

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС СОЦРЕАЛИЗМА

Леонид Геллер, Антуан Боден

Введение: Моделирование социалистического реализма

Большинство исследований соцреализма, несмотря на различные подходы, сходятся в признании его системой, основные свойства которой суть: **унификация** художественных эстетических приемов и стилей под эгидой единого «метода» и **интеграция**, распространение этого «метода» на все искусства. В качестве одного из факторов, определяющих формирование и эволюцию соцреализма, признается прямое воздействие партийных и идеологических инстанций, и соответственно, среди его структурообразующих слагаемых важнейшим следует считать политico-идеологическое. От него в большой степени зависят связность всей системы и отношения между входящими в нее искусствами. Часто признается, что с помощью политики кнута и пряника система реализовала свои задачи уже в 1930-е годы и с тех пор ее отличают, с одной стороны, **монолитность**, т.е. слабая дифференцированность и однородность процессов и реакций во всех частях; с другой стороны, **стабильность и жесткость**, т.е. постоянство однажды оформленных структур и большая сопротивляемость к изменениям. Именно поэтому работы, стремящиеся теоретически осмыслить соцреализм, опираются по большей части на материал 1930-х годов.

Эти положения нуждаются в проверке путем конкретных наблюдений за работой системы. Представляемый здесь подход¹ основан на учете большого количества данных и сопоставлении результатов количественного и качественного анализа. Цифровые данные, полученные при анализе заданного временными рамками материала («толстые» журналы) трактуются как индикаторы разных структурных уровней; реконструкция последних производится с помощью сравнения этих данных с другими (фотографические сведения, замеры книжных тиражей, статистика серийных изданий типа «Библиотека советского романа» и т. д.). Идеологическая слагающая не изолируется, эффект ее присутствия принимается во внимание. Термины «институт» и «институционализация» понимаются широко и уточняются по мере употребления.

«Художественная продукция» (художественная деятельность и ее результаты) рассматривается здесь как единство внутри особой, хотя и зависящей от социальных и политических факторов, сферы. Подобно другим культурно-художественным формациям, совокупность искусств соцреализма можно представить как систему, входящую в конфигурацию нехудожественных систем, находящихся в сфере культуры в узком смысле слова (философия, образование, наука) или смежными с этой сферой (техническая, экономическая, идеологическая, политическая, социальная); все они объединены иерархическими отношениями внутри целого более высокого порядка (условно говоря, — в системе «советской цивилизации»).

Именование «соцреализм» мы относим к комплексу явлений, состоящих в первом приближении из трех категорий:

а) *художественное силовое поле*, его реальная организация и его проекция (образ) внутри и вне Советского Союза;

- б) эстетический дискурс, набор явно или скрыто формулируемых в политических, критических и теоретических текстах высказываний, которые циркулируют и внутри разных искусств, и между ними — в виде «общеорганизующего» дискурса;
 в) «поэтика» соцреализма, т.е. *формальные структуры* произведений, «причастных» к эстетике соцреализма и имеющих обращение в поле соцреализма.

Итак, перед нами следующий комплекс: Силовое поле \leftrightarrow Эстетический дискурс \leftrightarrow Формальные структуры.

Каждый подкомплекс имеет сложное строение. Ниже предлагается модель *силового поля*, для построения которой мы воспользовались, с одной стороны, представлениями русских формалистов о «литературном быте», а с другой, «теорией поля» П. Бурдье и его последователей, идеями французской социологии литературы (Р. Эскарпи) и польского культуроведения (С. Жулкевски)².

В «силовом поле» соцреализма выделяются свои подсистемы: назовем их — пространства *материальных отношений, нематериальных отношений, художественных объектов*. Первое из них является собой своего рода цепь из трех звеньев. Это, прежде всего, структуры художественной *продукции* (условия и обусловленность творчества, социальные пособия, меценатство и помощь со стороны профсоюза, типы заказов и способы заказа произведений и т. п.). Второе звено — это структуры распространения (*диффузии*) художественных произведений (издательства, журналы, средства массовой информации, выставки, музеи, школы и т. д.). Третье составляют структуры *рецепции* (оценка, отбор, критика). Ясно, что особенности каждого искусства определяются в значительной мере его материальной спецификой, соответственными формальными ресурсами и средствами воспроизведения и распространения. Очевидно и то, что звенья цепи взаимозависимы, и их разнообразные элементы исполняют зачастую несколько функций (оплачиваемые вечера признанных авторов выполняют одновременно задачи прямой финансовой поддержки для творчества, селекции и распространения; в журналах критические рубрики работают как инстанции восприятия, отбора и популяризации и т. п.). Не будем пока особо подчеркивать самоочевидную черту советского контекста — гипертрофированную активность контроля и цензуры, исполняемых как особыми органами в любом месте цепи, так и собственными силами каждой ее инстанции.

Институциональная организация обеспечивает непрерывную связь между цепью *Производство-Диффузия-Рецепция* (ПДР) и другой подсистемой поля, сектором *нематериальных отношений*. Это пространство определяется в первую очередь наличием в нем комплекса различных течений, тенденций и группировок и их взаиморасположением (дистрибуцией). Между ними самими, между ними и курирующими их учреждениями, наконец, между самими учреждениями идет борьба, динамика которой не только обуславливается цепью ПДР, но и воздействует на нее. Известно, что в системе соцреализма это *дистрибутивное пространство* максимально унифицировано благодаря монополии одного «метода» и одного «текущения». Тем не менее, обнаруживаются остаточные расхождения и скрытые конфликты, вызванные то борьбой за власть внутри институций, то «соцсоревнованием» между художественными кланами или локальными традициями. Даже если эти конфликты оказываются искусственными или мнимыми, благодаря им более явными становятся стратегические игры системы. Так, кампания возврата к порядку, начатая Ждановым в 1946 году, на своей первой стадии нападок на литературу в большой мере использует противостояние художественных сообществ Москвы и Ленинграда.

Творческие и пара-креативные практики (теория, критика, история), которые участвуют в этом состязании, создают сложную параметрическую решетку реинтерпретируемых традиций и художественных практик — признанных или исключ-

чаемых: так производится разметка *прагматического пространства*. Возьмем характерную для орнаментальной прозы 1920-х годов форму повествования, «сказ». Он стал прочно ассоциироваться и с антисоветским модернизмом Белого-Ремизова-Замятиной, и с формализмом «Серапионовых братьев», и с «анаархо-троцкистской» установкой «Перевала», и с «кулацкими» писателями (Клычков). Языковые кампании конца десятилетия дали в итоге не только вытеснение сказа на долгие годы, но и переоценку классического наследия в духе минимизации формально-языкового новаторства не только у Лескова, но и у писателей-«демократов» или народников (Слепцов, Эртель), Л. Толстого или даже Горького, с соответствующей канонизацией усредненного олитературенного повествователя.

Символическое пространство возникает в сфере действия таких факторов как оценка художественной продукции, устанавливаемая «руководящими инстанциями», критикой и публикой, как расслоение среды (помимо тенденций и школ) на знаменитостей и дебютантов, конформистов и диссидентов, новаторов и традиционалистов, одиночек и мэтров, окруженных учениками, представителей «великой нации» или «нацменьшинств» и проч. Бурдье показал значение этих параметров для «экономии символических товаров».

Третий компонент поля — *пространство художественных объектов*, т. е. произведения, которые создаются, распространяются, воспринимаются сквозь эстетические и символические решетки, свойственные данной исторической ситуации, и в характерных для последней материальных условиях. Уместно напомнить о символике книги как бытового предмета и вместе с тем предмета особого культа в русской культуре; эта символика прослеживается и в советское время с фундаментальным для него топосом «школы». Книга как литературное произведение и книга как материальный объект принадлежат к разным пространствам литературного поля, позволяют различить их, и вместе с тем раскрыть участки их взаимопресечения и взаимообусловленности.

Для силового поля соцреализма характерно то, что его подкомплексы устроены гомологично: статусная и функциональная конфигурация повторяются в разных масштабах. Такое строение есть результат процессов унификации и готовит почву для интеграции всей системы. Так, распределение искусств частично отражает их жанровую матрицу, отражаясь в свою очередь на ней. В ряду искусств верховный статус имеет литература; в литературе же ведущую позицию занимает проза, роль поэзии эпической можно соотнести с ролью живописи, а лирической — с ролью музыки и т. п. Везде подчеркнуто проводится дифференциация на формы малые и большие (вторые — более престижны), сюжетные и документальные, эпические, драматические, лирические; каждая из них получает свою функцию и определяется не столько теоретической дефиницией — эти определения обычно расплывчаты³, — сколько эталоном в виде образцового на данный момент произведения и/или писателя. Как ведущие и второстепенные искусства, так и ведущие и второстепенные жанры того или иного искусства могут различаться по насыщенности и организации инфраструктур; по степени внимания со стороны внешних инстанций контроля; по степени присутствия и давления образцовых произведений и художников и т. п.

Вслед за понятием художественного (в зависимости от масштаба: культурного, литературного) поля, кажется небесполезным распространить — или, скорее, взять в ином ракурсе — другие элементы нашей первой модели: «эстетический дискурс» и «формальные структуры». Они проявляются в полной мере на пересечениях дистрибутивного, прагматического и символического пространств.

Приведем пример раскрытия разных уровней внутри «дискурса соцреализма». В своей книге об «огосударствлении советской литературы» Х. Гюнтер различает: 1. общий дискурс «марксистско-ленинской» идеологии; 2. политico-литературный дискурс, развивающий понятие «соцреализм», и вытекающие из него идео-

логические постулаты; 3. металитературный дискурс, где развивается интерпретация соцреализма в качестве «метода»; 4. литературный дискурс, где формулируются поэтические правила соцреализма⁴. Такой анализ необычайно полезен. Все названные типы дискурса должны изучаться сначала в их взаимосвязи, а затем в их связи с ситуативно обусловленным местом их высказывания и их художественной применимостью, иначе говоря, внутри целого, каковое и обеспечивает всем этим дискурсам их смысл.

Для того, чтобы составить представление об этом целом, воспроизведем наше определение соцреализма как «культурной парадигмы», инспирированное формулами Т. Куна⁵. Назовем «культурной парадигмой» совокупность явлений, расположенных на различных уровнях:

а) *поэтико-концептуальный уровень*: ряд ключевых понятий, тематизируемых в теоретическом (эстетическом) дискурсе и в то же время активных в художественном и культурном производстве данной эпохи (пример: «партийность» есть не только одно из основополагающих понятий теории соцреализма, но и орудие формальных манипуляций, с помощью которого повествование в обязательном порядке насыщалось партийными действующими лицами, эпизодами с их участием, «партийным идиолектом» и т. д.);

б) *функциональный уровень*: зависимости и связи, возникающие между элементами ряда понятий-реализаций;

в) *институциональный уровень*: внешние условия, обуславливающие формирование и функционирование ряда, в частности, особое строение и аксиологическая заданность того силового поля, где ряд возникает.

«Парадигмологическая» модель представляет интерес своей пластичностью — она позволяет объединить все предыдущие модели и поддается адаптации (после соответственной адаптации терминов) и для нехудожественных сфер. Кроме того, она дает почву для исследования — на функциональном уровне — взаимосвязей (и неоднозначности связей) между *знанием* (теорией в данной области производства) и *умением* («технологией»), в соответствии с куновским разделением. Здесь обнаруживает себя одна из основных проблем изучения соцреализма, его монолитности и функциональности.

Рассмотрим действовавший на институциональном уровне постоянный механизм отбора, закрепления и распределения тем, мотивов, жанров. Вопрос о жанрах, ключевой для соцреализма и мало разъясненный, несмотря на огромное количество работ⁶, здесь можно затронуть лишь в очень упрощенном виде. Есть смысл моделировать упомянутый механизм отбора исходя из дискурсивных импликаций ждановского определения соцреализма, включенного в Устав Союза писателей: «Правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии», в сочетании с задачей «идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»⁷. Аксиома конкретной историчности и развития в сторону революции устанавливает наличие и истории, и жестко направленной стрелы времени. Формула распадается в связи с этим по временной оси (прошлое-настоящее-будущее) на «идеологемы», которые играют роль жанровых мотиваций. Для «исторического материализма» прошлое есть «борьба классов», для «диалектического материализма» — постепенное становление разума и «завоевание природы» человеком. Отсюда — обязательность для жанрового инвентаря соцреализма как исторической литературы (в которой доминирует, конечно, «историко-революционный» жанр), так и литературы о природе: она должна предстать во всем своем величии, прежде чем покориться воле человека. По этой схеме такие писатели как Пришвин, Паустовский, Соколов-Микитов, Арамильев и т. д., вплоть до Л. Леонова в «Русском лесе», авторы произведений о природе, об охоте, о путешествиях и великих путешественниках выполняют не второстепенную, а жизненно важную функцию соцреализма.

В мире настоящего «дух социализма» прямо вызывает к жизни производственную литературу в ее индустриальной и колхозной разновидностях, а на противоположной, отрицательной стороне модели — то антикапиталистический памфlet в разном жанровом оформлении, то острожетное разоблачение происков шпионов, саботажников, кулаков и других внутренних врагов. Жанр «красного Пинкerton», популярный в 1920-е гг., был раскритикован и исчез, но «детективные» шаблоны включаются во все другие жанровые образования. Ибо основная задача соцреализма — «борьба за построение коммунистического общества, которая осуществляется в литературе как путем изображения и утверждения строителей коммунизма, так и путем непримиримого разоблачения враждебных коммунизму сил»⁸.

Дидактическая и педагогическая функции соцреализма, а также обязательные поиски «ростков будущего», обеспечивают важное место в литературе воспитания, которая дает, кроме канонических произведений, множество готовых элементов большинству других жанров.

Один из полюсов «борьбы» прямо соприкасается с областью будущего: сначала подготовка к мировой революции, потом к мировой войне, наконец, яростная борьба за мир. Влияние этого полюса таково, что при всем отрицательном заряде, которым дискурс соцреализма отмечает войну, мечты о счастливом обществе часто контаминируются с картинами «последней войны» (см., например, в 1920-е гг. — «Летающий пролетарий» Маяковского, в конце 1930-х — «Дорога на Океан» Леонова, «На Востоке» Павленко). Происходит своеобразная утопизация войны⁹. Престижное место завоевывает в иерархии жанров военно-оборонная литература (заказ на нее был многократно дан с трибуны Первого съезда писателей), а затем во время и после войны (и уже до конца советского периода) — литература о войне вбирает в себя главные черты, топосы и функции соцреализма вообще. С другой стороны, в 1930-е гг. тот утопико-фантастический жанр рассказа о будущем, который культивировался раньше, попадает под подозрение; его заменяют описания счастья уже достигнутого; тогда как строго надзираемая научная фантастика безуспешно пытается заменить проспективную утопию. После войны научная фантастика «дальнего прицела» будет практически запрещена, но ее функции будут частично переданы литературе о науке и научных открытиях. В целом, механизм жанрового распределения в ждановском соцреализме работает прежде всего на настоящее, позволяя множить тематические подкатегории в рамках литературы о современности. Для соцреализма в высшей степени характерна такая *миграция* функций, и не менее характерна *диссеминация* тем и мотивов (элементы детектива, утопии, романа воспитания в колхозной прозе, производственная тема в «эпической поэме» и т. п.). Такой перенос из одного вида, жанра, области искусства в другие, часто будучи вынужденным, ведет и к стереотипизации топики, и к ее «институционализации», к упорядочению в иерархическое контролируемое целое (органы контроля располагают перечнями запрещенных тем, ситуаций, имен и т. д.¹⁰). Это дискурсивно-топическое устройство передвигает одни жанры в центр всей конфигурации, другие на периферию, трети подавляет или выталкивает из публичной сферы; оно работает и во взрослой, и в детской литературе, в бессюжетных жанрах (очерк, репортаж, научно-популярная литература), в прозе, в поэзии, в массовой песне: повсюду тематические и процедуральные приоритеты задаются подобным образом (принцип диссеминации работает в масштабе уже не топики, а секторов литературы). Детерминизм и связность процессов, заданных описанным устройством, кажутся полными. В действительности же они протекают сложнее.

Несколько цифр проиллюстрируют это замечание. Подсчет всех текстов в четырех центральных «толстых» журналах за 1948—1953 гг. показывает в разряде крупной прозы (романы и повести) следующие пропорции разделения по топико-тематическому признаку: производственно-индустриальные — 47; колхозные

— 39; наука, университет, школа — 21; преобразование природы — 11; национальная история — 5; революция и гражданская война — 4; Отечественная война — 35; политическая борьба в западных странах — 18 (эти данные не исчерпывают, конечно, всей тематической палитры).

Результаты не вполне тривиальны. Количественный анализ во многом, конечно, лишь подтверждает известное. Незначительное присутствие нарратива о прошлом и полное отсутствие — о будущем поддерживает тезис о замыкании времени соцреализма на настоящее (сюда втягивается непосредственное прошлое, война, и ближайшее будущее — через производственные достижения и формирование нового человека). Но если это явление жанрового уровня, преобладание литературы о современности, отвечает одним требованиям официального дискурса (см. далее), то оно противоречит другим. Удивляет, например, по сравнению с возможным по нашей схеме, малое производство революционно-исторической эпики — литература о вождях революции и ее событиях, с одной стороны, престижна, а с другой — подконтрольна по преимуществу, ею занимаются «на случай» (например, тридцатилетие Октября) и по заказу; случай с оперой Мурадели «Великая дружба», послужившей предлогом для атаки на музыку, дает представление об ответственности и опасности темы. Кроме того, статистика позволяет уловить в реальном культурном процессе малозаметные, но существенные черты. В разгар шовинистских кампаний (против низкопоклонства, против космополитов), когда и критический и теоретический дискурс переполнены восхвалением «русскости» и русской истории (в частности, истории «русского первенства»), резко сокращается количество романов о русской истории (особенно награждаемых), проходит кампания против идеализации прошлого и архаизации языка (в живописи исторический жанр почти исчезает), действие же большинства признанных и награжденных произведений происходит не в России, а на ее периферии, обозначенной векторами политico-идеологической экспансии (Крым, Кавказ, Дальний Восток, Западная Украина).

Подобного рода «парадоксы» встречаются во всех секторах и на всех уровнях системы соцреализма. По сравнению, скажем, с французской ситуацией, описанной Бурдье, и вопреки тому, что может казаться, в советской обстановке коды символического пространства наделены меньшей определенностью. Например, Ф. Панферов, один из классиков советского романа, лауреат нескольких Сталинских премий, деятельный партиец, редактор важнейшего журнала («Октябрь»), занимает очень высокую позицию в литературной иерархии, но очень часто и резко критикуется, и в 1930-е годы, и в ждановскую эпоху, за всяческие *литературные* недостатки, и его произведения не возводятся в образцы для подражания; наоборот, такие романы, как «В стране поверженных», служат негативным примером. Обратен случай Шолохова, на первый взгляд, — главнейшего иерарха в сталинской литературе после смерти А. Толстого; как оказывается теперь, его высокая позиция после войны была во многом мнимой: его книги оставались в учебниках главными достижениями литературы соцреализма, а сам он переживал своего рода опалу¹¹.

Система то и дело обнаруживает разрывы между знанием и умением, теорией и практикой, установленным каноном и отношением к нему, признаваемыми и реализуемыми формами, декларируемыми и реальными оценками. Наши наблюдения не отменяют, но сильно релятивизируют те черты, о которых говорилось выше: монолитность и стабильность системы соцреализма.

Однако, должны ли эти разрывы всегда интерпретироваться как изъяны и сбои системы? Как проявления «сопротивления» парадигме или канону соцреализма со стороны литературы (культуры)? Или же, напротив, в известных пределах эти разрывы принадлежат парадигме и необходимы для ее удовлетворительной работы? Таковы вопросы, которые позволяет ставить наша модель.

При допущении, что она действительно применима к советскому контексту и к парадигме соцреализма¹², внимание исследователя совершенно естественно направляется в ней к наименее из всех исследованному, институциональному уровню. Согласно нашим наблюдениям, именно он ответствен за специфичность системы, по крайней мере в случае советского варианта соцреализма (а ее главным детерминирующим фактором можно считать организацию цепи ПДР).

Различные дискурсы соцреализма, так же, как и ряд произведений, признанных репрезентативными, вместе с их формальными структурами, уже были темами многочисленных, зачастую блестящих исследований. «Художественное поле», напротив, остается областью недопонимания. Недавно появились работы, начавшие изучение соцреализма средствами институционального анализа, однако пока во внутридисциплинарном, достаточно узком масштабе¹³. Адекватной трактовки поля соцреализма пока нет.

Оно составляет объект нашего описания. Иногда особенности собственно художественного и литературного поля уясняются в более широкой перспективе «поля культуры». Рассматривается главным образом период от окончания войны до смерти Сталина (март 1953), отмеченный деятельностью и влиянием А. Жданова (умершего 31 августа 1948 г.), секретаря Центрального Комитета, потенциального наследника Сталина, партийного шефа Ленинграда и члена Политбюро, ответственного за культуру.

«Ждановщина»: Кристаллизация системы

В самом обобщенном виде можно утверждать, что «ждановщина» есть определенный этап развития советской культурной политики. В ждановскую эпоху, в ситуации, для которой характерны противоречивые напряжения, «сталинская культурная парадигма» получила скульптурную завершенность.

С исторической точки зрения, этот процесс вписан, разумеется, в более широкий контекст новой «всеобщей мобилизации», в которой участвует все советское общество начиная с 1946 года, и к которой еще раньше, до окончания войны, призываются жители территорий, недавно включенных в СССР и подвергаемых интенсивной советизации (Балтийские страны; Белоруссия, Западная Украина, Молдавия), или замиренных и заново заселенных (Крым и Кавказ после высылки татар, чеченцев, ингушей и других народностей, заподозренных в симпатиях к немецким завоевателям). Об этом говорят и резолюции ЦК «О неотложных задачах партийных организаций Белоруссии в области политической и культурной работы» (9 августа 1944 г.) или «О недостатках политической работы среди населения западных областей Украины» (27 сентября 1944 г.), и такие акции, как съезд интеллигенции Советской Латвии, проведенный весной 1945 г. в Риге и посвященный борьбе с буржуазным национализмом¹⁴. Именно в этих резолюциях и в ходе этих собраний формулируется большинство будущих тем ждановщины.

Начатая в 1946 году всеобщая мобилизация обосновывается императивами «реконструкции», geopolитической экспансии СССР, политикой глобального противостояния (доктриной «двух лагерей») и ее следствиями. Но первоначально *перестройка*, не миновавшая ни одну из советских институций, обосновывалась как необходимый этап плана, разработанного партией, как ускорение «перехода от социализма к коммунизму».

Эта обстановка определяет и статус, и задачи «художественной культуры» и тех, кто ее создает, — «творческой интеллигенции». В последней видится теперь «интеллигенция нового типа» — одновременно проявление творческих сил народа и детище «советской власти», которой она целиком обязана своим положением. В итоге она изначально оказывается лишена всякой автономии и находится в

двойной зависимости: и от партии как «авангарда трудового народа», и от самого «народа». Указания, объектом которых является «творческая интеллигенция», раскрывают амбивалентность и парадоксальность ее ситуации. «Спрос» на нее резко повышен. Высоко ставится и ее особая ответственность как резерва «кадров», которые организуют труд и, соответственно, психологию «рабочего класса». Стимулируется соревнование за высокое качество, профессионализм и специализацию, которые предстают специфическими атрибутами интеллигенции. Однако, вместо того, чтобы обеспечить ей автономию, «запас компетентности» представляется подозрительным в идеологическом отношении, а интеллигенция становится чуть ли не тормозом исторического прогресса, если она не разделяет компетенций непосредственно с «массами» и не ставит их на службу политического проекта. Более того, в перспективе преодоления разрыва между умственным и физическим трудом, между городом и деревней и т. п. интеллигенция как бы призвана работать над собственным исчезновением, передавая свои специфические «атрибуты» всему советскому обществу¹⁵.

Сталинская диалектика функционирует здесь особенно наглядно. Будущее и настоящее смешаны, так как действительность уже прекрасна, и интеллектуал или художник уже стер различие, отделяющее его труд от труда физического. Но в то же время эти два понятия и противоположны: будущее видится отодвинутым далеко вперед как цель, к которой движется общество в целом и которую индивид («интеллигент») воспринимает как возможность бесконечного совершенствования на пути сближения с «истинным» трудом и слияния с народом.

Институциональная организация поля советской культуры отражает это разнородное напряжение. Как неоднократно описывалось, в глобальной системе институтов советской культуры определяющую роль играет, с одной стороны, политическая инстанция (партия) как источник принятия решений и орган контроля, с другой стороны, различные художественные организации (союзы). Вместе с тем, эта структура является собой более сложное устройство, включающее еще два полюса — государственные учреждения и «низовые» общественно-культурные институции, — между которыми располагается множество промежуточных органов и институций с весьма разнообразными статусами, специфическая значимость и функции которых зачастую представляются весьма неопределенными.

Никогда не подвергавшийся анализу в своем конкретном историческом функционировании, этот комплекс выделяется в стратегиях презентации (особенно в таких публикациях для заграницы, как издаваемый на шести языках журнал «Советская литература», который далее будет сокращенно именоваться «СЛ», а в сносках: «ЛЛС») и советской историографией как залог культурного разнообразия и как совместно выработанные реле и инструмент распространения — сообразно с общей моделью — «наилучших воплощений» советской культуры.

Наши задачи будут ограничены обозначением рамок для систематической инвентаризации ждановских институций.

Институциональные действующие лица: Политическая инстанция

Как и во всех других областях советской жизни, «ведущая роль» партии проявляется в ее всесилии и всеприсутствии во всех звеньях цепи ПДР. Партия разрабатывает и определяет общее направление культурной политики, статус и функции разнообразных дисциплин, равно как и материальные условия художественных реализаций. Она может равным образом вмешиваться в самую творческую работу и оставляет за собой привилегию конечной оценки продукта.

Высшая инициативная, решающая и контролирующая инстанция, партия прямо или косвенно определяет деятельность специализированных художественных органов и институций различного уровня. Тут в первую очередь выделяются публичные выступления партии, которые сами носят взаимодополняющий характер.

Самыми явными из таких публичных действий являются директивы Центрального Комитета, публикуемые в форме «Постановлений», согласно традиции, установившейся с 1920-х годов.

Постановления задают формальные рамки ждановской культуры. Наиболее известно постановление, из которого вытекают все остальные — «О журналах “Зvezда” и “Ленинград”» (август 1946 г.). Оно сохранит силу в определении идеологических приоритетов и для борьбы с формализмом еще долгие годы после развенчания самой «ждановщины». Его исполнение контролировалось, и итог (негативный) был подведен в январе 1949 г. в очередном постановлении («О журнале “Знамя”»). Эти две даты (август 1946—январь 1949) можно считать приблизительными временными границами процесса кристаллизации «ждановской системы».

В течение этого периода литература, театр, кино, музыка и опера стали объектами открытых партийных вмешательств, а затем та же аргументация была применена к другим областям искусства и культуры.

Историков интересуют прежде всего «большие постановления» 1946—1949 гг. Однако стоит подчеркнуть, что практика партийных вмешательств не прекращается в 1949 г. Кроме директив, касающихся основных вопросов или важных действующих лиц культурной жизни и утверждающих генеральную линию для всех художественных дисциплин, имели место и другие, более узкого приложения, — они относились к периодике «второго плана» («Крокодил», «Огонек»), местной прессе, функционированию издательств, работе структур распределения продажи и т. д. Менее заметные, но не менее симптоматичные и действенные, эти постановления нельзя упускать из виду; все они были направлены на установление нормы в данной области.

Рассмотрим конкретный пример: 29 февраля 1948 г. специальным постановлением ЦК осудило Госиздат за подарочные издания «Мертвых душ» Гоголя и «Петра Первого» А. Толстого. Посчитав эти издания слишком дорогими, неудобными и неудачными в эстетическом смысле, ЦК запрещает подобного рода издания. Это предписание мотивировалось, вероятно, как установкой на эгалитаристского читателя, так и заботой о нормализации книжного производства. «Наша советская книга является демократической во всех своих проявлениях. Она стремится быть изящной, но также и простой. Она должна быть простой в производстве и дешевой», — писал руководитель одной из главных библиотек¹⁶.

Другой пример. В апреле 1952 г. ЦК направляет критику против сборника стихов Д. Бедного в Госиздате («Избранное», 1950 г.) и Воениздате («Родная армия», 1951 г.): издатели позволили себе оставить без изменений первые «ошибочные» версии произведений, которые поэт после того откорректировал в соответствии с указаниями партии. Месяцем позже критике подвергаются местные издательства Читы и Чкалова, вызвавшие гнев тем, что они включили в сборник произведений М. Михайлова не только «слабые и идеологически незрелые» тексты знаменитого «революционного демократа», но и его переводы «забытых, маловажных и даже реакционных» поэтов¹⁷.

Эти вмешательства в периферийные во всех смыслах дела санкционируют непрерывное наблюдение за современной литературой и за классическим наследием — и, следовательно, непрерывное манипулирование и чистку.

Параллельно постановлениям ЦК, директивы, замечания и «персональные» высказывания членов политического руководства возводятся в ранг доктринальных и административных указаний, распространяющихся на всю советскую культуру. Таковы выступления Жданова на темы литературы (1946), философии (1947)

и музыки (1948). Но они дополняются, к примеру, выступлениями Калинина о коммунистическом воспитании и литературе (сборники появились в 1948 и 1949 гг.), отдельными выступлениями Молотова или Маленкова. На другом уровне, «вклад» самого Сталина, особенно в лингвистику (1950), порождает кампании идеино-политической «проверки» каждой дисциплины. А начиная с октября 1952 г., теория «типического», заново сформулированная Маленковым на XIX съезде партии, повлекла незамедлительно доктринальную переориентацию и критику «лакировки действительности», превращенной в важнейший недостаток литературы и искусства предшествующих лет. На еще более общем уровне, нужно напомнить об использовании текстов Ленина в виде непременной доктринальной отсылки и об их толкованиях, оправдывающих все политические, идеологические и эстетические повороты ждановской культуры.

Необходимо учитывать и многочисленные «полуофициальные» публичные выступления, особенно в форме анонимных передовых в «Правде» и «Культуре и жизни». Начиная с 1949 г., они имеют тенденцию заменять постановления в определении темы и цели акций, в которые вовлекается вся художественная среда и для проведения которых вся среда держится под напряжением. Наиболее известный пример: кампания по борьбе с «космополитами» 1949 года была начата «Правдой»¹⁸. Этот способ развязывать кампании остается одной из констант системы.

Для распространения своих публичных директив партия располагала, разумеется, своей собственной сетью средств массовой информации, начиная с «Правды», «Большевика» (теоретического ежемесячника ЦК) и «Культуры и жизни», органа Агитпропа ЦК, конъюнктурного инструмента (1946–1951) проведения ждановской культурной политики. Но партия использует также и бесчисленные реле, находящиеся внутри каждой общественной организации и институции советской культуры. Общеизвестно, что каждый член партии несет ответственность за проведение партийной линии и обязан воплощать идейность, дисциплину и гражданскую стойкость¹⁹. В сочетании с влиянием парторганизаций на местах, эта ответственность ставит первый предел авторитету и компетенции других, в особенности художественных, инстанций и учреждений.

Обеспеченное таким образом постоянное воздействие партии на институции изнутри не исключает «внешних», формальных и неформальных вмешательств, лишь о малой части которых сообщает обычная пресса и хроники культурной жизни: не говоря о почти полном мраке, который скрывает работу цензуры, мы можем лишь догадываться по немногословным сообщениям о множестве созываемых на всех уровнях власти, от Агитпропа ЦК до местных и республиканских органов, собраний партийной интеллигенции, которые организуются вне авторитета и компетенций других (непартийных) институций для идейной мобилизации, для ответа на социальные заказы, для «обсуждений» и периодического подведения итогов художественного производства²⁰. Только в последнее время начинают публиковаться документы из архивов ЦК, показывающие чрезвычайно высокую степень участия в решениях по вопросам культуры членов Политбюро и самого Сталина²¹.

Институциональные действующие лица: Художественные институции

Как было указано в знаменитом постановлении ЦК от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», творческие союзы занимают центральное место в институциональной структуре советской культуры. Формально, это — «добровольно образующиеся общественные организации»,

объединяющие представителей «творческой интеллигенции». Их цели обозначены двумя императивами, диалектически дополняющими друг друга: защитой «автономии» союзов и непременным подчинением «общему интересу», который формулируется политической инстанцией. Отсюда следующее определение, которое было ретроактивно применено в одной из немногих работ, где даны «юридические» формулировки деятельности творческих союзов:

«Творческие союзы в СССР являются общественными организациями, объединяющими работников литературы и искусства на основе идеально-творческого метода социалистического реализма, с целью создания произведений высокой художественной значимости, развития духа самодеятельности и политической активности их членов, защиты их прав и интересов»²².

Творческие союзы являются собой в одно и то же время принципиального партнера политической власти в области культуры и важнейший ее инструмент.

По образцу цеховых ассоциаций и синдикатов, союз имеет в качестве первой прерогативы установление норм и критериев профессионального признания. Кроме того, он определяет материальные, идеологические и эстетические условия своей деятельности, и обладает почти полной монополией на прямое управление социальной инфраструктурой, свойственной каждой сфере искусства, так же как, в значительной мере, и на распространение самой художественной продукции — все это, разумеется, в рамках, установленных политической инстанцией.

Допуск в творческие союзы — путем выбора или кооптации — обуславливается двойной присягой на верность, политической и эстетической: демонстрацией профессионального мастерства в соответствии с принятыми техническими и эстетическими нормами; принятия соцреализма (и, следовательно, партийности), по уставу определяемого как «основной метод» советского искусства.

Если соцреализм «как метод» обеспечивает интеграцию внутри союзов и между ними, то средством институциональной интеграции являются общие организационные принципы, примененные в Союзе писателей, созданном в 1934 году²³. По этому образцу формировались художественные организации всех уровней, от советского до республиканского, краевого, местного.

Уместно задаться вопросом о серьезных временных разрывах, разделяющих даты основания тех или иных Союзов, особенно в общесоветском масштабе. После Союза писателей лишь Союз архитекторов был создан до войны (1937). Даже в ждановский период до конца доведена была в результате постановления ЦК от 10 февраля 1948 г., лишь организация количественно наиболее скромного (908 членов) Союза композиторов в апреле 1948 г. Союз художников, начиная с 1930-х годов предусмотренный в больших городах и в некоторых республиках, был образован только в 1957 году, то есть уже в эпоху оттепели, несмотря на многочисленные попытки Оргкомитета на протяжении 1940-х — начала 1950-х гг. созвать учредительный съезд. Союз журналистов образовался в 1959 г. Что же касается столь важного сектора как кино, то Союз кинематографистов возник только в 1965 г., тогда как театр оставался подчиненным более традиционной организации, управляемой республиканскими структурами (ВТО — Всероссийское театральное общество, наследник дореволюционных структур, Театральное общество Украины, созданное в мае 1948 г. и т. п.), вплоть до... 1986 г., когда наконец был основан Союз театральных деятелей.

Нужно ли видеть в отсутствии синхронности в деле организации союзов опровержение ждановской политики усиления их роли и иерархизации их структур вплоть до полной интеграции всей культуры? Или это просто изъян «тотальной организации»? Нельзя ли, в противоположность распространенному мнению и господствующему внутри системы дискурсу, рассматривать творческий союз как структуру, в которой представительный орган (съезд), не имеющий никакой власти, кроме символической, оказывается излишним для функционирования цело-

го и в которой центральное руководство может всегда быть обеспечено более или менее временным органом (наподобие Оргкомитета)?

В таком случае есть смысл говорить о следующей парадигматической ситуации: как только организационная модель установлена (Союз писателей), другие сферы организуются в зависимости от политico-идеологической конъюнктуры и игр власти, которые разворачиваются между центральными органами союза, изначально ослабленными их временным характером, и его местными структурами. Отсюда определенная динамика, создающая видимость эволюции. Так, Оргкомитет Союза композиторов, в который вошли исключительно представители поколения, сформированного в 1900–1920 гг., становится в 1948 г. мишенью для атак, ведомых «молодыми» в споре с партийными властями.

Отметим, что по ходу организационного процесса различные замещающие органы исполняют функции интеграции в рамках еще не созданных союзов. Можно при этом считать, что завершение процесса зависит от конкретных условий функционирования каждой из дисциплин и ее статуса внутри системы, где явно доминирует литература. Например, театр был подчинен, по меньшей мере в идеологическом и эстетическом отношении, авторитету Союза писателей, тогда как управление его хозяйством обеспечивалась частично театральными обществами, частично государством (Комитет по делам искусств). Сходная ситуация наблюдается и в опере, и в кино — тут условия производства и эксплуатации, не говоря о социальной и политической ответственности, кажутся в такой степени достойными надзора, что оправдывают создание особого министерства... Мы вернемся чуть дальше к этим крайне важным моментам.

Что касается изобразительных искусств, то кроме республиканских и местных структур и Всесоюзного Оргкомитета, они снабжаются, начиная с 1947 г., центральным органом, поднятым до академического сана, Академией художеств СССР, обладающей компетенцией в деле художественного образования, теории и истории искусства, и ее сессии образуют «генеральные штаты» советского искусства, через которые передаются и контролируются предписания центра.

Практически во всех дисциплинах помимо ведущей роли, которую достаточно часто играют члены и ячейки партии, работает принцип совмещения руководящих функций (например, А. Герасимов, беспартийный до 1950 г., был одновременно президентом Оргкомитета и Академии художеств). Такое совмещение усугублялось порой работой на ответственных постах в партии или других политических организациях (как в случае Фадеева и Корнейчука). Все это по идее гарантировало «сотрудничество» художественных институций и их «гармоничную» работу в лоне социалистического государства. Тем самым, разумеется, тот запас относительной автономии, каким в принципе все же должны были располагать творческие организации, сходит на нет. При этом связи союзов и их исполнительных органов с политическими, административными и общественными инстанциями становятся все более запутанными и все менее явными.

Институциональные действующие лица: Государство

Нелегко точно определить роль исполнительных органов советского государства в области культуры. Часто смешиваемый с партийным аппаратом, государственный аппарат остается сферой мало изученной²⁴ и даже редко упоминаемой в исследованиях советской культурной жизни. Между тем, именно государственному аппарату принадлежит прямой административный контроль за большей ее частью.

Разделение функций между партийными и государственными органами может быть проиллюстрировано на примере постановления ЦК от 20 апреля 1947 года,

направленного на «улучшение руководством ведомственных журналов»²⁵. В этом постановлении подвергаются критике постоянные опоздания с выпусками и бедность содержания, сводящегося часто к перепечатке официальных материалов из газет. ЦК запрещает подобную практику и требует от соответствующих министерств и учреждений усиленного наблюдения за линией ведомственных журналов. Генеральный контроль по всему мероприятию возложен на Агитпроп. Документ интересен и тем, что перечисленные в нем художественные журналы совершенно не отделяются от таких журналов, как «Лесная промышленность» или «На страже» (газета пограничников). Тем самым как бы предполагается, что каждое искусство находится в ведении отдельного министерства (или эквивалентного органа), ответственного за его линию и продукцию: этот совершенно аппаратный подход резко противоречит обычным заявлениям об особом статусе культуры в советском обществе. И проливает свет на роль государственного аппарата в повседневном функционировании культуры.

ЦК отнюдь не всегда выступает публично для руководства делами: Совет министров (к которому часто присоединяется и Центральный Исполнительный Комитет Верховного Совета) может брать в свои руки инициативу по всем текущим вопросам, на всех уровнях и во всех сферах, издавая постановления, резолюции, директивы или публикуя передовые в правительственной газете «Известия». Так, например, именно Совет министров принимает 3 февраля 1953 года решение об образовании Изогиза, нового издательства, призванного издавать плакаты, репродукции, открытки, альбомы по искусству; при этом реорганизуется издательство «Искусство» с расширением его поля действия вплоть до театральной сферы, ликвидируется Госкиноиздат, а собственное издательство Академии художеств заменяется простым редакционно-издательским отделом²⁶. Это решение серьезным образом меняет взаимоотношения звеньев всей цепи ПДР в этом секторе (хотя подобные явления и не следует переоценивать, имея в виду достаточно большой запас инерции в ждановской системе).

Государственный аппарат характеризуется прежде всего известным распылением компетенций на высшем уровне, усугубляемым в федеративных структурах, где та же картина воспроизводится почти до бесконечности. Только в марте 1953 г. учреждается Министерство культуры СССР с целью объединения и централизации разнообразных органов, таких, как Главполиграфиздат (1949), координирующий всю сферу издательского дела, Комитет радиоинформации, Министерство высшего образования СССР, Министерство Кинематографии СССР (которое издает «Искусство кино», единственный журнал в стране, посвященный кино), и, наконец, Комитет по делам искусств при Совете министров СССР.

Последнее учреждение играет в ждановскую эпоху важную роль. Оно заменило в 1939 г. Главное управление по делам литературы и искусства (Главискусство), созданное в 1928 г. при Наркомпросе. Полномочия Комитета подтверждаются особым постановлением 1949 г.; его задача: «непосредственно руководить наиболее важными мероприятиями и организациями общесоюзного назначения». Прежде всего его деятельность (в виде субсидий, дотаций и т. п.) касалась области изобразительных искусств (он, совместно с Оргкомом Союза художников, издает журнал «Искусство», единственный общесоюзный журнал по изобразительному искусству), театра (он — соиздатель, с Союзом писателей, единственного союзного театрального журнала «Театр»), музыки, оперы, цирка и, в самом общем виде, художественной самодеятельности. Для последней, однако, существует особый Комитет по делам культурно-просветительных учреждений, издающий в РСФСР журнал «Просветительная работа» и руководящий мощной сетью распределения и рецепции, которая существует под разными названиями с 1920 годов.

Идеологическая нагрузка для Комитета по делам искусств существенна не

менее, чем административные задачи: он служит дополнительным передаточным звеном между партией и художественными организациями. Именно он проводит конференции по идеологическим вопросам, принимает важные резолюции (как, например, резолюция от 7 января 1949 г. «Об улучшении работы по идейно-политическому воспитанию художественной интеллигенции прибалтийских республик»). Подобная идеологическая ответственность ведет к шаткости положения Комитета, который нередко становится — непосредственно или через его же орган «Советское искусство» — объектом критики. Он подвергается резкой критике, например, в постановлении 1948 г. об опере Мурадели «Великая дружба», а в 1949 г. обвиняется в «потворстве» критикам-космополитам.

Члены Комитета подбираются, с одной стороны, на периферии самой художественной среды, а с другой, внутри политического аппарата. В 1948 г. Комитетом в составе девяти человек заведует историк и критик-искусствовед П. И. Лебедев (до того руководивший отделом искусства в Агитпропе ЦК); в него входит П. М. Сысоев, один из самых жестких идеологов в этом секторе, член-корреспондент Академии художеств, директор Главного управления учреждениями изобразительных искусств, редактор «Искусства» и куратор Всесоюзной художественной выставки. А. В. Соловьев занимает сходное положение в «Театре», в редакции которого состоит и В. Ф. Пименов²⁷. Комитет ведет свою работу, прибегая к помощи временных комиссий и органов, составленных из практиков в каждой области. Так, Художественный совет по делам цирка, создание которого подтверждено указом от 26 марта 1948 г., включает «29 видных деятелей культуры и искусства»; среди них — Л. Кассиль, Л. Никулин, В. Лебедев-Кумач, С. Юткевич, дирижер Ю. Файер, артисты цирка В. Дуров и Л. Тайти, хореографы, танцовщицы, композиторы и театральные деятели²⁸.

Примером того, как Комитет осуществлял контроль, может служить ставший недавно известным в подробностях эпизод с Еврейским театром: в 1948 г. театр получил дотацию в 578000 рублей, в следующем году она была полностью отменена и к концу года, большая часть которого прошла под знаком борьбы против «космополитизма», театр был Комитетом закрыт якобы из-за его нерентабельности, в действительности же в результате скрытого вмешательства Агитпропа ЦК²⁹.

Формально, вне сферы деятельности Комитета находятся только кино³⁰ и архитектура, обладающие собственными Союзами и Академиями, однако имеется и особый Комитет по делам архитектуры, с 1949 г. находящийся в ведении Министерства городского строительства.

Что касается литературы, то она кажется свободной от всякого прямого государственного руководства, если не учитывать систему субсидий (особенно важную для Литфонда). Однако тем более эффективно литература контролируется в сфере издательского дела и распространения: это главное поле деятельности печально знаменитого, многократно переименованного Главного управления по делам литературы и издательств («Главлит»). Впечатляющая по своей эффективности машина Главлит подчинена, по крайней мере名义上, Совету министров, от которого зависят и другие органы весьма широкой компетенции, как, например, Комитет по делам печати и Главполиграфиздат. Мы попытаемся выяснить их взаимосвязи ниже.

Государственные учреждения ведают целым рядом издательств, таких как «Искусство», Гослитиздат, Лениздат, Издательство иностранной литературы, Детгиз, Воениздат и другие ведомственные издательства (занимаясь своей областью — географией, спортом, педагогикой, правом и т. п., — они часто вторгаются и в область «художественной литературы»).

Государственными органами контролируются и такие важные каналы диффузии-рецепции как музеи и библиотеки. Мы можем только указать здесь на существование этой огромной сети; для рассмотрения ее структур, средств и стратег-

гий воспроизводства требуется специальное исследование. Достаточно сказать, что Библиотека им. Ленина насчитывала в 1949 г. 1540000 посетителей (в два раза больше, чем Библиотека Конгресса США), 100000 выданных изданий и 10000 библиографических консультаций³¹, и что она разрабатывала, совместно с Государственной Книжной Палатой, созданной в 1924 г.³², библиографические стандарты, столь необходимые инструменты для организации и чистки культурной сферы. Она же издавала множество брошюр, предписывающих выбор чтения, и разрабатывала методы «контроля за читателем» в масштабах СССР.

Наконец, напомним, что хотя присвоение орденов, медалей и других степеней отличия принадлежит компетенции Верховного Совета СССР и республик, все другие государственные награды в области культуры относятся к сфере компетенции исполнительной власти. Наиболее престижная Сталинская премия с 1941 г. присуждалась (по крайней мере формально) Советом министров по предложению Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства³³, в состав которого входили самые авторитетные представители художественных учреждений под председательством А. Фадеева и под покровительством самого Сталина³⁴.

Институциональные действующие лица: общественные организации

Помимо партии, художественных институций и государственных органов, необходимо учитывать и влияние на цепь ПДР разнообразных общественных и массовых организаций, статус которых не всегда определен³⁵.

Прежде всего, это ВЛКСМ и пионерская организация, специализированные инструменты партии в деле руководства детьми и молодежью, активность которых особенно широко проявляется в сфере образования, воспитания и досуга. Они располагают собственной культурной инфраструктурой, особенно в издательском деле («Молодая гвардия») и в периодической печати («Пионер», «Костер», «Смена», «Вокруг света» и т. п.), вовлекая в «сотрудничество» художественные институции, и прежде всего Союз писателей, престижные члены которого представлены в редакциях многих журналов (особенно комсомольских). Необходимо учитывать и полномочия комсомола в деле обучения и повышения квалификации, например, посредством проведения семинаров, совещаний и съездов молодых писателей и художников, как это имело место в марте и апреле 1951 г. в Москве.

Иного типа организацией являются профсоюзы и их Всесоюзный Центральный Совет (ВЦСПС), которым выпадает очень важная роль в организации культурной деятельности на предприятиях и художественной самодеятельности. Наряду с другими учреждениями (такими, как Министерство просвещения), ВЦСПС ведает сетью Домов культуры и клубов, систематически восхваляемых как важнейшее достижение советской системы культуры. Профсоюзы также располагают своими издательствами (Профиздат) и специальными периодическими изданиями, как, например, журналы «Клуб» и «Художественная самодеятельность». Особо необходимо упомянуть деятельность Рабиса, Союза работников искусств, учреждения, группирующего — сообразно профсоюзной, а не цеховой модели — деятелей всех искусств, находящихся в ведении Комитета по делам искусств, а затем Министерства культуры (с марта 1953). В Союзе имеются разнообразные секции, во главе которых мы находим руководителей художественных институций: например, скульптор Манизер, вице-президент Академии художеств, возглавлял секцию изобразительных искусств... В 1948 г. Союз насчитывал более 180000 членов, из которых 40000 в одной Москве, где местное отделение руково-

дит Центральным Домом работников искусств (ЦДРИ) и его отделениями.

Типичная инстанция советского культурного поля, ЦДРИ заслуживает того, чтобы ему уделить несколько строк. Созданный в 1919 г. Кружок друзей искусства ставил своей задачей, как и многие подобные общества эпохи военного коммунизма, помочь московской творческой интеллигенции; в 1930 г. он становится Клубом мастеров искусства и затем, в 1939 г. переходит в ведение Рабиса. Место встреч и развлечений, образец для всех «массовых» Домов культуры, ЦДРИ со временем превращается в многофункциональный инструмент, обеспечивающий циркуляцию культурных благ и продуктов. Разделенный на «профессиональные» секции, он включает и «общественные» секции (молодежную, спортивную, детскую), управляет большой публичной библиотекой с собственной библиографической службой.

ЦДРИ специализируется на «междисциплинарных» мероприятиях (спектакли с пением, музыкой, декламацией, фольклорными интермедиумами и пр.) и организует «консультации» для молодых деятелей искусств, конкурсы, семинары (например, Театральные встречи Станиславского—Немировича-Данченко), круглые столы и выставки. Он инициативно реагирует на все партийные постановления (например, открытием университета музыкальной культуры или циклом конференций о традициях русской культуры — для участия в борьбе с космополитами). После постановления «О репертуаре драматических театров» ЦДРИ открывает филиал университета марксизма-ленинизма. Между 1947 и 1950 гг. он пытается популяризовать новый жанр массовой информации — устный журнал «Новости жизни» (40 выпусков представлены на сцене и затем показаны на предприятиях).

Подчеркнем значение «устных жанров». Художественные вечера, дискуссии, читательские конференции и особенно собрания по политическим, общественным, экономическим и культурным проблемам, устраивались в обязательном порядке по всем учреждениям, — при Министерстве высшего образования СССР существовало даже специальное Всесоюзное лекционное бюро, со своими помещениями и полиграфической базой. Радиофицированный до предела сталинский ландшафт непредставим без местных радиоузлов и без постоянно включенных громкоговорителей; но он не существует и без «живого голоса», делающего письменное слово более гибким и всепроникающим.

В этой связи можно кратко поставить вопрос о «художественном чтении» — «искусстве звучащего слова», — которое представляется специфически советским феноменом, со своими классиками (как, например, В. Н. Яхонтов), мастерами, орденоносцами, образцовыми спектаклями и «массификацией», организуемой в административном порядке: в 1944 г. при педагогических и учительских институтах РСФСР возникли специальные «практикумы выразительного чтения и культуры устной речи»³⁶. Небезинтересно, что очень многие произведения (в основном, конечно, стихи, но отнюдь не исключительно) адаптировались для «литературной эстрады», а иногда звучали со сцены до того, как появлялись в печати. ЦДРИ был, в частности, одним из центров литературной эстрады.

«Нести культуру в массы» — одна из обязательных задач ЦДРИ, он несет культурное шефство над провинциальными Домами культуры, предприятиями и колхозами, с тем, чтобы на практике реализовать единение мастеров искусства с «мастерами большой жатвы» и «мастерами доменных печей»³⁷. Собственно, здесь ЦДРИ, который в 1948 г. шефствует ни больше ни меньше, как над Красной Армией, только отражает в своем масштабе сущностную для Рабиса функцию шефства. Именно Рабису принадлежит в первую очередь и общее руководство над непрофессиональным искусством, которое осуществляет его Комиссия по помощи самодеятельному искусству.

Согласно данным «СЛ», профсоюзы покровительствуют 112000 любительских кружков³⁸, объединяющим 2 миллиона членов, при общем числе более 150000

кружков и 5 миллионов художников-любителей³⁹. Независимо от покровителя, принцип самодеятельного искусства остается тем же: это одновременно и орудие культурного образования масс, и место отбора юных талантов, откуда может открыться путь в искусство профессиональное. В итоге профессиональное искусство и его нормы составляют высший эталон для всех самодеятельных практик, которые прямо или косвенно направляются «лучшими советскими мастерами». Творческие кружки на больших предприятиях или в профсоюзных секциях обеспечивают себе консультации художников, режиссеров или актеров — лауреатов Сталинских премий; менее престижные кружки, стремясь приблизиться к профессиональному норме, перенимают методы творчества, или, по меньшей мере, выбирают предписанный репертуар и темы (например, репертуар МХАТа или темы членов Академии художеств). При этом они следуют за рекомендациями Репертуарно-методического совета по вопросам самодеятельности, созданного в марте 1948 г. при Центральном Доме народного творчества.

Таким образом, не говоря уже о его «спонтанности», самодеятельное искусство отнюдь не помогает расширить и разнообразить репертуар и формы «официального» искусства, но представляет властный дискурс. Оно призвано до бесконечности репродуцировать «официальное» искусство, которое тем самым как бы легитимируется, получает тавтологическое подтверждение своей «народности» и способности выполнить возложенные на него задачи. Тот же механизм работает и в простом потреблении продуктов культуры: долг и честь клубов и библиотек состоит в том, чтобы познакомить массы с наиболее легитимными и известными произведениями. И например, «СЛ» с похвалой отзываются о такой-то доильщице из колхоза «Борец» за то, что она ежегодно читает не менее 87 книг «от Мичурина до Маяковского». «Неделя культуры», проведенная в том же колхозе в 1951 г., хорошо резюмирует канонизированный идеал: ее сопровождала выставка полотен «советских мастеров из музеев Москвы», которую комментировал специалист из Третьяковской галереи, с участием А. Герасимова, Ф. Решетникова, Ф. Шурпина, Д. Налбандяна (все — лауреаты Сталинской премии); состоялся концерт московской филармонии; прошли спектакли солистов Большого театра и МХАТа и литературные вечера лауреатов-писателей, среди которых были М. Бубенников и Е. Малыцев и т. д.⁴⁰

Чрезвычайно насыщенная и «многоголовая» сетевая организация всех аспектов «народной» культуры является, конечно, одним из важных индикаторов воли к тотальной организации культурного поля. Наличие этой воли может быть подтверждено и существованием такой характерной для ждановской эпохи структуры, как Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний — оно было создано в 1947 г. и привлекало к себе живое внимание властей (имеется даже резолюция ЦК от 20 июня 1949 г., критикующая работу общества).

Созданное по требованию «группы советских руководителей, ученых и работников искусств»⁴¹, руководимое президентом АН СССР при участии наиболее видных представителей науки и культуры — среди них Т. Лысенко и неизменный Фадеев — Общество снабжено собственным издательством («Знание») и собственным печатным органом («Наука и жизнь») для ведения в союзном масштабе акций по повышению сознательности масс и их культурному развитию. В 1949 г. Общество насчитывает 120000 членов. К этому времени оно уже провело 350000 конференций и издало 500 брошюр с текстами докладов⁴². В 1952 г. количество членов перевалило за 300 000, а количество проведенных конференций достигло 2 500 000!⁴³

Между тем, вся эта бурная деятельность как бы дублирует работу других инстанций, инфраструктуру и продукцию которых Общество использует (например, размножая «общезначимые» статьи по литературе, печатавшиеся в журналах), не внося в культурный оборот никакого нового содержания.

*Организация культурного поля:
Инстанции формирования и обучения*

На всех уровнях роль «общественных» институций сводится в конечном итоге к передаче и дидактическому утверждению дозволенных знаний и ценностей. Эта роль соответствует общему образу советского общества в экспортном его варианте, как единой огромной «Школы», процветающей в тени своих покровителей — Крупской, Калинина и Макаренко. «Повышение культурного уровня масс» — главная задача «общественных институтов» — конкретизируется в этой связи как «союз искусства и педагогики»⁴⁴.

Тем самым собственно педагогические учреждения, и прежде всего те, что заняты подготовкой профессиональных кадров искусства, составляют то первое пространство, в котором отлаживается процесс интеграции и вырабатывается единодушные культуры. Это тем более верно, что при девальвации самообучения именно эти учреждения становятся необходимым этапом для признания за художниками качества профессионалов.

Поэтому само собой разумеется, что в какое бы административное подчинение не была поставлена та или иная кузница культурных кадров, она всегда находится под пристальным вниманием политических органов.

Это можно продемонстрировать на примере Академии художеств СССР, созданной в 1947 г. для руководства всеми формами художественного образования и для их унификации на территории СССР: с 1948 по 1950 г. две ежегодные сессии были посвящены перестройке педагогической системы, начинавшейся всякий раз жесткими чистками преподавательского состава.

В том виде, в каком оно изображается в публикациях, предназначенных для заграницы, образование художника соцреализма отмечено теми же противоречивыми чертами, что и вся система: с одной стороны, строгий и часто очень ранний отбор, чрезвычайная техническая специализация, с другой — программа якобы универсальных знаний, унифицированных с помощью идеологии. Например, школа Щепкина в Москве кроме всех возможных сценических дисциплин, истории театра, литературы и искусства, имеет еще и курсы «принципов ленинизма, диалектического и исторического материализма, марксистско-ленинской эстетики и политической экономии»⁴⁵.

СССР располагает уникальными на то время центрами обучения, такими как Всесоюзный Государственный институт кинематографии (ВГИК), обучающий на 18 кафедрах всем кинопрофессиям; Институт театрального искусства (ГИТИС), единственное орудие национальной интеграции для всех республик; разнообразные музыкальные училища, училища ваяния и живописи, призванные отбирать для дальнейшей профессиональной карьеры «лучшие таланты» начиная с нежного возраста, — разумеется, под руководством «лучших наставников»⁴⁶. Вплоть до литературы, обладающей своей структурой образования, предметом особой гордости и широкой рекламы: от «литкружков»⁴⁷ на предприятиях и при университетах до Литературного института им. Горького при СП СССР.

Таким образом, каждая дисциплина располагает собственной сложно иерархизованной системой подбора и воспитания кадров, канализирующей энергию и творческие амбиции масс в рамках многоступенчатой системы — от рабочего клуба до центрального института всесоюзного масштаба, — работающей по единому образцу.

Еще более обобщая, вся карьера художника или писателя представляется как «непрерывное самовоспитание и самообразование», постоянное улучшение профессиональных качеств и «знания жизни». И в тех учреждениях, хозяином которых он выступает — Дом писателей, актеров или работников искусств, — сеансы

обсуждения и самокритики сочетаются с конференциями и курсами по повышению мастерства, которые иногда — как в случае Дома журналистов — рекламируются как «настоящий университет», «подчиняющий всю деятельность единой задаче: формированию нового человека, образованного во всех смыслах слова, чуждого профессиональной ограниченности, созидающего свою моральную ответственность перед социалистическим обществом»⁴⁸.

Та же дидактическая и диалектическая перспектива борьбы с «узким професионализмом» заставляет творца столкнуться лицом к лицу с массами и «школой жизни» в форме «авторских вечеров» и «читательских конференций». Произведение мастера, высший образец для непрофессионального искусства, тем не менее должно оставаться уязвимым для «строгой критики», которая обычно затрагивает аспекты, имеющие по всей видимости мало отношения собственно к художеству. Существенно другое. Подобно критике со стороны инстанции политической (вопросы идеологии) и теоретической (вопросы техники), критика со стороны широких масс призвана одновременно «воспитывать» профessionала и напоминать ему о непрочности его положения.

Последнее замечание в этой связи: с точки зрения тех задач, которые она призвана выполнять прежде всего, т. е. интеграции и гомогенизации культуры, система подготовки кадров, как кажется, близка к совершенству. И все же и в ней неувязки налицо. Как истолковать, к примеру, тот факт, что в Литинституте им. Горького, святая святых соцреализма, одной из самых важных мастерских, мастерской прозы, руководит на протяжении всей ждановской эпохи К. Паустовский? Тот самый Паустовский, который в эти же годы подвергается непрерывным нападкам за стиль, несовместимый с героическим каноном, и публикуется лишь в периферийных изданиях. Но его позиция в институте позволяет ему проводить весьма «либеральные» взгляды на искусство⁴⁹. Он скоро станет одной из ключевых фигур литературной «оттепели» и прославится как учитель целой плеяды талантливых писателей, от Тендрякова до Казакова (все — выпускники Института). Этот факт подтверждает сделанное выше замечание: тенденция к тотальной интеграции не мешает системе допускать зазоры в конструкции, обеспечивающие ее гибкость и вентилирование.

Организация культурного поля: «Научные» инстанции

Принцип непрерывного совершенствования и мастерства заставляет ставить очень высоко художественную практику как реализацию профессиональных компетенций. И она же систематически релятивизуется и ставится под сомнение во имя идеологии и правды «жизни». То же можно сказать о теории и критике, призванных подвести под различные формы художественной деятельности «научный» базис. Как по отношению к политическим инстанциям, так и по отношению к практикам, их статус не лишен двусмысленности. Возьмем верховную научную организацию, Академию наук СССР. Она обладает огромным престижем. Но ее почти олимпийская аура используется прежде всего для того, чтобы легитимировать и проводить в жизнь самые произвольные политические указания, как это показывает торжество лысенковских теорий, навязанных в 1948 г. всей научной общественности, или крутой вираж в лингвистике в 1950 г. после исторического «вклада» в нее самого тов. Сталина.

Еще более явно, чем в области литературы и искусства, напряжение (или противоречие) между экспериментальным, поисковым призванием и сугубой инструментализацией проскальзывает в разнообразных академических дефинициях научной работы, которая обязательным образом соотносится со сферой производства и подчиняется ей.

«В мире капиталистическом, — уточнял в 1949 г. президент АН СССР С. И. Вавилов, — существуют только “ученые”. Наше, советское понятие — “научный работник”. В этих двух словах ясно выражена высокая идея преодоления различия между физическим и умственным трудом, идея, обязывающая всех участвующих в социалистическом строительстве»⁵⁰.

Если «высшая идея», о которой говорит Вавилов — древняя идея утопистов, фундамент пролетарской доктрины — еще далека от конечного воплощения, то «научный работник» занимает место, вполне реальное в советском мире. Серьезные инвестиции в науку обеспечили несомненные успехи СССР в индустриализации⁵¹. После войны реконструкция и атомная гонка требуют огромных средств. С 1946 г. сильно возрастает зарплата ученых, научный труд оплачивается лучше всех прочих⁵². Параллельно, огромные усилия направляются на пропаганду научных достижений. Постановление ЦК от 19 июня 1950 г. о «пропаганде и внедрении новых научных достижений в сельскохозяйственной области» дает представление о размахе мероприятия (и вдохновившего его бюрократического утопизма)⁵³. Создается новая организация, Управление по сельскохозяйственной пропаганде при Министерстве сельского хозяйства, существующее управлять новой всесоюзной сетью, работники которой оплачиваются как «научные работники» по привилегированным тарифам и работе которой обязаны помогать Министерство кинематографии, Главполиграфиздат, Комитет по радиовещанию и др. Эти учреждения должны поставлять продукцию (фильмы, радиопередачи, публикации) согласно разработанному в центре плану. Упомянутое выше Общество по распространению научных знаний также подключается к данному мероприятию. «Научные» сюжеты начинают завоевывать прозу, театр, кино. Повышается доля научно-популярной литературы в массе изданий: 1864 названия в 1953 г. (тогда как по русской литературе — 2733), из них 1522 названия принадлежат советским авторам: 40% всей печатной продукции, с общим тиражом, который будет превзойден только 20 лет спустя!⁵⁴ Это все тот же парадокс сталинской культуры — развитие одних научных дисциплин сочетается с разгромом других, реальное усилие по «массификации» науки сопровождается абсурдной и истеричной националистической кампанией на тему «русского приоритета» во всех открытиях и изобретениях. Не говоря о том, что и в этой области система работает на различных скоростях: Московский университет издает в 1947 г. книгу в честь русских ученых, где в статье о влиянии русских математиков на мировую науку с гордостью сказано, что М. В. Остроградский «может считаться прямым учеником великого французского математика Коши»⁵⁵, но в то же время травле подвергается компаративистика, вдохновленная Веселовским и «коленопреклонившаяся» перед Западом, осуждается малейшая попытка показать западное влияние, якобы испытанное Пушкиным⁵⁶.

В области литературы и искусства, теоретическая и критическая нагрузка лежит на различных органах, чей реальный вес по отношению друг к другу трудно измерить. В самой АН СССР имеются, кроме Института философии, занятого общими вопросами эстетики (журнал «Вопросы философии», с 1947 г.), Отделение литературы и языка (орган: «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка»), и два специализированных института (мировой и русской литературы: ИМЛИ и ИРЛИ, или Пушкинский Дом), авторитет которых по отношению к критическим инстанциям Союза писателей отнюдь не очевиден, несмотря на отдельные случаи сотрудничества. Фадеев, например, в 1947 г. разъясняет сотрудникам ИМЛИ «состояние и задачи литературной критики»⁵⁷, тогда как в 1954 г. литературовед Д. Благой будет жаловаться на отсутствие сотрудничества между писателями, критиками и учеными⁵⁸. Академия наук имеет и свой Институт истории искусств, изредка выпускающий публикации (среди них, с 1952 г., «Ежегодник института истории искусств»); он очевидным образом дублирует де-

ятельность Научно-исследовательского института по теории и истории искусства Академии художеств, имеющего большие программы научных исследований и разработок, которые, впрочем, ему помешали осуществить. Необходимо упомянуть также специализированные отделения Московского и Ленинградского университетов, а также при Академии общественных наук при ЦК и даже при Высшей партийной школе...

И на личном уровне имеет место некоторое пересечение и дублирование различных органов и художественных институтов, запутывающие их реальную иерархию. Приведем исключительный случай совмещения функций в лице И. Грабаря, историка, ученого и единственного художника члена АН СССР, от имени которой он руководит Институтом истории искусств, являясь в то же время влиятельным (несмотря на регулярную критику) членом Академии художеств и редакции журнала «Искусство», органа Оргкомитета Союза художников... В литературе кое-какие указания о символическом весе разных органов можно извлечь из карьеры критика И. Анисимова: из университета он переходит в Союз писателей, где выполняет редакторские функции (ответственный редактор «СЛ»), а в 1952 г. становится директором ИМЛИ. Членом-корреспондентом АН СССР он станет, однако, только в 1960 г. В противоположность ему, один из главных авторитетов по марксистской эстетике Г. Недошивин никогда не стал членом ни АН СССР, ни даже Академии художеств, и легитимировал свое влияние работой в МГУ и в АОН при ЦК КПСС⁵⁹.

Реальная практика заставляет, однако, отметить формальный характер престижа АН и университета по сравнению с первостепенной ролью в области теории и критики самих художественных институций. Причем возникает впечатление, что вся организация препятствует образованию «независимой» теоретической инстанции. Это особенно верно для литературы, лишенной теоретических органов с 1940 г.: критика отныне подчинена литературной деятельности; почти полную ответственность за нее несет Союз писателей, где доминируют, разумеется, «практики», занимающие все ключевые посты. Достаточно редкие университетские и академические публикации на теоретические темы почти совсем не рецензируются в литературных журналах (где Союз обладает почти полной монополией). Любопытно, что базисный документ ждановской эпохи, постановление ЦК 1940 г. «О литературной критике и библиографии»⁶⁰, исходил (достаточно противоречиво) из посылок децентрализации. Ликвидация отделения критики Союза писателей и журнала «Литературный критик» вела к их замене множеством критико-библиографических отделов во всей сколько-нибудь значительной периодике, от центральной до региональной и местной. Провозглашенным намерением было восстановление связи между профессиональной критикой и «жизнью». Фактически речь шла об уничтожении той инфраструктуры, благодаря которой складывалась и поддерживалась известная автономия литературной критики в 1920—1930-е гг. Новые секции критики были обречены повторять официальную «Культуру и жизнь» и официозную «Литературную газету», подменяя дискуссии «спорами о деталях», что не спасало их от роли козла отпущения при каждом крутом повороте партийной линии.

В личном и символическом плане мы замечаем, что в это время те из критиков и историков, кто активно работал в Союзе писателей, очень редко избирался в АН СССР (А. Еголин, Д. Благой), но этой чести не удостоился и ни один из советских писателей (за исключением Шолохова в 1939 г.). Напротив, такая практика распространена в республиканских академиях наук, где мы находим многих наиболее известных местных писателей (Айбек, Айни, Венцлова, Вургун, Ибрагимов, Колас, Крапива, Леонидзе, Миколайтис-Путинас, Муканов, Рыльский, Сыдыкбеков, Г. Табидзе, Турсун-Заде, Тычина, Упит и др.). В этом можно усмотреть еще один признак функционирования системы в разных режимах, а за-

одно и свидетельство продуманной политики компенсаций, как если бы литературный авторитет «национальных» мастеров, постоянно подчеркивавшийся, но мало реальный в союзном масштабе, должен был поддерживаться «научными» титулами, престиж которых в центре был незначительным.

Независимо от того, какими конкретными учреждениями располагают другие дисциплины, и в них возникают подобные явления. Более чем две трети членов Академий (архитектуры, художеств) составляют практики; им формально принадлежит власть и ответственность. Реально же проявляется сильное напряжение в отношениях между «художниками» и «теоретиками» (особенно в Академии художеств). Именно этим можно объяснить — хотя бы частично — примечательную бесплодность исторической и критико-теоретической рефлексии.

Организация культурного поля: Иерархии контроля

Наконец, остановимся на проблеме цензуры, часто обсуждаемой⁶¹, но все еще (ввиду понятного недостатка материалов) не исследованной подробно.

Ограничимся примером из области литературы. Напомним, что кроме особых отделов ЦК партии (агитации и пропаганды: Агитпроп и Отдел печати) и НКВД-ГПУ-МВД, литературный мир подчинен надзору Главлитта, работу которого поддерживает, а иногда дублирует деятельность Комитета по делам печати и Главполиграфиздата.

Комитет по делам печати возник в 1925 г. при Комиссариате внутренней торговли РСФСР для регламентации книжного рынка, который в период НЭПа делили между собой государственные, кооперативные и частные издательства. Он неоднократно подвергался реорганизации (1927, 1929, 1930), проходя на уровне РСФСР и Союза то по ведомству торговли, то просвещения, и наконец был подчинен Совету министров СССР (эквивалентные учреждения появились, разумеется, во всех республиках). Высокая инстанция планирования и нормализации, Комитет обращается к Главлитту для вмешательства в случае отклонений от установленной нормы⁶² (речь не идет об идеологических отклонениях, борьба с которыми является прямой задачей Главлитта). Именно Комитету по делам печати Совнарком РСФСР поручает в августе-октябре 1930 г. взять под контроль новое объединение ОГИЗ, созданное при Комиссариате просвещения. ОГИЗ объединяет все государственные издательства, получает в свое почти полное распоряжение трест «Полиграфкнига» и обеспечивает себя орудием монополизации рынка — Центром книжно-журнального распространения (Книгоцентр или Когиз).⁶³

Можно отметить, что в данном случае институциональный анализ позволяет дополнить новыми элементами исторический взгляд на соцреализм. Мы видим, что уже в период господства пролетарских организаций культурное поле нормализуется и централизуется с помощью новых государственных учреждений (Главискусство, Комитет по делам печати, ОГИЗ). Постановление 1932 г., таким образом, закрепляет систему, располагавшую уже хорошо организованной базой.

Ждановщина проводит реорганизацию этой системы. ОГИЗ передается в непосредственное подчинение Совету министров. Однако, после суровой критики ОГИЗ уступает в 1949 г. место Главному управлению по делам полиграфической промышленности, издательств и книжной торговли, Главполиграфиздату.

На первый взгляд, это мероприятие (как и другие того же толка) не меняет ничего, кроме имени: новый орган по-прежнему подчиняется Совету министров, его возглавляет Грачев, бывший директор ОГИЗа, его функции остаются теми же. Однако, это преобразование отвечает общей тенденции к централизации, новый орган объединяет Полиграфкнигу и Книгоцентр, которые раньше действовали как связанные договоренностью с ОГИЗом отдельные предприятия с

собственными бюджетами. Отныне Главполиграфиздат становится решающим элементом в цепи ПДР, именно он устанавливает цены, технические стандарты, права авторов и гонорары⁶⁴.

Но — типичная для системы ситуация — возросший вес этого учреждения отнюдь не делает его неуязвимым. С одной стороны, с ним конкурирует Комитет по делам печати и даже Главлит, часть компетенций которого переходит к Главполиграфиздату: именно он должен теперь исправлять ошибки, наподобие тех, которые совершили читинское и чкаловское издательства. С другой стороны, и по тем же причинам, он становится главной мишенью для критики (тогда как Комитет по делам печати не привлекает к себе внимания, а упоминания о Главлите вообще исчезают из публичных документов с начала 1930-х годов).

Если принять предложенную С. Жулковским типологию институтов, занятых реализацией культурной политики: 1. определением развития культуры и созданием ее «автомодели»; 2. изменением и сохранением ее ценностей; 3. организацией участия в ней⁶⁵, — нельзя не заметить, что в европейском контексте нового времени эти типы хорошо разделены и действуют сравнительно автономно; политическая власть, например, институт первого типа, не контролирует ни литературных организаций (тип второй), ни литературных кафе или библиотек (тип третий). В советском контексте, особенно в ждановскую эпоху, ни о какой автономности не могло быть речи, нет и полного разделения: институты всех типов выполняют все функции, и все они осуществляют надзор над художественной продукцией.

В этом и заключается проинтегрированность системы. Однако, и здесь встречаются «парадоксы». Можно говорить о явлении ниши: даже в условиях постоянного контроля случалось несовпадение действия той или иной структуры (не говоря об отдельных личностях) с директивами, своеобразный «ход в нишу»; примером тут может быть книговедческий журнал Культпросвета при Министерстве культуры «Библиотекарь»: в 1949 г. он очень слабо отреагировал на кампанию против космополитов; в нем почти нет статей на эту тему и продолжают появляться те же еврейские фамилии, что и до кампании.

Более того, еще раз подчеркнем, что сложность организационной структуры, которую мы пытаемся описать, ведет к возникновению локальных пространств, находящихся под «местным контролем». Тотальная интеграция не достигается и не требуется. Главный механизм системы, руководство партии, эффективность которого обеспечивают такие силы как Главлит и «Органы», включается в определенные моменты на всех уровнях и во всех областях. И если ОГИЗ или Полиграфиздат имеют право назначать редакции всех центральных издательств, то не Комитет по делам печати, и не какое-либо министерство, но именно ЦК утверждает этот выбор⁶⁶.

Общие эффекты

Итак, мы ставим под сомнение монолитность сталинской системы. Идея не нова. Уже в 1953 году М. Файнзод писал: «За монолитным фасадом тоталитаризма множественные давления профессиональной бюрократической власти продолжают находить динамическое выражение... Каждая бюрократическая группа постоянно стремится мобилизовать в свою пользу столько политической поддержки, сколько возможно...»⁶⁷

Американская советология основывала свои исследования на этой «теории групп». И почти всегда ошибалась. Она слишком категорично предполагала, что группы обладают самосознанием, собственной мотивацией и возможностью автономных действий. Мы признаем внутри культурного поля дифференциацию групп, органов,

инстанций, но одновременно релятивизируем ее (в большей степени, чем это предполагает образ «России в потоке» (*Russia in flux*), по теории М. Левина).

Если и возникает конфликт «групп», он происходит по способу отдельной конфронтации, будучи в значительной степени персонализованным и локальным. Такие конфликты открывают весьма ограниченные перспективы. Ситуации истинной конкуренции не возникают, система направлена на ее нейтрализацию и на примирение конфликтов в рамках единой культурной модели. О том, как этот процесс влияет на культурную продукцию, свидетельствуют характерные факты. Институт Сталинских премий, высшей официальной награды, наглядно раскрывает реальную иерархизацию ценностей и практик.

Учрежденные в 1939 г. по случаю 60-й годовщины Сталина, Сталинские премии каждую весну освящали художественные реализации, признанные образцовыми (на данный момент). Сам ритуал их присуждения позволяет провести качественный и количественный анализ внутри иерархии дисциплин, техник и жанров. Возьмем, к примеру, премии, присужденные в 1951 г. (за 1950-й); они особенно многочисленны. На первом месте мы обнаруживаем литературу — 48 наград, из них 23 за прозу, 14 за поэзию, 7 за драматургию и 2 за критику; за ними следует кино: 23 награжденных фильма, из них 11 художественных и 9 документальных. Музыка (37 премий) подразделяется на «музыкальные, сценические и вокальные произведения» (9), инструментальные произведения (10), «малые жанры» (10) и исполнение (8); изобразительные искусства (33 премии) — на живопись (15 премий), графику (8), скульптуру (10); архитектуру (13 премий). Награждено 15 театральных постановок, 9 оперных и 3 балетных спектакля. Кроме значительного материального вознаграждения (100000 рублей — премия 1-го, 25000 рублей — 3-го класса) и высокого статуса и престижа, отражающихся на всей карьере лауреата (хотя и не страхающих его от капризов судьбы), Сталинская премия может обеспечить награжденному произведению (сообразно его жанру и рангу) массовое распространение во всесоюзном и даже международном масштабе. Тесно связанный с культом Сталина, этот институт исчез с его смертью (последнее награждение — март 1952) и затем подвергся острой критике в качестве одного из главных орудий подавления художественной жизни. Однако уже в 1956 г. он возрождается под более респектабельным названием «Ленинской премии»; позднее возникают и «Государственные премии», рангом пониже — так стали ретроспективно называться и все Сталинские премии⁶⁸.

Хорошую иллюстрацию феномена централизации и концентрации составляют журналы, органы различных творческих институтов, роль которых остается первостепенной, особенно в литературе. В ждановскую эпоху уцелело только четыре всесоюзных литературных журнала (три в Москве и один в Ленинграде). Что касается других областей, то каждая из них получила право только на один центральный орган с весьма умеренным тиражом: «Искусство» для изобразительных искусств (7000 экз. в 1949 г.), «Театр» (6000), «Искусство кино» (10000), «Советская музыка» (5500). И если в большинстве республик существует литературный журнал на национальном языке (часто единственный, иногда дублирующийся журналом на русском языке), то в других дисциплинах нет и этого, а соответствующая печатная информация дается на страницах национальных литературных журналов или газет, повторяющих смешанную модель «Советского искусства» и «Литературной газеты».

В этом проявляется противоречивый процесс интеграции, под водительством литературы, но вместе с тем — фрагментации и изоляции отдельных дисциплин. Давление литературного образца, вездесущего на теоретическом (идеологическом и эстетическом) уровне, ведет прежде всего к отрицанию у других дисциплин их структурной специфики и подчиняет критерии оценки дискурсивным категориям⁶⁹: «вербализация образа» в визуальных искусствах, первенство сцена-

рия и драматургии в кино и театре; описательность, повествовательность, экспликация вторгаются в произведения живописи, музыки, кино. Доминирующую позицию литературы в советской художественной системе и «литературизацию» последней объясняет ее функция базового кода — предопределенная ролью Слова, а значит, и Слова Идеологического.

Институциональное и практическое господство литературы над театром и кино нетрудно констатировать. Как уже указывалось, театральные дела находятся частично в ведении Союза писателей — литературизация, обеспечивающая примат драматургии, дает структурную мотивировку этой административной ситуации, — и драматургическая секция Союза писателей всегда находится в центре дебатов по театру (включая и «Театр», единственный специализированный журнал, соиздателем которого она является).

Что касается кино, то там на второй план отходит сам статус режиссера. В виде примера сложившейся ситуации приведем то, как «СЛ» представляет московскую сценарную студию, созданную в 1941 г. Под руководством смешанного совета, состоящего из писателей (в том числе В. Кожевникова, Семушкина и Чаковского) и режиссеров (Довженко и Ромм), эта комиссия призвана обеспечивать «создание наиболее важных произведений советского кинематографа». Однако сотрудничество между писателями и режиссерами имеет ясно формулируемые границы: «постановщик не является соавтором. Он — только консультант, специалист по кинематографическому производству»⁷⁰.

Кроме всего прочего, такое одностороннее «сотрудничество» демонстрирует то состояние разобщенности, какое на деле существует между дисциплинами, вопреки официальной риторике на тему взаимообогащения и сотрудничества искусств в рамках «метода социалистического реализма». Если унификация искусств посредством идеологии, общей тематики и литературизации не оставляет сомнений, то необходимо констатировать отсутствие прямой и реальной коммуникации как между искусствами, так, часто, и между техниками и жанрами внутри отдельных дисциплин. Несомненно, отказ от традиций и трансгрессий авангарда в пользу академических категорий и иерархий способствует такой фрагментации, наделяя каждый сектор точным местом и функцией, что облегчает и унификацию, и контроль. При этом тенденция к размытию границ между искусствами (как результат олитературизации) сталкивается с противоположной — пусть и более слабо выраженной — тенденцией сохранения специфических качеств каждого из них. (Форма ли это сопротивления давлению литературной модели или тактическое отступление к «локальному» пространству или уход «в нишу», о которых говорилось выше?) Реальные попытки преодоления разобщенности и синтеза редки, и какая бы реклама ни сопровождала их («литературный сценарий-киноповесть» или скульптурные «рельефы»), к каким бы традициям они ни отсылали (авангарда или... Ренессанса), последствий они не имели. Отраслевые публикации отражают ситуацию: подобно литературным журналам, уделяющим минимальное внимание другим искусствам (ок. 2% критических текстов), печатные органы последних проявляют мало интереса друг к другу, ограничиваясь теменным, которое обязательно отдается литературе (в виде драматургических текстов, сценариев, иллюстраций), и в очень редких случаях упоминанием о таких общих секторах, как театра- и кинодекорации.

Все эти факторы обуславливают реальное *сокращение* самой продукции, плохо скрываемое ритуализированной массовой диффузией. Для иллюстрации положения снова можно привлечь кино, вид искусства приоритетный в силу признания его «важнейшим» и самым массовым, где происходит то, что ретроспективно советская историография назвала «малокартиньем». Количество полнометражных художественных фильмов снижается с 40 в 1941 г. до 20-ти в 1945 и десяти в 1951, постепенно поднявшись затем до 28 в 1953 и 102 в 1958! Только наиболее автори-

тетные постановщики и наиболее «крепкие» — с литературной и идеологической точки зрения — сценарии допускаются к производству в ждановское время.

Тогда как к своей 30-й годовщине Всесоюзный институт кинематографии выпустил более тысячи профессионалов, количество полнометражных фильмов в 1950 г. не превысило 36, из которых художественных всего 13. Среди них — показатель их «высокого качества» — 11 отмечены Сталинской премией. 10 было снято в Москве (Мосфильм, Студия им. Горького), два в Ленинграде и лишь один в республике (Ереван). Два из них — адаптация романов («Алитет уходит в горы» Семушкина и «Далеко от Москвы» Ажаева), три — экранизации пьес, уже получивших Сталинскую премию («Заговор обреченных» Вирты, «Великая сила» Ромашова, «У них есть родина (Я хочу домой)» Михалкова). Два фильма — биографии исторических персонажей («Жуковский», «Мусоргский»). Среди остальных два «оригинальных» сценария вышли из-под пера награжденного драматурга Н. Погодина («Кубанские казаки», «Три встречи») и один принадлежит еще более знаменитому Павленко (в соавторстве с Чиаурели — «Падение Берлина»). Доля экранизаций литературных произведений и даже просто заснятых театральных спектаклей до 1952 г. непрерывно повышалась, в ущерб оригинальным кинопостановкам⁷¹.

Менее очевидные в других областях, те же принципы селекции ведут там на разных этапах производства к сходным эффектам. Театр может служить примером того, как сквозь внушительные цифры, которыми аппарат пропаганды доказывает небывалый расцвет театрального дела в СССР, просвечивает примечательное однообразие репертуара. Образцовое качество достойных славы пьес измеряется не только Сталинскими премиями за драматургию и за разные инсценировки, но и количеством сценических постановок, которые проходят одновременно, нередко в том же городе. Исходя из этого, можно несколько усомниться в «чрезвычайном богатстве и разнообразии» театральной — особенно московской — жизни. Именно так пишет о ней «СЛ», приводя в качестве доказательства число «5-6-ти новых постановок», предложенных в 1949 г. каждым из более чем 20 театров столицы. Автор статьи подчеркивает при этом, с одной стороны, роль русского классического репертуара, занимающего важную долю среди этих «премьер», а с другой стороны, тот дух соревнования, который побуждает разные театры ставить одни и те же современные пьесы (награжденные Сталинскими премиями). Так, «Заговор обреченных» Вирты открыл сезон в четырех театрах, в том числе во МХАТе, Малом театре, театре Вахтангова... В том же году в фестивале пьес на современные темы участвовало более 1000 спектаклей в 343-х театрах Союза, — его программа дает аналогичную картину: в РСФСР 55 из 150-ти театров представили «Московский характер» Софонова. В союзном масштабе пальму первенства завоевала упомянутая пьеса Вирты, что, безусловно, стало причиной ее экранизации для еще более массового распространения...⁷² Два года спустя, когда развенчивалась теория «бесконфликтности», критика обнаружила полное равнодушие зрителей к такого рода спектаклям, (с последующим исключением в 1954 г. из Союза писателей «специалистов» по лакировочной драматургии Сурова и Вирты)⁷³.

Институциональный комплекс: Итоги

Подведем итоги. Наш подход дал нам возможность не только выстроить общую типологию учреждений, действующих внутри культурного поля в ждановскую эпоху, но и наметить их роли по отношению к разным звеньям цепи ПДР. Констатируем, что творческие союзы ведают прежде всего производством «культурных благ», распределение составляет прерогативу прежде всего правительственные органов, рецепция же — общественных организаций.

Организация культурного поля ждановской эпохи нацелена на то, чтобы производить и навязывать всеобщий консенсус относительно природы, задач и модусов практик, призванных служить реализуемому политическому проекту. Организация осуществляется посредством гетерогенной и сложной институциональной машины, которая характеризуется как централизацией и возрастающей вертикальной иерархизацией, так и бесконечным умножением органов и инстанций с неопределенной властью и компетенциями.

Смазанность функций и статуса многочисленных органов при постоянно идущем процессе их интеграции, несомненно, специфичны для системы. Достаточно сравнить с ней организацию институционального поля, например, во Франции (не говоря, конечно, об отсутствии там функции политического и идеологического контроля в «советской» форме). В области литературы она располагает на высшем уровне такими учреждениями как Французская Академия, Академия нравственных и политических наук, Академия Гонкуров и др.; затем, на уровне художественных корпораций — Обществом литераторов (с 1837 г.), Цехом Книги, обществом актеров драматических театров и др.; на уровне ассоциативном — Сообществом французских поэтов, Содружеством революционных писателей и художников, литературным обществом при Почте и др.; на уровне местном и региональном — различными обществами и кружками по изучению творчества выдающихся писателей или ассоциации писателей Шампани и т. п. К этому можно добавить Конфедерацию работников умственного труда (включающую с 1920 г. разные национальные ассоциации, в том числе и Общество литераторов)⁷⁴. По насыщенности, как видим, институциональная сеть во Франции вполне сравнима с советской. Ее инстанции, однако, во-первых, слабо связаны между собой, обладая значительной автономией, а во-вторых, и это главное, наделены очень четко обозначенными функциями и компетенциями.

Наши наблюдения над фактическим функционированием системы соцреализма позволяют сделать заключение о двойной стратегической задаче этого обилия органов. Их умножение (частым разделением тех же обязанностей между разными органами) позволяет, во-первых, произвести разбивку поля, нужную для его оккупации, и во-вторых, осуществить контроль, вплоть до нейтрализации действия творческих институций в собственном смысле слова. Это и понятно, ибо партийная линия отражает подозрение в их пополнениях к «самостоятельности» еще со времен борьбы Ленина с лозунгами Богданова и Пролеткульта об автономном пути культурного строительства.

Кроме того, сложность институциональной системы, которая в результате очередных реорганизаций постоянно растет, вытекает, по-видимому, из желания сохранить, хотя бы в символической или ритуализированной форме, некоторые элементы революционной утопии; ярко это видно в остатках эгалитаристского и федоровско-«макаевского» дискурса о преодолении разрыва между умственным и физическим трудом, городом и деревней, который институционально поддерживается как раз в период закрепления дистанций между слоями и общественной, и культурной иерархии.

В то же самое время, эта сложность в какой-то мере неизбежно подчиняется законам функционирования всех бюрократических систем. Их некогда установил Норткот С. Паркинсон (согласно им, бюрократические организмы спонтанно тяготеют к гигантизму и возрастающей организационной сложности). А. Зиновьев сформулировал подобные законы для советского контекста, а в наши дни они интересуют исследователей нелинейных «сложных систем», обобщающих их, в полуточечном виде теории «системантики»⁷⁵, на разные общественные процессы. Заметим, что можно действительно уловить в соцреализме как «институциональном объекте» некоторое сходство с нелинейным «фрактальным» объектом — в силу сложности, возникающей из многократного повторения в разных

масштабах одной незамысловатой структуры, заданной единой формулой⁷⁶. Однако не будем злоупотреблять этой аналогией.

Функционирование институций соцреализма строго и жестко организовано, вся система приводится в действие из центра через посредство иерархически соподчиненных структур, повторяющихся на разных уровнях. Процессы переходят в такой системе из одного масштаба на другой, проводя и часто усиливая эффекты, — и в этом есть сходство с динамикой нелинейных систем. Но в советской системе те же процессы прекращаются или превращаются в обратные по тем же сигналам из центра. Вместе с тем, как неоднократно здесь отмечалось, полной проводимости по иерархии инстанций в системе нет и не должно быть. В распылении функций, пересечении компетенций, «взаимопомощи» руководящих инстанций, разных скоростях реакции на идеологические стимулы, заменах и переустановках, делающих неизбежными все новые реорганизации, — во всем этом мы видим специфическую черту, которая определяет систему не меньше, чем эстетический дискурс или внутренняя структура творческих союзов. Дискурс не действенен вне институционального контекста, а союзы не являются дьявольским изобретением советской власти, а вдохновлены респектабельной традицией (Литфонд, например, был создан в России в 1859 г. и в той форме просуществовал до 1918 г.). Примечательно, что оттепель и даже перестройку отличало отнюдь не движение децентрализации, а наоборот, попытки завершить сталинское организационное усилие по созданию единых творческих союзов для каждой области искусства. Ибо организация эта обеспечивала очень много реальных материальных и символических благ для «творческой интеллигенции», и в первую очередь, обеспечивала ей чувство уверенности в себе и безопасности, несмотря на тяжесть (а может быть, благодаря тяжести) унификации. В машине соцреализма оставались и «клапаны безопасности», «зазоры» и «отдушины», необходимые для ее действия.

Перечислим общие процессы в организованном таким образом культурном поле: формальная, тематическая, жанровая парадигматизация, т. е. канонизация и обязательность определенных форм, тем, жанров, при вытеснении других (причем акции по их вытеснению и подавлению имеют большее значение, чем дефиниция и закрепление канонов); идеологическая, эстетическая (в виде олитературивания) и организационная интеграция всех дисциплин, идущая совместно с их реальным разобщением; контроль комплекса культурных практик по оси ПДР; иерархизация и концентрация производства благодаря селекции по критерию «высокого качества», ведущей даже к его сокращению.

Это культурное поле не находится в полностью застывшем состоянии. Ему присуща определенная динамика, результат остаточных внутренних напряжений; динамика стимулируется главным образом воздействием, которое оказывает на поле политическая власть и проявлениями которого служат критика, самокритика, создание или ликвидация разнообразных органов. Интеграция — отнюдь не линейное движение: подобно обществу, на пути к совершенству советская культура должна всегда оставаться незавершенной — поддаваться моделированию и улучшению. Поэтому руководящая деятельность партии имеет своим самым прямым и самым устойчивым последствием не равновесие системы, а ее дестабилизацию. А потому и соцреализм следует считать не только и не столько состоянием «тоталитарной культуры» или состоянием «тоталитарности в культуре», сколько процессом «тотализации культуры», по определению не имеющим конца.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. описание корпуса и методологии в ст.: *L. Heller, A. Baudin, Th. Lahusen. Le réalisme socialiste soviétique à l'ère de Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours // Etudes de Lettres (Lausanne). 1988. № 1; L. Heller, A. Baudin. Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1993. Vol. XXXIV. № 3.*

2 См.: *R. Escarpit. Sociologie de la littérature. Paris, 1986; Pierre Bourdieu. Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire, Paris, 1992; S. Zolkiewski. Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia. Warszawa, 1980.*

3 См. ст. Л. Геллера «Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи» в настоящем издании.

4 Н. Günther. Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart, 1984. S. 171.

5 Л. Геллер. Социалистический реализм как культурная парадигма // J. P. Locher (éd.). Contributions suisses au XIe congrès internationale des slavists à Bratislava, septembre 1993. Berlin-Berlin-Frankfurt/Main, 1993; T. Kuhn. Structure of the scientific revolutions. New York, 1972.

6 См., напр., попытку теоретического обобщения, уже в условиях перестройки и «борьбы с постмодернизмом»: Современная проза социалистического реализма. Литературные жанры. М., 1986.

7 Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 716.

8 Г. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1953. С. 231.

9 См.: *L. Heller. La guerre comme utopie. Majakovskij et le catastrophisme utopique // Revue d'Etudes slaves. 1996.*

10 Публикации о функционировании советских органов литературного контроля стали появляться, но они еще немногочисленны и разрознены (см., напр., «Московские новости», июнь 1994). Пока об этой деятельности нет обобщающих работ; некоторое представление об их масштабе дает сборник директив и запретов польской цензуры 1970-х гг.: Т. Strzyzewski (ed.) *Czarna księga cenzury PRL*. London, 1977. См. также работы А. Блюма и Д. Бабиченко последних лет.

11 См.: В. Осипов. Тайная жизнь Михаила Шолохова: Документальная хроника без легенд. М., 1995.

12 О соцреализме в международной перспективе см.: *A. Baudin. Why Is the Soviet Painting Hidden from Us? Zhdanov Art and Its International Relations and Fallout // Th. Lahusen, E. Dobrenko (eds.) Socialist Realism without Shores. Durham-London, 1997; его же. Socrealizm // Ligeia. 1988. № 1.*

13 См.: *I. Semenoff-Tian-Chansky. Les institutions de la peinture et l'évolution du régime // W. Berelowitch, L. Gervreau (éds.) Russie-URSS. 1914—1991. Changements de regards. Paris, 1991; J. Guldberg. Socialist Realism as institutional practice: Observations on the interpretation of the works of art of the Stalin period // H. Günther (ed.) The Culture of the Stalin period. London, 1990. P. 164.* В последней, интересной и близкой нам по духу работе, схема «семиозиса советского искусства» не передает сложности институционального комплекса соцреализма. Отметим здесь книгу, целиком посвященную институциональной проблематике: Л. Гудков, Б. Дубин. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994. Однако, она относится к 1980-м годам и не затрагивает сталинской эпохи.

14 См., напр.: КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 6. М., 1970; А. Пельше. Задачи интеллигенции в борьбе с латышским буржуазным национализмом. Речь на 1-м республиканском съезде интеллигенции Советской Латвии. Рига, 1945.

15 Процко М. А. Роль советской интеллигенции в строительстве социализма // О развитии советского социалистического общества. М., 1950. С. 348—399; О советском социалистическом обществе. М., 1949; Очерки истории советской культуры. М., 1980. С. 189—294; С. Федюкин. Партия и интеллигенция. М., 1983 и др. Анализ положения во Франции см.: *I. Verdès-Leroux. Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la*

culture (1944—1956). Paris, 1983.

16 *И. Романовский*. Книга и жизнь: Очерки о Государственной Библиотеке СССР им. Ленина. М., 1950. С. 308. Эти указания скоро потеряют действенность в связи с распространением «юбилейных» изданий, в частности в 1952 г., по случаю столетия смерти Гоголя.

17 «О фактах грубейших политических искажений текстов произведений Д. Бедного» (24 апреля 1952); «Об ошибках, допущенных чкаловским и читинским издательствами...» (22 мая 1952) // О партийной и советской печати. М., 1954. С. 627—628.

18 Об одной антипатриотической группе театральных критиков // Правда. 1949. 21 января. См. описание кампании: *Е. Добренко*. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993.

19 См.: Творческие союзы СССР. М., 1970. С. 41.

20 См.: Культурная жизнь СССР: 1951—1950, 1951—1965. М., 1979; Хроника литературной жизни // История русской советской литературы в 4-х томах. Т. III: 1941—1953. М., 1968. С. 559—642.

21 Большинство этих документов относятся к области кино: см., напр., *В. Невежин*. Фильм «Закон жизни» и отлучение Авдеенко: версия историка // Киноведческие записки. 1994. № 20; *Г. Файман*. Протоколы заседания Политбюро о кинопрокате (сообщение на конф. «Сталинское кино и литература», Лозанна, июнь 1995); *А. Латышев*. Сталин и кино // Суровая драма народа: Ученые и публицисты о природе сталинизма. М., 1989. См. также: *К. Чуковский*. Дневник 1939—1969. М., 1995.

22 Творческие союзы в СССР. С. 18.

23 О реальной деятельности Союза написано очень мало и работы касаются по-знейшего времени (ср.: The Union of Soviet Writers. Aims. Organisation. Activities. М., 1981; J. & C. Garrard. Inside the Soviet Writers' Union. London-New York, 1990).

24 Учреждения, ведавшие культурными отраслями, описываются очень суммарно в нескольких работах, посвященных госаппарату. См., напр., *Т. П. Коржихина*. Советское государство и его учреждения. М., 1994. С. 167—170, 306—311.

25 Советская печать в документах. М., 1961. С. 98—99.

26 Там же. С. 108—109.

27 См.: Культура и жизнь. 1948. 4 августа.

28 Там же.

29 Об этом эпизоде из истории Еврейского театра см.: *А. Костырченко*. В плену у красного фараона. М., 1994.

30 Об ограниченных компетенциях Министерства кинематографии, см.: *Е. Левин*. Пять дней в 49-м // Искусство кино. 1990. № 2. С. 93—101; № 3. С. 77—89.

31 *И. Романовский*. Книга и жизнь. С. 344, 346.

32 Издательское дело в СССР. С. 33.

33 Нам известна лишь одна работа, посвященная Сталинским премиям и модусу их присуждения: *И. Васильков*. Сталинские премии в СССР. М., 1947.

34 См.: *К. Симонов*. Глазами человека моего поколения. М., 1990.

35 См., напр.: *Т. Попов*, *Д. Субботин*. К истории советских общественных организаций: Сб. архивных документов. М., 1970; *А. Лукьянов*, *Б. Лазарев*. Советское государство и общественные организации. М., 1960; *А. Щиглик*. Закономерности становления и развития общественных организаций в СССР: Политико-правовое исследование. М., 1977; Профсоюзы СССР: Документы и материалы: В 4-х тт. М., 1963.

36 См.: *Н. Ю. Верховский*. Книга о чтецах: Очерки развития советского искусства художественного чтения. М.; Л., 1950. С. 12.

37 См. подробности: *Б. Филиппов*. Творческие встречи: Очерки о деятельности Центрального дома работников искусств СССР. М., 1951.

38 LLS. 1951. № 11. Р. 193.

39 LLS. 1949. № 1. Р. 181.

40 Une semaine culturelle dans un kolkhoze // LLS. 1951. № 6. Р. 185—186.

41 С. Вавилов. Распространение политических и научных знаний // Наука сталинской эпохи. М., 1950. С. 84.

42 Там же.

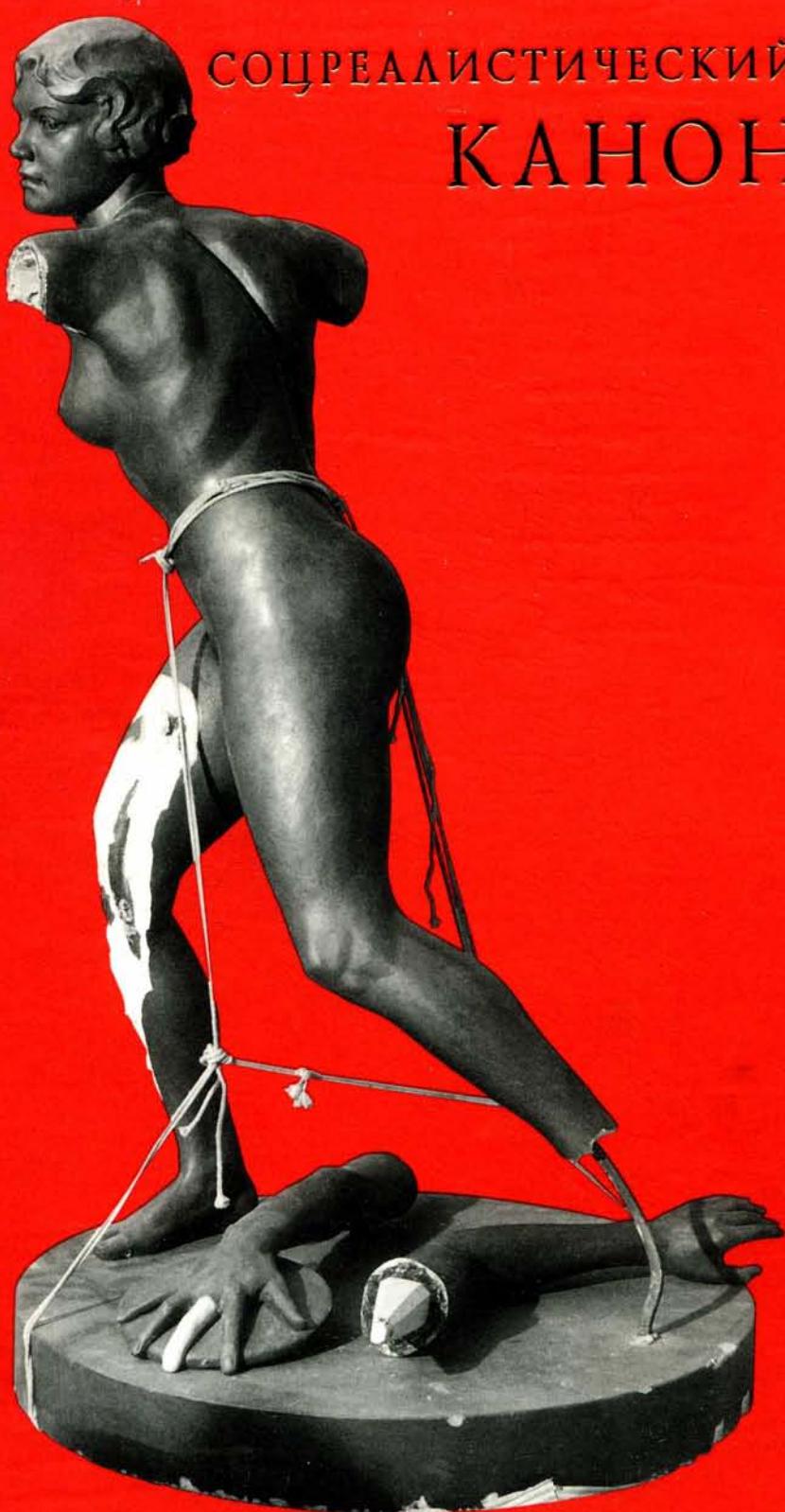
- 43 LLS. 1952. № 7. P. 184—186.
- 44 Théâtres pour la jeunesse // LLS. 1952. № 6. P. 143.
- 45 Une école de théâtre // LLS. 1950. № 3. P. 193—194.
- 46 Une grande école de musique // LLS. 1950. № 6. P. 204—205; Une école des Beaux-Arts // LLS. 1951. № 1. P. 196—197.
- 47 Le studio littéraire de l'Université de Moscou// LLS. 1950. № 3.
- 48 Le Club du journaliste // LLS. 1950. № 3. P. 191.
- 49 См.: Воспоминания о К. Паустовском. М., 1983 (особенно: *M. Бременер*. Все, что ушло за волноломом).
- 50 Выступление на X съезде профсоюзов. Цит. по: Вестник АН СССР. 1949. № 6, с. 4.
- 51 J. F. Hough, M. Fainsod. How the Soviet Union Is Governed. Cambridge, Mass.; London, 1979. P. 396.
- 52 См. решения Совнаркома от 6 марта 1946 г. Совета Министров от 28 августа 1947; см. также: Г. Лахтин. Организация советской науки: История и современность. М., 1990. С. 187, 190.
- 53 КПСС о культуре, просвещении и науке: Сб. документов. М., 1983. С. 452—466.
- 54 Данные по кн.: Советская печать к 400-летию русского книгопечатания. М., 1964.
- 55 П. Александров. Русская математика XIX и XX вв. и ее влияние на мировую науку // Роль русской науки в развитии мировой науки и культуры. Т. I. Ч. 1. М., 1947. С. 10.
- 56 См. дискуссию вокруг книги И. Нусинова «Пушкин и мировая литература», открытую статьей Н. Тихонова «В защиту Пушкина» (Культура и жизнь. 1947. 9 мая).
- 57 Литературная газета. 1947. 22 февраля.
- 58 Второй съезд Союза советских писателей: Стенографический отчет. М., 1956. С. 392.
- 59 Г. Недошивин. Очерки теории искусств. М., 1953 (предисловие).
- 60 «О литературной критике и библиографии». Постановление ЦК ВКП(б) // Советская печать в документах. М., 1961. С. 82—83.
- 61 См., напр.: М. Якобсон. Цензура художественной литературы в СССР. Стрелец, 1986; Сахаровские слушания. 4-я сессия. / Отв. ред. С. Резник. Лондон, 1985; M. Dewhurst, R. Farrell (eds.) The Soviet Censorship. New York-München, 1973 (с библиографией); M. Slavinsky, D. Stolypine. La Vie littéraire en URSS de 1934 à nos jours. Paris, 1971; M. W. Hopkins. Mass Media in the Soviet Union. New York, 1970; M. Fainsod. Censorship in the USSR: A Documented Record // Problems of Communism. 1956. Vol. V. № 2; Р. Гуль. Цензура и писатель в СССР // Современные записки. 1938. № XVI.
- 62 См., напр., Постановление СНК РСФСР о порядке выпуска произведений печати от 10 августа 1931 // Издательское дело в СССР. М., 1978. С. 180.
- 63 Там же. С. 148—168.
- 64 Там же. С. 610—611.
- 65 S. Zolkiewski. Wiedza o kulturze literackiej. S. 119—123.
- 66 См.: О партийной и советской печати. С. 555.
- 67 M. Fainsod. How Russia Is Ruled. Cambridge, Mass., 1953. P. 478, 351.
- 68 Сведения о присуждении Сталинских премий периодически (как правило, в апреле) появлялись во всех центральных газетах.
- 69 См.: В. Паперный. Культура «Два». Ann Arbor, 1985.
- 70 Un studio de scénarios // LLS. 1950. № 1. P. 197—198.
- 71 См.: Советские художественные фильмы: Анnotated каталог. М., 1961; Очерки истории советского кино. Т. III. М., 1961; Ph. Sabant. La crise des scénarios en URSS // Cahiers du cinéma, 1952. № 18. P. 19—27; № 19. P. 33—43.
- 72 I. Kalachnikov. L'année théâtrale à Moscou // LLS. 1949. № 12. P. 123—129; Festival de pièces sur des thèmes contemporains // LLS. 1950. № 1. P. 198—199.
- 73 См. F. de Liencourt. Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques // Cahiers du Monde russe et soviétique, 1961, II. № 2. P. 166—199; № 3. P. 279—298.
- 74 См., напр.: F. et P. Gerbod. Introduction à la vie littéraire du XXe s. Paris, 1986.
- 75 J. Gall. Systemantics. How Systems Work and Especially How They Fail. New York, 1978.
- 76 Благодарим Э. Надточия, подсказавшего это сравнение.

КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ
КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ



КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН



документальный

Социалистический канон — это документальный фильм о жизни и творчестве советского писателя и поэта Юрия Тимофеевича Семёнова-Лобанова. Был снят в 1988 году режиссёром Борисом Аничем Григорьевым. В фильме рассказывается о жизни Юрия Лобанова, начиная с его детства и до конца его жизни.

Юрий Семёнов-Лобанов родился в семье рабочего-железнодорожника. Несмотря на то что в детстве он был болезнен и хрупок, Юрий с раннего возраста проявлял интерес к чтению и письму. Уже в детстве Юрий начал писать стихи, которые он читал своим родителям. В 1940 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил школу № 15 в г. Красногорске.

В 1941 году Юрий Семёнов-Лобанов был призван на фронт. В годы войны Юрий Семёнов-Лобанов служил в артиллерии. В 1945 году Юрий вернулся из армии. В 1946 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование». В 1948 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование». В 1948 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование». В 1948 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование».



Гуманитарное Агентство
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

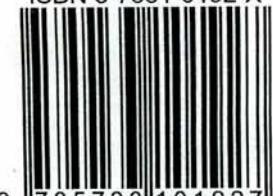
Санкт-Петербург
2000

© Агентство «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ», 2000. Использование материалов возможно только с письменного разрешения правообладателя.

**Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда
Volkswagen-Stiftung**

**Под общей редакцией
Ханса Гюнтера и Евгения Добренко**

ISBN 5-7331-0192-X



9 785733 101927

© Авторы статей, 2000

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000