

КРУГЛОВА Татьяна Анатольевна / Tatyana A. KRUGLOVA

Россия, Екатеринбург.
Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Философский факультет.
Кафедра этики, эстетики, теории и истории культуры. Доктор философских наук, профессор.

Russia, Ekaterinburg.
The Ural State University named after A.M. Gorky. Faculty of Philosophy.
The Department of ethics, aesthetics and the theory and history of culture. PhD, professor.

tkruglova@mail.ru



ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОЦРЕАЛИЗМА КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА «РЕВОЛЮЦИИ ЧУВСТВ» ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГЕРОЕВ

АРКАДИЯ ГАЙДАРА

Статья посвящена анализу форм и структур идентичности, как они представлены в образной выразительности художественного произведения определенной эпохи. Спустя двадцать лет после начала нового революционного витка в истории России у нас появился шанс глубже понять, что произошло с нами в XX веке. Новая установка заключается в том, что в анализе того или иного исторического типа искусства мы должны исходить из него как бесценного свидетельства о прошедшей эпохе и, прежде всего, о ее людях. С помощью искусства эпохи создают самообраз и для современников, и для потомков, но они оставляют в художественных произведениях и бессознательные следы, и, безусловно, что-то скрывают. Соцреалистические тексты трактуются в статье как одни из самых репрезентативных документов эпохи, ключ к пониманию того существенного, что происходило с людьми в эпоху сталинской модернизации. Но соцреализму последними поколениями советских людей было отказано в статусе свидетельствования. Однако соцреализм — не столько стиль, сколько миропонимание, особые аксиология и психология. Предмет анализа — произведения одного из самых обаятельных авторов эпохи — Аркадия Гайдара.

Ключевые слова: образ эпохи, самосознание, соцреализм, идентичность советского человека

Works of social realism as evidence of “revolution in feelings”: existential problems of characters in books by Arkady Gaidar

This article focuses on the analysis of identity forms and structures as they are presented in the literary texts of a specific period. Two decades after the beginning of a new revolutionary cycle in Russian history we have a chance to develop a deeper understanding of what happened to us in the 20th century. The author offers a new approach to analyzing any historical type of art. Art is perceived as invaluable evidence of the past epoch and, above all, of its people. Art in different epochs creates a self-image for contemporary readers and for future generations; however, they leave unconscious tracks and something remains hidden. In this article the texts of Socialist realism are treated as some of the most representative documents of the age and as the key to understanding essential things that were happening to people during the Stalinist modernization. Though the last generations of the Soviets rejected the works of Socialist realism as insufficiently reliable evidence, the author argues that Socialist realism is not only a style; it is an outlook on the world, containing a special type of axiology and psychology. The article reviews the works of one of the most appealing and captivating authors of that age, Arkady Gaidar.

Key words: image of the epoch, self-awareness, Social realism, Soviet identity

«Гвозди бы делать из этих людей,
Не было б в мире крепче гвоздей»

Н. Тихонов

«Приближаясь к тем точкам,
где человек оказывается способным справиться
с болью или превзойти ее, можно обрести доступ
к истокам его власти и к той тайне, которая
кроется за его господством. Скажи мне, как ты
относишься к боли, и я скажу тебе, кто ты!»

Э. Юнгер (О боли. С. 474–475)

Спустя двадцать лет после начала нового революционного витка в истории России у нас появился шанс глубже понять, что произошло с нами в XX веке. Новая установка заключается в том, что в анализе того или иного исторического типа искусства мы должны исходить из него как бесценного свидетельства о прошедшей эпохе и, прежде всего, о ее людях. С помощью искусства эпохи создают самообраз и для современников, и для потомков, но они оставляют в художественных произведениях и бессознательные следы, и, безусловно, что-то скрывают. Соцреалистические тексты трактуются мной как одни из самых репрезентативных документов эпохи, ключ к пониманию того существенного, что происходило с людьми в эпоху сталинской модернизации. Однако последними поколениями советских людей соцреализму было отказано в статусе свидетельствования. Соцреализм был квалифицирован либо как сознательная ложь, либо как фальшь, либо как документ, сообщающий только о намерениях тоталитарной власти. Сам соцреализм долго трактовался как созданный одним автором — государством, и имеющий опору только во власти и благодаря процедурам насилия.

Мне представляется, что эти трактовки не только односторонни, но и чреватые серьезными теоретическими ошибками. Во-первых, не учитывается тот факт, что в эпоху модернизации на первый план выходят различные способы рационального планирования и конструирования не только социальных отношений, но и всей сферы повседневности, языка, чувств и телесности. Различные формы насилия широко применяются во всех модернизирующихся обществах, а в странах, проходящих ускоренную модернизацию, степень насилия возрастает. Другая теоретическая ошибка — это чрезмерная демонизация власти, когда и ее апологеты, и ее оппоненты приписывают ей креативные сверхвозможности. Все классические философские исследования тоталитаризма доказывают, что без поддержки снизу никакая государственная машина не может работать. Даже если предположить, что все правила жизни спускаются сверху, то снизу они ежедневно воспроизводятся кем-

то с охотой, а кем-то нехотя, постепенно закрепляясь в качестве пусть и очень неудобных, но привычных действий, мыслей, речевых практик, эстетических вкусов и художественных предпочтений. Модернизирующимся обществам всегда сопутствует стихийно вырабатывающийся конформизм.

Важно понять, какое место в этих процессах занимало соцреалистическое искусство. Соцреализм — не столько стиль, сколько миропонимание, особые аксиология и психология. Предмет моего анализа — произведения одного из самых обаятельных авторов эпохи — Аркадия Гайдара. Следуя правилам текстологического анализа, я обратила внимание на частотность некоторых слов, указывающих на ведущие мотивы художественного мира Гайдара, и, как мне представлялось, дающих ключ к экзистенциально-психологическому своеобразием того антропологического типа, который формировался в эпоху сталинской модернизации.

Речь пойдет о семантическом гнезде, образованном от слова «крепко». «Крепко» встречается в «Военной тайне» 30 раз, в «Судьбе барабанщика» — 22 раза. Слово «крепко» концентрируется в наиболее значимых, напряженных точках повествования как заклинание, иногда — в пределах одного абзаца и даже внутри одного предложения. Относится только к хорошим людям. Используется очень разнообразно, как предикат по отношению к предметам, людям, чувствам, состояниям природы и т. д. «Когда пришла минута прощания — все заплакали... Я крепился»; «крепко пахло яблоками», «крепко заболел...», «крепко был атаман», «крепко любить», «крепко пожал руку». Часто используются близкие по смыслу «сильно», «твердо». Лексический анализ, дополненный исследованием других уровней текста (сюжет, ситуации, отношения героев), позволил обнаружить черты художественного типа, который, как мне представляется, был репрезентативен относительно психотипа, сформировавшегося в советской действительности.

Чтобы разобраться с художественным миром А. Гайдара и в целом с репрезентативностью соцреализма в отношении свидетельств об изменении культурно-антропологических характеристик советского человека, необходимо описать социокультурный контекст 1920–1930-х годов. В монографии, посвященной всестороннему исследованию советской модернизации «Серп и рубль» А. Вишневский вводит понятие «революции чувств» — глубинном сдвиге в эмоциональном строе интимных человеческих отношений. Речь в рамках его исследования идет только об отношениях между мужчинами и женщинами, радикальные изменения в которых были вызваны, прежде всего, на его взгляд, демографическими аспектами модернизации. Но, как нам



представляется, использовать и этот термин, и обнаруженные Вишневым связи между модернизационными социальными процессами, их социально-психологической переработкой и репрезентацией в сфере духовной культуры, вполне возможно и шире, в исследовании таких важных концептов как *боль, память, долг, вина, страх, ужас* и других. К числу главных смыслов демографической модернизации Вишневский относит:

- 1) перенесение центра тяжести социального контроля с социального на индивидуальный уровень: контроль со стороны государства, церкви, соседской общины уступает место самоконтролю;
- 2) демографией был нанесен сильный удар по синкретизму всего традиционного мира и расширены предпосылки нового структурирования, рационализации массового поведения и одновременно его усложнения;
- 3) растущее замещение семейной солидарности социальной;
- 4) эмансипация детей и пожилых. Н. Козлова в своих исследованиях человеческих документов сталинской эпохи также отмечает ведущую роль демографического фактора в революционных изменениях поведения и репрезентации людей, механизмах функционирования их памяти.

Другим важнейшим следствием модернизации, ее главным продуктом, основой революции чувств, стали новые формы коллективности, соответствующие промышленной и городской эпохе. Новый человек должен был жить внутри разнообразных объединений, отождествляя себя с ними. Такое положение дел усиливалось задачами тоталитарной власти, так как это позволяет ей «иметь дело не с отдельными людьми, а с их корпоративными представителями. Во всякого рода объединениях идеологи и политики видели путь к новому структурированию масс и восстановлению утраченного порядка»¹. Кроме того, догоняющий характер российской модернизации сильно менял содержание ее важнейших составляющих. Прежде всего, речь идет о таком характерном для западной модернизации процессе, как разрушение традиционного холистского миропонимания и становление атомизированной индивидуальности. В Советской России есть все признаки того, что этот процесс шел: деревенский тип быстро менялся, двигаясь в сторону автономизации, приобретая черты предприимчивости, эгоизма, рациональной расчетливости. Но общий антизападный контекст советской модернизации выдвинул традиционалистский реванш во имя сохранения холистского типа общности, гораздо

более подходящего задачам тоталитарного государства, нежели буржуазно-демократического. Вновь создаваемым объединениям и коллективам, построенным в результате инструментальной модернизации², не нужен индивидуализм автономной личности.

В результате внутренней противоречивости этого процесса образовались линии разлома в структуре ценностей советского человека «между ориентациями ценностными и инструментальными»³. На уровне психологическо-экзистенциальном это выражалось в необходимости каждый раз преодолевать несовместимость разнонаправленных требований: от каждого человека требовалось быть инициативным, ответственным, смелым, изобретательным, готовым к риску, и одновременно быть готовым выполнить, не рассуждая, приказ, не предпринимать никаких действий, не согласовав с другими членами коллектива (демократический централизм). Он должен доверять, но быть бдительным; ценить каждого человека, но действовать по принципу «незаменимых нет». Выход, который находит культура — сакрализация инструментального использования человека властью. Отказ от своей автономности должен обрести возвышенный статус, утилитарное отношение к человеку — сверхпрагматическое оправдание. Соцреализм, по нашему мнению, выполнял важную социокультурную задачу: он был художественным образом мира, в котором эти разломы и сшибки оказываются чудесным образом преодоленными, не создавая индивиду никаких экзистенциальных проблем.

О новой чувствительности, новом сентиментализме заговорили в это время многие. В Шкловский провозгласил с трибуны Первого съезда советских писателей: «Класс начал ценить в себе чувства. Мы стали чувствительны, как когда-то, по-своему, была чувствительной молодая буржуазия, и мы должны, конечно, научиться писать о своих чувствах лучше и крепче, чем буржуазия»⁴. «Крепче» здесь звучит как синоним и усилитель значения «лучше». У Гайдара новая установка выражена во фразе «Тимур взволнован, но он крепится».

Чувствительность есть, но она глубоко спрятана. «Добродушно улыбаясь, лихо затопал на вокзал, с тем, чтобы никогда домой не вернуться»⁵. «А праздник — веселое Первое мая? А гром и грохот Красной Армии? Не для вас же, чтобы вы сдохли, плакал я, когда видел в кино,

² Там же. — С. 175.

³ Там же. — С. 184.

⁴ Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С.156.

⁵ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 376.

¹ Вишневский А. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. — М., ОГИ, 1998. — С. 147.

как гибнет в волнах Чапаев»¹. Плачут, когда гибнет героиней — тогда плакать не стыдно. Но это редко, чаще всего героев охватывают «грозные и гневные» чувства. Всего один раз в «Военной тайне» Натка и Владик «плакали открыто, громко, как маленькие глупые дети»². Прямого проявления чувств, если это не так называемые «социальные чувства» (патриотизм, энтузиазм, ненависть к врагу) — герои Гайдара стыдятся: «Бледный и сдержанный настолько, что, казалось, никому нельзя было даже пальцем дотронуться до него сейчас...»³; «Сергей... стоял неподвижно... лицо его спокойно, почти сурово, сапоги вычищены, ремень подтянут»⁴.

Стержнем, на который нанизывается трактовка новых чувств, становится отношение к боли, физической и душевной. Новый антропологический тип не признает за болью и страданием экзистенциального смысла. Мою дочь потрясла реакция окружающих на смерть всеобщего любимца Альки из повести «Военная тайна»: «Еще не везде смолкли печальные разговоры, еще не у всех остыли заплаканные глаза, а уже исподволь, разбивая тишину, где-то рокотали барабаны. Уже, рассевшись на бревнах, дружно и нестройно, как всегда, запевали свою песню октябрята. И уже переключались голоса над берегом, аукали в парке и визжали под искристыми холодными душами»⁵. Герой Гайдара способен испытывать боль, но он стыдится ее и стремится быстрее избавиться от нее.

Герои Гайдара слишком быстро, если стоять на позиции того типа психологизма, который свойственен русскому искусству «золотого» и «серебряного» веков, — забывают боль. «Новый человек», переживший революцию чувств, по видимости легко оставляет после себя мир старой чувствительности. Метафору этого процесса можно увидеть в финале «Военной тайны»: «Тут Натка услышала тяжелый удар и, завернув за угол, увидела покрытую облаками мутной пыли целую гору обломков только что разрушенной дряхлой часовенки. Когда тяжелое известковое облако разошлось, позади глухого пустыря засверкал перед Наткой совсем еще новый, удивительно светлый дворец»⁶. Смена старого новым происходит стремительно и без сожалений. И также легко, без ностальгии (пережиток!) горе сменяется весельем, грусть — радостью: «Крупная капля дождя упала ей на лицо, но она не заметила этого и тихонько, улыбаясь,

пошла дальше. Пробегал мимо нее мальчик, заглянул ей в лицо. Рассмеялся и убежал»⁷.

Возникает слишком большое искушение квалифицировать эту особенность как бесчувствие. Попытаемся найти этому рациональное объяснение. В истории культуры, понятой сквозь призму эволюции человеческих чувств, боль всегда занимала определенное место. В архаических обществах и древних цивилизациях боль имела огромное метафизическое значение в процессе социализации. По мере развития гуманистических ценностей происходит «оттеснение боли на периферию в пользу посредственного удовлетворения»⁸. Потеря боли как важнейшего измерителя ценностей свидетельствовала об упадке культуры, и это виделось Ницше и его последователям на рубеже веков как объективный, но негативный процесс. Немецкий мыслитель Э. Юнгер в 1930-е годы пишет о том, что прогресс демократического западного общества ставит своей целью рост безопасности и комфорта, ориентируется на получение удовольствия: «Здесь ощущается волшебный и обезболивающий уют, странно растворенный в воздухе и наполняющий ее наркотическими парами. ... Кажется, все существует только для того, чтобы освещать, обогревать, двигать, увеселять...»⁹. Семантическая составляющая этого пассажа — размягченное существование — предмет постоянной критики сторонниками социалистического образа жизни. Такой образ жизни вызывает у «нового человека» отторжение почти на соматическом, а не только на идеологическом уровне. Сердцевина социалистического (советского) психотипа противоположна буржуазному как «крепкое» — «мягкому». Представители старого мира вызывают ненависть не только и не столько как эксплуататоры, а как избалованные дети комфорта, слабые, изнеженные и в физическом, и в психическом смыслах.

Советские идеологи для обоснования революции в психологии нового человека часто ссылаются на авторитет Ленина, приводя хрестоматийный пример о его восприятии «Апассионаты» Бетховена: не следует слишком часто слушать такую музыку, потому что она размягчает, после нее может появиться желание крепко обнять врага, вместо того, чтобы его безжалостно уничтожить. На этом строились многие исследовательские стереотипы: в идеологическом и художественном образе нового человека видели только его безжалостность, чаще всего трактуемую как бесчувственность. На самом деле речь идет не об отказе от чувств, а о новой, не буржуазной, сентиментальности. Роман «Заговор чувств» Ю. Олеси,

¹ Гайдар А. Судьба барабанщика // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 140.

² Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С.372.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 373.

⁶ Там же. — С. 382.

⁷ Там же. — С. 383.

⁸ Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли. — СПб: Наука, 2002. — С. 488.

⁹ Там же. — С. 485.



например, посвящен этому осмыслению смены психологических вех.

Концепция боли Э. Юнгера также строится на противопоставлении буржуазных ценностей и тех, которые связаны с рабочим как центральной фигурой современности. Концепт боли в интерпретации Юнгера несомненно восходит к ницшеанской философии жизни, боль — необходимый спутник жизни. «Рабочий» Э. Юнгера — не просто социальный класс, а «новая раса», определяющая саму суть современной эпохи. Юнгер считает, что «мир наслаждающегося собой и жалеющего себя самого отдельного человека остался позади»¹, и только в мире рабочего становятся значимы более мощные ценности. «Как в героическом, так и в культовом мире мы встречаем совершенно иное отношение к боли, чем в мире сентиментальности. А именно: в последнем случае речь идет о том, чтобы оттеснить боль и изолировать от нее жизнь, тогда как в первом случае важно включить ее и приспособить жизнь к тому, чтобы она в каждый момент была вооружена для встречи с ней. ... Важно держать жизнь в полном повиновении, чтобы в любое время можно было поставить ее на службу высшему порядку»². Место боли там, где власть задевает существенное ядро самой жизни.

Превращение индивида в тип рабочего, если приложить критерий боли, «представится в качестве операции, посредством которой зона сентиментальности вырезается из жизни, и с этим связано то, что вначале оно имеет характер утраты»³. Мир рабочего — мир техники в широком смысле слова: это коллективы фабрики и армии, которые выполняют магическую функцию заклинания боли. Революция чувств происходит в таком пространстве, где боль возвращается, чтобы быть преодоленной, возвращается постоянно как критерий силы, воли и господства.

Э. Юнгер, характеризуя новый человеческий тип, указывает, что одно из его наиболее заметных свойств составляет обладание «вторым сознанием». «Это второе, более холодное сознание сказывается во все быстрее развивающейся способности рассматривать самое себя как объект. Ее нельзя спутать, скажем, с саморефлексией психологии старого стиля. Различие между психологией и вторым сознанием коренится в том, что психология избирает предметом своего наблюдения чувствительного человека, в то время как второе сознание направлено на человека, который находится вне зоны боли»⁴. Представляется, что именно «второе сознание» отвечает за

«самоинструментализацию» человека, которая требует особой организации чувств.

Э. Юнгер связывает происхождение новой психологии с ценностями рабочего человека, характером его труда. Рождение коллективизма происходит в индустрии, в организациях, фундаментом которых является техника, машинное производство. Индустриальное общество отличается от аграрного тем, что сущность мегамашины предполагает рациональность мышления и поведения, что требует от участников процесса сознательности и дисциплинированности (скорее всего, именно их имел в виду Юнгер, характеризуя работу «второго сознания»). Это означает игру по очень жестким правилам. Но «В 1937 году Сталин нарушил все правила игры — а, по сути, целиком разрушил игру — и начал террор всех против всех»⁵. В том-то и дело, что тоталитарный режим достигает полного выражения своей сути тогда, когда переходит к террору, что выдает его неспособность управлять рационально, «нормальными мерами». И С. Жижек, и М. Рыклин, и М. Берг видят в обращении к террору симптом провала власти, а вовсе не демонстрацию ее могущества. Власть перестала быть инструментальной, что нашло выражение в оценках экспертами наивысшей фазы террора как параноидальной. Но «в своем анализе паранойи... Фрейд напоминает нам: то, что мы обычно воспринимаем как безумие, является по сути дела попыткой выздоровления: после полного психотического срыва параноидальная конструкция — это попытка субъекта заново установить своеобразный порядок во Вселенной, структуру референций»⁶. Ценности дисциплинированности и сознательности в этой фазе оказываются нерелевантными. «Крепкий человек»: значения этого выражения пересекаются с семантикой ценностей сознательности и дисциплины, но не тождественны им. Метафора «крепкое» выражает такие значения отношения к власти и — шире — господству, воле, — когда они становятся уже по ту сторону какой-либо инструментальности.

Что происходит в это время с культурно-психологическими механизмами, какие резервы культура задействует в этом случае как спасительные? На наш взгляд, актуализируется архетип жертвы и героизма. Образ Альки из «Военной тайны» — символически отсылает к Мальчишу-Кибальчишу. Он, как мифологический культурный герой, вечно оживает и умирает в потомках. С первого появления Альки в повествовании возникает предчувствие опасности, угрозы, которая сгущается вокруг него, ощущение неотвратимости его гибели и даже — необходимости его

¹ Там же. — С. 490.

² Там же.

³ Там же. — С. 493.

⁴ Там же. — С. 515.

⁵ Жижек С. Хрупкий абсолюте, или почему стоит бороться за христианское наследие. — М.: Художественный журнал, 2003. — С.82.

⁶ Там же. — С. 80.

смерти. Алька не совершает героических поступков, но его смерть превращает его в нового Мальчиша-Кибальчиша. Архетип героя/жертвы выводит сознание нового человека за пределы прагматически-инструментальной рациональности индустриального общества, через актуализацию архаических моделей оно помещается в мир Возвышенного, а значит — сверхутилитарного отношения к тем силам, которые структурируют мир, то есть, в данном случае — к власти.

Такое возвышенное отношение вполне логично приводит к мистическому отношению, к тайне. Поэтому название гайдаровской повести — «Военная тайна» — эмблематично. Тайна советского человека чужда прагматичным буржуинам. Военная Тайна — это сам советский человек, предельно простой, открытый, но не становящийся при этом понятным другому типу сознания. В его «простоте» есть нерационализируемое ядро, позволяющее ему сохранять высокий уровень адаптации к абсурду. Он научился выживать в мире, где идет игра без правил. Именно это органичное умение и делает его Героем специфически советского толка. Всякий, кто пытается следовать правилам, не только не имеет шансов стать героем в советском дискурсе, но даже просто уважаемым человеком: он, скорее, подозрителен. Но если в самой советской действительности постоянная, немотивированная смена правил или отказ от них повергают человека в ужас, страх и смятение, то в произведениях соцреализма именно эта абсурдность представлена как высокая тайна, приобщение (причащение) к которой дает огромную силу советскому человеку, делает его крепким. «Ведь ты же советский человек!» — настойчиво, как магическое заклинание повторяет Мересьеву (герою романа Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке»), впавшему в отчаяние, сосед по больничной койке. Ощущение себя советским позволяет Мересьеву не просто выживать, а жить согласно максиме «нам нет преград» — метафоре предельного господства воли. В комплекс «советскости» обязательно входит победа над болью как первичное, фундаментальное условие всех остальных побед.

Есть еще один повод считать, что актуализация героизма и жертвенности напрямую связана со скрытой метафизикой террора — прозвище Мальчиша. Специалисты по Гайдару пока не нашли этимологического объяснения прозвища «Кибальчиш». Но оно вызывает устойчивую ассоциацию с народовольцем-террористом Кибальчицем. Сущность террора, независимо от того, идет ли речь о терроре сверху (государственном) или снизу (индивидуальном), едина. Именно первым террористам тогдашнее русское общественное сознание присвоило статус героической жертвы, хотя, по функции, они были палачами. Изнутри этой традиции становится понятным, почему чекисты, палачи по служ-

бе и призванию, также в общественном сознании воспринимались как герои, и благодаря этой логике рано или поздно должны были стать жертвами. Поведение руководителей карательных органов во время их ареста свидетельствует о том, что сами они принимали свою участь не как проявление абсурда, а как бессознательно ожидаемое следствие работы системы. Ни в коем случае (об этом нет никаких свидетельств) они не интерпретировали свою казнь как расплату за предыдущие злодеяния и, соответственно, не раскаивались в них. Их смерть полностью соответствовала установке полной отдачи воле партии. В строгом смысле слова в их габитусе такие составляющие как жертва, герой, палач были слиты. Героя и жертву сближает концентрация боли: «Человек оказывается способным противостоять атаке боли в той мере, в какой он способен изъять себя из самого себя»¹.

Итак, если мы имеем дело с человеческим типом, преодолевшим чувствительность к боли, тогда такие важные регуляторы чувств, как вина и долг, также должны быть поняты в своих новых трансформациях. В классической морали долг нужен для того, чтобы подчинить чувства высшей необходимости. Чувство говорит «не хочу», а долг императивно велит «надо». Долг мотивирован разумом, в этом смысле он принадлежит сфере рационального в человеческом поведении. С. Жижек, анализируя поведение Бухарина на процессе, пишет о том, что долг в кантовском понимании («нет оправдания невыполненному долгу») подвергается инверсии («нет оправдания выполненному долгу!»). Он обращает внимание на то, что речи подсудимых выказывают готовность признать вину как долг перед партией, но при этом сами не считают себя виновными. Сталину и его окружению этого явно недостаточно: долг нужно не просто выполнить, а субъективно, эмоционально пережить трудность, даже мучительность его исполнения. Иначе говоря, изжить присущую долгу рациональность. Не долг, а любовь к человеку должна двигать палачами. Сердце палача разрывается, но на уровне его действий это ничего не меняет. Образ «плачущего большевика» красной нитью проходит по многим произведениям соцреализма.

Классицизм, поставивший в центр своего мировоззрения противоречие между чувством и долгом, трактовал его как неизбежно трагическое, а значит, не имеющее заданного, предписанного разрешения. Это означает, что классический трагический герой принимает на себя ответственность за свой выбор. В случае с героями сталинских процессов как раз личная ответственность оказывается лишней, с ней исчезает и основа трагического. Ответственность изымается из субъек-

¹ Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли. — СПб: Наука, 2002. — С. 525.



тивного мира и полностью переключается на партию: «Я причиняю другому боль в полной уверенности, что не несу за это ответственности, а просто исполняю Волю Другого»¹. Как раз это и запрещает кантовская этика.

Происходит совмещение двух совершенно противоположных модусов человеческого бытия: ритуального, характерного для типов общества, не знавших развитых форм внутреннего мира и ответственности, основанной на свободе воли, и индивидуально-рефлексивного, имеющего опору в субъективной автономии. В результате этого изменяется содержание вины: это не вина за совершенное конкретное преступление, но «вина человека, который настаивает на своей позиции субъективной автономии»². Бухарин согласен был публично признать свою вину, если это нужно партии, но при этом хотел быть уверен, что сама партия в лице его близких товарищей, единомышленников, считала его невиновным в тех преступлениях, в которых он готов был сознаться совершенно добровольно. Иначе говоря, он хотел сохранить частичку своей субъективной автономии: одно дело — участие в публичном, общественно значимом ритуале, другое дело — субъективное чувство вины. Но именно это ему и не разрешается: он не находит сочувствия в своем кругу, он не имеет на это права, так как тоталитарный дискурс не позволяет ритуалу открыто обозначиться как ритуал. Раскаяние преступника должно быть абсолютно полным и эмоциональным, это обеспечивает, во-первых, высокую степень доверия адресатов политических процессов, во-вторых, как ни странно, облегчает психологическое состояние как палачей, так и жертв. Признание вины, носящее сверхритуальный характер, больше не опирается на совесть. Поскольку юридическое признание вины не может строиться полностью на моральных оценках, на совести, поэтому и доказательная база отбрасывается как несущественная для подобных процессов. В случае со сталинизмом вина оказывается пустым понятием, так как лишается опоры и в ритуале, и в совести, и в законе. Вина предписана извне как ритуальная, но требует раскаяния, как если бы совесть существовала.

В силу своей иррациональности чувство вины приобретает тотальный характер. И хотя за детской литературой признавалась «изначальная..., имманентная доля невинности»³, дети в произведениях Гайдара часто испытывают вину. В «Судьбе барабанщика» беда приходит к Сергею вместе с чувством вины, постепенно переходящим в тоску. Вина не пускает его в широкую, огромную

и счастливую жизнь, которая течет где-то совсем рядом, там, где праздник. И только когда его вина была испуплена кровью (мальчик стрелял во врага и враг стрелял в него), и отец испупал свою вину, символически воюя, взрывая землю на стройках, — наступил покой, мир распахнулся им навстречу миллионами огней и тепло, дружески сказал «Здравствуйте!». И они смогли прямо смотреть всем в глаза.

Совмещение противоположных модусов, безусловно, составляет большую психологическую проблему как для реальных людей, так и для писателей, работающих с этим материалом. Это можно трактовать как запрет на переживание самого противоречия между разнонаправленными чувствами во время исполнения долга. «Крепкое» — имя того места, где отсутствует внутренняя сложность субъекта. Левинсон в «Разгроме» А. Фадеева вовсе не хладнокровно забирает последний скот у крестьянина-корейца, зная, что обрекает его семью на верную смерть, но содержанием его переживания является не разрыв между жалостью к корейцу и необходимостью спасти отряд как боевую единицу. Левинсон мучается от постоянных болей в боку, и все его душевные силы сконцентрированы на поиске способов спасения отряда. Энергия чувств направлена на решение тактических задач. А для достижения цели в тех условиях, в которых происходит действие романа, невозможно опираться только на рациональную логику.

Левинсон не бесчувственен, он спокоен. «Спокойный» — тоже входит в семантику «крепкого». Спокойствие комиссаров и командиров в художественных текстах соцреализма есть симптом отсутствия внутренней борьбы. Высшим нечеловеческим спокойствием наделяется Сталин. Как правило, образ врага несет в себе черты неврастеника. Слишком страстная борьба с самим собой, даже если она заканчивается победой идеологически верной позиции, выдает первенство механизма долга, а значит, то, что человек недостаточно крепок. Если в традиционной культуре наличие изнурительной борьбы с самим собой являлось критерием воли, измерением ценности обретенной победы, то в новой психологии это минус.

Трансформация этического содержания долга напрямую связана с новым переживанием боли. В кантовской моральной системе боль, даже чужая, всегда в то же время и своя: душевная боль — главное свидетельство (симптом) наличия морального чувства. Верность категорическому императиву не отменяет боль как психологический эквивалент совести или сострадания, например. В случае инверсии кантовского морального императива боль либо должна превращаться в свою противоположность — радость, наслаждение (ряд исследователей убедительно показывают культурные «следы» садомазохистского ком-

¹ Жижек С. Хрупкий абсолют, или почему стоит бороться за христианское наследие. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 75.

² Там же. — С. 73.

³ Ефимов А. Предисловие. // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 5.

плекса в психотипе героев тоталитарных режимов Германии и России), либо вообще редуцироваться. Огромное место в искусстве этих стран занимали мотивы преодоления героем физической боли: пыток, холода, физического перенапряжения («Как закалялась сталь»). Душевная боль явно уступала место в соцреалистическом повествовании развернутому присутствию разнообразия физических страданий. Быть «крепким» — это и значит избавиться от душевной боли как помехи. Иван Лапшин из к/ф «Мой друг Иван Лапшин» с душевной болью справляется просто: узнав, что любимая женщина любит другого, он сует руку в таз с кипящей водой. Преодоление сильной физической боли возвращает его в привычный и понятный миропорядок.

Для героев произведений Гайдара совершенно не характерен садомазохистский комплекс. Они, скорее, следуют по пути редуцирования боли. Боль есть, но она не переходит в длительное душевное состояние. Соцреализм облакает в художественную плоть властное предписание: «будь счастлив!». Здесь допускается только «оптимистическая трагедия». Герои соцреализма чувствуют себя виноватыми даже тогда, когда просто несчастны. Несчастный человек — подозрителен, значит, он что-то еще не понял в устройстве советской жизни, он еще немного чужой, ведь «я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек».

Радикальная двойственность сталинизма порождает не только дискурс «невозможного» на уровне практических действий, но и «невозможную» психологию. Ведь новая чувствительность предлагает свой способ избавиться от душевных мук, от страданий, связанных с потерей близкого человека. Натка из «Военной тайны» становится по-настоящему счастливой только тогда, когда в ней исчезает, растворяется без следа установка делать хорошо свою работу вожатой из чувства долга. Смерть Альки произвела с ней освобождающий эффект: ей уже не нужно заставлять себя быть вожатой, есть только радость желания, и нет места для долга. С. Жижек называет эту позицию «полной самоинструментализацией во имя истории», приводя в качестве иллюстрации историю с Лениным, когда он просил разрешения политбюро на самоубийство, а оно проголосовало «против». Тоталитарная идеология несет «некий освободительный потенциал»¹, поэтому она привлекает к себе не только силой, но и соблазном. Наиболее интересные в художественном отношении и искренние соцреалистические тексты несут в себе следы этой радикальной двойственности.

Инверсия предметнее всего выразилась в репрезентации ужасного. Ведь крепкий, спокойный человек не

способен испытывать это чувство. «Ужас (о жертвах террора — Т. К.) этот настолько глубок, что его уже невозможно “вознести” до трагического положения»². Ужас эпохи Большого Террора оказывался невыразимым, вероятно, не только вследствие действия цензуры, но и потому, что такова была его экзистенциальная природа. Только за пределами тоталитарного периода советской эпохи ужас обретает язык, сначала робкий, а потом — все более яркий. Следов ужасного мы не находим ни в произведениях искусства, ни, что существеннее, в человеческих документах сталинской эпохи. Вместо него — какая-то пустота. Н. Козлова, прокомментировавшая огромное количество архивных источников, предупреждает: «Не следует принимать за реальность ни то, что сказано официально, ни то, что записано в заветном дневнике»³. Тексты интересны для интерпретатора как раз тем, о чем они умалчивают.

Ужасное не удерживается памятью, вытесняется из нее. Для советских людей, если верить исследованию Н. Козловой «народного архива» (раздел «Правда и поэзия», дневник Ивана Ивановича), в пределе характера полная амнезия: «Мы имеем дело с новым отношением к боли, новым способом вытеснять память о ней. Складывается даже впечатление, что в пространстве, которое воспроизводится по тексту И. И., боль не более чем иллюзия»⁴. Иван Иванович, как его квалифицирует Н. Козлова, «агент определенного легитимного порядка. Логика официальной номинации и индивидуального языка агента в данном случае совпадают» (там же). Вытеснение боли и ужаса становится условием обретения онтологического бесстрашия — искомого состояния «нового человека». «Лишний человек» из предшествующей эпохи помнит в своей жизни все до мелочей, начиная с детства, демонстрируя высокую культуру памяти, ее сложное устройство. Для новой культуры это подозрительно, погружение в пространство индивидуальной памяти получает ярлык «психоложества». Ксения из к/ф Ю. Райзмана «А если это любовь?» (1961 г.) стремится забыть все, даже хорошее, Таня из повести «Дикая собака Динго» хочет запомнить только дружбу, а вот герои позднего советского к/ф «Сто дней после детства» настроены помнить все, даже боль.

Описанный выше психотип ближе всего к типу подростка. Демографическая революция сыграла не последнюю роль в том, что «новый человек» формировался по его образу и подобию. Демографические катастрофы, имеющие три главные причины: войны, политические репрессии, голод, — выражались в высокой смертно-

¹ Жижек С. Хрупкий абсолютизм, или почему стоит бороться за христианское наследие. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 87.

² Там же. — С. 69.

³ Козлова Н. Советские люди. Сцены из истории. — М.: Европа, 2005. — С. 49.

⁴ Там же. — С. 142–143.



сти, но не приводили к перестройке системы ценностей в том, что касалось здоровья и жизни человека¹. Средняя продолжительность жизни, которая обычно возрастает при переходе от патриархального общества к модернизированному, была очень низкой. При этом рождаемость продолжала оставаться довольно высокой, особенно в крестьянской среде. Как следствие, везде задавала тон молодежь, чаще всего оторвавшаяся от своих корней и не дорожившая прошлым, традициями, и даже самой жизнью. В этой ситуации взрослые в значительной мере сохраняют черты подростка, а дети рано социализируются. В произведениях соцреализма часто главными героями оказываются подростки, это глубже и ярче выявляет «символические константы советской цивилизации, так как подростковое сознание, требуя ясных, однозначных ответов, склонно упрощать сложную картину действительности, выпрямляя ее извилистые смысловые ходы»².

Психотип, который представлен персонажами Гайдара, оригинален тем, что в нем сплелись черты взрослого и подростка. Дети у Гайдара рано взрослеют, они готовят себя к испытаниям на будущей войне; проявляют социально-зрелую инициативу; принимают активное участие в важных и опасных делах взрослых. Детский взгляд — всегда самый верный в мире Гайдара. Поэтому сказ, сказка — самый подходящий жанр, чтобы передать основные контуры нового мира. Именно ребенок — Алька — рассказывает сказку о Мальчишке-Кибальчишке окружающим, и эта сказка, рассказанная ребенком для взрослых, становится не только центром повествования, но и точкой, в которой стягиваются все линии поведения окружающих. В этой сказке детская мудрость пророчества: Алька погибает, и его смерть отныне читается только в контексте аналогии с героической смертью Мальчишки. И сказка, и смерть Альки помогают Натке обрести свое место в жизни или в строю, что, собственно, одно и то же. Важнейшая русская тема — цена гармонии, воплощенная в крови ребенка — здесь радикально переосмысливается.

Аркадию Голикову было 13 лет, когда он убежал на фронт, то есть столько же, сколько Тимуру. Гайдаровские мальчики хотят быть не просто военными, а рыцарями, защитниками угнетенных. Владик из «Военной тайны» говорит: «Я хотел бы быть не старинным рыцарем, со щитом и с орлом, а теперешним, со звездой и маузером. Как

Дзержинский»³. Под его портретом сестра Владика, польская революционерка, написала: «милый рыцарь». Тимур все время говорит Женке: никто тебя не тронет. Он — тоже рыцарь. Девочки стараются вести себя также: «Ей обо мне нельзя плакать, потому что она — дочь командира»⁴. «Пионерки-валькирии», как назвал их А. Ефимов.

Мир детей поделен на Квакиных и Тимуров, на атаманов и комиссаров. От Тимура исходят простые, чеканные, понятные формулы и поступки. Он как Бог: «Я спал. Он пришел. Я встал. Он послал. Он велел, чтобы мы с тобой спустились вниз»⁵; «Он сказал все это очень просто, но мурашки пробежали по груди и рукам Жени»⁶.

Дети у Гайдара «тверды в вере, как первые христиане, они с нетерпением ждут очищающего пламени и с жадностью ловят любые его предзнаменования»⁷. Герои соцреализма не испытывают ни смертной тоски, ни боли, так как ценности жизни и смерти лишены метафизической значимости. Это тоже характеристика сознания подростка: он простодушно и стихийно жесток, не знает цены ни своей, ни чужой жизни. Вот как рассказывает Сергей, отец Альки, о случае на Гражданской войне, об изменнике Каплаухове, который, испугавшись тревоги, тайно разорвал свой партийный билет: «И тогда всем стало так радостно и смешно, что, наско-ро расстреляв проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и весело пили чай, угощая хлебом беженских мальчишек и девчонок, которые смотрели на них огромными доверчивыми глазами»⁸. Самое поразительное в повествовании, что стремительный переход от казни к великодушной раздаче хлеба детям происходит в рамках одного предложения.

Дети рано сталкиваются с насильственной смертью и взрослеют, взявшись за оружие, хотя в руки оно им падает вроде бы случайно. Владик Дашевский, разоблачающий вредителя, будущий мститель, хорошо умеет стрелять, «и если когда-нибудь этот Владик по-настоящему вскинет винтовку, то ни пощады, ни промаха от него не будет»⁹. Боевое оружие «всегда суровое, грозное и настоящее»¹⁰. Когда Сергей из «Судьбы барабанщика» берет его в руки, оружие отца придает ему силы, наступает момент истины: «И только я до него дотронулся, как ста-

³ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 275.

⁴ Гайдар А. Тимур и его команда // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 509.

⁵ Там же. — С. 562.

⁶ Там же. — С. 579.

⁷ Ефимов А. Предисловие. // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 6.

⁸ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 292.

⁹ Там же. — С. 372.

¹⁰ Гайдар А. Судьба барабанщика // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 139.

¹ См. работу: Вишневецкий А. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. — М., ОГИ, 1998.

² Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыт поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С. 163.

ло тихо-тихо. Воздух замер. И раздался звук, ясный, ровный, как будто бы кто-то задел большую певучую струну и она, обрадованная, давно никем не тронутая, задрожала, зазвенела, поражая мир удивительной чистотой своего тона. Звук все нарастал и креп, а вместе с ним вырастал и креп я»¹. За всем этим стоит «одинокий голос человека», ребенка, которого заставили рано повзрослеть.

У Гайдара, как и во многих текстах соцреализма, военные и дети постоянно образуют устойчивый и счастливый союз. Не только дети нуждаются в опеке и защите взрослых, но и военным-взрослым зачем-то нужно припадать к теплому, мягкому, детскому. Часто это союз отца и сына или отца и дочери, которые «крепко и нерушимо дружны навеки» («Судьба барабанщика»). Сыну хочется поцеловать руку отца, «но он тихонько выдерживает ее и крепко жмет мою»²: это нежное и затаенное признание равенства во взрослости.

Напомним, что содержанием тоталитарного варианта модернизации была тотальная мобилизация. Речь идет о таком характере политических, экономических, культурных процессов, когда они подчиняются военной логике. Исследования Э. Юнгера, посвященные обоснованию нового человеческого типа современной эпохи — рабочему — завершаются работами «Тотальная мобилизация» и «О боли», в которых он доказывает сходство армии и фабрики, обеспеченное господством техники и инструментального подхода к человеку.

Образы рабочего, инженера и военного сливаются в творчестве Гайдара как составные части одного и того же типа — «нового человека»: «Плотники заколачивают крепкие гвозди, а у Сергея на ремне сбоку повис наган»³. Тимур описан как солдат и рабочий: «У него было влажное, усталое лицо честно выполнившего свое дело рабочего человека»⁴. Инженерная деятельность в соцреализме близка к военной: и отец Альки, и отец барабанщика — заняты в строительстве как инженеры, но они не строят, а взрывают землю, воюют со стихиями воды и камня. Отца Сергея из «Судьбы барабанщика» выпустили раньше срока, потому что он «много и хорошо взрывал землю». У него не получилось быть директором магазина потому, что он, старый сапер, восемь лет воевавший, оказалось, только это и умел делать хорошо.

Творчество А. Гайдара находится на переломе двух важнейших парадигм советской эпохи: утопической и постутопической, Культуры-1 и Культуры-2, революционной и реставраторской. Его произведения пронизаны

прощанием с героической эпохой революции и Гражданской войны, ностальгией по ясным правилам военных буден, по солдатским песням, но его герои, трудно вращаясь в мирную жизнь, уже готовы к будущей войне. Вся жизнь, уместившаяся в произведениях Гайдара, — промежуток между войнами, память и предчувствие: «В ту светлую осень крепко пахло грозами, войнами и цементом новостроек»⁵. Все время что-то гремит или взрывается: салют на празднике, учения в море, гроза, взрывы на стройке, — создавая немного тревожную, но в то же время радостно-приподнятую атмосферу. И в мирной «Голубой чашке» звучат выстрелы, хотя это учебные стрельбы. И даже когда все трудности позади, и становится «совсем хорошо и весело», все равно мотив Красной Армии не исчезает, она «останется еще надолго».

На протяжении всего повествования в «Тимуре и его команде» ездят военные машины или возят боеприпасы. Они несут с собой порядок, а не хаос, уверенность, а не ужас смерти: «Ровно, без толчков, без лягза вся эта броневая громада трогается и плавно набирает скорость». В песне Ольги грозное/военное предстает милым и родным: «Крылья красноезвездные. Милые и грозные»⁶.

Когда провозжали Георгия в армию, обе девушки, Ольга и Женя, вовсе не находятся в состоянии отчаяния, не плачут. Они — солдатские подруги. «Поезд ушел. Ольга была задумчива. В глазах у Жени большое и ей самой непонятное счастье»⁷. Опять мы встречаемся с механизмом инверсивного вытеснения негативных переживаний: ужас вытесняется ликованием, чувство потери и разлуки странным образом преобразуется в счастье.

По многим знаковым произведениям советской предвоенной поры отмечается, что будущей войны не страшались, а даже жаждали. Это, конечно, относится, прежде всего, к подросткам, лишенным в силу возраста чувства самосохранения, но в мире Гайдара даже взрослые, имеющие опыт войны, относятся к ее возможности вполне спокойно. Война их не пугает, она им близка и понятна: «Все, что ни есть на свете хорошего, это у него — солдатское»⁸.

Язык не поворачивается назвать эту картину мира милитаристской. В ней нет и следа распаленной ненависти к врагу, агрессивности, холодного и презрительного отношения к смерти. Это — целомудренная мужественность или сдержанная чувствительность. Во всех произведениях Гайдара военные выступают как гаранты под-

¹ Там же. — С. 173.

² Там же. — С. 182.

³ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 382.

⁴ Гайдар А. Тимур и его команда // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 584.

⁵ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 375.

⁶ Гайдар А. Тимур и его команда // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 508.

⁷ Там же. — С. 589.

⁸ Гайдар А. Судьба барабанщика // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 102.



линейной человечности, как «новые люди», которым дано знать смысл жизни.

Зададимся вопросом: является ли преодоление боли, изживание страха, вытеснение ужасного из памяти только результатом борьбы с самим собой, самопожертвованием своей субъективностью, то есть процессом, содержательно негативным? Что получал взамен как компенсацию советский/соцреалистический человек? Какая позитивная ценность должна была занять место образовавшейся пустоты? Как вообще было возможно достичь новой чувствительности?

Во-первых, культура и искусство предлагали опереться на простые, понятные, предсказуемые связи, «простые» отношения. Только они дают ощущение крепкого, устойчивого миропорядка. Чрезмерная сложность бытия подозрительна, она чревата отчуждением. В «Собачьем сердце» М. Булгакова Шариков сетует: «Все у вас не как у людей». В мире Гайдара говорят на языке непреложных истин. Во всем царит определенность: «Отец работает — сено косит. Брат работает — сено возит. Конь вороной, сабля — светлая, папаха — серая, а звезда — красная»¹. «Летчики — к самолетам. Кавалеристы — к коням. Пехотинцы — в поход»². «Красная армия — самая красная, белая армия — самая белая»³.

Фразам, которые у другого автора оказались бы выпранными либо банальными, «А. Гайдар возвращал их первородную и суровую простоту... неожиданный песенный строй простым, как будто житейским, обыкновенным фразам, отчего они приобретали как бы военную выправку и даже синтаксический шаг, приближавший их к ритму сказов, — любимый прием Гайдара»⁴. Добавим, что часто за этим строем угадывается ритм марша. Один из героев к/ф «Мой друг Иван Лапшин», родственник гайдаровских героев, сказал: «Я люблю марши за то, что в них выражен дух молодости моей страны».

После Первой мировой и Гражданской войн, революций общество, культура и человек находят выход в спасительном упрощении, о чем тоже пишет Н. Козлова. «Царство советского гуманизма раскрывается посреди мира сквозной, воздушной архитектуры, абсолютно внятных, а поэтому прекрасных человеческих отношений»⁵. Новый мир, представленный в искусстве

раннего соцреализма, обладает атрибутами ясности, прозрачности, чистоты и какой-то структурной аскетичности. В нем нет ничего лишнего, избыточного, как и в словесном строе и стиле А. Гайдара.

Прозрачность — синоним в советской риторике «ясности», «открытости», «правдивости», «искренности». Прозрачность рождена не только притязаниями тоталитарной власти всюду проникать и все контролировать, но и действительным стремлением людей пребывать в состоянии всеобщей коммуникации. Почва для такого общего коммуникативного поля складывалась в самой реальности и социально-практически (в совместном труде и житье), и в общем информационном пространстве, формируемом средствами наглядной агитации и пропаганды. Приобщенность к громаде людей («нас миллионы») осуществляется посредством «невидимых, но осязаемых... лучей общей жизни». В мире А. Гайдара все понимают друг друга с полуслова. В советском искусстве стягиваются два полюса, как в знаменитой песне: «подниматься в небесную высь» (героический) и «услышать соловья на рассвете» (лирический). Интимное пространство все время неудержимо расширяется, порождая «... эманацию распаханного в советский мир легкого дыхания, которое, растворяясь в этом наново сотворенном универсуме, выступает одним из надежных гарантов его эмоционального теплообмена»⁶. Произведения Гайдара пронизаны атмосферой разлитой в обществе всеобщей заботы, это мир, где человек никогда не может быть одинок. Советскому человеку подвластно преодолеть множество трудностей, но тяжелее всего он переносит одиночество и оторванность от сообщества.

Что такое счастье по Гайдару? «Когда ничего не нужно объяснять, говорить, оправдываться, и когда люди уже сами все знают и все понимают»⁷. «Что такое счастье — это каждый понимал по-своему. Но все вместе люди знали и понимали, что надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную счастливую землю, которая зовется Советской страной»⁸.

Новой формой жизни, рожденной индустриализацией, урбанизацией и другими необходимыми процессами модернизации, была коммунальность. Она подразумевает нестрогие формы совместного проживания людей, в психологическом плане дававшие чувство «общности», а в практическом сводившиеся, главным образом, к общежитиям, коммунальным квартирам и советской семейственности. Коммунальность проникала внутрь

1997. — С. 183.

⁶ Там же. — С. 160.

⁷ Гайдар А. Судьба барабанщика // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 182.

⁸ Гайдар А. Чук и Гек // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 502.

¹ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 303.

² Там же. — С. 379.

³ Стихотворение Светланы из: Гайдар А. Голубая чашка // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 403.

⁴ Ефимов А. Предисловие. // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 21.

⁵ Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминательной риторики. — М.: Новое литературное обозрение,

производственных и общественных организаций, прикрывая волю власти. Изнутри этого способа социальной совместности постоянное конструирующее присутствие власти было менее заметно, так как выступало в замаскированной форме непосредственных человеческих, неофициальных отношений. «Вряд ли нужно специально подчеркивать, что все основную жизнь порождающие и жизнь умерщвляющие механизмы того времени это чувство «общности» — иногда восторженное, иногда страдальческое, а нередко смешанное и синкретическое — максимально усугубляли, придавая ему характер неотвратимости, характер психологического фатума»¹. Голос коллективной воли звучит императивно, но спасительно: «Строго спросил меня голос изнутри. Выпрямляйся, барабанщик!»².

Во-вторых, в стратегии изживания негативных экзистенциальных состояний культура и искусство призывают опереться на дело, работу, желательно забирающую целиком, без остатка, что и делают большинство героев советских романов и кинофильмов. Советский человек всегда активен, и очень, очень занят, у него просто нет времени и сил на «переживания». На место выбывших людей встают водонапорные башни, шахты, заводы. После пережитого горя — «скорей за дело!». Все равно куда. Всюду работа, нужная и важная³. Общее дело не дает человеку возможности остаться наедине со своим горем, в совместной работе он бежит от одиночества: «Что поразило Натку — это то, что он был не угрюмый, не молчаливый и вовсе не одинокий»⁴. «И она знала, что все на своих местах и она на своем месте тоже. И от этого сразу же ей стало спокойно и радостно»⁵: это фразы из финала «Военной тайны», когда горечь от потери, от смерти Альки, полностью изживается уверенностью, что все на своих местах, возникшая экзистенциальная пустота стремительно заполняется.

В-третьих, широко внедряется концепт «жажды жизни». И в средствах массовой информации, и в произведениях искусства повторяется как заклинание: «чертовски хочется жить!». Риторика жизнелюбия, жизнелюбия, жизнеутверждения пронизывает все значимые тексты эпохи и как эстетический и этический императив, и как требование цензуры, и просто как общее

место. В семантику «крепкого» входит «жизнеутверждающее». Но в этом пункте тоже проступает механизм инверсии: хотя и нет войны, но смерть все время рядом, все время опасно. Война никак не кончается, и это тоже обостряет жажду жизни. Жизнестроительная интенциональность — надежность, стабильность, — возрастает в период крупномасштабных промышленных проектов, предшествующий большому террору, — и в нее неизбежно вплетается пафос неуклонного преодоления страданий.

Соцреализм обещает неуклонное возрастание хорошего в жизни. В произведениях Гайдара за каждым поворотом в этом хорошем мире ждет что-нибудь чудесное, подтверждающее, что мир действительно хорош. «Повернули мы ... в самое хорошее далеко»⁶. На этом пути встречаются некоторые незначительные странности, совсем, впрочем, неопасные: «Увидали мы и попа в длинном черном халате. Посмотрели ему вслед и подивились тому, что остались на свете чудачки-люди»⁷. Мир хорош потому, что он уже почти полностью — советский. Даже природа — «советская»: «И тысячами, ярче, чем флаги в Первое мая — синие, красные, голубые, лиловые, — окружали елку душистые цветы и стояли не шелохнувшись»⁸.

Гармония, которая предстает в текстах соцреализма, держится на соблюдении определенных правил. Условием ее достижения является полное устранение трагизма бытия, что означает радикальную перемену в отношении к смерти. Смерть Альки, как и смерть Мальчиша, не нарушила общую гармонию. Появившаяся трещина быстро зарастает, так как главное качество советского мира то, что он — крепкий. Недаром могила Альки вделана в гранитную скалу, а не в мягкую землю: «На скале, на каменной площадке, высоко над синим морем, вырвали остатками динамита крепкую могилу»⁹. Смерть нестрашна и для героя «Школы»: «Когда будет бой, я нарочно не буду нагибаться, и если меня убьют, то тоже ничего. И мать заплачет и повесит мой портрет рядом с отцовским, а новая светлая жизнь пойдет своим чередом мимо той стены»¹⁰. Почти во всех произведениях Гайдара смерть, даже очень хорошего человека, переживается не как событие, рвущее повседневность, а как то, что нужно быстро пережить и жить, и бороться дальше. Смерть не может служить поводом для остановки в пути и в важном деле: «Отряд не

¹ Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С. 173.

² Гайдар А. Судьба барабанщика // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 142.

³ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 343.

⁴ См. о Сергее, отце погибшего Альки: Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 381.

⁵ Там же. — С. 382.

⁶ Гайдар А. Голубая чашка // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 409.

⁷ Там же. — С. 402.

⁸ Там же.

⁹ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 371.

¹⁰ Гайдар А. Школа // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 9.



заметил потери бойца и «яблочко»-песню допел до конца» (М. Светлов, «Гренада»).

Другим условием устойчивости гармонии становится конструирование уверенности в том, что в стране начала добра, справедливости, труда и разума заложены в основу всего бытия, и поэтому не могут не сбыться. Чувство уверенности, в том числе и в завтрашнем дне, непосредственно связано с чувством безопасности. Безопасность в художественном мире соцреализма «давалась лишь тем, кто не думал о ней, кто не испытывал необходимости прятаться в темноте, одним словом, тем, кто был невинен и невиновен»¹. Таковы персонажи Гайдара. Среди них нет никого, кто сомневался бы в правильности устройства мира, в котором он живет, и не был бы готов отдать за него жизнь. Никого не тяготит принадлежность к социалистической системе, ведь никого из них она не обманула и не разочаровала. Герои Гайдара не ведают о темной стороне бытия, так как опасность приходит всегда извне.

Таким образом, полное достижение онтологического бесстрашия, метафорой которого и является концепт «крепкое», держится на культурном мифе раннего соцреализма о всеобщем единстве людей, их простой человеческой солидарности. Этот миф неявно переключается с вагнерианскими попытками выразить единство нового человечества в возрожденных мистериальных формах, и поэтому неизбежно имеет некоторый ретроностальгический привкус: «Товарищ... есть в этом что-то от старинных братств, от тайных ремесленных объединений, от всей этой строгой и нежной плебейской этики, которой связывались угнетенные в своей защите и в своем восстании»². У Сергея из «Судьбы барабанщика» начались беды потому, что он вовремя не встретился с вожатым и не уехал в лагерь со всеми. Одиночество, отгороженность от общества делают жизнь человека пустой и невыносимой.

Контуры новой социальности мало интересуют А. Гайдара: ни устройство нового государства, ни харизма власти, ни мощь индустриального потенциала, ни покорение пространств, — все эти доказательства и приметы творчества нового человека, ставшие соблазнами для соцреализма, на него не действуют. Это все конечно, входит значимым фоном в его художественный мир, но центрируется он вокруг людей, озабоченных, по сути, только одним: протягиванием «веревочек» коммуникации, как у Тимура в штабе, чтобы все, как один:

«как у вас кликнут, так у нас откликаются, как у вас запоют, так у нас подхватывают»³. Команда заменяет семью.

Как было отмечено выше, социальные и демографические катастрофы разрушили семью, но взамен возникла новая солидарность. Герои Гайдара не умеют жить семейной жизнью, особенно вместе с женщиной. Семья у Гайдара чаще всего неполная: отец и ребенок. В определенном смысле можно сказать, что это — вариант команды, не нуждающейся в традиционном семейном укладе. Близкие люди у Гайдара часто расстаются или находятся в разлуке, но неизменно ощущают связь друг с другом. Возникает аналогия с греческим полисом, жизнь граждан которого всегда проходит вне дома, в публичном пространстве, на площади, в толпе, под открытым небом. Герои Гайдара устремляются прочь из дома, едут на поездах, или, как в «Голубой чашке», уходят, куда глаза глядят. Правда, «Голубая чашка» — почти семейная идиллия: герои уходят, но знают, что вернуться. Их ждут дома, и они возвращаются, к жене и матери. Но в этой идиллии есть какая-то неуверенность, а в торжестве семейной гармонии — хрупкость, ненадежность: «Гайдаровской гармонии с ее прозрачной ясностью социальных отношений свойственна безотчетная, то есть никому отчета не отдающая грусть: потаенная эта эмоция запущена в повести, дабы ей сообщить настроение духовного поиска и мистического путешествия»⁴.

Жизнь готова соскользнуть в сказку, но сказка получается часто грустная, тревожная и немного страшная. Сложилось неадекватное представление, что соцреализм, превращающий быль в сказку, а сказку — в быль, создавал только радостные и веселые сказки. На самом деле, эти «сказки» — совсем другого рода, хотя и традиционный жанр волшебной сказки был чрезвычайно популярен, особенно в зрелищных видах искусства (киносказки А. Роу). Но старых сказок «новый человек» не помнит, он сочиняет свои, новые сказки: «Сказку? — задумалась Натка. — Я что-то не знаю сказок»⁵.

Искренние, глубокие интенции советских художников конца 1920-х — 1930-х годов представить советский мир как сбывшуюся или вот-вот сбывшуюся реальность симфонии воплощенного коллективного духа и индивидуальных волей, имели двусмысленные результаты. Есть в художественном мире А. Гайдара скрытое противоречие: между надеждой на прекрасную жизнь и тревожной неуверенностью, бессознательным ощущением, что

¹ Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С. 209.

² А. Лежнев «Об искусстве», М., 1936 — Цит. по: Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С. 180.

³ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 308.

⁴ См. о «Голубой чашке»: Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С. 165.

⁵ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 302.

что-то не в порядке, что-то не склеивается, как разбитая чашка. В этом, на первый взгляд, прочном, крепком мире все равно присутствует какая-то зыбкость. Возникает вопрос: так ли крепок этот мир на самом деле?

Онтологическое бесстрашие — скорее цель, нежели обретенное навеки состояние. Оно внутри себя тоже неоднородно и амбивалентно: «И было как-то беспокойно и радостно»¹. Внутренняя, часто бессознательная интенция соцреализма — снять дистанцию между конечным и бесконечным, настоящим и будущим, прекрасным и возвышенным. Мир гармонии либо уже был когда-то, либо вот-вот наступит. Именно от этого становится тревожно-радостно: «И эта непроницаемая, беззвездная тьма, и этот свежий и влажный ветер, приглушенный собачий лай, запах сена и спелого винограда, напомнили Сергею что-то радостное, но очень молодое и очень далекое»². Эта интенция означает отсутствие страха перед необъятностью пространства. Но вызов большого пространства обращен к маленькому советскому человеку, который стремится соответствовать ему всеми фибрами души, но перенапрягается, и симптомом этого становится часто фиксируемая в текстах Гайдара тоска. Когда Сергей из «Судьбы барабанщика» смотрит на маленький пруд, лежащий у его ног, он спокоен. «Но стоило мне поднять голову, и когда передо мной раскидывались широкие желтеющие поля, когда за полями, на горизонте, голубели деревеньки, леса, рощи, когда я видел, что мир широк, огромен и мне еще непонятен, тогда казалось, что в этом маленьком саду мне не хватит воздуха. Я открывал рот и старался дышать чаще и глубже, и тогда охватывала меня необъяснимая тоска»³. Даже враг — кулак Дягилев, когда его арестовали, говорит: «Социализм строили, строили, строили и надорвались»⁴.

Присутствие экзистенциальной бездны, неподвластной человеку, его воле, его господству чувствуется во всех произведениях Гайдара. Герои все время ходят по ее краю, им самим не видному, но боковым зрением ощущают ее, слышат ее дыхание, разлитую в атмосфере непонятную тревогу. Вряд ли можно объяснить присутствие этой тревоги только конкретными социальными провалами строительства нового общества: насильственной коллективизацией, голодом Приволжья, постоянными чистками и началом Большого Террора. Художественная реальность произведений Гайдара приподнята над конкретно-исторической действительностью строящегося социализма и идеологически дистанцирована. Его худо-

жественное зрение устроено таким образом, что события, важные с точки зрения официальной историографии и масштабные, остаются далеким, хотя и значимым фоном. Где-то скачет Красная Армия, где-то гремит бой, но наше внимание сосредоточено на кучке мальчиков, бросающих вызов несметным полчищам врагов.

Каждый художественный мир представляет собой систему условности, которую можно трактовать как сетку различных «как если бы...», налагаемых на хаотическую действительность социальных связей. В мире Гайдара живут герои, возможные только при допущении «как если бы советский мир никем не руководился». Иначе говоря, если бы в нем не было ни пропаганды, ни карательных органов, ни бюрократии, но при этом он все равно был бы лучшим из миров, потому что таким его сделали люди, готовые отдать за него жизнь. Нигде мы не видим прямого присутствия власти: герои едут, куда прикажут, но складывается ощущение, что такова их собственная природа. Система держится на людях, не нуждающихся в указаниях и контроле. Они и так хорошо знают, что делать, как Мальчиш-Кибальчиш не ждет сигнала о мобилизации, а действует по велению сердца. Гайдару удается сохранить ощущение драматизма существования современного ему человека, но удержать его в пределах гармонии с окружающим социумом, почти не прибегая к спасительному приему «бога из машины» — вмешательству представителя всемогущей власти.

Для того чтобы объяснить своеобразие художественного мира А. Гайдара, в котором непонятным для критиков образом сочетались вполне канонические черты героического соцреализма и обаяние подлинных, но вполне обыкновенных человеческих чувств и поступков, М. Чудакова предлагает гипотезу «поэтики подставных проблем»⁵. Суть этой гипотезы заключается в том, что Гайдар (и многие другие талантливые писатели), начиная с середины 1930-х годов, все свои силы направляли на то, чтобы не дать себе приблизиться к «нашей действительности», а по возможности отдалить ее от себя⁶. Мысль автора гипотезы можно истолковать так, что это был художественно оправданный выход как из тисков соцреализма, так и вообще из идеологизированного советского мира. Нам представляется, что поэтика соцреализма, ее дискурсивное ядро как раз и было направлено на подмену действительных противоречий тогдашней жизни, а не на их обнажение. Тонкость художественной работы, которую заказывала власть, не очень доверявшая лобовым эстетико-идеологическим ходам, заключалась в малозаметных смещениях от травматических, драмати-

¹ Там же. — С. 359.

² Там же. — С. 291.

³ Гайдар А. Судьба барабанщика // Гайдар А. Судьба барабанщика. — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 177.

⁴ Гайдар А. Военная тайна // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 366.

⁵ Чудакова М. Сквозь звезды к терниям // Чудакова М. Избранные работы. Т.1. Литература советского прошлого. — М., Языки русской культуры, 2001. — С. 349.

⁶ Там же. — С. 349.



ческих и трагических коллизий, проклятых, вечно русских вопросов, экзистенциальных тупиков отчаяния и безысходности, — к вполне решаемым в ближайшем или не очень отдаленном будущем, проблемам. Художественные герои просто не попадают в ситуации, требующие от них непредсказуемых решений, их свобода выбора заранее автором ограничена. Благодаря выстроенным автором условиям их существования, они могут действительно чувствовать себя свободными, спокойными и уверенными в завтрашнем дне. Отсутствие прямого пафоса и идеологических заклинаний в устах героев Гайдара свидетельствует не о слабости их связей с социализмом и его официальными ценностными установками, а о том, что эти ценности — очевидны и не требуют громкого публичного выражения. Если можно, не раздумывая, отдать за них жизнь, они не требуют уже никаких доказательств.

Художественные достоинства этой интенции гарантировались удерживанием на тонкой грани между восхищением и надрывом, надеждой и боязнью разочарования, упованием на будущее и апологией настоящего. Вся прелесть гайдаровского мира обязана этому тонкому балансированию между высоким утопизмом, с одной стороны, и отсутствием опоры в действительности, с другой. Мир, построенный Гайдаром, выдуман, и выдуман талантливо. Покой и улыбка появляются в финалах, а драматизм нигде не переходит в трагизм. Эти идиллические финалы еще лишены той вымученности, которая будет неизбежно усиливаться во многих поздних произведениях соцреализма, где ценности нового мира торжествуют зачастую вопреки и логике здравого смысла, и художественной логике.

Проделанный нами анализ позволяет уточнить способ отношения к действительности в соцреализме. Он близок механизму инверсии: все, что неудачно, нехорошо — семантически маркируется как старое и нетипичное, то есть принадлежащее прошлому, а значит, с соцреалистической точки зрения, неподлинное. Подлинное — то, что принадлежит будущему («жизнь в революционном развитии»). Согласно историческим документам, коммунальный быт бывших крестьян, работающих на заводах и живущих в бараках, был напол-

нен ежедневным страданием: «перенаселенные бараки, в которых зимой слишком холодно, а летом — слишком жарко, наполненные испарениями немывших тел, запахами кухни и уборной, чада и махорки, безостановочным воем нескольких десятков гармошек. Барак напоминал вечный двигатель или идеальную систему кровообращения, не предназначенную к смерти, он жил круглосуточно и посменно, не замирая ни на миг»¹. Вполне понятно, почему эта «картинка» не заказывалась адресатом, она должна была быть вытеснена, замещена страстно желаемым другим образом общности — добропорядочной стихией семейственности, уютным, но скромным бытом, культурным досугом, одухотворенными дружескими застольями, серьезными разговорами и спорами, уважительным отношением к опыту старости, ветеранам, заслуженным после тяжелого, но социально-полезного труда, отдыхом. Сущность бытия бывшему крестьянину все равно виделась коммунальной, но преобразованной, высветленной, представленной в ее «революционном развитии». В этой жизни нет места мутному, темному, тоскливо-разрозненному. В ней четко определяется апология ясного и крепкого единства людей, счастье и покой, избавление от страданий: «Шли нам навстречу с работы усталые, но веселые люди»².

Страдание и его преодоление тоже должно было обрести другой, не рутинный, а героически-жертвенный, модус бытия. Да, соцреализм предлагал другую картинку, сильно смещенную по отношению к документу, но ее ценностные координаты были рождены и продиктованы не только идеологическими требованиями, но потребностью и насущной необходимостью что-то делать с вполне реальными болями, страхами, ужасами — страданиями. Боль на самом деле вернулась в культуру, причем в таком масштабе, справиться с которым было не под силу просветительской и романтической моделям искусства. На новом, индустриальном витке цивилизации пришел заказ на новые способы «работы» с болью.

¹ Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыт поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — С. 156.

² Гайдар А. Голубая чашка // Гайдар А. Повести и рассказы. — М.: Дрофа-Плюс, 2004. — С. 386.