

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (СПбГУ)»

Выпускная квалификационная работа на тему:

***КАМПАНИЯ «ПО БОРЬБЕ С БЕЗРОДНЫМ КОСМОПОЛИТИЗМОМ» И
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА (1947–1949 ГОДЫ)***

по направлению 030600 «История»
профиль: Отечественная история

Выполнила
студентка IV курса
очного отделения
Платонова Е. В.

Научный руководитель
к.и.н, доцент
Гаврилова О. А.

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение	3
Глава I. Персональное дело театрального критика С. Л. Цимбала	10
Глава II. Парад юбилеев «великих» и кампания «по борьбе с космополитизмом»	26
Глава III. «В защиту жанра оперетты...»	48
Глава IV. Визиты московских гостей	56
Глава V. Ленинградская музыкальная критика и кампания «по борьбе с космополитизмом»	67
Заключение	70

Введение

«Национальное» и «космополитическое»... Как соотносятся между собой эти понятия и как менялось их семантическое значение в различные исторические периоды? Эти вопросы становятся в условиях стремительно глобализирующегося мира не менее злободневными, чем вопросы сохранения мира во всем мире, вызовы мирового терроризма и угроза термоядерной войны, лишь постольку, поскольку с ними неразрывно связаны. И есть ли место «национальному» в глобальном («космополитическом») мире?

Актуальность выбранной темы заключается не только в слабой изученности, вне поля зрения современных историков и театроведов (историков театра, искусствоведов) по-прежнему остается история ленинградской критики (ленинградской театроведческой школы) в годы послевоенной антикосмополитической кампании, но и в ценности изучения неудачного опыта проведения «позднесталинской» культурной политики для того, чтобы в будущем избежать совершенных ранее ошибок.

Бесспорно, можно и даже нужно сказать о *научной новизне* представленного исследования, поскольку оно представляет собой первый опыт междисциплинарного изучения состояния театральной критики в Ленинграде после правительственных решений по идеологическим вопросам.

Объектом данной исследовательской работы является ленинградская театральная критика (ленинградская театроведческая школа), а *предметом* — судьбы ленинградских «акул пера» в годы кампании «по борьбе с безродным космополитизмом» и особенности механизма проведения правительственной идеологической акции в городе на Неве.

Хронологические рамки исследования: 1947–1949 гг.: от первого упоминания в советской печати термина «космополитизм»¹ и производных от него вместо слов «низкопоклонство перед заграницей» до апреля 1949 г., когда кампания, достигнув своего пика по количеству «уличенных в космополитизме», стала сбавлять обороты и сменяться другой официальной риторикой.

Историографический обзор. Всю выявленную исследовательскую литературу по указанной теме можно разделить на несколько групп. К первой относятся общие труды, посвященные развитию театра в советском государстве. Среди работ такого плана можно выделить шеститомную «Историю советского драматического театра», в которой подробно рассматриваются основные вехи становления сценического искусства.² Это академическое издание, составленное авторским коллективом, в который входили К. Л. Рудницкий, И. Л. Вишневская, А. А. Гозенпуд, Е. П. Перегудова, и по сей день не теряет своей актуальности. Стоит также упомянуть и о «Очерках истории русского советского театра». Это издание, состоящее из трех томов и составленное творческим коллективом под руководством театроведа Н. Г. Зографа, посвящено общим тенденциям развития советского театрального искусства.³

Вторая группа включает в себя ряд работ как в целом по политике советского государства, так и по особенностям ее влияния на культуру. Среди

¹ Примечательно, А. А. Фадеев, причастный к статьям в «Правде» в 1949 г. и сыгравший роль камертона в правительственной игре против критиков-космополитов. Первым употребил термин только не «безродный», а «беспочвенный космополитизм» еще в годы Великой Отечественной войны, тем самым можно заключить, не отгремели еще последние залпы орудий, а почва для послевоенной проработки творческих и научных работников уже была приготовлена. Подробнее см.: *Фадеев А.* О советском патриотизме и национальной гордости // Под знаменем марксизма. — 1943. — №11. С. 34. Однако, первое время до 1947 г. в печати старались не употреблять термин космополитизм, ограничившись лишь сочетанием слов «низкопоклонство перед заграницей».

² История советского драматического театра: В 6 т. / [Ред. коллегия: А. Анастасьев и др.]. — М.: Наука, 1966–1971. — Т. 5 (1941–1953); Т. 6 (1953–1967).

³ Очерки истории русского советского театра. В 3 т. / Под ред. Н. Г. Зографа. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 3 (1945–1959).

комплексных исследований, посвященных изучению сложных процессов, происходивших в советском обществе и их взаимосвязи с решениями партии, можно выделить монографию А. В. Пыжикова и А. А. Данилова «Рождение Сверхдержавы. 1945–1953 годы»,⁴ в которой исследована послевоенная «идеологическая архитектура» и принципиально новое, изобретенное еще в годы Великой Отечественной войны, но широко опробованное после ее окончания, пропагандистское средство — советский патриотизм. Схожей работой с упомянутой выше по целям и задачам, но охватывающий хронологический период вплоть до распада Советского государства, является документированный очерк Р. Г. Пихоя «Советский союз: история власти. 1945–1991».⁵ Касаясь же непосредственно феномена послевоенного советского патриотизма, нельзя не упомянуть об исследовании Д. Бранденбергера.⁶ Зарубежный историк использует весьма необычный подход к советской идеологической политике рассматриваемого периода, он выводит формулу, с которой трудно не согласиться: советская послевоенная идеология = обращение к русской истории + «миф о войне».

Среди исследовательской литературы вышеупомянутой группы определенный интерес представляют «Очерки истории идеологической деятельности КПСС, 1938–1961 гг.».⁷ В этом исследовании рассматриваются основные направления идеологической деятельности ЦК КПСС с конца 30-х до начала 60-х гг. XX в., освещается борьба партии за высокую идейность и связь литературы и искусства с жизнью советского народа. Существенный недостаток работы в том, что в ней присутствует лишь критика постановлений 1946–1948-х гг., а правительственные преобразования в

4 Пыжиков А. В., Данилов А. А. Рождение Сверхдержавы. 1945–1953 годы. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 320 с.

5 Пихоя Р. Г. Советский союз: история власти. 1945–1991. — 2-е изд, исправленное и дополненное. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. — 684 с.

6 Бранденбергер Д. Л. Национал-большевизм: сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956. — СПб.: Акад. проект, 2009. — 415 с.

7 Очерки истории идеологической деятельности КПСС, 1938–1961 гг. / [Е. Ф. Агафоненков, В. И. Ильина, Г. А. Ковалев и др.]. — М.: Политиздат, 1986. — 447 с.

культурной жизни после XX съезда излишне идеализируются. Например, говоря о роли творческих союзов в советском государстве, авторы упоминают об устранении излишней опеки правительства в работе с этими организациями. По их мнению, уже тогда действительно появились условия для свободного обсуждения актуальных вопросов.⁸

Среди работ, посвященных только культурному строительству, можно выделить монографию Е. С. Громова,⁹ в которой главным образом анализируется, как лично И. В. Сталин влиял на развитие культуры в СССР. В исследовании рассматриваются вкусы и предпочтения политического лидера, подробно описываются его встречи с деятелями искусства и литературы. Другая работа, «Культурная политика России: теория и история»¹⁰ имеет существенный недостаток — описаны лишь общими словами тенденции и напрочь отсутствует какая-либо конкретика, основанная на анализе комплекса различных источников. Например, говоря о борьбе с космополитизмом, авторы делают следующий вывод — «Развернутая кампания стала истинным подарком легионам бездарей и завистников во всех областях искусства и науки, а также во всех отраслях народного хозяйства. Они получили эффективную возможность избавиться от талантливых конкурентов...».¹¹ Такие случаи действительно имели место быть, но почему же не указаны конкретные примеры, без них, на наш взгляд, такие тезисы выглядят слишком легковесно, что ведет к упрощенному пониманию причин и задач антикосмополитической кампании как государственной идеологической акции. Стоит также отметить, что монография охватывает огромный хронологический период (с древнейших времен и до 90-х гг. XX в.), и в связи с этим описание культурной политики советского государства носит поверхностный характер. С этой работой перекликается другая работа

⁸ Там же. С. 433–435.

⁹ *Громов Е. С.* Сталин: искусство и власть. — М.: ЭКСМО Алгоритм, 2003. — 542 с.

¹⁰ *Жидков В. С., Соколов К. Б.* Культурная политика России: теория и история. — М.: Акад. проект, 2001. — 590 с.

¹¹ Там же. С. 371.

В. С. Жидкова¹², в которой также поверхностно освящаются основные тенденции, имевшие место быть в искусстве и литературе изучаемого периода.

В работах Г. В. Костырченко¹³ на многочисленных документах из федерального архива РГАСПИ впервые были изучены антисемитские проявления в эпохи «классического» и «позднего сталинизма» (1930-е — 1950-е гг.). Сложно недооценить значение трудов московского исследователя, но в них есть и свои недостатки. Например, подробно освещен ход борьбы между двумя враждующими лагерями накануне кампании — Агитпропом, критиками из ВТО, с одной стороны, и Союзом советских писателей в лице литературного генсека А. А. Фадеева, с другой, на основе, преимущественно, документов из московских архивов, но ни слова не говорится о Ленинграде. Лишь в самой первой монографии Г. В. Костырченко «В плену у красного фараона» мельком сказано, что ленинградские театральные критики в прессе обвинялись как последователи московских и поэтому также были подвержены общественному порицанию и изгнанию из творческих организаций. Исследованию отношения власти к еврейской интеллигенции в СССР посвящена и англоязычная работа израильского историка Б. Пинкуса.¹⁴ Автором сделан очень важный вывод касательно послевоенной советской репрессивной машины, с которым невозможно не согласиться: космополитов, в отличие от буржуазных националистов, например, по мнению советского руководства, таковым являлся трагически погибший в «автокатастрофе» Соломон Михоэлс, уничтожить никто не собирался. Исходя из советской

12 Жидков В. С. Культурная политика и театр. — М.: Изд-во лит. по атомной технике, 1995. — 320 с.

13 Костырченко Г. В. В плену у красного фараона: Политические преследования евреев в СССР в последнее сталинское десятилетие. Документальное исследование. — М.: Международные отношения, 1994. — 397 с.; *Он же*. Тайная политика Сталина: Власть и антисемитизм. — М.: Междунар. отношения, 2001. — 778 с.; *Он же*. Сталин против «космополитов»: власть и еврейская интеллигенция в СССР. — М.: РОССПЭН, 2010. — 415 с.

14 Pinkus B. The Jews of the Soviet Union: The history of a National Minority. — Cambridge: Cambridge univ. press, 1989. — XVIII, 397 p.

послевоенной идеологической риторики, космополит не носитель чуждой буржуазной идеологии, а лишь ее последователь, неофит.

Продолжая разговор об идеологических акциях 1940-х гг. и о ленинградской интеллигенции, нельзя не упомянуть о поистине фундаментальном двухтомнике П. А. Дружинина,¹⁵ в котором автор на основе многочисленных материалов излагает предысторию и непосредственно сам ход кампании против сравнительно-исторической (кампаративистской) литературоведческой школы, против ее ярчайших представителей, ученых и преподавателей филфака ЛГУ. Будет неправильным не проанализировать работы историка литературы В. В. Огрызко,¹⁶ написанные на огромном количестве архивных документов, они беспрецедентно содержательны и помогают пролить свет на малоизученные вопросы советской литературной политики.

Говоря о правительственном постановлении 1948 г. «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» и последовавшей примерно через год травли музыковедов-«космополитов», нужно упомянуть о монографическом исследовании Е. С. Власовой.¹⁷ Основной недостаток ее работы — о кампании «по борьбе с космополитизмом» в Ленинграде также несправедливо умалчивается.

Рассматривая послевоенные идеологические кампании, направленные против «неспокойной» творческой интеллигенции, будет не лишним обратиться и к работам московской исследовательницы М. Р. Зезиной «Советская художественная интеллигенция и власть...»¹⁸

¹⁵ Дружинин П. А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: документальное исследование. — в 2 тт. — М.: Новое литературное обозрение, 2012.

¹⁶ Огрызко В. В. А судьи кто?!: русские критики и литературоведы XX века: судьба и книги: [сборник очерков]. — М.: Литературная Россия, 2016. — 715 с.; *Он же*. Тайны советских классиков. — М.: Литературная Россия, 2016. — 676 с.

¹⁷ Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2010. — 456 с.

¹⁸ Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е–60-е годы. — М.: МГУ-Диалог, 1999. — 396 с.

наглядно иллюстрирует многочисленные изменения, происходившие в то время в творческой среде. Автор утверждает, что интеллигенция в советском государстве занимала дуалистическую позицию, с одной стороны, она была на привилегированном положении, заметно превышая по уровню жизни другие профессиональные группы, а с другой — она должна была следовать жестким идейным канонам, которые ей предписывало советское правительство. Исследование ценно еще прежде всего тем, что в нем описываются не только общие тенденции в творческой жизни. Значительное место занимает детально рассмотрение состояния Союза писателей СССР и Союза художников СССР.

Источниковая база представлена целым комплексом документов, в первую очередь, это неопубликованные (архивные) документы из четырех местных архивохранилищ: из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее — ЦГАЛИ СПб) и Центрального государственного архива историко-политических документов (далее — ЦГА ИПД СПб), Отдела редкой книги, рукописных и архивных материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки и Отдела рукописей библиотеки Санкт-Петербургского отделения Союза театральных деятелей РФ (Всероссийского театрального общества).

Во-вторых, это опубликованное научное наследие театральных критиков (их статьи на спектакли в периодической печати, монографические исследования, обзоры театральных сезонов). Сюда же мы отнесем знаменитую трилогию А. М. Борщаговского,¹⁹ написанную автором в 90-е гг. XX в.

А в третью группу стоит отнести выступления в печати их противников, в частности, «шефа» Союза писателей СССР А. А. Фадеева.

В четвертую группу стоит выделить сборники документов: фундаментальные новейшие издания: один из которых представляет собой

¹⁹ *Борщаговский А. М.* Записки баловня судьбы. — М. Советский писатель, 1991. — 400 с.; *Он же.* Пустотелый монолит. Документальный детектив. — М.: Изд-во «Мик», 2002. — 205 с.; *Он же.* Обвиняется кровь. Документальная повесть. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1994. — 400 с.

собрание стенограмм Ленинградского отделения Союза советских писателей,²⁰ а другой — документы Агитпропа ЦК ВКП (б),²¹ а также советские сборники постановлений.²²

Исходя из степени разработанности темы и наличия источников, *целью* исследование стало изучение состояния ленинградской театральной критики в условиях разразившейся кампании «по борьбе с безродным космополитизмом».

Для достижения поставленной цели были выдвинуты следующие задачи:

- Изучить творческие / научные биографии театральных критиков
- Исследовать нарративные тексты эпохи на предмет ключевых фраз, характерных для официальной советской риторики
- Выявить, как кампания отразилась не только на судьбах людей, но и насколько пагубна была ее роль в развитии отечественных гуманитарных наук
- Исследовать особенности проведения идеологической акции в городе на Неве, механизм ее осуществления

20 *Золотонос М. Н.* Гадюшник: Ленинградская писательская организация: избранные стенограммы с комментариями: (из истории советского литературного быта 1940-1960-х годов). — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 878 с.

21 Сталин и космополитизм, 1945-1953: документы Агитпропа ЦК КПСС / [Междунар. фонд «Демократия» (Фонд А. Н. Яковлева)]; сост.: Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова, отв. ред. Д. Г. Наджафов. — М.: Международный фонд «Демократия», Материк, 2005. — 765 с.

22 О партийной и советской печати: Сборник документов. — М.: Правда, 1954. — 692 с.

Глава I. Персональное дело театрального критика С. Л. Цимбала.

25 февраля 1949 г. состоялось закрытое собрание Ленинградского отделения Союза советских писателей целиком и полностью посвященное искоренению и обличению «вредительских», «антинародных» и «антипатриотических» идей, царивших в культурной среде послевоенного Ленинграда. На мероприятии слушали и персональное дело члена ВКП (б) С. Л. Цимбала, речь шла об исключении критика из партии. Еще в марте на заседании бюро парторганизации ЛО Союза писателей было принято упомянутое решение,²³ на собрании же требовалось либо подтвердить его, либо опровергнуть. Поводом к вынесению столь бескомпромиссного вердикта стали слишком резкие оценочные суждения С. Л. Цимбала относительно состояния советской драматургии, данные автором в монографии «Театральные портреты». Но партийцев разозлили даже несколько сами резкие реплики, а то, как стремительно ленинградский критик изменил свои взгляды, после того, как понял, что ему следует ожидать. Стоит рассказать немного подробнее об этой полной загадочности рукописи. Из стенограммы партийного собрания мы знаем, что было два экземпляра книги, до правки, где якобы С. Л. Цимбал позволил себе сказать «лишнее» в адрес советской драматургии, и после, где театральный критик заменил прежнее негодование лестью и дифирамбами. В отделе рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской Театральной библиотеки хранится лишь один единственный, уже отпечатанный в типографии ВТО, вариант монографии «Театральные портреты»,²⁴ по всей видимости, наверное, тот, который с «язвительными» характеристиками. При внешней критике

²³ ЦГА ИПД СПб. Ф. 2960. Оп. 2. Д. 13 (Протоколы партийного бюро №6 по №10). Л. 33.

²⁴ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных и архивных материалов. Ф. 61 (Цимбал С. Л.). Оп. 1. Д. 36 (Цимбал С. Л. «Театральные портреты». Очерки и рассказы. Изд-во ВТО ЛО. На л. 4 надпись неустановленного лица и на стр-х книги пометы неустановленного лица. 1948).

источника бросаются в глаза пометы и надписи, сделанные на полях книги неустановленными лицами. Однако при детальном просмотре выясняется, что одни отметки представляют собой лишь обычное редактирование (некоторые слова и обороты были заменены на более удачные исходя из контекста), другие же — подчеркивание целых абзацев, где как-то говорится не с лучшей стороны о советских пьесах или же об актерской игре в спектаклях на современную тему. Напрашивается закономерный вопрос: можно ли как-то установить авторов? Возможно, но только касательно первых (исключительно редакционных пометок). Скорее всего, их автором был литературный критик К. Н. Державин, оставивший исключительно положительный отзыв о монографии: «С. Л. Цимбалу вполне удались синтетические портреты своих героев. Наблюдательность, богатство деталей, тонкость анализа рода ролей и т. д. представляют собой хорошую документацию, на основе которой С. Л. Цимбал умело и внимательно интерпретирует творческую биографию своих оригиналов. Очерки эти будут, несомненно, с интересом и пользой прочтены и театральными людьми, и публикой».²⁵ Однако по истине интересный и содержательный труд так и не нашел признания со стороны ленинградской театральной общественности, помешала тому разразившаяся, как гром среди ясного неба, кампания по борьбе с «безродным» космополитизмом. Все-таки что же еще заставляет оставить с определенной долей уверенности авторство редакционных корректировок за литературоведом К. Н. Державиным? В фонде С. Л. Цимбала упомянутого отдела рукописей и редкой книги Театральной библиотеки сохранились письма К. Н. Державина к С. Л. Цимбалу. Из одного из таких посланий становится известным, что рецензент «позволил себе в двух-трех местах внести мелкие стилевые поправки», а также советовал автору «Театральных портретов» обратить внимание на страницы 80, 82 и 167.²⁶ Необходимо сразу же внести некоторую ремарку: тот печатный вариант

²⁵ Там же. Д. 576 (К. Державин. Отзыв о книге [«Театральные портреты»]. 30. III. 1948). Л. 1.

²⁶ Там же. Д. 202 (Письма литературоведа, сценариста Державина Константина Николаевича (г. Ленинград). 1948, 1954). Л. 1.

с пометами, о котором шла речь немного выше, заканчивается на 160 странице, следовательно, К. Н. Державин читал, скорее всего, авторскую рукопись и на нее писал рецензию. Однако это пояснение ни в коей мере не противоречит нехитрому выводу: стилевые редакторские поправки принадлежат его перу. А кто же тогда оставил те концептуальные отметки, которые относились непосредственно к содержанию монографии, к тому, как С. Л. Цимбал обрисовал послевоенную Ленинградскую сцену, как отозвался о советской драматургии, режиссуре и, самое главное, о работе актера над ролями из современного репертуара? Увы, установить, кто именно был суровым въедливым цензором не представляется возможным, однако в связи с тем, что в стенограмме партийного собрания, проходившего в стенах ЛО ССП, отсутствует подробный разбор основных тезисов, будет уместным, исходя из этих подчеркиваний и надписей на полях, выяснить, что же все-таки пришлось не по душе «патриотам» и ярым противникам «космополитов».

Монография С. Л. Цимбала «Театральные портреты» представляет собой собрание очерков как о корифеях Вивьеновской²⁷ Александринки — В. В. Меркурьеве, Ю. В. Толубееве и Н. К. Симонове, так и о двух представителях старшего поколения мастеров — о знаменитых актерах И. Н. Певцове и Б. А. Горин-Горяинове. Разоблачителей группы «эстетствующих космополитов» больше всего задело то, как театральный критик охарактеризовал работу актера над ролью в спектакле на современную тему. Например, об актерских удачах В. В. Меркурьева С. Л. Цимбал писал: «То и дело ему приходилось изображать людей, не столько реально воплощенных драматургами, столько только предполагаемых или задуманных ими. Об этих людях, казалось бы, актеру становилось известным все: их взгляды, их убеждения, но на самом деле — они сами, эти

²⁷ Леонид Сергеевич Вивьен (*Вивьен де Шатобриан*) (1887–1966) — советский актер, театральный режиссер и педагог. С 1938 по 1949 г. художественный руководитель Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина (ранее — Александринский театр). Актеры В. В. Меркурьев, Н. К. Симонов и Ю. В. Толубеев — ученики Л. С. Вивьена.

люди, сплошь да рядом оставались тайной для актера. Они много говорили о себе, не меньше говорили о них и окружающие, но живое и непосредственное чувство сближения с ними актер мог испытывать далеко не всегда, как нельзя полюбить человека, не почувствовав его, не прикоснувшись к нему живым и трепещущим сердцем. Пытливый и остро воспринимающий жизнь человек, он должен был видеть вокруг себя людей более сложных и вместе с тем более ясных, нежели те блеклые и предвзятые схемы, которые часто предлагались ему драматургами».²⁸ Театральный критик всячески призывал актеров ломать те элементарные и прямолинейные схемы навязываемые драматургами, сопротивляться из «чувства идейной ответственности за роль» искусственному и бескровному драматургическому построению советских пьес. Цензоров и обличителей также повергло в шок, следующее, по-настоящему уже «крамольное» высказывание С. Л. Цимбала касательно сценических работ художника театра старой закалки И. Н. Певцова: «При всей своей требовательности к драматургии, при всей своей взыскательности Певцов никогда не отказывался от исполнения ролей в пьесах, в высшей степени несовершенных. <...> Нет никакого противоречия в том, что именно Певцов — актер, который мог бы предъявить советской драматургии серьезный и внушительный счет, сыграл едва ли наибольшее среди крупных мастеров нашей сцены количество советских пьес. В этом следует видеть еще один пример того, как он постоянно шел по линии наибольшего сопротивления, ставя перед собой и отыскивая наисложнейшие, требующие инициативной актерской мысли задачи. Он играл в «Конце Криворыльска», в «Ярости», в «Бронепоезде», в «Страхе», оставив молодому актерскому поколению пример активного, неизменно добросовестного отношения к работе».²⁹ Около этого абзаца на полях оставлена весьма интересная запись: «Он изучал вопросы драматургии?». Не понятно только, о ком идет речь, об авторе монографии С. Л. Цимбале или об актере

²⁸ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных и архивных материалов. Ф. 61. Оп. 1. Д. 36. Л. 15 об.

²⁹ Там же. Л. 69.

И. Н. Певцове. Наверное, это и не столь важно. Советские пьесы не должны были быть как-то ошельмованы театральной критикой, а актеры должны были при постановке беспрекословно следовать замыслу драматурга, лишь бы никак не исказить авторский пафос. Однако в корне будет неверным, если рассматривать протест С. Л. Цимбала против тусклых и примитивных схем, навязываемых советскими драматургами, как полный отказ от драматического текста, что впоследствии станет стержнем новой театральной концепции, ведущей отсчет с 70-х гг. XX в., — постдраматического театра.³⁰ Наоборот, критик всячески ратовал за сохранение историзма при постановке классики. С негодование отнесся он к тому, как Ю. В. Толубеев сыграл Несчастливцева в спектакле по пьесе «Лес» великого мастера сатиры и слова, обличителя свинцовых мерзостей житейских, А. Н. Островского. «Этим историзмом, этой социально-психологической конкретностью образа как раз и пренебрег Толубеев в роли Несчастливцева. Он появлялся на сцене в широченной малиновой рубаше, увенчанный копной беспокойных волос, грузный, добрый человек, в котором было гораздо больше от бурлака, нежели от актера. <...> В толубеевском Несчастливцеве, — С. Л. Цимбал разъяснял в пространным очерке, — исчез колорит характера, потеряли свое значение и свой смысл многие тонкие штрихи, которые делали портрет, нарисованный великим драматургом, живым и точным отражением определенной эпохи и определенного социально-бытового уклада».³¹ По аналогии с причинами этого провала, автор «Театральных портретов» также видел неудачу Н. К. Симонова в роли Астрова из чеховского «Дяди Вани» в том, что как обычно «поддаваясь своему актерскому тщеславию, он увлекается в иных случаях не тем, что в роли действительно важно, не тем, что является в ней на самом деле главным, а тем, что с его точки зрения позволит ему открыть в ней нечто такое, что сумел подметить именно он и никто больше».³²

³⁰ Подробнее см.: *Леман Х-Т. Постдраматический театр.* — М.: ABC design, 2013. — 312 с.

³¹ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных и архивных материалов. Ф. 61. Оп. 1. Д. 36. Л. 41.

³² Там же. Л. 60.

Безусловно, «Театральные портреты» пестрят критическими замечаниями об «искусственных и блеклых драматургических схемах», о «прямолинейном и примитивном драматургическом построении» некоторых советских пьес. Однако на минуту представим, что мы — те самые разоблачители вредных «антинародных» и «антипатриотических» идей, и пролистаем монографию на предмет содержания в ней авторских высказываний о том, что русская культура представляет собой компиляцию западноевропейской, или иных мыслей, прямо либо косвенно указывающих на превосходство чего-либо западного над советским и / или русским. Наши попытки найти нечто похожее на пиетет к зарубежному искусству обречены на провал. Ни о каких бы то ни было заимствованиях из иностранного театрального опыта или же банальном подражании театра русского европейскому на страницах книги не говорится ни слова. Наоборот, С. Л. Цимбал доказывал, что «сила же русского сценического реализма заключается, помимо всего прочего, еще и в том, что он никогда не превращался в догмат, в некий узкий эстетический канон, связывающий актера по рукам и ногам и, в конечном счете, ограничивающий возможности его творческого самовыявления. В творчестве Дюмениль³³ Гаррик³⁴, как известно, отмечал «прекрасный беспорядок», и этот «прекрасный беспорядок» был прямой и резкой реакцией на холодную и бесстрастную алгебру актерского классицизма, на опустошающую расчетливость и искусственность господствовавшей вокруг сценической школы. «Прекрасный беспорядок», неорганизованность, эмоциональный хаос никогда не были свойственны русскому искусству вообще. «Близость к

³³ *Мари-Франсуаза Дюмениль* (1713–1803) — французская актриса, выступала в амплуа — «трагических матерей» и «трагических принцесс». Из сыгранных Дюмениль в театре Французской Комедии ролей наибольшую признательность публики получили: Клитемнестра (в «Оресте» Вольтера), Клеопатра (в «Родогуне» Корнеля), Меропа и Гофолия (в одноименных трагедиях Вольтера и Расина). Отличительной особенностью ее исполнительской манеры была импровизационность, актриса никогда не тратила времени на репетицию и сразу же бралась за исполнение роли, полагаясь на свою интуицию.

³⁴ *Дэвид Гаррик* (1717–1779) — английский актер, играл в королевском театре «Друри-Лейн». Реформатор сцены прославился как основоположник просветительского реализма в английском театре, боролся за реализм актерского исполнения трагедии. Преклонялся перед У. Шекспиром и заслужил славу исполнением ролей из пьес выдающегося драматурга.

природе», о которой мечтал Щепкин, правда человеческих чувств на сцене, поискам которой отдал свою жизнь Станиславский, были прямым и последовательным выводом из того понимания целей и предназначения искусства, которое было присуще передовым и прогрессивно мыслящим представителям русской сцены».³⁵ Говоря же о творческом методе Б. А. Горин-Горяинова, критик отверг устоявшееся в театроведении мнение, согласно которому имя актера обычно ассоциируется с «французской школой», характерной особенностью которой является непринужденная игра словами и интонациями. С. Л. Цимбал подчеркивал, что в актерском мастерстве корифея старейшей российской сцены импровизационная легкость и непринужденность сценического поведения были подчинены целостному и строгому истолковательскому плану.³⁶ Учитывая все вышперечисленное, обвинение театрального критика в «безродном» космополитизме рушится, как карточный домик. С. Л. Цимбал только высказался за сохранение уникального русского театра, но и такая консервация в эпоху позднего сталинизма также осуждалась. По замыслу советских идеологов, театр должен был стать лекториумом для пропаганды передовых идей, а не оставаться местом, где человек приобщался к особому метафизическому миру искусства.

С. Л. Цимбала обвиняли не только в «замазывании» старых оценок в «Театральных портретах»³⁷, его статья об итогах театрального сезона,³⁸ появившаяся на страницах журнала «Звезда» также не осталась без внимания въедливых цензоров. Названная обтекаемой и «типичным примером статьи ни "за" — ни "против"», публикация стала предметом ожесточенной критики из-за того, что в ней только говорилось об режиссерских и актерских итогах,

³⁵ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных и архивных материалов. Ф. 61. Оп. 1. Д. 36. Л. 64 об.

³⁶ Там же. Л. 78.

³⁷ ЦГА ИПД СПб. Ф. 2960. Оп. 2. Д. 9 (Протоколы первичных собраний с №4 по №10. 28 января 1949–21 июля 1949). Л. 51.

³⁸ Цимбал С. На рубеже двух сезонов. (Из театрального дневника) // Звезда. — 1948. — №9. С. 166–182.

но ни слова не было сказано о советской драматургии.³⁹ Однако если непосредственно обратиться к самому тексту, можно заметить некий казус — в статье действительно не говорится ни слова об успехах советских драматургов, скорее речь идет о недостатках пьес на современную тему. С. Л. Цимбал говорил о том, что драматурги строят свои пьесы по бескровным схемам, «потому что ищут коллизию не в недрах человеческого характера, не в индивидуальных особенностях людей, не в том, как они работают, чувствуют, мыслят, а в заданных и предрешенных умозаключениях».⁴⁰ По этой причине, как виделось театральному критику, большинство из таких драматургических произведений, лишенных жизненной правды, не видят света рампы, а те, которые были поставлены, требовали колоссальной работы режиссера, художника и актеров театра, чтобы придать им законченный вид. С. Л. Цимбал наглядно продемонстрировал успех подобных «доработок» на примере спектакля театра им. Пушкина по пьесе Г. С. Березко «Мужество». Режиссер Р. Р. Сулович вопреки авторскому замыслу ввел при постановке дополнительные эпизоды.⁴¹ С. Л. Цимбал, кроме того, считал, что задача советского искусства переориентировать театры не на пьесы однодневки, а создать фонд советской классики: «лучшие пьесы, написанные советскими драматургами, — заключал критик, — "Любовь Яровая", "Бронепоезд 14-69", "Беспокойная старость" и другие, — именно потому и пережили эпоху своего рождения, что в тот момент, когда они были написаны, необычайно точно и своевременно отвечали на главные запросы своего зрителя».⁴² Самым же уязвимым звеном в театральной практике он по-прежнему видел творчество драматургов и работу с ними. С. Л. Цимбал придерживался мнения, что слабость пьес на современную тему и чрезмерная уступчивость авторов при их постановке кроется в том, что драматурги лишь понаслышке знают жизнь

39 ЦГА ИПД СПб. Ф. 2960. Оп. 2. Д. 9 (Протоколы первичных собраний с №4 по №10). Л. 39 об.

40 Цимбал С. На рубеже двух сезонов. С. 167.

41 Там же. С. 168.

42 Там же.

рабочих и крестьян, а в условиях, когда в искусстве господствовал метод соцреализма, реалистичность изображаемого быта была превыше всего.⁴³

На собрании С. Л. Цимбал признал все свои «ошибки», но кроме этого, в рамках предлагаемых обстоятельств, был вынужден свидетельствовать против своих коллег по Объединению театральных критиков М. О. Янковского, И. И. Шнейдермана, С. Д. Дрейдена. Более того, за несколько недель до этого мероприятия попавший в опалу критик выступил с докладом на расширенном заседании правления ЛО ВТО, посвященном обсуждению статей «Об антипатриотической группе театральных критиков» в газетах «Правда» и «Культура и жизнь». С. Л. Цимбалу также пришлось лжесвидетельствовать против многих мэтров театральной критики города на Неве. Так, в вину М. О. Янковскому ставилось то, что он в статье «Путь к новым героям»⁴⁴ предпочел умолчать о послевоенных советских пьесах, ограничившись лишь анализом драматических произведений военных лет, также музыковед был уличен в излишней симпатии к комедиям Лабиша.^{45,46} В адрес И. И. Шнейдермана посыпались обвинения в ряде «порочных» теорий, автором которых он являлся. Например, С. Л. Цимбал негодовал по поводу «теории скромного реализма», якобы под этим понятием понималось не что иное, как альфа и омега советского искусства «тот социалистический реализм, который требует воплощения образов действительности и важнейших тем современности в ярких, строгих и простых выразительных формах».⁴⁷ Далее С. Л. Цимбал осуждал так называемую «теорию возникновения штампов»: И. И. Шнейдерман отвергал привычное объяснение появления штампов, когда художники начинают создавать свои

43 Там же. С. 168–169.

44 Янковский М. Путь к новому герою // Театральный альманах / Всероссийское театральное общество. Ленинградское отделение. — М.; Л.: Искусство, 1947. С. 39–55.

45 Эжен Марен Лабиш (1815—1888) — французский драматург, мастер сатиры, стержнем которой является использование приема *qui-pro-que* (лат. «кто вместо кого»). Его перу принадлежат комедии «Путешествие господина Перришона» и «Соломенная шляпка».

46 Отдел рукописей библиотеки СПбО STD РФ (ВТО). Инв. №1248–С1. Л. 8, 11–12.

47 Там же. Л. 3.

произведения, копируя какое-нибудь крупное, вместо этого, он утверждал, что «мышление драматурга отравлено мистическим ядом этого штампа, и он непосредственно воплощает его в своем произведении».⁴⁸ Не менее «порочной» оказалась и «теория своеобразия», в основе которой «лежало требование некоего изощрения в повороте тем и характеров, в обязательном своеобразии ракурсов для изображения характеров». С. Л. Цимбал усмотрел здесь даже отсылку к формалистическим интенциям и доказывал, что важна лишь «правда самого характера, правда его места в действительности и осуществляемого им дела».⁴⁹ Более того, в рецензиях И. И. Шнейдермана была найдена самая «порочная» теория — «теория физической фактуры спектакля». По мнению С. Л. Цимбала в дань формалистам, критик пытался увести советское искусство от идейных задач, так как «описание внешней конфигурации, света, цвета и объема занимали главное место, и в этом он (И. И. Шнейдерман — Е. П.) видел главный изыск художника».⁵⁰

Отвечая на критику С. Л. Цимбала, И. И. Шнейдерман признал, что в рецензии на спектакль БДТ им. А. М. Горького по пьесе В. А. Соловьева «Дорога победы»⁵¹ допустил ряд формалистических тенденций, поскольку «в то время недооценивал драматургию и больше интересовался пластической стороной и игрой актеров».⁵² Справедливости ради заметим, С. Л. Цимбал тоже в своих опусах частенько давал оценку лишь режиссерскому замыслу и актерской игре, в то время как о драматургии писал в двух словах и не всегда лестно: вспомним его призыв «преодолевать примитивные схемы навязываемые драматургами». Примечательно, но с упомянутой постановкой

48 Там же.

49 Там же. Л. 4.

50 Там же.

51 *Шнейдерман И. И.* Внешний лик и сущность спектакля // ЦГАЛИ СПб. Ф. 533. Оп. 1. Д. 3 («Современный герой на ленинградской сцене»). (Материалы обсуждений спектаклей, проведенных объединением критиков и театроведов ЛО ВТО в сезоне 1946–1947). Сб. статей. Редакция и вступительная статья Цимбала С. Л. Резолюция С. Л. Цимбала «К печати» от 28.05.47. Л. 1. Верстка с правкой Цимбала С. Л. 1947). Л. 55–56 об.

52 Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. № 1248–С1. Л. 29–30.

«Дороги победы» все было несколько иначе. Первоначально С. Л. Цимбал придерживался излюбленного приема, например, он хвалил режиссера Н. С. Рашевскую за то, что та вопреки драматургу нашла в себе мужество поставить спектакль о живых людях. Сам же драматический материал, предоставленный театру, критик характеризовал как противоречивый: «Сплошь и рядом он (драматург — Е. П.) заставляет своих персонажей, охарактеризованных им с весьма невыгодной стороны, произносить эффектные тирады, которые ничем не подкрепляются ни в поступках действующих лиц, ни во всем развитии сюжета. Он без конца поучает, резонерствует, вместо того, чтобы показывать и раскрывать».⁵³ Но уже в рецензии «За гранью авторской темы», помещенной в сборнике «Современный герой на ленинградской сцене» (весьма интересном даже с позиции внешней критики источника, поскольку в нем содержатся такие же подчеркивания красным карандашом, как и в опальной монографии С. Л. Цимбала «Театральные портреты», что с достаточной степенью уверенности позволяет говорить, что он просматривался накануне разоблачительных собраний с целью поиска материалов против «космополитов»), театральный критик резко сменил тон по отношению к самой пьесе, да и в связи с этим, к актерской игре в целом. Для сравнения приведем несколько строк: «Я не согласен с тем, что в сражении с автором театр выиграл определенные позиции. Успех некоторых сцен в спектакле происходит не вопреки автору, а только там, где автор сам этому успеху способствует. <...> Иными словами — театр выигрывает как раз там, где он опирается на автора, и терпит поражение там, где вынужден ему сопротивляться».⁵⁴ Но вместе с этим С. Л. Цимбал вынес пьесе и постановке бескомпромиссный вердикт: «Такой результат был неизбежен, потому что не мог быть создан подлинно яркий спектакль, в основу которого положена

⁵³ Цимбал С. Вопреки автору и его пьесе («Дорога победы» в Большом драматическом театре имени Горького) // Вечерний Ленинград. — 1946. — 20 декабря. — № 56 (3045). С. 3.

⁵⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 533. Оп. 1. Д. 3 («Современный герой на ленинградской сцене»). Л. 59 об.

поверхностная, рассчитанная на не взыскательного зрителя мнимо-проблемная, а на самом деле фальшивая пьеса».⁵⁵

Однако стоит также отметить, на мероприятии не раз говорилось, что в Ленинградском отделении так же, как и в Центральном, ВТО все находилось в руках узкого круга лиц. Обличители утверждали, что космополиты не пускали посторонних в издательство, запрещая другим критикам печататься в «Театральном альманахе» или как-то поучаствовать при выпуске серии «Мастера Александринской сцены». Также «бездарных» критиков упрекали в том, что они всячески насмеялись над начинающими критиками, как О. Н. Персидская и Г. А. Капралов, и третировали их первые пробы пера. Обличители уверяли, что «космополиты» превратили ЛО ВТО в «кормушку» для своих.⁵⁶ Хотя вряд ли такая практика имела место быть на самом деле. Скорее всего, наоборот, критики из ЛО ВТО всячески помогали молодым дарованиям. Еще в 1920-е гг. в Ленинграде существовало теарабкоровское объединение «Там поговорим» при журнале «Рабочий и театр», занятия которого вели секретарь редакции А. А. Дорохов, а также критики и журналисты М. О. Янковский, С. Д. Дрейден, Б. Л. Бродянский и многие другие. В своих мемуарах О. Н. Персидская, в ту пору влюбившаяся в театр и решившая посвятить ему всю свою жизнь, оставила о теарабкоре следующий отзыв: «Нам давали возможность посещать спектакли, затем подробно разбирали наши учебные рецензии, лучшие из них печатали. У меня также напечатали несколько рецензий, похвалили статью о балете Лавровского "Фадетта"».⁵⁷

Защищаясь на собрании от нападков воинствующих литераторов, С. Л. Цимбал обвинял во всем М. О. Янковского, дескать, последний сплотил вокруг себя узкий круг лиц и орудовал в ЛО ВТО: «Дело доходило до того, что Янковский ссылался укрепить аппарат ВТО, и говорил, что если

⁵⁵ Там же. Л. 60–60 об.

⁵⁶ ЦГА ИПД СПб. Ф. 2960. Оп. 2. Д. 9 (Протоколы первичных собраний с №4 по №10). Л. 38.

⁵⁷ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных и архивных материалов. Ф. 26 [Персидская О. Н. «Искры памяти»]. Л. 2.

коммунисты, работающие в аппарате ВТО — Кликх, Нейман будут освобождены, то он, как член Президиума, сможет активно участвовать в работе ВТО».⁵⁸ Заметим, на заседании Правления ЛО ВТО от 18 марта 1947 г. М. О. Янковский требовал предоставления ему отпуска для научной работы, поскольку плотно работал над монографией «Римский-Корсаков и театр». Его просьба была удовлетворена и исполнение обязанностей заместителя председателя (а председателем с 1946 по 1948 г. был народный артист СССР Ю. М. Юрьев) ЛО ВТО было возложено на С. Л. Цимбала.⁵⁹ По сути, М. О. Янковский в то время отошел от работы в Объединении критиков и театроведов, в частности, и от участия в жизни творческого союза, в целом.

Будет не лишним — немного рассказать об устройстве ЛО ВТО, его сотрудниках и распределении обязанностей среди них. Так, в 1946 г., как было ранее упомянуто, место заместителя Председателя Правления занимал М. О. Янковский, который осуществлял руководство идейно-политической и творческой работой, издавал приказы, составлял планы.⁶⁰ Театральный критик влиял и задавал направления развития всей деятельности отделения. Вторую по значимости должность занимала И. К. Кликх. Ответственный секретарь участвовала в составлении отчетов и смет, осуществляла связь с Домом Искусств, руководила организацией творческих вечеров, наблюдала за работой режиссерского клуба.⁶¹

Сразу после войны в ЛО ВТО вели творческую деятельность объединение критиков и театроведов (председатель — С. Л. Цимбал), режиссерский клуб (Л. С. Вивьен) и пять секций: драмы (Л. Ф. Макарьев); художественного слова (Н. И. Комаровская); балета (Т. М. Вечеслова); оперы (Э. О. Каплан); театральных художников (Н. И. Альтман). Также у

⁵⁸ Там же. Л. 54–54 об.

⁵⁹ Приказ №20. От 20 марта 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 381. Оп. 1. Д. 73 (Приказы по ЛО ВТО. 1947 г.). Л. 89.

⁶⁰ Приказ №83 (а) от 22 ноября 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 381. Оп. 1. Д. 61 (Приказы по Ленинградскому отделению ВТО. 1946 г.). Л. 16.

⁶¹ Там же.

ленинградской организации работников театра были свой Лекторий (организационно-административную работу по которому осуществляла А. И. Шуфотинская) и собственное издательство (заведующий — М. Г. Нейман).⁶²

В 1947 г. структура ЛО ВТО претерпела незначительные изменения. Однако, по сравнению с прошлым годом, можно заметить более строгое распределение обязанностей среди сотрудников Отделения. Среди участников управления можно выделить сразу трех заместителей Председателя Правления: Е. И. Тиме (наблюдение за работой секции мастеров художественного слова), Е. П. Корякину (контролирование работы секции мастеров драмы, подготовка к актерской конференции и смотру молодежи) и М. О. Янковского (руководство научно-творческой работой отделения, наблюдение за работой издательской части, объединения критиков и секции оперы и балета, утверждение плана текущей работы). Все секции, за исключением секции театральных художников, которая была ликвидирована, были сохранены. Управление ими осуществляли те же самые творческие деятели, что и в 1946 г. Все эти руководители теперь вошли в состав Президиума отделения. Однако, помимо их и выше упомянутых заместителей председателя Правления, работу различных подразделений осуществляли и другие сотрудники: ответственный секретарь И. К. Клик (осуществление организационно-подготовительной работы по созданию Дома Актера, участие в составлении планов отделения), помощник ответственного секретаря Л. П. Сурина (проведение конференций и секций, ведение календаря мероприятий), инструктор С. С. Вилькорейская (оргработа по секциям балета и мастеров художественного слова), администратор творческого отдела А. И. Шуфотинская (подготовка творческих вечеров и массовых мероприятий, оргработа по объединению критиков и театроведов, а также по секциям драмы и оперы, ведение протоколов), заведующий редакционно-издательской частью М. Г. Нейман (составление планов и

⁶² Там же. Л. 17.

отчетов по издательству, переговоры с типографиями, прием рукописей к печати, ответственность за реализацию тиражей).⁶³

Но уже в 1948 г. произошли серьезные изменения в структуре ЛО ВТО. В преддверии пика вакханалии, именуемой «борьбой с космополитизмом», были отстранены от занимаемых должностей заместитель Председателя Правления М. О. Янковский и председатель объединения театроведов и критиков С. Л. Цимбал, само же объединение было вскоре ликвидировано.⁶⁴ Крупные перестановки происходили и среди руководства секциями: секцию балета теперь стала возглавлять заслуженная артистка РСФСР Н. М. Дудинская, а оперы — народный артист РСФСР П. М. Журлавленко.⁶⁵

На собрание было принято решение не исключать С. Л. Цимбала из рядов ВКП (б), а вынести лишь ему строгий выговор с предупреждением. Сыграли далеко не последнюю роль заслуги театрального критика на фронтах Великой Отечественной войны,⁶⁶ а также яркие выступления в защиту, его коллег, поэтессы О. Ф. Берггольц и драматурга Д. А. Щеглова.⁶⁷

63 ЦГАЛИ СПб. Ф. 381. Оп. 1. Д. 73 (Приказы по ЛО ВТО. 1947 г.). Л. 95–98.

64 Там же. Д. 84 (Отчет о работе ЛО ВТО за 1948 г.). Л. 1, 15.

65 Там же. Л. 13.

66 С начала войны до февраля 1942 г. С. Л. Цимбал был на Ленфронте, в марте находился в госпитале, с апреля 1942 г. по февраль 1944 г. поступил служить в 32-ю армию, затем до апреля 1946 г. (до демобилизации) являлся редактором армейской газеты.

67 ЦГА ИПД СПб. Ф. 2960. Оп. 2. Д. 9 (Протоколы первичных собраний с №4 по №10. 28 января 1949–21 июля 1949). Л. 134.

Глава II. Парад юбилеев «великих» и кампания «по борьбе с космополитизмом».

§1. 100-летие со дня смерти литературного критика В. Г. Белинского.

В 1946 г. на заседании Объединения критиков и театроведов при ЛО ВТО в то время начинающая исследовательница западноевропейского театра Е. Л. Финкельштейн рассказала забавный случай: на одном из ленинградских заводов в цеху обсуждали постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», выступала старая работница, совсем не литературной профессии, банкаброшница. Она сказала, что литературу плохо знает, критику совсем не читает, но ее сын, оканчивающий десятилетку, поведал ей о критиках. Женщина недоумевала, как случилось так, если Зощенко изображал советских людей в извращенном виде, Белинский мог это просмотреть.⁶⁸

Накануне и в разгар антикосмополитической кампании с новой силой зазвучало имя литературного критика XIX в. В. Г. Белинского. Его гражданский пафос и «провидческие» высказывания были успешно препарированы советскими идеологами против низкопоклонства перед Западом. Простых обывателей не столько хотели познакомить со значительным литературным наследием В. Г. Белинского, а сколько всего-навсего пытались создать в массовом сознании образ патриота, «человека с пламенным сердцем и острой гражданской совестью». Проследим, какие же в особенности речи критика были взяты на вооружение советскими пропагандистами.

В 1948 г., когда отмечали столетие со дня смерти знаменитого критика, на ленинградском радио был организован цикл научно-популярных передач с целью не только в доступной форме рассказать об особенностях творческого

⁶⁸ Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №633-С1 (Стенограмма открытого пленарного заседания Объединения критиков и театроведов Лен. отделения ВТО по вопросу о задачах критики в связи с решениями ЦК ВКП (б). 14 и 19 сентября 1946г.). Л. 43.

метода В. Г. Белинского, но и заострить внимание слушателей на становлении его как литературного и театрального критика. В пространном очерке о детстве и юности Виссариона, составленном литературоведами А. М. Гординым и М. Я. Басиной, но зачитанном в эфире артисткой Р. Н. Петровой, говорилось о гимназическом учителе Яблонском. Ярый галлофил на уроках даже по русской словесности бранился не иначе как по-французски, любил вставить иностранное словцо кстати и некстати. Учитель превратил живую словесность в сухой предмет. Тот же Яблонский давал и уроки логики, на которых требовалось от корки до корки выучить безымянную книжонку. Несмотря на то, что она начиналась словами: «Мыслить и мысли свои сообщать другим — вот две способности, которыми человек отличается от прочих животных», преподаватель учил гимназистов, что чужие мнения сообщать необходимо, но иметь свои необязательно. Виссарион, один из немногих, считал иначе. Он упорно бился над логикой и, к изумлению учителя, разумно толковал силлогизмы и дилеммы, за что и получил прозвище «маленького Перикла».⁶⁹ В малоизвестной повести «Студенты», написанной в разгар кампании по борьбе с космополитизмом и послужившей впоследствии основой для знаменитого романа «Дом на набережной», мэтр городской прозы Ю. В. Трифонов развивает схожий сюжет. Инициативные студенты педагогического института в Москве всячески сопротивляются методу подачи материала профессором Козельским. Будучи уличенный в «безродном космополитизме», преподаватель из-за боязни высказать свое мнение превратил лекции по истории русской литературы в сухое перечисление фактов. Козельский также необъективно был строг со студентами на экзамене, дотошно спрашивал все до мелочей, уходил от общественной работы и говорил, что учиться нужно на классике, например, на произведениях Даниила Заточника, а не на советской литературе. Такие сюжеты, появившиеся в 40-е гг. XX в., были на службе у

⁶⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 293. Оп. 2-2. Д. 3044 (Тексты бесед, конференсов, очерков и др. материалы, посвященные жизни и деятельности Николая Гавриловича Чернышевского и Виссариона Григорьевича Белинского. 9 марта — 9 октября 1948 г.). Л. 13.

политической агитации и пропаганды, которая преследовала цель по возможности настроить студентов высших учебных заведений против преподавательского состава, подорвать доверие к авторитетам науки и искусства. И можно сказать, такая кампания все-таки принесла плоды: примером тому может послужить ловкий поступок некой Е. Б. Демешкан. Дочь полковника царской пограничной охраны, расстрелянного большевиками в Крыму, она скрыла свое «непролетарское» происхождение и поступила в Московский государственный педагогический институт, после окончания которого осталась на кафедре западной литературы для написания кандидатской диссертации под научным руководством И. М. Нусинова. После окончания Великой Отечественной войны, почувствовав всплеск юдофобских настроений, защитившаяся в 1941 г., Е. Б. Демешкан решила донести на своего учителя в ЦК ВКП (б), партийные работники со Старой площади отстранили ученого от преподавания. Но на этом она не остановилась и снабдила материалами писателя Н. С. Тихонова, автора разгромной статьи о книге И. М. Нусинова «Пушкин и мировая литература».^{70,71} В свою очередь А. А. Фадеев, готовясь к выступлению о литературной критике на XI пленуме правления ССП СССР⁷², просматривал эту публикацию.

Советские пропагандисты стремились показать В. Г. Белинского, как впрочем, и А. Н. Островского, борцом и со славянофилами, и с западниками-либералами. Особо подчеркивали, что великий революционный демократ, каким считали критика, осуждал «особый» путь развития России, о котором говорили славянофилы, с негодованием относился к их проповеди идеализирующей патриархально-крепостнические порядки и к их упрощенному пониманию русского народа как «простонародья». Белинский хоть и боролся с чрезмерным увлечением западной культурой — «часто не

⁷⁰ Нусинов И. М. Пушкин и мировая литература. — М.: Советский писатель, 1941. — 400 с.

⁷¹ Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм... С. 316–317.

⁷² Фадеев А. А. Задачи литературной теории и критики // Собрание сочинений в семи томах / Под общ. редакцией Е. Ф. Книпович, В. М. Озерова, Б. И. Полевого, С. Н. Преображенского. — М.: Художественная литература, 1969–1971. — Т. 5: Статьи и речи. 1928–1947 гг. С. 523–527.

только юноши, но и дети знают наизусть отрывки трагедий из Корнеля и Расина и умеют пересказать десяток анекдотов о Генрихе IX, о Людовике XIV, а между тем не имеют и понятия о сокровищах своей народной поэзии» — однако категорически был против попыток славянофилов изолировать Россию от буржуазно-демократического развития Европы.⁷³ Иными словами, пропаганда пыталась закрепить в сознании масс, что В. Г. Белинский был ярким противником «квасного» патриотизма славянофилов и «космополитического» патриотизма западников, причем агитаторы стремились подчеркнуть, что вторая форма была более ненавистна литературному критику.⁷⁴

Стоит обратить внимание и на то, что понимали под «советским патриотизмом» пропагандисты и идеологи в 1940-е гг. и чем эта коннотация принципиально отличалась от революционно-демократического понимания патриотизма. Новым качеством советского патриотизма явилось то, что это был патриотизм строителей коммунистического общества, «если революционные демократы в эпоху борьбы за раскрепощение России считали, что быть патриотом, значит бороться внутри своей страны с поработителями своего народа, то душой советского патриотизма является самоотверженный труд для своей родины, освобожденной от эксплуатации, труд, направленный на укрепление ее экономической и политической, военной и культурной мощи, труд, созидающий коммунистическое общество в нашей стране».⁷⁵ Здесь важно отметить, что в послевоенное время считалось, что с гнетом эксплуататоров давным-давно покончено в 1917 г., «враги народа» «справедливо» наказаны в 1930-е гг., а теперь после потрясений Великой Отечественной войны настало время самоотверженно

⁷³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 293. Оп. 2-2. Д. 2981 (Очерк кандидата философских наук Рины Рубиной «Великий русский демократ Белинский о патриотизме». 31 мая 1948 г.). Л. 9–11.

⁷⁴ Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №1113-С1 (Лекция на тему «Философские и эстетические взгляды В. Г. Белинского». 10 мая 1952 г. Лектор — кандидат философских наук А. Я. Зись). Л. 34.

⁷⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 293. Оп. 2-2. Д. 2981 (Очерк кандидата философских наук Рины Рубиной «Великий русский демократ Белинский о патриотизме»). Л. 16–17.

трудиться и восстанавливать народное хозяйство, а также в условиях Холодной войны бороться как с непосредственными агентами США и стран-сателлитов, так и с внутренними врагами, робоплебствующими перед Западом, космополитами, которые якобы пытаются подорвать основы советской государственности и навязать чуждую идеологию.

В годы усилившихся гонений на философию Гегеля и гегельянство, в 1947 г. была проведена философская дискуссия,⁷⁶ посвященная не только обсуждению сложившегося неблагоприятного положения дел на философском фронте, но и критическому разбору попавшего в опалу труда⁷⁷ недавно избранного в действительные члены АН СССР Г. Ф. Александрова. Добротная работа «История западноевропейской философии», изданная в 1946 г., была ошельмована за историко-философский объективизм, за то, что, по словам главного идеолога страны Советов А. А. Жданова, после ее прочтения напрашивается вывод: «марксизм возник как простой преемник развития предыдущих прогрессивных учений и в первую очередь учения французских материалистов, английской политической экономии и идеалистической школы Гегеля».⁷⁸ Не будем останавливаться на том, как по доносу философа и преподавателя МГУ З. Я. Белецкого, о котором в студенческой среде ходило немало анекдотов: будто профессор, отвечая на вопрос «Что есть истина?», открыл окно аудитории и указал на Кремль, был запущен механизм травли новоиспеченного академика Александрова. Довольно подробно в статье Г. С. Батыгина и И. Ф. Девятко⁷⁹ на основе архивных материалов описаны ход событий и маневры на философском фронте накануне роковой дискуссии и после нее. Чтобы избежать

⁷⁶ Дискуссия по книге Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии» 16–25 июня 1947 г. Стенографический отчет // Вопросы философии. — 1947. — №1.

⁷⁷ Александров Г. Ф. История западноевропейской философии / АН СССР, Ин-т филос. — Изд. 2-е, доп. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. — 513 с.

⁷⁸ Жданов А. А. Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии». 24 июня 1947 г. — М.: Госполитиздат, 1952. С. 7.

⁷⁹ Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Дело академика Г. Ф. Александрова: эпизоды 40-х годов // Человек. — 1993. — № 1. С. 134–146.

повторения, коснемся лишь вопроса, какие положения из «Истории западноевропейской философии» особо критиковались партийными идеологами, и в частности «шефом» ОПиА А. А. Ждановым.

Еще в довоенные годы философское наследие Гегеля третировалось советским руководством. Так, в 1931 г. вышло постановление ЦК ВКП (б) «О журнале "Под знаменем марксизма"»,⁸⁰ в котором говорилось о разгроме группы философа Деборина, особо трепетавшей перед философией Гегеля. Позже в «Кратком курсе истории ВКП (б)», вышедшем в свет в 1938 г., говорилось, что хоть и Гегель — основоположник диалектического метода, однако диалектика Маркса и Энгельса не тождественна гегелевской. И далее подчеркивалось, безусловно, классики марксизма взяли из диалектики Гегеля лишь ее «рациональное зерно», отбросив идеалистическую шелуху и развив диалектику дальше, придав ей научный вид.⁸¹ Не успели отгреть последние залпы орудий на полях сражений Великой Отечественной войны, как в журнале «Большевик», рупоре советской агитации и пропаганды, появилась статья, в которой содержались те тезисы, которые будут взяты идеологическими ораторами и погромщиками на вооружение, и которые впоследствии будут так или озвучены на философской дискуссии в 1947 г. Так, например, в публикации были приведены отрывки из критических заметок И. А. Герцена и В. Г. Белинского о философии Гегеля, а также непосредственно о диалектике философа говорилось, что «она будучи идеалистической подменяла действительные связи между явлениями мнимыми, вымышленными связями. Признавая движение, развитие, она, однако, рассматривала движение только как мысль, как понятие, как идею. Признавая скачкообразность движения, она устанавливала скачки лишь в понятии. Утверждая наличие противоречий, она относила их к области развития духа, искаженно истолковывала их. Тем самым гегелевская диалектика вместо выяснения действительных законов природы и общества

⁸⁰ О журнале «Под знаменем марксизма» // Правда. — 1931. — 26 января. — №

⁸¹ История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс / под ред. Комиссии при ЦК ВКП (б). — М.: Издательство ЦК ВКП (б) «Правда», 1938. С. 100.

уводила в сторону от реальных процессов, подменяя действительность вымыслом. Она, таким образом, не могла вскрыть и не вскрыла законов развития настоящего, не показывала тенденции движения в будущее».⁸² В раскритикованном учебнике Александрова не только утверждалось, что Гегель — предшественник Гитлера, но и довольно четко прослеживалась преемственная связь между прусским философом и Марксом. Вдобавок в условиях борьбы с низкопоклонством перед Западом А. А. Жданов усмотрел, что академик Александров почти о каждом из буржуазных философов не забывает сказать доброе слово, притом «чем крупнее буржуазный философ, тем больше фимиама ему преподносится».⁸³ Далее в своем выступлении на дискуссии главный идеолог страны указал, что автору «Истории западноевропейской философии» совсем не удалось изобразить принцип партийности в философии: «В качестве примера партийности в философии автор приводит философию Гегеля, а борьбу враждебных философий иллюстрирует борьбой реакционного и прогрессивного начала внутри... самого Гегеля. Такой прием доказательства является не только объективистским эклектицизмом, но и явно приукрашивает Гегеля, поскольку таким способом хотят доказать, что в его философии столько же прогрессивного, сколько и реакционного».⁸⁴ Как можно заметить, эта выдержка из речи А. А. Жданова наглядно иллюстрирует негодование докладчика по поводу увлечения Г. Ф. Александрова академическими научными традициями и так называемым «буржуазным объективизмом», характерными для старой дореволюционной профессуры. Академик, так или иначе, отстаивал негласный принцип, но только не «искусства для искусства», как опальные творческие деятели, а «науки для науки».

После погрома «Истории западноевропейской философии» на философской дискуссии 1947 г. путь «замаливания» своих грехов

⁸² Кузьмин Л. Марксистско-ленинская диалектика — могучее идейное оружие нашей партии. — Большевик. — 1945. — №3–4. С. 16.

⁸³ Жданов А. А. Указ. соч. С. 19.

⁸⁴ Там же. С. 20.

Г. Ф. Александров начал с антикосмополитической статьи в недавно созданном журнале «Вопросы философии». Удивительно, но в условиях глобальной травли, бывшая жертва, уличенная в буржуазном объективизме и преклонении перед Гегелем, превратилась в «загонщика» своих «космополитствующих» коллег. По мнению Г. Ф. Александрова, «антипатриотическую группу, орудовавшую в области театральной и литературной критики», идеологически вооружали философы-космополиты. В своем журнальном опусе он с гневом критиковал современных ему зарубежных ученых и их предшественников, а также сменовеховца Гершензона и конституционных демократов (кадетов) А. Яценко и П. Н. Милюкова, но особое внимание, собственно для чего и писалась эта статья на самом деле, философ уделил разбору работ советских ученых — Б. М. Кедрова, М. Розенталя, И. Крывелева, М. Селектора, З. В. Смирновой.⁸⁵ Однако заметим, в этом разное на страницах «Вопросов философии» Г. Ф. Александров не приводит никаких примеров, говорящих о непосредственной связи разоблаченных философов с «антипатриотической группой театральных критиков». Только в 1949 г., в самый разгар псевдонаучной, чуждой даже здравому смыслу истерии, уже в разгромной статье в газете «Культура и жизнь», созданной после войны специально для травли деятелей культуры и науки и прозванной в народе за менторский тон «Александровским централом», поскольку главным редактором был «философский генерал» Г. Ф. Александров, говорится, что философ М. М. Розенталь, бывший главный редактор «Литературного критика», прикрытого постановлением ЦК ВКП (б) в 1940 г.,⁸⁶ печатал в своем журнале статьи, авторами которых были критики из Центрального отделения ВТО, те

⁸⁵ Александров Г. Ф. Космополитизм — идеология империалистической буржуазии // Вопросы философии. — 1948. — №3. С. 174–192.

⁸⁶ О литературной критике и библиографии // О партийной и советской печати: Сборник документов. — М.: Изд-во «Правда», 1954. С. 488.

самые «безродные космополиты» И. И. Юзовский, А. С. Гурвич и Ф. М. Левин.⁸⁷

После столь длинного описания ситуации на философском фронте перейдем непосредственно к рассмотрению рецепции философских взглядов В. Г. Белинского в 1940-е гг. Несмотря на призывы Л. Д. Троцкого порвать с верованиями и воззрениями старого мира,⁸⁸ в поисках хорошей родословной русской социал-демократической философии В. И. Ленин в знаменитой брошюре «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» назвал В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, А. И. Герцена «предшественниками русской социал-демократии».⁸⁹ В послевоенные годы, когда проводилась идеологическая политика «русская история плюс "миф о войне"», ленинский призыв вспомнить о великих русских демократах был воспринят буквально.

Советская пропаганда умело препарировала философские воззрения В. Г. Белинского под реалии 40-х гг. XX в. Великого литературного и театрального критика пытались представить мыслителем, прошедшим длинный эволюционный путь от сторонника идеализма до убежденного материалиста. Пропагандистами на щит были подняты критические заметки В. Г. Белинского о философии Гегеля, например, самыми цитируемыми были строки из письма к В. П. Боткину: «Я давно уже подозревал, что философия Гегеля — только момент, хотя и великий, но что абсолютность ее результатов ни к <...> не годится, что лучше умереть, чем помириться с ними. Это я собирался писать к тебе до получения твоего этого письма. Глупцы врут, говоря, что Г<егель> превратил жизнь в мертвые схемы; но это правда, что он из явлений жизни сделал тени, сцепившиеся костяными руками и пляшущие на воздухе, над кладбищем».⁹⁰ Советские ученые и литературоведы уверяли,

⁸⁷ Разоблачить проповедников космополитизма в философии // Культура и жизнь. №7 (99). 10 марта 1949. С. 3.

⁸⁸ Письмо тов. Л. Д. Троцкого // Под знаменем марксизма. — 1922. — №1–2. С. 5.

⁸⁹ Ленин В. И. Полное собрание сочинений / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. — 5-е изд. — М.: Издательство политической литературы, 1965–1975. — Т. 6: Январь — август 1902. С. 25.

⁹⁰ Отдел рукописей библиотеки СПбО STD РФ (ВТО). Инв. №1113-С1 (Лекция на тему «Философские и эстетические взгляды В. Г. Белинского»). Л. 14. См. также: *Белинский В. Г.* Полное собрание

Белинский окончательно перешел с идеалистических позиций на материалистические после прочтения работы Карла Маркса «К критике гегелевской философии права».⁹¹

Советская пропаганда стремилась показать В. Г. Белинского и борцом с теорией «искусства для искусства» и академичностью, преклонением перед всем прошедшим, дабы скрыть презрение к животрепещущим проблемам современности и противником «ученых "штрудий", направленных на космополитическое растворение любой национальной литературы в море бродячих сюжетов и готовых образов».⁹² Последнее было особенно актуально в условиях гонений на сформировавшуюся еще в дореволюционные времена сравнительно-историческую школу братьев Веселовских.

Идеологи также не забыли упомянуть и о том, что Белинский высоко оценивал творчество А. С. Пушкина, 150-летний юбилей со дня рождения которого широко отмечали в Советском Союзе. Подчеркивалось, что литературный критик яростно выступал против попыток отыскать у Пушкина заимствования из Байрона. В годы кампании по борьбе с низкопоклонством перед Западом и космополитизмом делался акцент на том, чтобы показать, как до революции революционные демократы противодействовали выпадам против самобытности и величия русских поэтов и писателей. Доказывая своеобразие дара гения русской литературы А. С. Пушкина, пропаганда цитировала строки из нетленных статей В. Г. Белинского, в которых критик осуждал поверхностные опусы своих братьев по перу, но вместе с тем отчаянно призывал их Пушкина рассматривать как Пушкина, а не как Байрона, поскольку «между Пушкиным и Байроном не было ничего общего в

сочинений: [В 13 т. / Ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.]; Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953–1959. — Т. 12: Письма 1841–1848. С. 22.

⁹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений / Ин-т Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина при ЦК КПСС. — 2-е изд. — М.: Госполитиздат, 1955. — Т. 1. С. 219–368.

⁹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 177. Оп. 1. Д. 766 (Анисимова К. Белинский в борьбе с космополитизмом. Авт. рукопись. Конец 1940-х — начало 1950-х гг.). Л. 10.

направлении и духе таланта, и что, следовательно, тут неуместно было какое бы то ни было сравнение».⁹³

§ 2. 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина.

В 1937 г., к 100-летию со дня гибели всемирно известного литератора А. С. Пушкина, в журнале «Литературный критик», кстати говоря, который будет вскоре прикрыт по постановлению партии из-за обособленности от писателей и литературы⁹⁴ и в котором печатались в 1930-е московские критики И. И. Юзовский и А. С. Гурвич, появилась статья Андрея Платонова «Пушкин и Горький», написанная по заказу правительства. В ней автор не по форме, а по «страсти и мысли» пытался сравнить творчество «гения русской литературы» с «великим пролетарским писателем». А. Платонов вырисовывал А. М. Горького наследником не только А. С. Пушкина, но и всех послепушкинских русских классиков, однако наряду с этим в своей статье он утверждал, что «Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Чернышевский, Щедрин, Достоевский, Тургенев, Толстой, Чехов... Никто не заменил Пушкина целиком; каждый лишь взял на себя лишь часть его "нагрузки", и все вместе они обязаны Пушкину своим художественным совершенством».⁹⁵ Сменились времена, и вместо призывов первых послереволюционных лет придать забвению старых писателей и поэтов, в довоенные годы, именуемые в историографии «классическим сталинизмом» произошел существенный переворот касательно отношения к наследию русских классиков. Так, утратили свою былую идеологическую привлекательность строки В. В. Маяковского «А почему не атакован Пушкин? А прочие гении классики? Старье охраняем искусства именем. Или зуб революций ступился о короны?», советская власть стала позиционировать А. С. Пушкина как вошедшего навсегда, «на долгое протяжение истории в священное и простое

⁹³ Там же. Л. 11.

⁹⁴ О литературной критике и библиографии // О партийной и советской печати... С. 488.

⁹⁵ Платонов А. Пушкин и Горький // Литературный критик. — 1937. — Кн. 6. С. 72.

сокровище нашей земли, наравне со светом солнца, наравне с полем и лесом, наравне с любовью и русским народом».⁹⁶

В 1949 г., когда еще масштабнее по сравнению с 1937 г. торжественно праздновали 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина, советская идеология пыталась также показать его современником, а также в условиях пресловутой «охоты на ведьм» наследие гения русской литературы идеологи препарировали в качестве оружия против низкопоклонства перед всем иностранным. Как образно выразилась в своих «Записках» О. М. Фрейденберг⁹⁷, по аналогии с тем, как «Белинский был сделан теоретическим кнутом», в то время и «из Пушкина сделали государственно-полицейское пугало».⁹⁸

Советская кинопропаганда не сидела сложа руки и к грядущим торжествам выпустила в прокат документальный фильм «Пушкин».⁹⁹ Обратим внимание на первый кадр: мы видим портрет поэта кисти знаменитого художника О. А. Кипренского, причем в искаженном виде. За кадром остается шотландский шарф, накинутый на плечо А. С. Пушкина и символизирующий связь поэта с Байроном. Также камера не показывает и другую деталь картины Кипренского — изображенную на дальнем плане статуэтку Музы с лирой. Если обратить внимание на саму композицию полотна, то эти не попавшие в кадр предметы образуют вокруг портрета Пушкина своеобразную рамку, иллюстрирующую связь поэта с европейской

⁹⁶ Там же. С. 63.

⁹⁷ *Ольга Михайловна Фрейденберг* (1890–1955) — филолог, основательница кафедры классической филологии в Ленинградском Государственном Университете, двоюродная сестра писателя Б. Л. Пастернака. К сожалению, опубликована лишь малая толика из ее автобиографических записок «Пробег жизни», в которых автор порой эмоционально, но от этого не менее объективно описывает ряд гонений на ленинградскую интеллигенцию в 1940-е гг. Среди опубликованных отрывков, исходя из задач и целей нашего исследования, наиболее содержательны: *Фрейденберг О.* Будет ли московский Нюрнберг (Из записок 1946–1948 годов) // Синтаксис. — 1982. — №16. С. 149–163.

⁹⁸ *Дружинин П. А.* Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование. — в 2 тт. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — Т. 2. С. 118.

⁹⁹ Данные о фильме: биографический, черно-белый, режиссер — С. Д. Бубрик, сценарист — С. Г. Нагорный, киностудия «ЦСДФ», 1949.

культурой эпохи романтизма. Примечательно, такие «обрезанные» репродукции картины О. А. Кипренского можно было часто увидеть и на марках и в печати в год, когда отмечали 150-летней юбилей со дня рождения гения русской литературы, а чуждая здравому смыслу вакханалия «по борьбе с безродным космополитизмом» достигла своего пика.

Как известно, А. С. Пушкин пробовал себя и в драматургии, его перу принадлежат «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии». Но применительно и к этим произведениям, по правительственному заказу, в нарративных текстах 40-х гг. XX в. снова подвергаются ожесточенной критике любые попытки критиков XIX в. утверждать о заимствованиях из западноевропейской литературы. Так, суровая отповедь поется даже и историку Н. А. Полевому, который указал, что незаконченная пьеса Шиллера «Дмитрий Самозванец» могла бы быть драматически сильнее, чем «Борис Годунов». Объявляются несостоятельными старания дореволюционной критики найти совпадения пушкинской трагедии с «Кромвелем» В. Гюго, историческими хрониками Л. Вите и Э. Дебро, с «Гофолией» Ж.-Б. Расина.¹⁰⁰

Суровый отпор получили воззрения ленинградского литературоведа Г. А. Гуковского, «неверно» трактовавшего в своих работах образ Бориса Годунова. Одному из четырех всемирно известных ленинградских корифеев литературоведения, обвиненных в «безродном космополитизме»,¹⁰¹ ставили в упрек восхваление царя и попытку приравнивания самодержца к декабристам, которые были также не поддержаны народом, поскольку были не поняты им. Особо критиковались данные Г. А. Гуковским в статье из сборника «Русские классики и театр» оценки царя Бориса как «титана духа», «бесконечно могучей индивидуальности», «человека могучей воли, огромного ума».¹⁰² Из стенограмм разгромных собраний можно заключить:

100 Загорский М. Проблемы театра Пушкина // Театр. — 1949. — №6. С. 44–45.

101 В «безродном космополитизме» были обвинены видные ученые, преподаватели филологического факультета ЛГУ — Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский, М. К. Азадовский.

102 Загорский М. Проблемы театра Пушкина // Театр. — 1949. — №6. С. 51.

литературоведа шельмовали не только как последователя А. Н. Веселовского, но и за его теорию стадильности или закономерностей. Согласно этому методологическому приему разные национальные литературы проходят одинаковые стадии развития, но разновременны, однако хронологический разницей совсем не мешает проводить сравнительный анализ, например, поэзии прованских трубадуров с персидской поэзией X–XII вв., или же поэзии русского классицизма XVIII в. с французской XVII в.¹⁰³ В послевоенные годы, когда правительством был взят курс на утверждение превосходства всего русского, казалось бы, совсем безобидная теория стадильности была подвержена резкой критике и объявлена антинародной, империалистической, космополитической.

Вернемся обратно к рассмотрению драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов», вернее к тому, как это произведение воспринималось и чем было актуальным в эпоху позднего сталинизма. И продолжая разговор о поисках заимствований в трагедии, нельзя не упомянуть об английском драматурге У. Шекспире, тем более что сам автор признался, что создавал ее «по системе отца нашего Шекспира». Советская идеология напрочь отвергала умозаключения, о каких бы то ни было совпадениях, и придерживалась тезиса, Пушкин «не слепой подражатель Шекспира, как обвинили автора «Бориса Годунова» литературные староверы (и повторили в нашу эпоху критики-космополиты), а "Шекспир нового мира" — вот кем был для Белинского Пушкин-драматург».¹⁰⁴ Примечательно, в то время для разоблачителей «космополитов» было более важным и авторитетным мнение, только исходя из политических соображений, литературного критика XIX в., нежели достижения современных ученых-филологов.

В апреле 1949 г. в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) Академии наук СССР состоялась Всесоюзная конференция, приуроченная 150-летнему юбилею со дня рождения поэта, писателя и драматурга, а

¹⁰³ *Серман И.* Григорий Гуковский // Синтаксис. — 1982. — №10. С. 202–203.

¹⁰⁴ *Ломунов К.* Драматургия Пушкина // Театр. — 1949. — №6. С. 59.

примерно через год (6–8 июня 1950 г.) была организована и Вторая Всесоюзная Пушкинская конференция, на одном из заседаний которой историк литературы, пушкинист Б. П. Городецкий в своем докладе по вопросам драматургии А. С. Пушкина затронул ряд весьма интересных, по преимуществу для анализа идеологической ситуации в стране и ее влияния на советское литературоведение, положений. В выступлении ученого был сделан акцент на утверждение своеобразия драматического творчества А. С. Пушкина, в частности далеко не маловажной частью речи было рассмотрение «проблемы взаимоотношения пушкинской и шекспировской драматургических систем». Первопричину непохожести драматургии Шекспира на драматические опыты Пушкина Б. П. Городецкий видел в историзме, если в пьесах Шекспира присутствует историческая условность, то в произведениях Пушкина она напрочь отсутствует. Так, например, в основу драмы «Борис Годунов» автор положил историческую концепцию Н. М. Карамзина, однако независимо от изложенной в «Истории государства Российского» монархической концепции Пушкин видит гибель царя Бориса, не в приписанном ему историком убийстве цесаревича Дмитрия, а в том, что политика государя стала противоречить интересам народа. Опираясь на фактическую сторону карамзинского труда, вместе с тем Пушкин в трагедии «как бы высвобождает из тенденциозного повествования Карамзина подлинную историческую действительность, очищая ее от всех искажающих ее наслоений, возвращая присущие эпохе краски, своеобразие, оттенки».¹⁰⁵

§ 3. 125-летие со дня рождения драматурга А. Н. Островского.

А. Н. Островский по праву считается великим комедиографом, драматургическое наследие которого не теряет своей актуальности во все времена. В послевоенные годы, когда имперская идея о сильной и мощной

¹⁰⁵ Труды Первой и Второй Всесоюзных Пушкинских конференций. 25–27 апреля 1949 г. и 6–8 июня 1950 г. / [Под ред. Б. И. Бурсова]; АН СССР. Ин-т Русской литературы (Пушкинский Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 139.

державе приобрела вторую жизнь, а руководство страны то и дело пыталось поднять патриотический дух советских граждан, обращение к нетленным текстам пьес получило новый импульс. В 1948 г. в Ленинграде, как и во всем СССР, отмечали важную дату — 125-летие со дня рождения выдающегося драматурга. Ровно за год до упомянутого события был учрежден специальный юбилейный комитет во главе с М. Б. Храпченко с целью разработки программы мероприятий, предусматривавших как участие профессионального сообщества (театроведов, литературоведов, писателей и т. д.), так и простых обывателей.¹⁰⁶ Для того чтобы выяснить, какие же образы и пьесы А. Н. Островского будоражили умы советских людей и были на пике новой популярности в реалиях второй половины 1940-х гг., обратимся к стенограммам докладов, прочитанных в ЛО ВТО искусствоведами, профессорами С. Н. Дурылиным и С. С. Даниловым.

Прежде всего, нужно отметить, что тост И. В. Сталина «За русский народ!» и ура-патриотические настроения в послевоенном Советском Союзе сочетались с проводимой тогда и имеющей глубоко дореволюционные корни практикой — с русификацией окраин. Как ни парадоксально, но великого русского драматурга, «отца русской драмы» А. Н. Островского пытались представить и «создателем национальных театров братских республик». Его «общечеловеческие пьесы с общечеловеческими мотивами», хотя в то же время и глубоко национально русские, были переведены на языки местных народов и с успехом шли на сценах республиканских театров. Однако знакомство с наследием проходило далеко не без эксцессов, например, когда в кавказских театрах ставили «Грозу», в которой подчеркнут протест женщины против кабалы и говорится о ее правах на жизнь, зрительский зал шумел, как пчелиный улей: реакционные круги относились с осуждением к главной героине, а советская молодежь наоборот сочувствовала ей. Дело доходило до того, что в исполнителей бросались то камнями, то картошкой. И

¹⁰⁶ Постановление политбюро ЦК ВКП (б) о мероприятиях в связи со 125-летием со дня рождения А. Н. Островского. 19 декабря 1947 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б)... С. 625–626.

для того, чтобы агрессия зрителей была направлена исключительно на образ, а не на актрис, приходилось их менять с таким условием: одна и та же актриса играла в одном спектакле Кабаниху, а в следующем — уже Катерину.¹⁰⁷

Советские историки театра в своих выступлениях подчеркивали, что до Островского были написаны такие классические пьесы, как «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Маленькие трагедии» и «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Женитьба» и «Ревизор» Н. В. Гоголя, а одновременно с выдающимся драматургом жил и творил автор бессмертной трилогии А. В. Сухово-Кобылин. Но вместе с тем ученые утверждали, хотя в этих произведениях уже затрагивалась тема «темного царства», обличались людские пороки, все-таки они были явлениями единичными. Наследие А. Н. Островского представляет собой не только суровую отповедь злumu и мерзкому, драматург также верил и в то, что «темное царство» в действительности эфемерно, а русский народ рано или поздно все равно перейдет через рубикон к светлому будущему. В разрушенной стране, пережившей ужас и потрясения Великой Отечественной войны, обращение к пьесам с подобным жизнеутверждающим лейтмотивом было просто необходимым. Как было подмечено С. Н. Дурылиным, Островский совершал «суд над жизнью» Большовых и Диких, но в то же время видел «высокое» в русском человеке и слагал свою повесть о «светлом царстве», о людях вдохновенного труда (Кулибин в «Грозе»), гражданской совести (Жадов в «Доходном месте»), живого патриотизма (Платон в «Правда хорошо»), демократического просветительства (Мелузов в «Талантах и поклонниках»), идейного искусства (Кручина в «Без вины виноватые»), социального протеста (Дубровин в «Воеводе»), исторического подвига («Минин»)¹⁰⁸.

107 Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №793–С1 (Доклад профессора С. Н. Дурылина «Итоги и проблемы изучения наследия А. Н. Островского» (к 125-летию со дня рождения). 20-го марта 1948 года). Л. 2 об.

108 Там же. Л. 9–9 об.

Известный исследователь антисемитских проявлений в сталинскую эпоху Г. В. Костырченко в своих монографических исследованиях¹⁰⁹ проводит параллель между советскими идеологами и дореволюционными почвенниками, тем самым видя в действиях первых определенную преемственность с предшественниками. Однако вряд ли такое сравнение оправдано. Известно, что еще в довоенные 1930-е гг. литературовед И. С. Макарьев выступил с критикой статьи В. Б. Шкловского «Юго-запад», в которой говорилось о делении советских литераторов на «западников» и «почвенников». Автор критической заметки утверждал, что такого деления в советской литературе не существовало, но проблема отношения к западной литературе давала о себе знать: «Уже сейчас в советской литературе можно насчитать ряд произведений, в которых новая тематика так "осваивается через Запад", что от новой тематики, как говорится, остаются рожки да ножки. А на ряду с такими произведениями появляются эстетские, снобистские статейки, в которых проглядывают пренебрежительное отношение к классикам и современной революционной западной литературе (Роллан, Барбюс, А. Жид, Э. Синклер) и преклонение перед такими продуктами распада буржуазного искусства, как Жироду, Марсель Пруст, Жюль Ромэн и Джойс».¹¹⁰

Заметим, что и С. С. Данилов, и С. Н. Дурылин, выступая в ЛО ВТО, цитировали письмо А. Н. Островского к Н. А. Некрасову, в котором драматург выразил свое отношение к западникам и славянофилам: «Ведь мы с вами только двое настоящие народные поэты, ведь мы только двое знаем его (народ), умеем сердцем любить и чувствовать его нужды, без шаблонного западничества и без детского славянофильства. Славянофилы наделали себе деревянных мужичков, да и утешается ими. С куклами можно делать всякие

¹⁰⁹ Костырченко Г. В. Сталин против «космополитов». Власть и еврейская интеллигенция в СССР... С. 122. *Он же*. Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм... С. 315.

¹¹⁰ Макарьев И. О «западниках» и «почвенниках» // Известия. — 1933. — 8 февраля. — №38 (4969). С. 3.

эксперименты, они есть не просят».¹¹¹ Как известно почвенничество не совсем славянофильство, а уж тем более не западничество. Между тем, по мнению С. С. Данилова, сближение А. Н. Островского с «молодой редакцией» журнала «Москвитянин» и почвенническими кругами наложило на творчество художника негативный отпечаток в смысле идеализации домостроевского бытового уклада. Советский историк театра считал, что автор революционной для 50-х гг. XIX в. диссертации «Эстетические отношения искусства к реальности» — Н. Г. Чернышевский, рьяно раскритиковавший пьесу «Бедность не порок», бросил спасательный круг драматургу, призывая его к основному принципу русской революционно-демократической эстетики: не только воспроизводить действительность, объяснять ее, но и произносить над ней общественный приговор.¹¹²

Исходя из целей и задач нашего исследования, обратим пристальное внимание на то, какие высказывания А. Н. Островского были подняты на щит с целью борьбы с низкопоклонством перед Западом и антипатриотическими настроениями в 1940-е гг. Выдающийся драматург позиционировался советскими историками как ярый борец за национальное и народное самосознание, против преклонения перед иностранщиной. С. С. Данилов утвердительно говорил, хотя А. Н. Островский и не чурался переводить Шекспира, Сервантеса, Гольдони и Макиавелли, он, как реалист, отличал эти явления от Коцебу¹¹³ — «сентиментальной кислятины, в которой ни комизма,

111 Цит. по: Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №793–С1 (Доклад профессора С. Н. Дурылина «Итоги и проблемы изучения наследия А. Н. Островского»). Л. 9 об. Там же. Инв. №797–С1 (Общегородское юбилейное собрание, посвященное 125-летию со дня рождения А. Н. Островского. 11-го апреля 1948 года. Доклад проф. С. С. Данилова «Жизнь и творчество А. Н. Островского»). Л. 8 об.

112 Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №797–С1 (Общегородское юбилейное собрание, посвященное 125-летию со дня рождения А. Н. Островского). Л. 8 об., 9, 9 об.

113 *Август Фердинанд Фридрих фон Коцебу* (1761–1819) — немецкий драматург, в 1781 г. начал служить под началом генерала Ф. В. Бауэра, которого вскоре Екатерина II назначила директором Немецкого театра. В России А. Коцебу написал трагедию «Деметриус Иванович, царь московский» и комедию «Монахиня и горничная». В начале XIX в. все творческое наследие драматурга было переведено на русский язык Н. П. Краснопольским, после чего примитивные пьесы прочно закрепились в репертуаре русского театра. Феномен т. н. «коцебятины» осуждался в свое время критиками и сатириками.

ни трагизма нет и которую противно читать человеку, понимающему драматическое искусство».¹¹⁴ Чтобы показать русский национальный и народный пафос мастера слова, советский искусствовед приводит цитату из письма А. Н. Островского к брату: «Мы к сценическому искусству едва ли не самый способный в мире народ. Ведь школа, из которой выходят Мартыновы и Васильевы, — это радость, это гордость народная. Кто откажет нам в богатстве духовных сил, если на неразработанном и почти не тронутым поле нашего искусства вырастают соперники Тальма,¹¹⁵ Фредерику Леметру,¹¹⁶ Листу,¹¹⁷ Марио¹¹⁸ и Канове¹¹⁹». ¹²⁰ Вторя идеологической партийной политике и августовскому постановлению 1946 г. о «Репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», в котором призывается ставить советскую драматургию взамен исторических и буржуазных зарубежных пьес,

¹¹⁴ Отдел рукописей библиотеки СПбО STD РФ (ВТО). Инв. №797–С1 (Общегородское юбилейное собрание, посвященное 125-летию со дня рождения А. Н. Островского). Л. 25 об.

¹¹⁵ *Франсуа-Жозеф Тальма* (1763–1826) — французский актер, игравший первоначально в «Комеди Француз», а затем после его закрытия в «Театре Наций». Творчество Тальма считается рубежным во французском театре — переходом от классицизма к романтизму.

¹¹⁶ *Фредерик Леметр* (настоящее имя — Антуан Луи Проспер Леметр) (1800–1876) — французский актер, в творчестве которого сочетались классицизм и романтизм, театр буффонады и реализм. Высоко оценивал сценический гений Ф.-Ж. Тальма. Лучшими ролями, сыгранными Фредериком Леметром, принято считать Робера Макэра в «Постоялом дворе Андре» Бенжамена Антье, Жоржа Жермани в «Тридцати лет или жизни игрока» Виктора Дюканжа, Ричарда Дарлингтона и Рюи Блаза в одноименных драмах Александра Дюма и Виктора Гюго, тряпичника Жана в «Парижском тряпичнике» Феликса Пиа. Подробнее о творчестве актера см.: Финкельштейн Е. Л. Фредерик-Леметр. — Л.: Искусство, 1968. — 252 с.

¹¹⁷ *Ференц (Франц) Лист* (1811–1886) — венгерский композитор известный как основоположник Веймарской школы. Автор фортепьянных пьес «Годы странствий», «Венгерских рапсодий», также Лист работал и с новыми формами — его творениями стали симфонические поэмы «Сонаты си минор», «Фауст-симфонии» по Гете и симфонии к «Божественной комедии» Данте.

¹¹⁸ *Джованни Марио* (настоящее имя — Джованни Маттео де Кандиа) (1810–1833) — итальянский оперный певец, запомнился тем, как блестяще исполнил партию герцога Мантуанского в опере Джузеппе Верди «Риголетто». Уделяя значительное внимание внешнему облику, гриму и костюму, Дж. Марио создал живой исторический портрет Франциска I — прототипа Герцога в опере.

¹¹⁹ *Антонио Канова* (1757–1822) — итальянский скульптор всемирно известный такими скульптурными композициями, как «Три грации», «Амур и Психея», «Тесей и Минотавр», «Орфей и Эвридика», «Дедал и Икар».

¹²⁰ Цит. по: Отдел рукописей библиотеки СПбО STD РФ (ВТО). Инв. №797–С1 (Общегородское юбилейное собрание, посвященное 125-летию со дня рождения А. Н. Островского). Л. 26.

С. С. Данилов, пытаясь заострить внимание слушателей и актуализировать мысли художника театра XIX в., приводит из этой переписки следующие строки: «Нам нужен русский театр и репертуар русского театра должен быть по преимуществу русским. <...> Нам нужен русский национальный репертуар, который покажет, что есть хорошего и доброго в русском человеке, который покажет, что он должен беречь и воспитывать, понимая как широкую общественную задачу борьбу за русский репертуар».¹²¹

А. Н. Островский осуждал западный репертуар XIX в., ратовал за создание собственной драматургии и категорически выступал против копирования с французских образцов и писания пьес, «тешащих только буржуазное безвкусице». Мастер слова негативно относился и к оперетте, которая в то время волной оффенбаховщины¹²² захлестнула русский театр. Островский считал, что форма этого жанра по самой сущности непременно требует пошлого содержания. А эта буржуазная пошлость есть не что иное, как отрицание реальности и правды.

121 Цит. по: Там же.

122 *Жак Оффенбах* (1819–1880) — французский композитор, наиболее значимые его оперетты «Герцогиня Герольштейнская», «Орфей в аду», «Перикола», «Парижская жизнь» и «Прекрасная Елена».

Глава III. «В защиту жанра оперетты...»

В связи с послевоенными постановлениями ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам театральная общественность обратила внимание на то, должен ли в Советском Союзе в принципе существовать опереточный театр, поскольку считалось, что жанр оперетты характеризуется аполитичностью, безыдейностью, пошлостью и преклонением перед Западом. В 1946 г. сначала в ЦО в Москве, а потом и в ЛО ВТО была проведена конференция, посвященная современной проблеме в музыкальном театре. Так, на заседании по оперетте музыковед и театральный критик М. О. Янковский в своем выступлении¹²³ пытался разрушить стереотип, что «жанр оперетты чужд методу соцреализма». В его докладе были затронуты следующие основные моменты: 1) На основе экскурса в историю появления и развития опереточного жанра было доказано, что тот начал вырождаться, когда потерял связь с современностью. Вдобавок к тому М. О. Янковский считал, что деградация происходила во времена, когда творили именитые композиторы Легар,¹²⁴ Кальман,¹²⁵ Лекок¹²⁶ и Штраус¹²⁷, «с того времени, когда оперетта стала проповедовать чисто гедонистическое (наслажденческое) отношение к жизни, с тех пор, как она заменила реальный конфликт ресторанным, салонно-альковным, с тех пор, как она взяла на свои плечи

123 Отдел рукописей библиотеки СПБО СТД РФ (ВТО). Инв. №637-С1 (М. Янковский. Современная проблема в оперетте. (Доклад на творческом совещании «Современная проблема в музыкальном театре». Москва. ВТО. 12 октября 1946 г.)). Там же. Инв. №643-С1 (Всероссийское театральное общество. Ленинградское отделение. Совещание по вопросу «Современная проблема в музыкальном театре». 14 ноября 1946 г. (Второй день)). Тексты докладов идентичны.

124 *Франц (Ференц) Легар* (1870–1948) — венгерский композитор, наиболее признанные оперетты которого «Веселая вдова», «Цыганская любовь» и «Граф Люксембург».

125 *Имре (Эммерих) Кальман* (1882–1953) — венгерский композитор, автор всемирно известных оперетт «Принцесса цирка», «Фиалка Монмартра», «Баядера», «Графиня Марица» и «Сильва».

126 *Шарль Лекок* (1832–1918) — французский композитор, прославился опереттами «Жирофле-Жирофля» и «Дочь мадам Анго».

127 *Йоганн Штраус* (1825–1899) — австрийский композитор, «король вальса» известный также своими опереттами «Летучая мышь», «Ночь в Венеции» и «Цыганский барон».

малопочетную ношу — быть пропагандистом наслаждения и только наслаждения, страсти и только страсти, мгновенно вспыхивающей любви и желания получить немедленно же и оплаты натурой этого мгновенно возникшего чувства — вот с этого момента, перестав выполнять общепользную функцию, она убила сама себя, убила жанр, имеющий столь увлекательную родословную».¹²⁸ Как ни парадоксально, связанный с именами выдающихся мастеров и принятый в музыковедении за расцвет жанра этот этап на самом деле был его упадком, тем рубежом, когда оперетта отошла от современной тематики. 2) Оперетта пришла в Россию из Франции в середине 1860-х гг. Однако музыковед М. О. Янковский не ставит между русской и французской опереттами знака равенства. Подобно водевилю, пришедшему тоже из Франции, она претерпела на русской почве ряд изменений. Поэт-сатирик В. С. Курочкин насытил произведения Флоримона Эрве и Жака Оффенбаха современностью, тем самым придав национальные черты героям французских оперетт. Как образно выражается докладчик, «как соль и перец оперетты — зазвучали злободневные репризы и понеслись в зал злободневные куплеты. <...> В Орфее Меркурий и Стикс, в Прекрасной Елене Калхас и Менелай, в герцогине Герольштейнской — генерал Бум, в Синей Бороде — король Вобеш, в Периколе — королевский наместник несли в зрительный зал современную злободневную тему».¹²⁹ Чтобы убедительно доказать эволюцию оперетты в России, М. О. Янковский позволил себе отклониться в сторону — к опере. Музыковед выделял особенности национального стиля оперного исполнительства, ведь на эстетике итальянского бельканто (причем речь идет не о технике, а именно об эстетике) невозможно было создать образы Сусанина, Ивана Грозного, князя Игоря, Руслана и Садко. По аналогии с этим существовала и огромная разница между тем, как играли на Западе и как в России — исполнительский стиль русского опереточного актера дореволюционных времен воспитывался

¹²⁸ Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №637-С1 (М. Янковский. Современная проблема в оперетте). Л. 7.

¹²⁹ Там же. Л. 10.

сначала на традициях водевильного актера, а за тем вообще на традициях русской реалистической школы. Таким образом, не только злободневные реприза и куплет, но и манера исполнения наложили особый отпечаток на русский опереточный театр, сделав его реалистичнее, например, французского. 3) В оперетте, как и в советском искусстве в целом, центральной задачей являлось в системе музыкально-сценических образов непременно раскрыть положительный образ советского человека. М. О. Янковский при этом задавался закономерным вопросом, возможно ли такое изображение, ведь оперетта по сути своей сатирический жанр? Однако театральный критик сразу нашел ответ и снова обратил внимание слушателей на произошедшую эволюцию: советские положительные герои ничего не имеют общего с лириками Кальмана или Легара. С ампула произошли чудесные метаморфозы и на смену простакам и субреткам из зарубежных оперетт пришли совсем иные типажи — люди колхоза и строительства. Изменился и сам сюжет оперетт, М. О. Янковский утверждал, что произведения повествовали о советском патриотизме в годы Гражданской войны, о советских патриотах на далеких границах, о дружбе народов и изживании предрассудков капиталистического прошлого.¹³⁰ Главным для советской оперетты позднесталинской эпохи был поиск комического, причем именно комического, а не смешного. Эта специфика определяла жанр, являлась его силой и привлекательностью в отличие от смешного, представлявшего собой эксцентрику, «масочную аттракционную гарнировку неаппетитного блюда», дань западной традиции, которая, по мнению М. О. Янковского, должна была совсем скоро себя изжить.

Как ни странно, но председатель Объединения критиков и театроведов при ЛО ВТО — М. О. Янковский, а позже заклеенный советской печатью как «эстетствующий космополит», отнюдь не приклонялся перед Западом, доказывая совершенство зарубежной оперетты над русской или советской. Удивительно, но при обсуждении его доклада на конференции в Ленинграде

¹³⁰ Там же. Л. 29.

музыковед был даже обвинен в чуть не в «квасном патриотизме» за то, что посчитал французские оперетты менее реалистичными, чем русские. Так, оппонент М. О. Янковского, театральный критик В. И. Голубов-Потапов, который вместе с Соломоном Михоэлсом «случайно погибнет в автокатастрофе» в январе 1948 г. в Минске, был приверженцем тезиса: те номера, которые кажутся искусственными и малопонятными в советской оперетте, во французской лаконичны. Такое искажение происходит из-за актерского исполнения, постановки иностранных оперетт на советской сцене терпели фиаско потому, что в большинстве случаев их играли «понижегородски», в плохом театре. По мнению критика, французскую оперетту должны были и играть по-французски. Вдобавок к тому В. И. Голубов-Потапов находился в недоразумении от того, почему ведется яростная борьба с маской, ведь она очень удачный прием для оперетты. Опереточная маска не штамп, не догма, а всего-навсего лишь форма. Московский театровед, писавший в основном обзоры на балет, автор первой монографии¹³¹ о прима-балерине Большого театра Г. С. Улановой, считал, что и во французской комедии были маски и злободневные, и актуальные. А неудача советских оперетт не из-за увлечения старыми приемами, а из-за слабого либретто самого по себе. В. И. Голубов-Потапов также придерживался осуждаемой советскими идеологами формулы «искусства ради искусства», критик отстаивал точку зрения, согласно которой «тракторная идеология» мало применима к искусству, хотя и призывал ставить спектакли на современную тему, причем качественные, а не ограничиваться «лубочными однодневками, и насоздавать их сколько угодно, как деревянных солдатиков, которых смахнешь с доски — и ничего не осталось».¹³²

Несмотря на замечания московского критика, М. О. Янковский в заключительном слове пытался отстоять выдвинутый им тезис, доказывая,

131 Голубов (Потапов) В. Танец Галины Улановой. — Л.: [Изд-во ВТО ЛО], 1948. — 170 с.

132 Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №643-С1 (Всероссийское театральное общество. Ленинградское отделение. Совещание по вопросу «Современная проблема в музыкальном театре»). Л. 54.

что русская оперетта реалистичнее французской потому, что в отличие от последней она шла по пути русского драматического театра, а не развивалась в тесной связи с эстрадой и жанрами масок.

К слову, необходимо добавить, что упомянутый доклад об истоках и становлении советской оперетты был неслучаен в научной биографии музыковеда М. О. Янковского. Еще в 1930-е гг. ученый и театральный критик издал фундаментальный и значимый для отечественного театроведения труд «Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР», в котором касательно развития русской оперетты дореволюционной поры выдвигал совсем иные тезисы, так или иначе противоречащие озвученным на послевоенной конференции по проблемам музыкального театра в стенах ЦО и ЛО ВТО. Так, М. О. Янковский утверждал, что оперетта с первых постановок на русской сцене пошла по стопам буффонады¹³³, с самого начала она была переведена на язык русской действительности, не идущий дальше злободневного куплета и мелкой газетной либеральности. К тому же бытование в драматическом театре не могло пагубно не сказаться на музыкально-ритмической стороне жанра, взамен которой появилась характерно буффонная линия в решении спектакля.¹³⁴ Несмотря на то, что М. О. Янковский недвусмысленно утверждал, что до Октябрьской революции оперетта была «неорганичным придатком на теле русского театра» и была механически «импортирована» с Запада, когда даже произведения русских авторов в большинстве своем представляли собой замаскированные переводы и неумелые переделки, все-таки музыковед видел перспективы развития

133 Буффонада (итал. buffonata, букв. шутка, паясничество) — комический актерский прием, который выражается в стремлении исполнителя максимально подчеркнуть путем резких преувеличений и острой внешней динамики характерные черты изображаемого персонажа. Буффонада возникла в народном площадном театре мимов, нашла свое применение в комедии dell'arte, как средство сатирического обличения встречается в драматургии Гольдони, Мольера, Сухова-Кобылина, Маяковского. Материал из Театральная энциклопедия / Гл. ред. С. С. Мокульский. — в 5 тт. — М.: Советская энциклопедия, 1961–1967. Т. 1: А — Глобус. С. 546.

134 Янковский М. О. Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. — М.; Л.: Искусство, 1937. С. 260.

этого жанра в условиях советской действительности, когда оперетта перестанет идти по канонизированному пути Легара-Кальмана.¹³⁵ Несложно заключить, критик и ученый-теоретик пересмотрел свои взгляды на дореволюционное наследие русского опереточного театра и, скорее всего, по конъюнктурным причинам: после войны на волне ура-патриотических настроений возрос интерес к прошлому, да и идеологическая политика того времени легко вкладывается в формулу: «русская история плюс миф о войне».

После послевоенных правительственных постановлений, и в частности, после известного постановления «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», вопрос о существовании советского опереточного театра и его задачах, исходя из идеологической политики, был весьма актуален и среди музыковедов, и среди композиторов, и даже среди драматургов. Так, на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б), в основном, приуроченном разбору «ошибок» в ошельмованной партией опере «Великая дружба» В. И. Мурадели, в своем выступлении В. П. Соловьев-Седой затронул ряд проблем касательно жанра оперетты. Композитор впервые заговорил о том, что многие советские оперетты представляют собой кальку с западных: «драматурги, взяв за основу "венский" или "французский" каркас, втискивали туда исторический или современный материал о нашей Родине, а композиторы, опираясь на пожелания театра, садились писать "соответствующую музыку", хотя должны были бы понимать, что на приспособленческое либретто с фальшивыми коллизиями, искренней, эмоциональной музыки не напишешь».¹³⁶ В качестве примеров таких поверхностных переделок по зарубежным клише В. П. Соловьев-Седой привел оперетты «Одиннадцать неизвестных» Н. В. Богословского, «Моя Гюзель» Б. А. Александрова и особо прославленную послевоенную новинку

¹³⁵ Там же. С. 431–434.

¹³⁶ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б): [Стенограммы речей]. — М.: Правда, 1948. С. 115.

«Вольный ветер» И. О. Дунаевского.¹³⁷ По мнению деятеля советской музыки, такие попытки уйти от советской действительности в заграничный мир и втиснуть мысли современника в чужие, западные сюжетные схемы ведут только к бессодержательным, эпигонским произведениям. Вдобавок В. П. Соловьев-Седой считал, что музкомедия не должна собой подменять оперетту, ведь в музыкальной комедии первостепенное значение имеет драматическое содержание, а музыка играет подсобную роль. Нередко так получалось, что драматург приносил пьесу, не прошедшую в драматический театр, и композитор просто вставлял в нее песни — и так рождалась музкомедия. В. П. Соловьев-Седой придерживался иной позиции, в отличие от Ю. А. Ливитина, считавшего, что постепенное исчезновение с афиш слова «оперетта» и замена его словом «музыкальная комедия» — качественный переход от опереточных канонов к новой попытке отразить послевоенные реалии и показать положительного героя.¹³⁸

Музыковед И. В. Нестьев также высказывался в защиту жанра оперетты, против подмены его неопределенным околонузыкальным жанром. Так же, как и В. П. Соловьев-Седой, он понимал под опереттой легкую, комическую оперу, «в которой разговорные диалоги чередуются с несложными музыкальными формами, близкими к массовому быту; по форме это синтез песни, шутки, танца, блестящего диалога, мягкой лирики, веселых народно-массовых хоровых и плясовых сцен» и в которой обязательно должно содержаться живое комическое действие, идейное, остроумное, отражающее советскую действительность, а за музыкой обязательно должна оставаться ведущая роль.¹³⁹ В «Суворочке» и «Шумит Средиземное море» О. Б. Фельцмана, «Айре» К. Я. Листова, названных «музыкальными спектаклями», музыковед видел попытку композиторов и драматургов уйти

¹³⁷ Там же. С. 115–116.

¹³⁸ Отдел рукописей библиотеки СПбО СТД РФ (ВТО). Инв. №643-С1 (Всероссийское театральное общество. Ленинградское отделение. Совещание по вопросу «Современная проблема в музыкальном театре»). Л. 24.

¹³⁹ *Нестьев И.* В защиту жанра оперетты // Советская музыка. — 1952. — №4. С. 75.

от неминуемых трудностей художественного воплощения советской темы посредством жанра оперетты. Так, например, «Суворочка» представляла собой, по мнению И. В. Нестьева, типичную костюмно-историческую оперетту, культивирующую «псевдоисторическую мелодраму из эпохи XVII или XVIII века». Более того критик негодовал, зачем нужно было с помощью жанра оперетты создавать трагический образ полководца А. В. Суворова, ведь для этого наиболее подходят опера или даже драма.¹⁴⁰ Примечательно, И. В. Нестьев считал, что сатирическое острие в опереттах должно быть обращено не только против космополитизма, но и буржуазного национализма, хотя противореча сам себе, вместе с тем предлагал порвать со штампами старой венской оперетты путем обращения к народным белорусским и украинским напевам, к песням и пляскам народов Закавказья и Средней Азии, Молдавии и Прибалтики. Вдобавок, по замыслу музыковеда, такое приобщение не вставка в оперетту отдельных куплетов, а создание полноценных хоровых сцен.¹⁴¹

Глава IV. Визиты московских гостей...

§ 1. Визит «литературного генсека» А. А. Фадеева в Ленинград.

С целью зондировать почву перед грядущей разоблачительной кампанией в город на Неве прибывает «литературный генсек» из Москвы А. А. Фадеев. В своем выступлении на очередном собрании ленинградской

¹⁴⁰ Там же. С. 76–77.

¹⁴¹ Там же. С. 81–82.

писательской организации известный советский писатель, автор романа «Молодая гвардия» затронул ряд моментов касательно «низкопоклонства перед границей». Заметим, суждения Фадеева ничего не имели общего с проводимой тогда практикой шельмования западноевропейской культуры только потому, что она западноевропейская. Например, председатель Союза советских писателей, противореча сущности разворачиваемой кампании, красноречиво говорил: «наша борьба с низкопоклонством перед иностранщиной вовсе не означает, что мы отказываемся или не признаем законов общественного развития и мы прекрасно понимаем, что надо учиться всему лучшему, что создано веками не только в твоём отечестве, но и другими народами».¹⁴²

В 1940-е гг. началась травля так называемой «веселовщины» (политическая акция против сравнительно-исторической школы братьев Веселовских), которая предзнаменовала собой разворачивание кампании по борьбе с космополитизмом в литературоведении и литературной критике. Главную роль в этой игре играл В. Я. Кирпотин, именно он, скорее всего, снабдил А. А. Фадеева теоретическими трудами о дореволюционном академике. К слову, «литературный генсек» начал разоблачительный рейд с критики одной работы советского филолога, возглавлявшего Институт мировой литературы (ИМЛИ) им. А. М. Горького при АН СССР, В. Ф. Шишмарева. Сравнительно небольшая по объёму монография «Александр Веселовский и русская литература»¹⁴³ была яростно ошельмована А. А. Фадеевым за то, что автор пытался идеализировать худшие стороны учения Веселовского, в частности «поэтику сюжетов», по образному выражению советского идеолога, «антинаучную по своей методологии», «идеалистическую» и «антиисторическую».¹⁴⁴ К слову, книжонку эту главе ССП СССР подкинул В. Я. Кирпотин, который помогал разоблачителю

¹⁴² Ф. 371. Оп. 1. Д 31 (Стенограмма общего собрания писателей о дальнейшей работе писательской организации. Сообщение А. Фадеева). Л. 8 об.

¹⁴³ *Шишмарев В. Ф.* Александр Веселовский и русская литература. — Л.: Изд-во Ленинградского гос. ордена Ленина ун-та, 1946. — 62 с.

вредоносных идей в советском искусстве готовиться к выступлению и на собрании, посвященном 100-летию со дня смерти В. Г. Белинского.¹⁴⁵ К тому же, как можно заключить из мемуаров «помощника» А. А. Фадеева, он испытывал к В. Ф. Шишмареву чувство личной неприязни, считая автора злополучной монографии о Веселовском «рядовым профессором цехового толка», который «не был ни марксистом, ни социологом» и который «советскую власть принял, так как она дала ему карьеру не хуже той, что у него могла сложиться до революции».¹⁴⁶ В 1947 г. по предложению редакции журнала «Октябрь» В. Ф. Шишмарев¹⁴⁷ написал статью-ответ на нападки А. А. Фадеева (хотя в этой публикации отсутствуют какие-либо отсылки и критические заметки о дореволюционном литературоведении, хотя автор упоминает о современном последователе старой Петербургской филологической школы — о Нусинове и его выдержанной в духе «антипатриотизма и низкопоклонства перед заграницей» монографии «Пушкин и мировая литература»)¹⁴⁸ и В. Я. Кирпотина¹⁴⁹ на наследие братьев Веселовских. Руководствуясь латинским афоризмом «Adhuc sub indice lis est»¹⁵⁰, будучи заклеянный в «безродном космополитизме», ленинградский ученый и академик пытался всячески отстоять и легитимировать сравнительно-исторический метод в литературоведческой науке. В. Ф. Шишмарев в доказательство своей точки зрения о значимости наследия Веселовского и его подхода к изучению мировой литературы приводит ряд контраргументов (хотя ученый отвечает на выпады соратника А. А. Фадеева

144 [Фадеев А.] Советская литература после постановления ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». Доклад генерального секретаря ССП СССР тов. А. Фадеева. О советском патриотизме и низкопоклонстве перед заграницей / XI пленум правления Союза советских писателей // Литературная газета. — 1947. — 29 июня. — №26 (2341). С. 1.

145 Дружинин П. А. Указ. соч. С. 348–349.

146 Кирпотин В. Я. Ровесник железного века... С. 524.

147 Шишмарев В. Ф. Александр Веселовский и его критики // Октябрь. — 1947. — №12. С. 158–174.

148 Фадеев А. Задачи литературной критики // Октябрь. — 1947. — №7. С. 148–163.

149 Кирпотин В. Об отношении русской литературы и русской критики к капиталистическому Западу // Октябрь. — 1947. — №9. С. 160–183.

150 «Тяжба еще продолжается» (лат.)

касательно только теории Александра Веселовского, при этом оставляя без внимания критические выпады относительно работ его брата, Алексея) на аргументы В. Я. Кирпотина о том, что Веселовский «некритически» принял западные учения и заимствовал многие положения из них, а также порвал с наследием русских революционных демократов и В. Г. Белинским. Основные доводы, приведенные ленинградским филологом сводились к следующим моментам: во-первых, многие ученые (Сеченов, Бутлеров, Менделеев и другие) работали в европейских лабораториях и учились у иностранцев, однако, тем не менее, «не потеряли русского лица и не стали низкопоклонниками»; во-вторых, как ни парадоксально может показаться, Веселовский отнюдь не раболепствовал перед западной наукой, сам повлиял на ее развитие, а также критически относился к западноевропейской научной мысли и имел собственную точку зрения по тому или иному вопросу; в-третьих, ученый, несмотря на то, что не был ни социалистом, ни подлинным материалистом, ни революционером, тем не менее, не был оторван от идей, идущих от В. Г. Белинского и революционных демократов; в-четвертых, в защиту компаративистского метода в статье утверждается, что заимствование, по Веселовскому, не есть механический акт, в любой литературе нет сюжетов «захожих», т. е. случайно попавших, все они представляют собой сюжеты «освоенные», т. е. принятые и ощущаемые как свои. На страницах упомянутого номера другой сторонник школы сравнительного литературоведения В. Б. Шкловский пытался даже опровергнуть укоренившееся утверждение о существовании какой-либо научной преемственности между Алексеем и Александром, поскольку братья в своих работах не делали ссылки на произведения друг друга. Кроме того, в публикации мэтра ленинградской литературоведческой школы, а позже заклеянного «безродным космополитом» признавалось, что Алексей Веселовский действительно «был человеком напряженно пустым, располагающим известными фактами, ссылающегося на всех людей, которых он только прочитал», он же, по некоторым данным, и мог послужить

прототипом небезызвестного профессора Серебрякова в «Дяде Ване» А. П. Чехова.¹⁵¹

А. А. Фадеев, выступая в ЛО ССП, также не обошел вниманием и Александра Николаевича Веселовского (причем основной огонь критики был направлен даже не на его брата, Алексея Николаевича, автора труда «Западное влияние в новой русской литературе»¹⁵², хотя филолог дальше развивал идеи компаративистики в литературоведении и даже, судя по названию упомянутой работы, мог стать предметом оживленных дискуссий в годы борьбы с низкопоклонством). И несмотря на то, что идеи академика и профессора Петербургского университета о схожести сюжетов и форм, которые можно обнаружить в разных национальных литературах, были плодом развития дореволюционной научной мысли все же в силу того, что в них прослеживалась мысль о неразрывной связи литературного процесса с общественно-политическим, они нашли поддержку в лице некоторых советских литературоведов — В. М. Жирмунского, М. К. Азадовского, В. Ф. Шишмарева и других. Верный сталинец А. А. Фадеев специально заострил внимание слушателей на собрании на наследии А. Н. Веселовского, тем самым уже тогда начав негласную борьбу против, будучи обвиненных в «космополитизме», последователей ученого, в числе которых были представители старой ленинградской интеллигенции, чей путь в науку начался еще до октября 1917 г. Так же, как и речь А. А. Жданова на знаменитой философской дискуссии 1947 г., посвященная разбору работы Г. Ф. Александрова и ее критике за объективизм и академизм, в упомянутом докладе содержался призыв бороться с принципом «науки для науки». А. А. Фадеев противопоставлял школу «вульгарного позитивиста» Веселовского, как ни странно звучит, целой научной школе революционных демократов, в лице автора «Что делать?» Н. Г. Чернышевского.

151 Шкловский В. Александр Веселовский — историк и теоретик // Октябрь. — 1947. — №12. С. 175.

152 Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе: Сравн.-ист. очерки Алексея Веселовского. — М.: тип. А. Гатцука, 1883. — [223 с.]

Примечательно, тон доклада был очень сдержанным, без оскорбительных выпадов, характерных для обличительных собраний. Литературный генсек даже признавал: «всего Веселовского не читал и читать не буду — просто по недостатку времени», однако же, вместе с тем Фадеев апеллировал к погрому сравнительно-исторической (иными словами — компаративистской) школы за то, что та аккумулировала в себе веяния либерального объективизма.¹⁵³

Как ни странно, но ленинградские литературоведы не были единодушны с А. А. Фадеевым касательно осуждения и предания забвению трудов А. Н. Веселовского. В прениях по докладу исследователь творчества Ю. М. Лермонтова — В. А. Мануйлов выступил за то, что будет неверным третировать научное наследие ученого лишь потому, что тот не был марксистом. Литературовед доказывал: «и Сеченов, и Павлов не были марксистами, но что бы сказали химики, если бы был поставлен вопрос о том, чтобы осудительно относиться к Менделееву. Мы знаем насколько был связан Менделеев с русской и европейской буржуазией. Иначе и не могло быть! Мы знаем, что без Менделеева современная наша наука, вплоть до имеющих огромное значение оборонных открытий, которые делались в нашей стране, была бы невозможна».¹⁵⁴ Примечательно, что на этот пассаж А. А. Фадеев с места добавлял, что нельзя сравнивать ученых-гуманитариев со специалистами в области естественных наук. В. А. Мануйлов также был принципиально не согласен с тезисом, прозвучавшим в докладе: Веселовский — «отец формализма». По его мнению, формализм нужно связывать с немецкой идеалистической философией и Оскаром Вальцелем.^{155,156}

¹⁵³ Ф. 371. Оп. 1. Д 31 (Стенограмма общего собрания писателей о дальнейшей работе писательской организации). Л. 13 об.

¹⁵⁴ Там же. Л. 28.

¹⁵⁵ *Оскар Вальцель* (1869 —) — теоретик и историк германской литературы, заложил основы формалистического метода в литературоведении. Свои взгляды изложил в работе «Содержание и форма поэтического произведения: настольная книга по литературоведению» (нем. «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters: Handbuch der Literaturwissenschaft»). Самые известные его труды, переведенные на русский язык — «Экспрессионизм и импрессионизм», «Проблема формы в поэзии».

¹⁵⁶ Ф. 371. Оп. 1. Д 31 (Стенограмма общего собрания писателей о дальнейшей работе писательской организации). Л. 29.

Ленинградский литературовед критиковал и статью В. Я. Кирпотина в 9 номере «Октября»¹⁵⁷ за предвзятость и необъективность, и придерживался позиции: можно «по-разному оценивать достижения Потебина (так в тексте стенограммы — Е. П.),¹⁵⁸ Буслаева,¹⁵⁹ Корша,¹⁶⁰ Алексея и Александра Веселовских, но если прочесть эту статью получается впечатление, что в русской исторической науке почти ничего не было заслуживающего внимания, если не считать наши величайшие достижения в этой области — Белинского, Добролюбова и Чернышевского».¹⁶¹ Мануйлов считал, что в упомянутом опусе Кирпотина неверно расставлены акценты, и более того предупреждал, что бичевание имени Веселовского, которое по-прежнему тогда положительно воспринималось в славянских странах, могло лишь привести к разногласиям Советского Союза и стран соцлагеря на международной арене.

§ 2. *Выступление премированного драматурга-патриота А. В. Софронова на собрании ленинградской писательской организации, приуроченном обсуждению итогов XIII пленума правления Союза писателей СССР.*

157 *Кирпотин В.* Об отношении русской литературы и русской критики к капиталистическому Западу // Октябрь. — 1947. — №9. С. 160–183.

158 *Потебиня Александр Афанасьевич* (1835–1891) — лингвист и языковед, панрусист. Переосмыслил идеи Вильгельма фон Гумбольдта, изучал взаимосвязь мышления и языка в историческом аспекте. Знаменит своей теорией «внутренней формы слова», согласно которой под «внутренней формой» понимается соотношенность семантически морфем слова с морфемами определенного языка.

159 *Буслаев Федор Иванович* (1818–1897) — лингвист, историк литературы и фольклорист, представитель русской мифологической школы, автор работ «Опыт исторической грамматики русского языка» и «О преподавании отечественного языка». Стронник сравнительно-исторического метода в работах по истории русского языка и миграционной теории в фольклористике.

160 *Корш Федор Евгеньевич* (1843–1915) — филолог классик и славист, переводчик, востоковед. Его работы посвящены анализу текстов античных авторов (Гесиода, Еврипида, Софокла, Горация и Овидия), древнерусской литературы («Слово о полку Игореве»). Перевел на русский язык «Венок сонетов» словенского поэта Франце Прешерна.

161 Ф. 371. Оп. 1. Д 31 (Стенограмма общего собрания писателей о дальнейшей работе писательской организации). Л. 31–31 об.

Начало 1950 г. ознаменовало собой начавшееся противостояние двух литературных «генералов»: с одной стороны стороны председателя ССП СССР А. А. Фадеева, а с другой — главного редактора «Литературной газеты» В. В. Ермилова.

Накануне XIII пленума правления писательской организации на страницах «Литературной газеты» появились статьи с критикой произведений соратников литературного генсека: романа Ф. И. Панферова «Большое искусство» и пьесы А. В. Софронова «Московский характер». Исходя из целей и задач нашего исследования, не будем останавливаться на том, чем же пришелся не по душе В. В. Ермилову новый роман, а лучше подробно рассмотрим, почему вышеупомянутая пьеса, за которую известный драматург, патриот и разоблачитель «космополитов» был удостоен Сталинской премии I степени, была вдруг ошельмована за «антипатриотическое решение автором драматического конфликта».

В двух словах о сюжете пьесы «Московский характер»: Потапов — директор завода, специализирующего на производстве станков для сельскохозяйственного машиностроения и выполняющего план на 137%, отказывается принять сверхплановый заказ от текстильного комбината на производство электрогравировального станка, причем заказчиком выступает не кто иной, как тесть Потапова. Однако талантливый руководитель, исходя из того, что такая заявка может сорвать все планы предприятия выполнить пятилетку в три с половиной года, отказывается ее принять. Директор считает, что такой заказ «не в государственных интересах», что текстильный комбинат не должен вмешиваться в работу завода. Потапов против «анархии в промышленности». Однако у его противников есть свои аргументы: предприятия расположены в одном районе, и завод сможет быстро переключиться на выполнение заказа. В итоге их доводы оказываются

убедительнее, и они выигрывают — бюро райкома обязывает Потапова «обеспечить немедленную подготовку производства к выпуску станка».¹⁶²

В разгромной статье в «Литературной газете» подчеркивалось, что А. В. Софронов правильно подметил конфликт, положил в основу своего произведения, но разобраться в самой сути, в природе конфликта так и не смог: «в его пьесе правота оказывается на стороне противников Потапова. И всем развитием действия пьесы драматург тщится доказать эту "правоту"».¹⁶³ Далее в рецензии говорится о том, что автор пытается вознести «философию местничества», возвеличить «антипатриотическое» чувство патриотизма к своему району, к своему городу, например, в пьесе, по мнению анонимного цензора, московский патриотизм излишне идеализируется в урон советскому.¹⁶⁴

1949-й в летописи сталинских репрессий — время не только идеологических выпадов против «космополитствующей» интеллигенции, тогда же вскоре после смерти А. А. Жданова было сфабриковано «Ленинградское дело». 21 февраля 1949 г. на объединенном заседании Ленинградских обкома и горкома партии с критикой секретаря ЦК А. А. Кузнецова, председателя Совета Министров РСФСР М. И. Родионова и П. С. Попкова выступил Г. М. Маленков. Суть его речи сводилась к тому, что упомянутые лица незаконно и без разрешения на то властей организовали в Ленинграде Всесоюзную оптовую ярмарку, на которой сбывали государственные товары. Однако более серьезным было обвинение А. А. Кузнецова и П. С. Попкова в том, что те вынашивали идею по примеру Г. Е. Зиновьева создать компартию РСФСР. Новая политическая структура, по мнению Г. М. Маленкова, в планах ленинградских лидеров представляла собой автономное образование от ЦК ВКП (б), и вдобавок к тому, по замыслу новоиспеченных оппозиционеров, она позиционировалась как альтернатива

¹⁶² Неверное решение драматургического конфликта // Литературная газета. — 1950. — 21 января. — №7 (2598). С. 4.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же.

последней.¹⁶⁵ Не будем подробно останавливаться на деталях партийных чисток, численности репрессированных, их дальнейшей реабилитации и других аспектах «Ленинградского дела». В многочисленных научных публикациях В. А. Кутузова на основе архивных источников исследуются эти и иные проблемы, так или иначе связанные с политической атмосферой Ленинграда второй половины 1940-х гг.¹⁶⁶

В послевоенные годы с неистовой силой разгорелась борьба двух кланов: Г. М. Маленкова и А. А. Жданова за власть и покровительство И. В. Сталина. Известно, что именно Г. М. Маленков был камертоном в правительственной игре против А. А. Ахматовой и М. М. Зощенко. Он умело перевел стрелки и направил весь огонь критики с толстых московских журналов, в частности, с названного Сталиным худшим «Нового мира», на ленинградские «Звезду» и «Ленинград», что в итоге вылилось в печально известное постановление.¹⁶⁷ Борьба же в начале 1950 г. А. А. Фадеева с В. В. Ермиловым тоже представляла собой клановую разборку. Дело в том, что председатель ССП давно заручился поддержкой¹⁶⁸ почившего в 1948 г.

165 *Кутузов В.* «Ленинградское дело» // История без «белых пятен»: Дайджест прессы, 1987, 1988. — Л.: Лениздат, Социально-экономическая фирма «Человек», 1990. С. 140–141.

166 «Ленинградское дело» / Сост. В. И. Демидов, В. А. Кутузов. — Л.: Лениздат, 1990. — 413 с.; *Кутузов В. А.* «Ленинградское дело»: судьбы исполнителей // Российская государственность: история и современность / под ред. А. Ю. Дворниченко и др. — СПб.: Знаменитые универсанты, 2003. С. 614–623; *Он же.* «Ленинградское дело»: к вопросу о количестве репрессированных // Петербургские чтения 1998–1999: Материалы Энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург — 2003». — СПб.: Петербургский институт печати, 1999. С. 378–381; *Он же.* Алексей Александрович Кузнецов. Страницы послевоенной политической биографии // Клио. — 2001. — №3 (15). С. 162–167; *Он же.* Дискуссионные и малоизученные вопросы «Ленинградского дела» // Мавродинские чтения. 2004. Актуальные проблемы историографии и исторической науки: Материалы юбилейной конференции, посвященной 70-летию исторического факультета Санкт-Петербургского университета / под ред. А. Ю. Дворниченко. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 110–112.

167 *Кутузов В. А.* Жданов А. А. и постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Новейшая история России. — 2011. — №1. С. 147.

168 После того, как в 1943 г. А. А. Фадеев начал работу над романом «Молодая гвардия», отношение к нему Сталина резко изменилось в лучшую сторону. В то же время А. А. Жданов, борясь за покровительство главы советского государства, поэтому и стал покровительствовать писателю. В 1947 г. он поддержал его в разоблачительной кампании против наследия компаративистской школы Веселовских.

ленинградца, а главред «Литературной газеты» наоборот и в противовес придерживался курса, проводимого Г. М. Маленковым.

В этой межклановой борьбе А. А. Федеева и В. В. Ермилова победа осталась за первым.

На собрании Ленинградской писательской организации, приуроченном XIII пленуму правления ССП СССР, несмотря на то, что по воле И. В. Сталина В. В. Ермилов был снят с поста главного редактора «Литературной газеты», соратники «литературного генсека» А. В. Софронов и А. А. Сурков не упустили возможности заручиться поддержкой литераторов города на Неве. Как ни странно, не взирая на отгремевший на всю страну процесс по «Ленинградскому делу», драматург, перу которого принадлежала пьеса, ошельмованная за выпячивание московского патриотизма, призывал на заседании не чураться ленинградской темой, «не отгораживаться от прекрасного города, города трех революций, города, освященного гением Ленина и гением Сталина» и писать «о рабочем классе, о заводах и колхозах Ленинграда», но вместе с тем «не противопоставлять рабочих Ленинграда рабочим всего Советского Союза, колхозников Ленинградской области колхозникам всего Советского Союза».¹⁶⁹

Вдобавок к этому, когда на Ближней даче Сталина обсуждались жалобы писателей, которые возмущались из-за того, что Министерство финансов с их гонораров взимает налог, Федеев оказался под ударом за то, что вовремя не решил эту проблему, а Жданов принялся его открыто защищать. См.: *Дружинин П. А.* Указ. соч. С. 338–339.

¹⁶⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 371. Оп. 1. Д. 89 (Стенограмма общего собрания писателей об отчете на XIII пленуме правления ССП СССР. 17 апреля 1950 г.). Л. 64.

Глава V. Ленинградская музыкальная критика и кампания «по борьбе с безродным космополитизмом».

10 февраля 1948 г. в печати появилось печально известное правительственное постановление «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели», в котором музыкальное произведение было ошельмовано и за «сумбурную и дисгармоничную» музыку, и за исторически фальшивое либретто, искаженно изображающее борьбу за установление советской власти на Северном Кавказе в 1918–1920 гг.: «Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы».¹⁷⁰ Не сложно заключить, партия не только продолжила курс идеологической политики в области музыки, начатый в 1936 г. осуждением творчества Д. Д. Шостатовича, но и развязала ряд послевоенных кампаний на музыкальном фронте. Не будем подробно останавливаться на предыстории этого постановления и на частных музыковедческих вопросах непосредственно касательно самой оперы «Великая дружба». Довольно обстоятельно в статье Е. А. Добренко освещены вопросы о месте и значении упомянутого постановления в сталинской послевоенной культурной политике.¹⁷¹ А в монографической работе Е. С. Власовой¹⁷² говорится о подготовке послевоенной идеологической кампании, предыстории ее появления, а также в разделе «Ленинградская фронда» подробно описывается обсуждение «Постановления об опере "Великая дружба"» в стенах

¹⁷⁰ Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. // О партийной и советской печати... С. 590.

¹⁷¹ Добренко Е. REALA STHETIK, или Народ в буквальном смысле [Электронный ресурс] // НЛО. — 2006. — №82. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/do13.html>, свободный. (25.04.2017)

¹⁷² Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2010. — 456 с.

Ленинградского отделения Союза советских композиторов (далее — ЛО ССК). В бесспорно фундаментальном труде упоминается и о самой травле музыковедов-космополитов в Московском (Центральном) отделении ССК, но ни слова не сказано о Ленинграде, поэтому в предложенном исследовании мы решили восполнить этот досадный пробел.

5 марта 1949 г. в ЛО ССК состоялось собрание, посвященное обсуждению статей об «одной антипатриотической группе театральных критиков» и состоянию ленинградской музыкальной критики. В обвинительной речи заместителя председателя упомянутой творческой организации М. А. Глуха в упрек всем музыковедам-космополитам ставилось, что в 1920-е гг., в годы расцвета «современничества» они «боролись за формалистическое искусство, стоя на позициях космополитизма», в своих статьях и выступлениях доказывали «превосходство упаднической музыки», хвалили Кшенека,¹⁷³ Альбана Берга,¹⁷⁴ Шенберга¹⁷⁵ и Стравинского, восхищались творчеством молодого Д. Д. Шостаковича и молодого Г. Н. Попова, но при этом охаивали «Тихий Дон» И. И. Дзержинского, «первый опыт реалистической советской оперы».¹⁷⁶

Перейдем на личности и проследим, за что конкретно линчевался каждый музыковед в отдельности. Ведь в обвинительном докладе прямо говорилось: «В Москве это Мазель, Житомирский, Оголевец, Белза, Шлифштейн, Мартынов и ряд других. У нас — своя ленинградская группа,

173 *Эрнст Кшенек* (1900–1991) — австрийский и американский композитор, последователь Ф. Шрекера, создатель оперы «Джонни наигрывает».

174 *Альбан Берг* (1885–1935) — австрийский композитор, представитель австро-немецкого направления экспрессионизма. В 1921 г. создал всемирно известную оперу «Воцек» по мотивам пьесы Г. Бюхнера «Войцек».

175 *Арнольд Шенберг* (1874–1951) — австрийский композитор, представитель музыкального экспрессионизма, написал музыку для оперы «Моисей и Аарон».

176 ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 92 (Стенографический отчет общего собрания ЛССК под председательством Соловьева-Седого о состоянии музыкальной критики в связи со статьями ЦО «Правда», «Культура и жизнь». Первый день. 05.03.1949). Л. 2–2 об.

идейно связанная, деятельность и идеология которой восходят к Ассоциации современной музыки¹⁷⁷». ¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ассоциация современной музыки — организация композиторов-авангардистов, созданная в 1923 г. в Москве, но в 1931 г. ликвидирована по постановлению правительства. Творческая ячейка пропагандировала в Советском Союзе достижения западного музыкального авангарда — музыку Хиндемита, Кшенека, Альбана Берга.

¹⁷⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 92. Л. 3 об.

Заключение

Кампания «по борьбе с безродным космополитизмом», чуждая здравому смыслу, псевдонаучная вакханалия по сути своей представляла межклановую разборку Агитпропа, критиков из ВТО и Союза советских писателей, драматургов. В годы разрыва с бывшими союзниками по антигитлеровской коалиции и неблагоприятной внутриэкономической ситуации после окончания Великой Отечественной войны советской идеологией был взят на вооружение новый шаблон: на смену внешнему врагу-нацисту пришел враг внутренний — космополит.

Идеология «позднего сталинизма» также претерпевала значительные изменения. Вопреки, марксизму-ленинизму, с присущим ему интернационализмом, после войны появилась новая обратная формула, основанная на обращении к светлым страницам русской истории и памяти народной о недавно пережитой трагедии.

Кампания «по борьбе с безродным» космополитизмом в Ленинграде имела свои отличительные особенности. Во-первых, ленинградская театральная критика не представляла собой слепое подражание московской, а имела свою историю, методологию и традиции; во-вторых, идеологи из Москвы, в частности небезызвестный А. А. Фадеев, пытались всячески склонить ленинградцев на свою сторону, чего им добиться не удалось, хотя первоначально, до печально известного «Ленинградского дела» город на Неве со своей старой интеллигенцией и профессурой, вызывал у сторонников «литературного генсека» даже больше негатива и опасений, чем Москва.

Рассматривая борьбу с низкопоклонством перед границей, ее не стоит отрывать от других идеологических акций «позднего сталинизма», так как она является закономерным продолжением и частью всей политики культурного прессинга: постановлений о журналах «Звезда» и «Ленинград», о «репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»,

философской дискуссии 1947 г. и совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) по поводу «фальшивой» оперы «Великая дружба» В. Мурадели.