молчали о реальном положении дел в Ленинграде. Поэтому блокадные школьники, образы которых оказывались запечатлены в детских журналах в годы войны, не отличались от остальных советских детей, живших по всей стране. Так, Всеволод Вишневский в очерке «Комсомольцы Ленинграда» в 1943 году рассказывал читателю о том, как школьники ловили ракетчиков на крышах и чердаках, боролись с зажигательными бомбами, заготавливали дрова, выращивали овощи, чинили белье, клеили конверты для писем, обходили квартиры с целью учета оставшихся без присмотра детей⁹⁰. Вишневский комбинировал разные виды «героического»: активного, предполагающего подвиг, и «рутинного», повествующего об ожидаемом от детей поведении в блокаду (какой уж тут героизм – выращивать овощи?). При этом привилегия ловить шпионов и дежурить на крышах отводилась преимущественно мальчикам-старшеклассникам – девочки и ученики младших классов в литературе о блокаде Ленинграда героизировались в меньшей степени. Недостаток «героического» в немногочисленных детских произведениях о блокаде времен войны компенсировался большим количеством послевоенных детей-героев. Так, например, персонажи трилогии о подростках Германа Матвеева помогали раз-

⁸⁸ Инбер В. Пулковский меридиан // Она же. Стихи и поэмы. М., 1957. С. 187.

⁸⁹ Эльяшевич А. Горизонталы и вертикали. Л., 1984. С. 80.

⁹⁰ Вишневский В. Комсомольцы Ленинграда // Костер. 1943. № 7. С. 2–3.

облачить шпионов⁹¹; герой повести Юрия Помозова тушил зажигательные бомбы на крышах, совершал трудовые подвиги, работая на заводе, спас умирающего друга и разоблачил врага⁹²; блокадные дети из ранних произведений Александра Крестинского, Веры Карасевой и стихов Юрия Воронова все как один соответствовали героическим персонажам соцреализма, напоминая гайдаровского Тимура и молодогвардейцев Фадеева⁹³:

Они добром и словом врачевали,
Бойцы из Быготряда над Невой.
Ведро воды – и люди вновь вставали.
Пусть говорят, что нет воды живой!⁹⁴

Таким образом, несмотря на то что канон соцреализма предполагал наличие у протагониста общественной задачи, советские авторы, писавшие о блокаде, по-разному ее конкретизировали. Поэтому, когда одни литераторы рассказывали о подвигах защитников Ленинграда, другим это не препятствовало описывать жизнь людей в катастрофе, преподносимой как акт гражданского мужества. В результате общественная задача блокадного населения, понимаемая ранее как сознательный акт сопротивления врагу, в перестройку перестала конкретизироваться, что и позволило включить в ряды героев не только воевавших и работавших на предприятиях блокадников, но и все жившее в блокаду население города.

Об этом красноречиво свидетельствует история борьбы обществ ленинградских блокадников за социальные привилегии, развернувшаяся в стране в постперестроечный период. «Не считать жертвами войны ныне здравствующих блокадников Ленинграда»⁹⁵ – так в 2002 году писали президенту Путину, председателю правительства и главам верхней и нижней палаты парламента активисты блокадных организаций России. Собравшиеся на ежегодный съезд блокадников, они протестовали против инициативы российских законодателей, планировавших в это время разработать закон «О жертвах» и отнести блокадников к этой категории наравне с людьми, пострадавшими от стихийных бедствий, войн и советских репрессий. Ленинградские блокадники не хотели признавать себя жертвами войны.

Вопрос о самоопределении группы как героев или как жертв был ключевым для российских блокадников на протяжении всей перестройки и десятилетие после нее. В советском обществе 1970–1980-х годов оборона Ленинграда безоговорочно признавалась героической страницей прошлого, и все жители города, обреченного в войну на голод и лишения, понимались как герои. И хотя большинство выживших в блокаду людей не получало в советское время каких-либо особых привилегий, ленинградцы-блокадники всегда были объектами символических воздаяний, даже если учесть, что в первую очередь это касалось людей, работавших в блокаду на предприятиях города или в госпиталях⁹⁶. С другой стороны, к началу перестройки наиболее активными представителями блокадного сообщества были люди, пережившие блокаду детьми. Не имея возможности совершать подвиги и не получая от государства материальные привилегии советских героев, в перестройку они могли легче позиционировать себя в качестве жертв войны и политических режимов и предлагать про-

⁹¹ Матвеев Г. И. Зеленые цепочки. М., 1945; *Он же*. Тайна схватка. М., 1948; *Он же*. Тарантул. Алма-Ата, 1958.

⁹² Помозов Ю. Блокадная юность. Л., 1989.

⁹³ Крестинский А. А. Мальчики из блокады: Рассказы и повесть. Л., 1983; Карасева В. Е. Кирюшка. Киев, 1965; Воронов Ю. Блокада: Книга стихов. М., 1982.

⁹⁴ Воронов Ю. Блокада. С. 46.

⁹⁵ Обращение делегатов 11 съезда блокадников // Петрова Л. Этапы забвения. Заключительная глава к сборнику «Большая память блокадной». М., 2005. С. 282.

⁹⁶ Воронина Т., Утехин И. Реконструкция смысла в анализе интервью: тематические доминанты и скрытая полемика // Память о блокаде. Свидетельства очевидцев и историческое сознание общества / Под ред. М. Лоскутовой. М., 2005. С. 252.

чтение истории войны не с позиции героя – участника военных действий, а с точки зрения пострадавших свидетелей. Память о Холокосте, ставшая в 1980-х годах основой понимания Второй мировой войны в Европе и за ее пределами и спровоцировавшая появление многочисленных объединений и союзов жертв нацистского, а затем и коммунистического режимов, казалось, могла стать моделью, или «рамками памяти» в терминологии Мориса Хальбвакса⁹⁷, для обществ ленинградских блокадников.

Выбор ветеранами-блокадниками именно героической модели в репрезентации истории блокады, подразумевавшей, что героями нужно считать все население города, оказавшегося в кольце, обусловлен и особенностями борьбы активистов за свои права, и тем способом осмысления блокады, который был предложен соцреалистическим канонem. Как писала И. П. Тетюева в сборнике, изданном обществами блокадников в 2000 году,

у всех переживших блокаду – своя доля ратного труда: войны в ожесточенных боях защищали город, труженики помогали строить оборонительные укрепления и ремонтировали оружие, лечили раненых солдат, спасали город и армию от эпидемий. Они награждены боевой медалью «За оборону Ленинграда», получили ее и 11 тыс. школьников. Дети в меру своих возрастных возможностей делали все, что могли, их отметили почетным знаком «Житель блокадного Ленинграда». И все вместе – воины, труженики и дети – одержали Победу⁹⁸.

Инициация героя

Дихотомия «сознательного и стихийного» представлялась авторами советских текстов о блокаде в противостоянии положительного и отрицательного героев. При этом антигерой мог быть как внешним, так и внутренним врагом. В литературе о блокаде это выглядело следующим образом. Описание протагониста происходило в сравнении с антигероем, где положительный герой олицетворял сознательное население города, а отрицательный – несознательное. При этом упоминаемые примеры «негероического» поведения сопровождались обильными объяснениями и подчеркиванием исключительности таких явлений. Таким образом поступали авторы «Блокадной книги» при описании краж карточек:

Попадались некоторые истории – неясные, вторичные, – о том, как отнимали хлеб (подростки или мужчины, наиболее страдавшие от мук голода и наименее, как оказалось, выносливые). Но когда начинаешь спрашивать, уточнять, сколько раз, сами ли видели, оказывается, все-таки не очень частые случаи⁹⁹.

Итак, прежде всего говорится о том, что это истории, нехарактерные в целом для блокадного быта. Продолжает тему краж включенное в книгу воспоминание блокадницы о похищениях хлебных «довесочков» в магазине и смешанных чувствах, которые испытывали люди к таким похитителям. Похитителями, со слов авторов «Блокадной книги», чаще всего оказывались дети или подростки, то есть не вполне сознательные советские люди. В рассказанном авторами книги эпизоде пострадавшая женщина не держала зла на укравшего ее хлеб подростка: она просит очередь не расправляться с вором и оправдывает его поведение голодом.

⁹⁷ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. С. 135.

⁹⁸ Тетюева И. П. Война, блокада, ленинградские дети // Дети и блокада. Воспоминания, фрагменты дневников, свидетельства очевидцев, документальные материалы. СПб., 2000. С. 22.

⁹⁹ Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга. С. 62.

Другой пример антагониста – Анатолий Валицкий из романа «Блокада» Чаковского. В романе он сын знаменитого архитектора, который в трудную минуту бросает на произвол врага свою подругу Веру и спасается под предлогом выполнения важного поручения. Учитывая внимание, которое уделяет Чаковский социальному происхождению героев романа, резонно предположить, что социальное происхождение Анатолия также не случайно. Он и его отец, как представители недостаточно преданного партии сословия интеллигенции, противопоставляются в романе трудовому народу – семье рабочего Ковалева. И хотя по ходу развития сюжета отец Анатолия находит счастье в полезном труде на благо народа, четкая линия противостояния между рабочим Ковалевым и интеллигентом Валицким проходит через роман красной нитью.

В «Блокадной книге» Адамовича и Гранина, наоборот, протагонистов представляют в основном люди интеллектуальных профессий, в то время как среди антигероев, способных к безнравственным поступкам, оказываются простолюдины. Гранин писал:

...мы решили показать достоинство Ленинграда как города духовной культуры, она помогла устоять. Интеллигенция в этой эпопее предстала со всеми преимуществами своей душевной силы. Принципы, воспитанные традициями русской интеллигенции, помогли ей не расчеловечиться¹⁰⁰.

Аналогичным образом были структурированы нарративы о героях и «антигероях» в исторических монографиях. Как и в художественных произведениях соцреализма, главный герой обязан был встретиться с «антигероем» и победить его. В монографии Дмитрия Павлова «Ленинград в блокаде», написанной в 1958 году и переиздававшейся большими тиражами в СССР в общей сложности шесть раз, в число последних попали заведующая хлебным магазином и ее помощница, которые обвешивали покупателей, а на остававшийся у них хлеб приобретали антиквариат. Правда, автор тут же добавлял, что «ослепленные наживой, они забывали, что находятся хотя и в окруженном лютыми врагами, но в советском городе, где хранят и чтут законы революции. По приговору суда обе преступницы были расстреляны»¹⁰¹. Текст этой работы редактировался и исправлялся для каждого нового издания, он сохранил структуру повествования в неизменном виде во всех редакциях, включая и этот эпизод. Дмитрий Павлов в начале блокады был уполномоченным Государственного Комитета Обороны (ГКО) по обеспечению продовольствием Ленинграда и Ленинградского фронта, поэтому основной фокус его исследования был сделан на продовольственном снабжении города. Во время работы над книгой Павлов возглавлял Министерство торговли СССР. В этой работе практически нет ссылок на архивные источники, но при этом приводится большое количество статистических данных, пересказываются ряд документов и важных для понимания решений властей переговоров руководителей, которые впоследствии стали цитироваться в других исследованиях. Той же схемы придерживались и авторы «Непокоренного Ленинграда», когда рассказывали читателям о редких случаях спекуляции продовольствием «неустойчивыми элементами», как правило подталкиваемыми к этой деятельности фашистской разведкой¹⁰².

Но, естественно, главным антагонистом в произведениях о блокаде выступала немецкая армия. «Сознательность» в данном случае олицетворяла приверженность советских граждан цивилизованному миру, ценностям человеколюбия и гуманизма и верному политическому курсу, в то время как немецкие войска связывались с архаичными силами зла. Так, в поэме Веры Инбер «Пулковский меридиан» враг – образец варварства, который намеренно

¹⁰⁰ Гранин Д. О блокаде // Он же. Тайный знак Петербурга. С. 140–141.

¹⁰¹ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. М., 1958. С. 174.

¹⁰² Непокоренный Ленинград. С. 118.

бомбит госпиталя, музеи, университеты, убивает женщин и давит танками детей, разрушает могилы и уничтожает святыни. Поэтому гуманизмом, к которому призывала Инбер, было уничтожение врага:

От русских сел до чешского вокзала,
От крымских гор до Ливии пустынь,
Чтобы паучья лапа не всползала
На мрамор человеческих святынь,
Избавить мир, планету от чумы —
Вот гуманизм! И гуманисты – мы¹⁰³.

Отсюда и эпитеты, которыми награждалась вражеская армия не только в художественных произведениях, но и в исторических монографиях: «фашистские полчища», «изверги», «варвары», «разбойники». Например, у Павлова: «Между тем немецкие дивизии, используя превосходство своих сил, вторгались все глубже и глубже в пределы нашей земли, терзая ее гусеницами тяжелых танков»¹⁰⁴.

В большинстве текстов о блокаде, описывающих столкновение «сознательного» и «стихийного», четко прочитывается мысль о пережитых в блокаду испытаниях как коллективной инициации населения города. Согласно этому нарративу, главным из испытаний была первая блокадная зима, показавшая величие духа ленинградцев: люди умирали, но не сдавались и выживали благодаря массовой взаимопомощи. В исторических сочинениях эта мысль иллюстрировалась примерами, почерпнутыми из дневниковых записей ленинградцев, в художественной литературе – с помощью рассказов о героях, которым помогли или которые помогали другим зимой 1941/42 года. Но в каждом советском тексте писали о доброте и отзывчивости блокадных людей. Это мог быть рассказ о соседке, выкупавшей продукты на карточку, о незнакомых или едва знакомых людях, деливших последним куском хлеба, и т. д. Тема взаимопомощи была чрезвычайно развита и в мемуарах блокадников. В советском тексте ленинградцы не только пережили блокаду, но и перешли в новое состояние – стали лучше и сильнее. Именно об этом говорили все публичные обращения властей к Ленинграду, именно с помощью этого сформировался образ жителя-героя.

Говоря об инициации, необходимо отметить особую функцию, которую в соцреализме играла природа: «В сталинских романах природа обычно является не местом действия, но антагонистом (или метафорическим обозначением антагониста), главным препятствием на пути к сознательности и выполнению задания»¹⁰⁵. Тем же смыслом наделялась природа и в сочинениях о блокаде. Лютые морозы и обилие снега первой блокадной зимы описывались как один из центральных мотивов, объясняющих драматическое положение населения, наряду с уменьшением норм выдачи продовольствия, бомбежками и артиллерийскими обстрелами противника. Вот один из характерных примеров такого рассказа:

Наступил ноябрь. Сухие ясные дни октября сменились пасмурными, холодными днями с обильным снегопадом. Земля покрылась толстым слоем снега, на улицах и проспектах образовались сугробы. Морозный ветер гнал снежную пыль в щели землянок, блиндажей, в выбитые окна квартир, больниц, магазинов. Зима установилась ранняя, снежная и морозная. Движение городского транспорта с каждым днем уменьшалось, топливо подходило к концу, жизнь предприятий замирала. Рабочие и

¹⁰³ Инбер В. Пулковский меридиан. С. 191.

¹⁰⁴ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. М., 1958. С. 17.

¹⁰⁵ Кларк К. Советский роман. С. 143.

служащие, проживавшие в отдаленных районах города, шли на работу пешком несколько километров, пробираясь по глубокому снегу с одного конца города на другой. По окончании трудового дня, усталые, они едва добирались до дому¹⁰⁶.

Итак, сугробы, ветер и зима также играли роль «стихийного» антагониста, противостояние которому помогало герою совершить требуемый от него соцреалистической фабульной схемой переход в новое качество. Природа пытается заморозить жизнь в городе, но сознательность советских людей противостоит этому.

Любопытно, что тот же климатический мотив мог бы быть интерпретирован в текстах о блокаде совершенно иначе: благодаря морозу стало возможно организовать подвоз продуктов по льду Ладожского озера. И в этом контексте природу можно было бы оценивать как помощника, а не антагониста. Но этого не происходит: мотив противопоставления сознательных человеческих усилий и стихийного сопротивления природы берет верх.

Счастливым конц

Счастливым с точки зрения социалистической перспективы конец был необходимой составляющей картины мира советского человека. Блокада в художественных и публицистических произведениях не просто тяжелое героическое прошлое, но урок для будущих поколений. Поэтому в детской литературе заключительные строки книги нередко адресовались юным читателям, обязанным чтить и помнить героев-ленинградцев. Так, повесть Помозова заканчивалась следующим обращением:

Память соединила вас с ленинградскими ремесленниками блокадной поры. Им, конечно, можно завидовать. Но и они могут завидовать тому, что вы учитесь в мирное время. Цените его! Пусть ваши резцы и фрезы, сверла и наждаки всегда выполняют только мирные заказы¹⁰⁷.

В художественной литературе главный герой зачастую погибал, что не меняло общего мажорного финала, так как смерть героя была лишь прологом его символического возрождения в памяти благодарных потомков. В исторических сочинениях эта формула проявилась столь же отчетливо, как и в художественных текстах. Финал историографического нарратива предполагал использование приемов, схожих с уже выработанными в литературе соцреализма и соответствовавших схемам прохождения ритуальных испытаний. Испытание и принесение жертв заканчивалось победой «сознательного» над «стихийным» и обретением социального и исторического статуса, более высокого, чем в начальной ситуации. Поэтому завершение описания блокады необходимо перетекало в рассказ о послевоенном восстановлении города, в котором новый возродившийся Ленинград позитивно противопоставлялся старому довоенному. Как писали авторы коллективной монографии «Непокоренный Ленинград»,

памятники героическим защитникам Ленинграда, всем, кто стоял насмерть у стен города-героя, – не только величественные монументы из бронзы, гранита и мрамора. Памятник им – спасенный город, который, залечив свои раны, стал еще красивее и живет полной жизнью¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. М., 1958. С. 152.

¹⁰⁷ Помозов Ю. Блокадная юность. С. 142.

¹⁰⁸ Непокоренный Ленинград. С. 318.

Таким образом, советский нарратив о блокаде впитал все риторические и структурные элементы социалистического реализма. Наличие в художественных и исторических текстах главного героя и его старшего наставника, борьба стихийного и сознательного, общественное задание, испытание как инициация, природа как один из главных антагонистов – все эти формальные компоненты определили схему повествования о блокаде в советской культуре, сделав такую интерпретацию предельно понятной и узнаваемой для советского человека. Как в волшебных сказках, анализируемых Владимиром Проппом, повторявших снова и снова одни и те же образы и сюжеты, соцреалистические произведения о войне содержали глубинные смыслы, непосредственно отсылавшие к основам советского мироздания. Извечный положительный герой, с которым из поколения в поколение связывали себя советские читатели, его освободительная благородная миссия и его мудрый наставник – все это перформативало историческую память настолько, что малейший сдвиг (например, предположение о том, что у блокады не может быть счастливого конца или что герой отнюдь не положительный) мгновенно вызывал недовольство и растерянность. Сомнения, вызванные малейшими изменениями нарративной конструкции, касались не только вопроса о репрезентации блокады, но и могли пошатнуть представления о собственном совершенстве, заложенные в глубинном подсознании коллективного Я. Как это блокадники не герои? Что значит у блокады нет счастливого конца? Отсюда и резкая реакция, которую вызывали и вызывают немногочисленные попытки писать или вспоминать о блокаде в России вопреки сложившемуся соцреалистическому канону. Это проявлялось, например, в жестких высказываниях в адрес зарубежных историков, писавших о блокаде вне ограничивавших их рамок соцреализма, что, правда, совершенно не отменяло того факта, что их работы также строились с учетом собственных, пусть и менее формализованных нарративных конструкций. Однако выход за пределы соцреализма давал им возможность задавать такие вопросы о жизни города и людей, которые казались абсолютно кощунственными с точки зрения советских авторов. Например, Дмитрий Павлов размышлял об этом следующим образом:

...американский историк Леон Гуре в своей объемистой книге «Осада Ленинграда», вышедшей в свет в 1962 году, пишет много о жизни города, о поведении людей. Причем, чтобы ему верили, он делает бесконечное количество сносок на советских авторов, без смущения чередуя правду с грубой ложью и клеветой. Гуре утверждает, что население Ленинграда во время блокады работало, но только потому, чтобы получить продовольственную карточку; дисциплина и порядок в городе соблюдались, но из страха перед властями; в Ленинграде находились люди, готовые сдать немцам, хотя они и не представляли собой большинства; Ленинград выстоял, но не благодаря стойкости его защитников, а исключительно из-за роковых ошибок Гитлера. И в таком плане этот «историк» преподносит своим читателям беспримерную борьбу ленинградцев. Сознательно искажая правду, он всячески старается принизить бессмертный подвиг Ленинграда. Зачем Гуре понадобилось подменять правду ложью? Цель одна: угодить реакционным силам, скрыть от общественности великое преимущество советского общества, морально-политическую сплоченность его людей; показать, что стоическая борьба советских людей с лютым врагом – фашизмом не есть следствие преданности их своему социалистическому строю, а результат насилия над ними властей¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. М., 1967. С. 155–156.

В этой фразе автор проговаривает смысл и значение нарративной конструкции соцреализма: «великое преимущество советского общества» – это тот вывод, к которому должен был прийти советский читатель вне зависимости от того, листал ли он роман-эпопею Чаковского, «Блокадную книгу» Гранина и Адамовича или слушал «Февральский дневник» Берггольц. Вероятно, именно поэтому тема войны и блокады, отформатированная советским канонem, всегда так востребована российскими политиками, без устали апеллирующими к достоинствам и героизму предков.

Другая важная мысль, закодированная в нарративной конструкции соцреалистического романа, касается отношения общества и власти. Модель «большой семьи», о которой писала Катарина Кларк, предполагала непрерываемый авторитет Отца, воплощавшего собой саму власть, и сына – как младшего, еще несознательного персонажа, роль которого отводилась советскому обществу. От того, насколько «сын» был послушен и внимателен к советам «отца», зависел исход дела. Даже если «отец» порой был излишне резок или допускал промахи (вспомним приведенные выше описания Сталина в романе Чаковского или характеристику ленинградских руководителей в «Блокадной книге»), это не отменяло его главенства и значения в победе. Такое заключение находило поддержку не только у советского руководства, напрямую связывавшего роль «отца» с политикой коммунистической партии, но и у современных российских властей, видящих в блокадных начальниках родственные фигуры.

Итак, нарративная структура соцреалистического романа, сыграв ключевую роль в формировании представлений о блокаде, контролировала смыслы. Цензурные запреты и особенная организация советского поля литературы также не способствовали появлению новых значений. Со временем и в истории, и в литературе появились произведения, тщательнее и детальнее раскрывавшие особенности блокадной жизни. Но в то же самое время наращивание деталей почти не влияло на базовую структуру повествования, которая по-прежнему осталась связанной с соцреалистическим формальным канонem. Соцреализм стал элементом гуманитарного и социального академического дискурсов и до сих пор играет важную роль в формировании исторических представлений о прошлом, воздействуя на современную российскую идентичность.

Наталия Арлаускайте «Пройдемте, товарищи, быстрее!»: режимы визуальности для блокадной повседневности

Вынесенную в заглавие фразу произносит экскурсовод в фильме Игоря Таланкина «Дневные звезды» (1966), основанном на одноименной автобиографической книге Ольги Берггольц, вышедшей в 1959 году. Гид ведет экскурсию по Угличу и заученным голосом выпаливает текст о месте убийства царевича Дмитрия, которым только что себя представляла Берггольц (Алла Демидова). В воображении героини фильма и киноповествовании история убитого царевича продолжится – Берггольц еще увидит себя в возрасте военного времени на отпевании царевича, а затем одной из участниц подавленного бунта. Ольга Берггольц в фильме непрестанно «примеряет» разные позиции для показа истории – на отпевании царевича она и царевич (актриса, игравшая Берггольц в детстве), и мстительница за него (Демидова в гриме блокадной Берггольц), участвует в истории в разных ролях и временных комбинациях – в качестве наблюдательницы за устоявшимся способом рассказа о событии и его же переинициаторницы. Слова гида, скрепленные казенно-профессиональной интонацией и произносимые в окружении анонимной группы туристов, утрированно демонстрируют устоявшийся, институционализированный способ исторического повествования, которому оппонируют «Дневные звезды».

Вне зависимости от того, насколько удачен этот опыт, фильм ставит вопрос о том, из чего состоит, из чего собран наличный визуальный порядок истории, набор каких визуальных режимов находится в распоряжении игрового кино, обращающегося к блокадному материалу. В определенном смысле эту проблему сформулировала сама Берггольц в «Дневных звездах». В главке «Главная книга» смысл такой книги видится в том, чтобы быть насыщенной «предельной правдой нашего общего бытия, прошедшего через мое сердце»¹¹⁰. Двумя основными повествовательными режимами для истории здесь полагаются исповедь и проповедь с возможностью их переключения друг в друга¹¹¹, а предпочтительной формой называется дневник.

В скудном советском и постсоветском игровом киноархиве блокады¹¹² «Дневные звезды» помечают тот момент, когда происходит отход от работы с блокадной хроникой, как правило исчерпывающейся тем объемом, в каком жизнь блокадного города была увидена в фильме «Ленинград в борьбе» (1942). В разных дозах и комбинациях хроника блокады в том виде, в котором она присутствовала в «Ленинграде в борьбе», использовалась во всех первых фильмах о блокаде: «Непобедимые» (1942)¹¹³, «Два бойца» (1943), «Жила-

¹¹⁰ Берггольц О. «Не дам забыть...» Избранное. СПб.: Полиграф, 2014. С. 325.

¹¹¹ «Попытки отделить исповедь от проповеди, противопоставить их друг другу, наконец, предпочесть исповедь проповеди – или наоборот – вызывают активный внутренний протест не только в силу своей явной чуждости и вредности для дела советской литературы, но еще, я бы сказала, своей какой-то воинствующей малограмотностью. Эти попытки производятся людьми, которые явно не любят, не ценят и даже не знают опыта великой русской классики и советской литературы, никогда не отделявших исповеди от проповеди, но, наоборот, всегда стремившихся использовать форму исповеди как сильнейшее орудие пропаганды, то есть проповеди» (Там же. С. 329–330).

¹¹² Это следующие фильмы: «Непобедимые» (1942) Сергея Герасимова и Михаила Калатозова, «Два бойца» (1943) Леонида Лукова, «Жила-была девочка» (1944) Виктора Эйсымонта, «Ленинградская симфония» (1957) Захара Аграненко, «Балтийское небо» (1960) Владимира Венгерова, «Вступление» (1963) и «Дневные звезды» (1966) Игоря Таланкина, «Зимнее утро» (1966) Николая Лебедева, «Зеленые цепочки» (1970) Григория Аронова, «Всегда со мной...» Соломона Шустера, «Мы смерти смотрели в лицо» (1980) Наума Бирмана, «Соло» (1980) Константина Лопушанского, «Порох» (1985) Виктора Аристова, «Красный стрептоцид» (2001) Василия Чигинского, «Ленинград» (2007) Александра Буравского, «Ленинград» (2014) Игоря Вишневецкого.

¹¹³ О фильме «Непобедимые», как и о фильме «Два бойца», снятом в эвакуации, в контексте утопического киномыш-

была девочка» (1944), «Ленинградская симфония» (1957) и «Балтийское небо» (1960). В 1966 году вышли сразу два блокадных фильма: «Дневные звезды» и «Зимнее утро» Николая Лебедева. Черно-белое «Зимнее утро» ограничивается документальными кадрами Гитлера и бомбежек, с которых начинается фильм, а в первом цветном фильме о блокаде, «Дневные звезды», появляется уже современная, выполненная в цвете документальная съемка. В последующих игровых фильмах о Ленинградской блокаде документальные съемки практически исчезают¹¹⁴ и вновь появляются уже в «Ленинграде» (2014) Игоря Вишневецкого, который, как и «Блокада» Сергея Лозницы (2006)¹¹⁵, существенно расширяет хроникальный видеоряд блокады.

В этой статье речь пойдет о сочетании визуальных режимов блокадной истории в игровом кино. О том, как в связи с динамикой использования блокадной кинохроники в игровом кино устанавливается/меняется киноархив блокады, если архив, вслед за Мишелем Фуко, понимается не как совокупность текстов и предметов, а как условия производства суждений об истории. Эти условия – правила, по которым происходит отбор, приоритизация, дисквалификация или изменение статуса тех или иных объектов, в данном случае документальных кадров в соотношении с возможностями «говорить об истории», которыми располагает повествовательное игровое кино. Основное внимание уделяется приемам и механизмам использования хроники в блокадном киноповествовании в контексте контроля за репродуцируемой версией блокадного опыта.

* * *

Здесь используемая и развиваемая идея визуального/скопического режима обладает искусствоведчески-киноведческой генеалогией. Мартин Джей заимствует этот термин у Кристиана Метца, который через взаимодействие между желанием, дистанцией, взглядом и его объектом объясняет специфику функционирования кино, в котором дистанция между зрителем и плоским экраном и отсутствие объекта неустранимы и необходимы для работыскопического удовольствия¹¹⁶.

Джей подхватывает термин «скопический режим» для обозначения различных способов визуального восприятия, которые свойственны Новому времени и могут быть обозначены как конкурирующие друг с другом «скопические режимы модерности»: «...скопический режим модерности следует понимать как спорную территорию, а не как гармоничный и последовательный комплекс визуальных теорий и практик. Его можно охарактеризовать путем дифференциации визуальных субкультур, разделение которых позволяет понять множественность импликаций видения»¹¹⁷. Основнымископическими режимами модерности, практически никогда не существующими в чистом виде, Джей считает (ренессансный) перспективизм, дескриптивный, картографический взгляд (прежде всего в голландской живописи XVII века) и барочный способ видения. Эти режимы оперируют различными концепциями «реалистичности» и конструируют разных субъектов взгляда, оставаясь при этом неиерархичными и не привязанными к месту и времени своего возникновения.

ления о блокадном городе см.: Барскова П. В город входит смерть // Сеанс. 2015. № 59/60 (<http://seance.ru/blog/xronika/smert/#text-15>).

¹¹⁴ Телевизионные сериалы не учитываются.

¹¹⁵ Об организации хроники в этом фильме в контексте де- и реархивации исторического знания см.: Арлаускайте Н. Пределы архива: «Блокада» Сергея Лозницы // Гетеротопии: миры, границы, повествование [Literatūra. № 57 (5)]. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015. С. 157–171.

¹¹⁶ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 93–94.

¹¹⁷ Jay M. Scopic Regimes of Modernity // Vision and Visuality / Ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. P. 4.

То есть разные типы (кинематографической) визуальности можно понимать одновременно и как специфический «скопический режим контроля и доминирования»¹¹⁸, восходящий к оптике социального контроля, описанной Фуко, и как «тот конкретный характер *режима веры*, который будет принят зрителем» и который вместе с различными степенями миметичности будет различным «в разных техниках вымысла»¹¹⁹. В данном случае разные визуальные режимы и разные «техники вымысла» связаны прежде всего с хроникальностью и повествовательностью, задействованными в игровом кино. Речь идет о том, как, на каких условиях и с какими последствиями традиционное (классическое) киноповествование «принимает» хроникальные кадры в «блокадных» фильмах 1942–1960-х годов¹²⁰, то есть о том, как взаимодействуют разные «техники вымысла».

Как показывает Мэри Энн Дон на примере анализа политики звука в повествовательном кинематографе, визуальная идеология нарративного кино в целом состоит в последовательном «подавлении материальной гетерогенности»¹²¹, а его идеологическая цель – в том, чтобы «скрыть ту огромную работу, которая необходима для создания эффекта спонтанности и естественности»¹²², порождающих, в свою очередь, иллюзию гиперсвязности мира, единство знания и его субъекта. То есть все анализируемые фильмы «рискуют» своей связностью в тот момент, когда становятся проницаемыми для иного режима визуальности. Этот иной режим визуальности – хроника – обращается к уже готовому архиву блокады, который начиная с «Ленинграда в борьбе» описывается тем, что Полина Барскова называет «телеологическим большим нарративом с позиции Смольного»¹²³, будь то игровое кино или документальное (помимо «Ленинграда в борьбе» тот же тип нарратива реализует «Подвиг Ленинграда» (1959), «900 незабываемых дней» (1964) и другие фильмы).

В то же время хроникальные кадры блокады обращаются к эфемерности и случайности, заложенным в кино и создаваемом им архиве, как их описывает Дон: «... кино напрямую работает с проблематикой *репрезентируемости* эфемерного, архивируемости настоящего»¹²⁴. В целом особенность кино состоит в том, что если преимущественная его ценность заключается в запечатлении случайного, то сама природа кино, его существование в режиме потенциального репродуцирования и повтора вступают в противоречие с идеей случайности, эксцесса, эфемерности. Основным способом контролировать случайность и эфемерность настоящего – различные формы монтажа. Именно с появлением монтажа эфемерное, случайное, настоящее (время, презентивность) приобретают свойство прошедшего и начинают принадлежать истории – «монтаж переводит настоящее в только что минувшее»¹²⁵.

Присущая реалистическому историческому киноповествованию, использующему кинохронику, гетерогенность потенциально субверсивна, и один из центральных вопросов, возникающих в связи с соседством различных режимов киновизуальности, – это вопрос о

¹¹⁸ *Elsaesser Th., Hagener M. Film Theory: An Introduction through Senses. Routledge, 2010. P. 102.*

¹¹⁹ *Мемц К. Воображаемое означающее. С. 100.*

¹²⁰ *Bordwell D. Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press, 1985.*

¹²¹ *Doane M. A. Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing // Film Sound: Theory and Practice / Ed. by E. Weis, J. Belton. New York: Columbia University Press, 1985. P. 57.*

¹²² *Ibid. P. 61.*

¹²³ *Barskova P. Sergei Loznitsa, The Siege (Blokada, 2006) [Review] // KinoKultura. 2009. № 24 (<http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml>).*

¹²⁴ *Doane M. A. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Harvard University Press, 2002. P. 25.*

¹²⁵ *Ibid. P. 105. Ср. идеи Зигфрида Кракауэра и Жоржа Диди-Юбермана о роли монтажа и Андре Годро о временном аспекте различия между нарративом и монстрацией (Kracauer S. The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Oxford: Oxford University Press, 1960; Didi-Huberman G. Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz. Chicago: The University of Chicago Press, 2008; Gaudreault A. From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema. University of Toronto Press, 2009).*

способах регулирования, «темперирования» этой визуальной гетерогенности. Другими словами, в контексте блокадных фильмов вопрос об использовании хроникальных кадров – это вопрос о способах контроля за случайностью, за эфемерным, о способах включить этот контроль в идеологию нарративного игрового кино.

Это особенно важно для реалистического исторического киноповествования, которое в целом непригодно для передачи сложности исторического опыта, так как представляет такой тип исторического воображения, который Томас Эльзассер с отсылкой к Жану Бодрийяру называет «ретросценарием»:

...пребывающие в состоянии политической стагнации граждане Западной Европы при помощи кино предаются воспоминаниям о тех временах, когда в истории их стран еще существовали отдельные злодеи и жертвы, существовали имевшие значение цели, принимались решения о жизни и смерти. В таком подходе к истории привлекала возможность предложить рассказ с началом, серединой и концом, который создавал бы иллюзию повествования о судьбе человека или нации. Эту потребность фашизм пытался удовлетворить в массовом масштабе. Поэтому Бодрийяр считает, что кинематографический возврат в историю – это не попытка примириться с прошлым, а фетишизация совсем другого, связанного с настоящим переживания¹²⁶.

В контексте блокадных фильмов важно, что режим ретросценария остается практически неизменным в течение двадцати лет – начиная с фильмов военного времени и до начала 1960-х годов: все это время используется практически идентичный набор хроникального материала, подчиняемого нуждам ретросценария.

* * *

С 1942 года до начала 1960-х годов из фильма в фильм, если они принадлежат игровому киноархиву блокады, переходят те же самые или родственные кадры (напомню: в центре внимания – не собственно цитатная ткань фильма, а тип изображения, режим визуальности, задействованный в блокадном архиве, в том его виде, который практикуется в советском игровом кино). Пять блокадных фильмов («Непобедимые», «Два бойца», «Жила-была девочка», «Ленинградская симфония» и «Балтийское небо») перерабатывают и воспроизводят хроникальное изображение блокады, какой она, не раз отцензурированная, предстала в 1942 году в фильме «Ленинград в борьбе». Однако воспроизведение никогда не является идентичным, повтор сопровождается различием, вводящим нюансы как в репрезентацию блокады на киноэкране, так и во взаимодействие режимов киновизуальности.

Хроникальный набор

В «Ленинграде в борьбе» жизни блокадного города зимой 1941/42 года отведено двадцать минут из семидесяти: с 27:30 до 46:50, то есть город и его жители обрамлены повествованием о военных действиях, а блокадная повседневность полностью подчиняется военным целям и маневрам, прежде всего сохранению производительности – созданию оружия. В этой двадцатиминутной нарезке блокадной хроники содержатся кадры, затем кочующие по блокадным фильмам и составляющие своего рода иконографический блокадный канон в кино. Этот канон функционирует двумя разными способами: как прямое, цитатное

¹²⁶ Эльзассер Т. История – всего лишь старый фильм? // Искусство кино. 1994. № 10. С. 60.

воспроизведение хроники и как определенный тип, элемент хроникального изображения, «переведенный» в режим игрового реалистического кино. Можно выделить ряд подобных постоянно повторяющихся элементов блокадного кинематографического канона, которые функционируют как в ранних фильмах о блокаде, так и в фильмах, созданных после 1960 года.

Далее приведены соответствующие кадры из фильма «Ленинград в борьбе»; в перечне указаны некоторые элементы и перечислены те фильмы, в которых они встречаются; при этом в случае, если эти элементы функционируют в фильме первым образом, название фильма дано курсивом, а если вторым – то полужирным шрифтом. В некоторых фильмах употребляются оба способа – их название дано полужирным курсивом.

1. *Сбор воды* (**«Жила-была девочка»**, **«Два бойца»**, **«Ленинградская симфония»**, **«Дневные звезды»**, **«Мы смерти смотрели в лицо»**).



2. *Ребенок в блокадном городе* (**«Два бойца»**, **«Ленинградская симфония»**, **«Балтийское небо»**, **«Дневные звезды»**).



3. *Перевозка умерших* («Ленинградская симфония», «Балтийское небо», «Дневные звезды», «Зимнее утро», «Мы смерти смотрели в лицо»).



4. *Замерзшие трамваи* («Жила-была девочка», «Балтийское небо», «Зимнее утро», «Мы смерти смотрели в лицо», «Соло»).



5. Зимний фонарь («Жила-была девочка», «Ленинградская симфония», «Балтийское небо»).



6. Громкоговорители на улицах («Жила-была девочка», «Дневные звезды», «Зимнее утро», «Мы смерти смотрели в лицо»).



7. Очистка улиц от снега («Ленинградская симфония», «Зимнее утро»).



8. Дирижабли («Непобедимые», «Два бойца», «Ленинградская симфония», «Балтийское небо», «Зеленые цепочки»).



9. Петропавловская крепость («Непобедимые», «Два бойца», «Ленинградская симфония», «Соло»).



10. *Набережная Невы* («Непобедимые», «Два бойца», «Жила-была девочка», «Ленинградская симфония»).



11. *Плакаты и стенгазеты* («Жила-была девочка», «Ленинградская симфония», «Балтийское небо», «Зимнее утро», «Зеленые цепочки», «Мы смерти смотрели в лицо», «Порох»).



12. Стрелка Васильевского острова («Жила-была девочка», «Ленинградская симфония», «Балтийское небо», «Зимнее утро», «Зеленые цепочки»).



Все кадры взяты из документального фильма «Ленинград в борьбе» (1942), режиссеры: Р. Кармен, Н. Комарцев, В. Соловцов, Е. Учитель, композитор Д. Астрадавцев.

Своеобразный иконографический «блокадный минимум» повторяется с вариациями во всех блокадных фильмах в полном или усеченном виде. К концу обсуждаемого периода он кажется прочно усвоенным игровым кино, и в «Балтийском небе» (1960) некоторые фрагменты хроники продублированы в игровом киноповествовании: например, кадр с зимним фонарем получает постановочную пару, у которой к тому же появляется свой микросюжет – «фонарь умирает» (см. на следующих двух страницах).

Некоторые элементы хроникального блокадного канона обретают продолжение, «невидимое» в самой хронике, но прочно устоявшееся в игровой части канона. Например, радиоточки: если в хроникальной части, снятой исключительно в публичном пространстве, неизменно присутствуют громкоговорители, то в игровой, приобретающей частное измерение, так же неизменна домашняя радиоточка.

В хронике и киножурналах военного времени интерьер, а вместе с ним бытовая инфраструктура – домашние радиоточки, батареи центрального отопления и т. п., появляется только в поздних сюжетах о восстановлении города. Возвращение частного пространства и частной жизни в зону видимости призвано свидетельствовать о военных успехах и изменении контроля за режимом взгляда, пределах его проницаемости и функциях самого частного как видимого. Если в блокадном хроникальном каноне частное, обыденное практически выведено из зоны видимости либо предстает как его руина (ср. многочисленные кинокадры и фотографии каркаса кровати на фоне разрушенного дома), то на переходе к постблокадной хроникальной визуальности частное предстает как полностью упорядоченное, «целое», а вместе с ним утверждается его «гладкий субъект»¹²⁷.



«Балтийское небо» (1960), режиссер В. Венгеров, автор сценария Н. Чуковский, композитор И. Шварц. Повторен кадр из кинохроники, вошедшей в фильм «Ленинград в борьбе»

¹²⁷ Сандомирская И. Блокада в слове. Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 173–265.



«Балтийское небо» (1960), режиссер В. Венгеров, автор сценария Н. Чуковский, композитор И. Шварц.



«Балтийское небо» (1960), режиссер В. Венгеров, автор сценария Н. Чуковский, композитор И. Шварц.

Длительность, порядок и ритм

В блокадном игровом кино хроника, как правило, группируется в небольшие отрезки (2–3 в фильме) и 1) появляется в самом начале фильма, обозначая место («Непобедимые»¹²⁸, «Жила-была девочка»); 2) вкомпоновывается в повествование как часть городской повседневности («Два бойца», «Жила-была девочка», «Ленинградская симфония», «Балтийское небо»); 3) используется для обозначения иного пространства, перевода повествования в символический регистр («Жила-была девочка», «Ленинградская симфония»). Длительность хроникальных кадров по сравнению с «Ленинградом в борьбе» остается практически неизменной, за исключением «Двух бойцов», где не только ускоряется монтажный ритм, но и кадры накладываются друг на друга (об этом дальше), и «Ленинградской симфонии», где ритм подчинен музыке Шостаковича: в последнем фильме хроника разделена на два блока, каждый из которых монтируется с исполнением Ленинградской симфонии (вначале – репетиция, затем – исполнение на радио).

Хроникальный набор и длительность его частей немногим отличается от источника канона – «Ленинграда в борьбе», иногда в точности повторяя монтажный порядок. Наиболее существенное в использовании хроникального материала происходит на шве визуальных режимов, местах монтажного ввода и вывода хроники из реалистического киноповествования.

Монтаж и соединение режимов киновизуальности

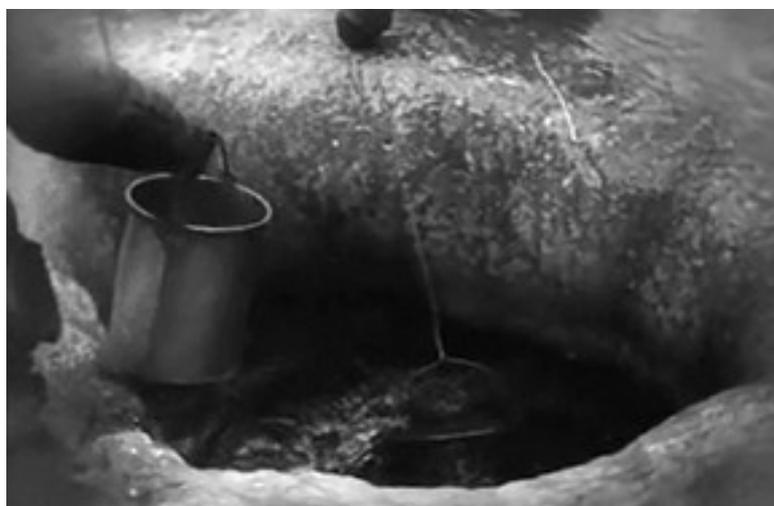
Практически все случаи ввода хроникальных кадров (кроме начальных) и вывода из них монтажно скрепляются с игровым повествованием либо путем создания иллюзии общего диегетического пространства (то есть путем диегетизации гетерогенных фрагментов хроники), либо с помощью визуальной рифмы.

1. Диегетизация хроники

¹²⁸ В «Непобедимых» хроника используется и для рипроекции. Об отснятых в Ленинграде фонах см.: Краткая информация директора киностудии ЦОКС М. В. Тихонова и художественного руководителя студии Ф. М. Эрлера о работе студии, 25 декабря 1941 г. // Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт. – сост. В. И. Фомин. М.: Материк, 2005. С. 257. В фильме также использован игровой материал, снятый в то же время в Ленинграде («около 80 игровых полезных метров»), см.: Докладная записка Л. А. Гринкруга И. Г. Большакову о состоянии дел на киностудиях Алма-Аты, Ашхабада и Ташкента, 20 марта 1942 г. // Там же. С. 317.



Кадры из фильма «Жила-была девочка» (1944), режиссер В. Эйсымонт, автор сценария В. Недоброво, композитор В. Пушков. Хроника, затем игровой фрагмент.



Кадры из фильма «Ленинградская симфония» (1957), режиссер и автор сценария З. Аграненко, композитор В. Баснер. Игровой фрагмент, затем хроника.

2. Визуальные рифмы



Кадры из фильма «Ленинградская симфония» (1957), режиссер и автор сценария З. Аграненко, композитор В. Баснер. Хроника, затем игровой фрагмент.



Кадры из фильма «Ленинградская симфония» (1957), режиссер и автор сценария З. Аграненко, композитор В. Баснер. Игровой фрагмент, затем хроника.

Диегетизацию хроники подкрепляет введение (квази)диегетического звука, прежде всего воя сирены или залпов орудий, который с большей или меньшей убедительностью создает иллюзию пространственной непрерывности, устанавливая общность пространственных ориентиров для хроникального и игрового фрагментов (акустическая проксемика). Возможности закадровой музыки в этом отношении куда более ограничены, но и ее использование на стыке разнородных фрагментов в рамках доминирующего нарративного режима направлено на погашение разнородности.

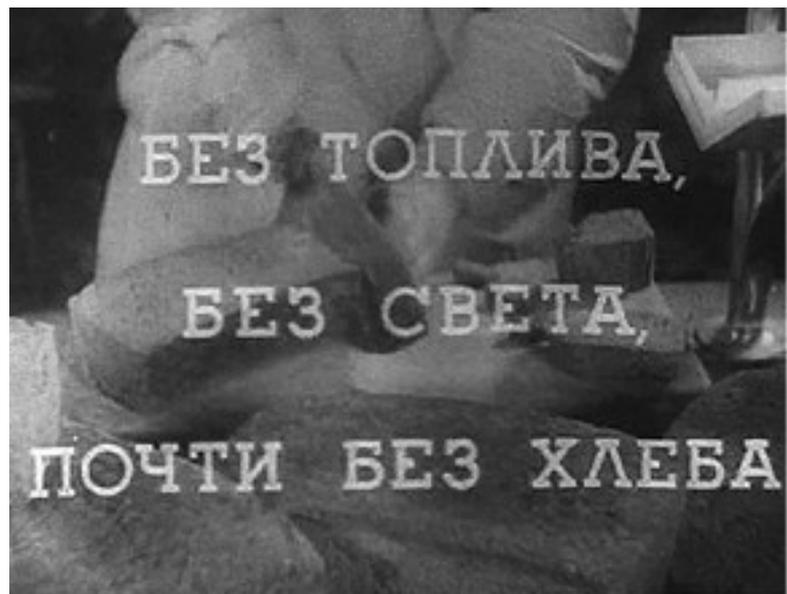
В «Ленинградской симфонии» документальные кадры используются в рамках того же нарратива производительности, что и в «Ленинграде в борьбе»: коллективное тело оркестра, сложенное из представителей различных родов войск, производит совершенное произведение, само существование которого приводит к прямой аналогии между производством оружия и производством зовущей и вооружающей музыки. Хроника вводится таким образом, что она воспроизводит канон и практически растворяется в диегезисе либо, нанизанная на

музыкальный ритм симфонии, переводится в символический регистр, в котором подчеркнутая ритмизация визуального ряда уравнивает орудия войны и музыки, гасит случайность, непреднамеренность хроники и стирает различие в режимах визуальности, задействованных в партитуре противостояния в качестве разных визуальных партий.

В этом и в других фильмах хроника (именно в таком составе и порядке), с одной стороны, обозначает тот блокадный архив, которому тот или иной фильм принадлежит, служит его метой, знаком причастности к основному и проверенному (скопическому) «режиму контроля и доминирования» блокадной истории, а с другой стороны, из-за постоянной диететизации либо подчеркнутой символизации и репродуцирования иконографического канона, образующего достаточно ригидный визуальный словарь блокады, рискует утратить привилегии индексальности, а потому уникального, единичного свидетельства.

В «Двух бойцах», одном из самых ранних блокадных фильмов, блокадная хроника обрабатывается в несколько приемов и слоев: она становится подробнее, подчиняется скорости закадрового голоса (и текста, бегущего снизу вверх) и служит своего рода нарративным резюме (в терминах Жерара Женетта) блокадной зимы. Хроника здесь монтируется с музыкой и появляющимся на экране текстом, а диететизацию производят титры («Саша вышел из госпиталя» и т. д.), вовлекающие судьбу персонажей фильма в хроникальный обзор. Некоторые фрагменты монтируются при помощи наплыва, сгущающего время и пространство. С точки зрения функционирования хроникального блокадного словаря наплыв при достаточно быстром темпе может быть связан с легкой узнаваемостью кадров, их достаточной укорененностью в памяти, а потому отсутствием необходимости в более или менее подробном их «проговаривании». Даже на этом раннем этапе архивирования блокады они действуют скорее как знаки архива, а не как одна из его версий, находящихся в процессе становления.











Кадры из фильма «Два бойца» (1943), режиссер Л. Луков, автор сценария Е. Габрилович, композитор Н. Богословский.

В контексте взаимодействия и переключения визуальных режимов для блокадной истории последнее обстоятельство чрезвычайно важно, так как свидетельствует о том, что и в начальный момент формирования блокадного кинематографического архива хроника стремительно «пастеризовалась», а ее потенциальная эксцессивность подавлялась строгим отбором и монтажными фигурами. «Пастеризация» здесь, при всей рискованности каламбуров, понимается двояко: с одной стороны, она обозначает перевод настоящего в завершённое прошлое (в «только что минувшее», Мэри Энн Дон), с другой – указывает на возможность длительного хранения хроникального материала и одновременно на его «обеззараживание», освобождение от эксцессов и случайности индексальности. Монтажный шов при этом – место наиболее интенсивной работы политического воображения, запечатывающего блокадный архив в *pasterизованной* форме, максимально непроницаемой для непредвиденных уколов изображения.

* * *

Процесс пастеризации можно наглядно показать на примере другого блокадного фильма, снятого также во время войны, – «Жила-была девочка» (1944). Этот фильм позволяет вписать формы «анестезирования» хроники в активные на тот момент споры о повествовательности в кино.

В фильме есть отрезок, в котором семилетняя Настенька, проводив мать дежурить на крыше, во время тревоги отправляется в бомбоубежище. Когда Настенька спускается туда, она видит, как старая женщина зачитывает обращение к женщинам Ленинграда, опубликованное в «Ленинградской правде» 28 сентября 1941 года (так мы точно узнаем время действия): «Не было, нет и не будет у женщин врага более страшного, нежели фашизм». Пока зачитывается текст, видим крупные планы женщин и фрагмент хроники (площадь Зимнего дворца, набережную с танками на фоне Петропавловской крепости, ворота Кировского завода). Затем Настенька, усыпленная горящей свечой, засыпает, а свеча превращается в елочную.

В следующем эпизоде (сон героини: новогодняя елка), интенсивно насыщенном визуальными эффектами и комбинированными съемками (например, игрушечный Дед Мороз вырастает до человеческого роста, а затем превращается в Снегурочку), Настенька дожидается новогоднего чуда и получает в подарок гигантский треугольник письма «Настеньке от папы». Обратным превращением свечи действие вновь ненадолго переносится в бомбоубежище. Затем следуют хроникальные кадры блокадной зимы, а возвращение в домашнее пространство приводит зрителя к Настеньке, ухаживающей за больной матерью. Таким образом, Настенька входит в бомбоубежище в сентябре, а выходит глубокой зимой (после Нового года). При этом ее реальный (темнота убежища), воображаемый (сновидческий) и символический (политический – зачитанное обращение) опыт артикулируется посредством нескольких кинематографических режимов, указывающих на различные модусы реальности.

Хроника сопровождает газетную публикацию. Обращение к женщинам Ленинграда посредством голоса зачитывающей его женщины представляет институционализированный голос власти: первоначально обращение вписано в политический ритуал (зачитано на женском митинге), а затем репродуцировано с помощью медиа (газета). Точно так же кадры хроники, иллюстрирующие и аргументирующие это сообщение, задействуют зрение, оптику власти, многожды проверенную и воспроизведенную. В то же время обращение к хорошо знакомой хронике для разнообразных нарративных нужд, в том числе для «затыкания» сюжетных пробелов («пришла зима»), позволяет говорить о том, что использование хроникального материала буквально за два года его циркуляции уже стало автоматизированным.

На многократном использовании хроники настаивал А. А. Жданов, возражавший против создания разового изображения на обсуждении фильма «Ленинград в борьбе» (тогда – «Оборона Ленинграда») 17 апреля 1942 года:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.