



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 1. С. 62–69

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2024, vol. 24, iss. 1, pp. 62–69

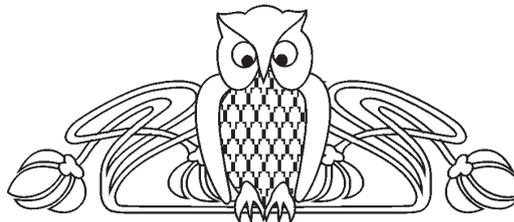
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-1-62-69>, EDN: BOBBEI

Научная статья

УДК 821.161.1.09-31+791(47+57)|1950|+929[Бабаевский+Райзман]

Гимн сталинской номенклатуре в «Кавалере Золотой Звезды»: роман Семена Бабаевского и фильм Юлия Райзмана



В. Ю. Михайлин

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Михайлин Вадим Юрьевич, доктор философских наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, vmikhailin@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3744-9763>

Аннотация. Роман Семена Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» (1947–1948), один из самых популярных художественных текстов позднесталинского СССР, стал представительным символом «большого» или «лакировочного» сталинского стиля в литературе ничуть не в меньшей степени, чем снятый на его основе фильм Юлия Райзмана (1950) – в кино. Высокий официальный статус обоих текстов, подкрепленный Сталинскими премиями, в данном случае сочетался со вполне реальной востребованностью со стороны массового читателя и зрителя. Статья представляет собой попытку разобраться в причинах этой востребованности и предлагает прочтение романа и фильма как адекватного ожиданиям целевой аудитории панегирического описания, одновременно и номенклатуры как нового социального слоя, консолидировавшегося в СССР после окончания Второй мировой войны, и связанных с ней социальных лифтов. Анализируются способы проективной ре-интерпретации реальных бюрократических процедур, а также работы с ключевыми персонажами, представляющими те или иные номенклатурные позиции, и с персонажами «этнографическими», за счет которых ретушируется граница между разными социальными стратами, а советский «новый правящий класс» продолжает восприниматься как неотъемлемая часть «трудового народа». Рассматриваются механизмы формирования манипулятивных политических метафор и те модели, с помощью которых Семен Бабаевский и Юлий Райзман, каждый в своем виде искусства, обеспечивают режим максимально продуктивного пропагандистского воздействия на целевую аудиторию. Отдельная часть статьи посвящена работе авторов с образом Сталина как с ключевой мифологемой «большого стиля», исподволь организующей суггестивную структуру текста.

Ключевые слова: Семен Бабаевский, Юлий Райзман, «Кавалер Золотой Звезды», номенклатура, сталинский «большой стиль»

Для цитирования: Михайлин В. Ю. Гимн сталинской номенклатуре в «Кавалере Золотой Звезды»: роман Семена Бабаевского и фильм Юлия Райзмана // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 1. С. 62–69. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-1-62-69>, EDN: BOBBEI

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Praising Stalin's nomenklatura in *The Bearer of the Golden Star*: The novel by Semyon Babayevsky and the film by Yuliy Raizman

V. Yu. Mikhailin

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

VadimYu. Mikhailin, vmikhailin@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3744-9763>

Abstract. One of the most popular novels in late Stalinist USSR, *The Bearer of the Golden Star* (1947–1948) by Semyon Babayevsky, is seen now as a representative symbol of “grand” or “varnishing” style in literature – to the same measure as the eponymous film (1950) by Yuliy Raizman did for the Soviet cinematic tradition. High official status of both texts guaranteed by Stalin's awards matched the overwhelming success they both enjoyed with general public. The author here makes an attempt to examine the possible reasons of this popularity and offers a look at *The Bearer of the Golden Star* as at panorama both of a newborn after the World War II privileged social stratum, nomenklatura, and a system of social elevators leading to it – as much demanded by its target audience. The modes of fictional re-interpretation of real bureaucratic procedures are considered as well as the authors' dealing with the key characters representing different nomenklatural positions; and also some «ethnographic» characters used to blur the border between social strata, so that the Soviet “new ruling class” could still be seen as an integral part of “working people”. The paper also deals with operational mechanisms of manipulative political metaphors and with those means Semyon Babayevsky and Yuliy Raizman used to ensure the highest possible level of propaganda impact. Special attention is also paid to the figure of Stalin as the key element in the “Grand style” mythology that form a hidden suggestive structure of the text.

Keywords: Semyon Babayevsky, Yuliy Raizman, *The Bearer of the Golden Star*, nomenklatura, Stalinist “Grand style”



For citation: Mikhailin V. Yu. Praising Stalin's nomenklatura in *The Bearer of the Golden Star*: The novel by Semyon Babayevsky and the film by Yuliy Raizman. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2024, vol. 24, iss. 1, pp. 62–69 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-1-62-69>, EDN: BOBBEI

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В 1950 г. Юлий Райзман, к этому времени уже известный советский кинорежиссер, обладатель пяти Сталинских премий и Большой международной премии Каннского фестиваля, снял самый «сталинский» из своих фильмов – «Кавалер Золотой Звезды». Литературным материалом для переработки в киносценарий стал одноименный роман Семена Бабаевского, сорокалетнего ставропольского писателя, впервые попробовавшего свои силы в крупной эпической форме и сразу же удостоенного за этот свой дебют Сталинской премии первой степени. Райзману был очень нужен успешный идеологически выверенный проект, чтобы вернуться в Москву из «ссылки» на Рижскую киностудию, куда его отправили после того, как сам Сталин, главный ценитель и цензор советского кино, выказал недовольство при просмотре его предыдущего фильма, легкой комедии «Поезд идет на восток» (1948). Борис Чирсков, автор сценария, который до собственных трех Сталинских премий середины 1940-х гг. знал и куда менее счастливые времена, отсидев в середине предшествующего десятилетия три года за принадлежность к эсеровско-народнической организации, также был кровно заинтересован в успехе. И успех пришел: в 1952 г. Сталинскую премию первой степени вручили всем ключевым участникам съемочной группы, включая оператора, художника и пятерых актеров – при том, что еще двое, Сергей Бондарчук и Иван Перевозчиков, получили ту же премию за другой, параллельно номинированный фильм. Не в накладе остался и Семен Бабаевский, который после успеха «Кавалера Золотой Звезды» сразу же начал писать продолжение, роман «Свет над землей». Властный заказ на эту книгу был настолько неотложным, что в 1950 г. она была удостоена очередной «Сталинки», даже несмотря на то, что автор не успел ее дописать. В итоге в следующем, 1951 г., премию получила вторая часть того же романа, и Семен Бабаевский стал уникальной фигурой в истории отечественной литературы, умудрившись получить две высшие на тот момент государственные профессиональные награды за одну книгу.

Самое любопытное, что заказ на «Кавалера Золотой Звезды» исходил не только «сверху», но и снизу. Если, принимая во внимание особенности советского книжного дела, оценить реальный читательский спрос на выпущенную

миллионными тиражами в десятках разных изданий книгу достаточно трудно, то экранизация позволяет – со всеми понятными оговорками – сделать это применительно к спросу зрительскому. Билеты на премьерный показ райзмановского фильма купили 21,5 млн человек, и в советском прокате 1951 г. он занял третье место, уступив первые два остросюжетным «блокбастерам» – советскому «В мирные дни» Владимира Брауна (23,5 млн) и немецкому «Тигр Акбар» Гарри Пила (23,4 млн), и оставив позади даже самые популярные в том году кинокомедии – «Щедрое лето» Бориса Барнета (20,9 млн) и венгерскую «Янику» Мартона Келети (19,3 млн). Для производственного фильма из колхозной жизни это был невероятный успех. Массовая популярность «Кавалера Золотой Звезды» – и в кинематографической, и, судя по всему, в литературной версиях – не могла объясняться исключительно их идеологической «выверенностью». Эти тексты должны были предлагать массовому советскому зрителю некую крайне привлекательную для него проективную реальность: данная статья как раз и представляет собой попытку разобраться в причинах этой привлекательности.

«Кавалер Золотой Звезды» предлагает аудитории – и читательской, и зрительской – близкое знакомство со вполне конкретным социальным феноменом: с новой советской элитой, с которой и писатель, и режиссер себя так или иначе соотносили, – с «номенклатурой». Понятно, что в силу сложившихся в советской культуре конвенций оба автора воспринимают эту реальность не в марксистском понимании, как новый правящий класс (именно в этой перспективе ее видел Михаил Восленский [1]). Но в любом случае они видят в ней самостоятельную социальную страту, неотъемлемую от советского образа жизни и воплотившую в себе самую суть советского проекта.

Любой текст – литературный, изобразительный или перформативный, – выполненный в эстетике сталинского «большого стиля», по сути, представляет собой «переведенный» на язык соответствующего искусства политический плакат и, как и положено плакату, решает три основные задачи. Во-первых, он предлагает аудитории удобную для нее воображаемую реальность, максимально упрощенную, выстроенную в соответствии с доступной аудиториям логикой и не



допускающую разночтений. Во-вторых, создает поле эмпатии, связывающее наличную ситуацию, частью которой ощущает себя зритель, и ситуацию проективную. А в-третьих, подталкивает его к выбору, который необходимо сделать здесь и сейчас. Таким образом достигается главная цель, ради которой существует плакат: он помогает аудитории сформировать набор социальных установок (которые он должен принять как собственные установки) и систему поведения (которое он должен счесть результатом самостоятельного выбора) так, как это выгодно заказчику [2, с. 38].

Текст, функционирующий в рамках сталинского «большого стиля», не рассчитан на рефлексию со стороны целевой аудитории: как раз наоборот, он должен, минуя рефлексию, обращаться к тем механизмам, которые регулируют ее поведение. Тексты, рассчитанные на прямое мобилизационное воздействие, именно так и работают; с теми же, что приглашают аудиторию в мифологическое пространство советского золотого века, дело обстоит несколько сложнее. Послевоенный СССР – если выйти за стены номенклатурных квартир и дач – был мало похож на ту райскую реальность, которую транслировало с экрана советское кино. Цены здесь росли, а заработная плата становилась ниже, не говоря уже о том, что значительная ее часть конфисковалась через принудительные госзаймы; голод 1946 и 1948 гг. унес сотни тысяч жизней при том, что огромные запасы зерна расходовались на внешнеполитические цели или просто гнили в буртах; бандитизм и нищенство были неотъемлемыми элементами городской повседневности, а при попытке сменить место работы или проживания подавляющее большинство граждан сталкивались с весьма серьезной системой ограничений и запретов [3–6]. Экранная же реальность выглядела совершенно иначе: в ней простые советские люди обитали в многокомнатных квартирах с высокими потолками и добротной мебелью; колхозники свободно перемещались по всей стране и буквально захлебывались обидами и разнообразием доступных в деревне продуктов и товаров – и никто не опасался уличного насилия. И тем не менее, у послевоенного отечественного зрителя, как правило, не возникало при просмотре этих фильмов ничего, похожего на когнитивный диссонанс: более того, картины эти были востребованы массовой советской аудиторией. Контраст между наличной реальностью и той жизнью, которой жили экранные персонажи, не ощущался как значимый, поскольку сталинский «большой стиль» по умолчанию позиционировал

эти две реальности как несводимые между собой: глядя на экран, зритель получал доступ к миру идеальных платоновских сущностей, по отношению к которому его собственная жизнь представляла собой всего лишь набор акцидентов, в котором присутствие разного рода аномалий было нормой. Аномалии, попадающие время от времени на экран, воспринимались как *exempla*: они одновременно оживляли дидактический нарратив и выступали в роли контрастных примеров, оттеняющих нормативную реальность.

В кинематографе большого стиля «правильный» сюжет предполагал не только идеализированное пространство, но и предельно упрощенную структуру. Он строился либо на одной центральной ситуации, обставленной разве что набором сугубо декоративных боковых линий, раскрытой полностью, от завязки до финала, с однозначным, не допускающим разночтений дидактическим меседжем, либо на последовательности ситуаций, имитирующих внутреннее становление главного действующего лица, но в действительности направленных на выявление заранее заложенных в нем сугубо эссенциальных характеристик. При этом сам герой, будучи функцией от идеальной советской действительности, со всей необходимостью принадлежал к верхним общественным стратам – либо исходно, либо «врался» в них по мере развития сюжета, присваивая то, что и так принадлежало ему по праву рождения. Это, в свою очередь, способствовало зрительской эмпатии по отношению к персонажу, заодно снимая ненужные вопросы о контрастах в качестве жизни по обе стороны от экрана.

Еще в эпоху своего становления, в середине тридцатых годов, искусство «большого стиля» инкорпорировало прием, позволяющий работать с потребностью в самоидентификации как с одной из базовых социальных потребностей, характерных для эпохи ускоренной (а в случае с советским проектом – катастрофически ускоренной) урбанизации. Вчерашний крестьянин, выбитый из привычных и прозрачных для него социальных контекстов и лишенный возможности опираться на усвоенные с детства стратегии социального различия и взаимодействия, остро нуждается в системе максимально простых и внятных сигналов, позволяющих ориентироваться в новой для него (и травматичной) социальной реальности [7, 8]. Сталинское искусство предлагало ему две – впрочем, не взаимоисключающие – модели самоидентификации. Первая работала с образами недолжного, расставляя акценты, четко указывающие на «чуждые» габитусы, нор-



мы и формы поведения. Вторая – «престижная самоидентификация», самоидентификация через причастность к желаемому – предлагала зрителю (читателю, слушателю) проективные реальности, частью которых он хотел бы сделаться сам вне зависимости от актуального положения дел и от степени достижимости желаемого.

Семен Бабаевский и Юлий Райзман предложили советской аудитории своего рода «панорамную» оптику. С одной стороны, практически с самого начала повествования мы возвращаемся исключительно в номенклатурных кругах: это касается и статуса ключевых действующих лиц, и конфликтов, и обсуждаемых тем. С другой, весь этот номенклатурный мир буквально пронизан своеобразными «мостиками вожделения»: ролями, сюжетами и отдельными сценами, которые должны напоминать простому советскому читателю и зрителю о том, что социальные лифты не закрыты и что в этот мир можно если и не всегда попасть на правах полноправного участника, то, во всяком случае, его причаститься. Все ключевые герои романа так или иначе принадлежат к разным уровням номенклатуры либо связаны с номенклатурой родственными или дружескими связями.

В романе Бабаевского читатель знакомится с этими персонажами через краткие, доходчивые характеристики, всякий раз поданные через набор говорящих визуальных деталей. В фильме Райзмана та же проблема решается несколько иначе: через подбор актеров, связанных в восприятии советского зрителя с уже сложившимися амплуа и с конкретными уже сыгранными ролями. Именно эти герои разыгрывают между собой все основные и дополнительные сюжетные линии, выстраивают конфликты и разрешают их, и несмотря на то, что некоторые из них правы всегда или почти всегда, а другие чаще неправы, их объединяет одно – искренняя забота о благе народа. При этом сами они понятны и просты, с предсказуемыми для зрителя наборами реакций на предложенные обстоятельства и с повадками, подчеркнуто лишенными отсылок к «чужим» антропологическим типам. Даже тогда, когда некоторые из них начинают «терять связь с массами», происходит это в формах, не нарушающих общего впечатления.

Эта группа тонко ранжирована внутри себя, и зрителю предлагается не только понаблюдать за разнообразием типажей и стилей поведения, но и оценить ее как сложную иерархию статусов, где каждая позиция связана с конкретным режимом доступа к единственно истинному знанию. Это знание равно значимо для всех, по-

скольку именно его постоянное присутствие, его способность «подсвечивать» повседневную реальность и делать ее понятной и прозрачной и есть тот *raison d'être*, благодаря которому у всех этих людей есть в жизни цель и смысл: но каждая ступень на пути к полноте истинного партийного знания сопряжена с высокой ответственностью за общее дело и требует соответствующих личностных качеств. Не совершают ошибок и не испытывают мучительных сомнений по поводу уже принятых решений только двое из персонажей «Кавалера Золотой Звезды» – секретарь крайкома партии Бойченко и секретарь райкома Кондратьев. Юлий Райзман не случайно доверил исполнение этих ролей И. Переверзеву и Б. Чиркову, выстроив неотразимо привлекательный для советской публики середины века тандем из уверенной переверзевской брутальности и обаяния «своего в доску» рабочего парня, которое еще со времен трилогии о Максиме закрепил за собой Борис Чирков. Сорок лет тому назад Катерина Кларк выделила в структуре сталинского художественного нарратива функцию «мудрого советчика» как обязательную компоненту, без которой становление протагониста невозможно [9]: товарищи Кондратьев и Бойченко выполняют в «Кавалере...» именно эту роль. В советской номенклатурной реальности именно эти двое были бы единственными фигурами, наделенными правом быть *natura naturans*, «природой сотворяющей», поскольку вне зависимости от того, что и как было прописано в нормативных документах, все остальные, относящиеся к более низкому номенклатурному стратам персонажи оставались прежде всего *natura naturata*, «природой сотворенной».

Протагонист «Кавалера...», Сергей Тутаринов¹, заканчивает войну младшим лейтенантом, т. е. в самом низшем из всех возможных офицерских званий, командиром танка с опытом командования экипажем из трех человек. Но буквально по прибытии начинается процесс его включения в местную номенклатуру. И уже к

¹ Фамилию для своего героя С. Бабаевский, вне всякого сомнения, выбирал совершенно осознанно. «Тутаринов» должен был показаться «знакомым героем» каждому школьнику, читавшему каверинских «Двух капитанов», популярнейшего советского приключенческого бестселлера, за которую автор получил Сталинскую премию в 1946 г., когда Бабаевский уже приступил к работе над «Кавалером...». Он просто-напросто меняет «на толстовский манер» в фамилии каверинского протагониста, Татаринова, одну букву. Это предположение косвенно подтверждается тем, что точно такую же операцию автор проделал и с фамилией Михаила Лобашёва (прототипа Сани Григорьева, главного героя «Двух капитанов»). «Любашёвой» у Бабаевского становится главная героиня «Кавалера Золотой Звезды».



концу первой четверти романа решение о том, что ему необходимо не формальное образование, а «государственная школа», уже принимается все тем же тандемом. Так что к началу второй четверти мы застаем его уже в роли председателя райисполкома. Параллельно с этим он успевает съездить в Москву для участия в параде на Красной площади. В Москве этот младший лейтенант гостит у генерала, который прекрасно помнит его, ценит и любит как сына и который благословляет его на райисполком. Автор романа достаточно любопытным образом трансформирует для читателя ту логику, по которой действует советская система номенклатурных назначений. Председатель райисполкома – должность, входившая в номенклатуру ЦК, и утверждать Тутаринова действительно должны были именно в Москве, прежде чем на месте будут соблюдены необходимые формальности в виде «назначения» решением облисполкома и утверждения решением районного совета. Так что формально автор соблюдает траекторию, которую кандидатура кавалера Золотой Звезды должна была бы описать прежде, чем совместиться с реальной должностью. Но только в романе эта траектория пролегает не через кабинеты инструкторов ЦК, а через боевых отцов-командиров, которые всего лишь дают моральную санкцию на переход младшего лейтенанта Тутаринова к мирным боям за коммунизм, после чего решение принимает исключительно он сам.

Отеческие функции в романе С. Бабаевского прописаны весьма тщательно и выстроены в строгую иерархию. Самый низший из уровней отцовства связан с элементарным биологическим родством, но, помимо родного отца, Тутаринов испытывает совершенно сыновние чувства и по отношению к генералу, под началом которого когда-то воевал, и по отношению к секретарю крайкома. Эти три персонажа размечают собой разные уровни взросления. Родной отец сдает значимые социальные позиции довольно быстро. Общественный статус и связанные с ним объемы компетенций и ответственности Тутаринов-младший наращивает настолько стремительно, что становится главной мужской фигурой в семье уже ко второй трети романа, оттесняя отца на полукomedийную роль домашнего советчика, забавного (как за счет подчеркнутых старческих черт, так и за счет столь же подчеркнутой традиционности и узости мышления) и воспринимаемого читателем как «мудрый» просто потому, что за ним предполагается некий объем жизненного опыта. Партийного и военного «отцов» Тутаринов нагоняет чуть позже. К концу романа он

– так же как и секретарь крайкома – становится депутатом Верховного Совета. Генерал же сам проговаривает равенство статусов с бывшим подчиненным, прямо сопоставляя должность председателя райисполкома с генеральской – да еще и подчеркнув при этом собственное, вполне «родственное» отношение к протагонисту («...быть председателем райисполкома куда труднее, нежели, скажем, вести в бой танк. Должность эта и почетная, и ответственная. Если приравнять ее к воинским званиям, то ты должен занять генеральский пост. Да, генеральский! <...> И вот, Сережа, от всей души желаю тебе, как сыну родному, чтобы через год или два на твоей груди рядом с наградами за военные подвиги появился бы орден за подвиги трудовые...» [10]).

Семейный уровень ситуативного кодирования (подробнее об этом см.: [11, с. 170–172]) представляет собой значимую базу для выстраивания манипулятивных политических метафор, и в «Кавалере Золотой Звезды» эта база используется весьма активно. Автор «развоплощает» устойчивый советский троп, который описывает весь советский народ как одну большую семью, переводя его из области сугубо риторической в форму полноценной, насыщенной «живыми» персонажами и сюжетами проективной реальности. Основу этой большой семьи составляют герои, о которых уже шла речь: именно на них лежит вся ответственность за семейный «фарн»². Остальные персонажи романа так или иначе соотносимы с «безответственными» членами обширного семейного клана, которые в силу возрастных характеристик, особенностей характера или недостаточной компетентности лишены прямого доступа к принятию и реализации решений. На уровне сугубо риторическом власть целиком и полностью принадлежит «народу»: «ответственные» персонажи всячески акцентируют внимание на собственной службе его интересам, обращаются к нему за советом, утверждают его именем принятые решения и т. д. Но сами «нужды и чаяния простых советских людей» читатели (и зрители) воспринимают опосредованно: через «думы», решения и поступки небольшого числа героев, каждый из которых – без исключения – принадлежит к тем или иным номенклатурным уровням.

За рамками номенклатуры существуют две категории персонажей: «коллективные» и «этнографические». Коллективные герои, именуемые

² Иранский по происхождению термин, обозначающий сумму семейного «блага», ответственность за сохранение и преумножение которого лежит на *pater familias*. Обоснование термина см.: [12, с. 85–103 et passim].



по названиям станиц, нужны для создания общего праздничного фасада, по которому читатель должен составить себе представление о счастливой и зажиточной жизни колхозников в первые послевоенные годы. Все персонажи, не имеющие прямого или косвенного (родственного, профессионального) отношения к номенклатуре, так или иначе проводятся по этой категории. Конструируется «коллективный» герой в полном соответствии с теми принципами, из которых исходит классический колониальный дискурс, разводящий по разным классификационным категориям «носителей высокой культуры» и «дикарей» как объект окультуривания. «Носители цивилизации» обладают доступом к системному знанию, позиционируемому как единственно верное; «дикарям» свойственно интуитивное постижение мира, во всем спектре вариантов, от инсайта до предрассудка. Первые, опираясь на это знание, готовы преобразовывать мир, улучшать его и умножать всеобщее благо; вторые зависят от привычного положения вещей и настаивают на его неизменности – они могут быть мелочно прагматичны, а могут действовать во вред самим себе, поскольку не способны видеть факты в широкой перспективе. Первые являются носителями универсального языка описания; вторые такового не имеют по определению.

Этнографические персонажи выполняют в фильме две крайне значимые функции. Во-первых, они «персонифицируют народ», не давая ему окончательно превратиться в безликую массу рядовых исполнителей. В той риторике, на которой построен весь представленный в фильме номенклатурный дискурс, «народ» обязан иметь свое мнение и хотя бы время от времени пытаться его выражать. Чаще всего это мнение предлагается зрителю в виде отдельных значимых реплик, вкрапленных в монолог героя. Так, в эпизоде ночного разговора с родителями Сергей Тутаринов озвучивает уже не только план строительства одной отдельно взятой электростанции, но и целую – воистину титаническую – программу трансформации природных условий, которая вроде бы только что сама собой пришла ему в голову, но в которой явственно проглядывает первоисточник: так называемый «Сталинский план преобразования природы», принятый в конце 1948 г. и рассчитанный до середины 1960-х. Отец внимательно выслушивает его, вбрасывая всего лишь пару реплик, в начале и в конце разговора, и выстраивая тем самым экфрастическую рамку для захватывающей дух картины, которая разворачивается перед зрителем. В первой Тимофеев Ильич призывает героя сделать жизнь

колхозников богатой и обещает помочь советом. В завершающей – высказывает некоторые сомнения в реализуемости космических планов вновь назначенного председателя райполкома. Впрочем, итоговая фраза вполне предсказуема: «Делай, как знаешь». Мы ознакомились с мнением народа.

Помимо «режима персонификации» этнографические персонажи выполняют еще одну значимую функцию. Они выстраивают необходимый, основанный на микрогрупповых связях мостик между «народными массами» и номенклатурными действующими лицами картины – и одновременно ретушируют границу между этими двумя группами, неустанно убеждая зрителя в том, что советская элита есть плоть от плоти народной. Так что состоит эта группа исключительно из близких родственников, друзей и соседей главных действующих лиц. Каждый такой персонаж – по-своему идеальный посредник, наделенная индивидуальным габитусом частичка народной стихии, которая обладает уникальной возможностью отделяться на время от народного тела для того, чтобы выслушать героя, поддакнуть ему, рассмешить его, озадачиться сказанным и тут же нырять обратно в пучину. И она же транслирует (одновременно по нескольким каналам) зрителю утешительный месседж: социальные лифты не закрыты. Даже самый простой советский человек может если не стать частью номенклатурной среды, то прикоснуться к ней, войти с ней в постоянный контакт, что, помимо бонусов сугубо символических, должно сказаться еще и на общем качестве жизни. Достичь этого можно через замужество, через дружеские и родственные связи или хотя бы – как в случае Прохора Ненашева – через «заметность», лихую и слегка придурковатую, которую так ценят в простом русском солдате гениальные полководцы из отечественных школьных учебников по истории и соответствующих кинодрам.

«Этнографическая граница» проходима для персонажей из номенклатурной группы – разными способами и с разными целями. «Заблудший» председатель колхоза Артамашов «рушится» сквозь нее вниз, в гущу трудового народа, не справившись с оказанным доверием и лишившись не только должности, но и членства в партии: обстоятельство, которое в советских реалиях фактически перекрывало человеку обратный путь в номенклатуру. Впрочем, Артамашов буквально с первых кадров, в которых появляется, выглядит слишком – на показ – этнографично, начиная от кубанки и бешмета с газырями и заканчивая демонстративной манерой



поведения. Выраженный «недостаток нормативности» – необходимый и достаточный сигнал для того, чтобы грамотный зритель заподозрил: этот персонаж не на месте.

«Правильный» же председатель Рагулин с самого начала фильма демонстрирует принципиально другую «меру народности». Исполнитель этой роли Владимир Ратомский может поиграть на диалектных интонациях, время от времени подчеркнуто позволяет себе «этническую» репризу – скажем, завершает сцену невербальным комментирующим жестом, сдвинув кепку на лоб или на затылок. Но это «народность» крепкого хозяина, который, не отрываясь от земли, способен мыслить государственными задачами и масштабами. Собственно, в глазах советской номенклатуры, именно таким и должен был выглядеть настоящий «руководитель низового звена»: человек, в котором тренированный глаз признает номенклатурного работника не по костюму или автомобилю, а исключительно по солидной манере знающего себе цену «государственного человека».

В качестве альтернативы Рагулину, сочетающему признаки «этнического» персонажа со вполне устойчивой позицией в низовой номенклатурной страте, в романе выведен персонаж принципиально «не-народный», но и на сколько-нибудь солидную позицию в рядах номенклатуры явно негодный, несмотря на все усилия, к тому прилагаемые. Это Рубцов-Емницкий, директор райпотребкооперации: то самое сочетание «торгаша», «скользкого типа» и «маленького начальника», которое в сталинском «большом стиле» являлось едва ли не единственным законным объектом для «внутренней» социальной критики. Он не враг и не преступник и может быть даже полезен, если держать его под надлежащим контролем. Вполне «прозрачное» для рядового советского зрителя (и крайне уместное на волне государственного антисемитизма конца 1940-х гг.) имя-отчество Лев Ильич, которым его награждает Бабаевский, Юлий Райзман в фильме предпочитает деликатно опустить. В романе Рубцов-Емницкий – куда более заметный герой, чем в райзмановском фильме, и гораздо активнее (в первой половине романа) играет роль демона-искусителя, вознамерившегося втянуть героя в ту мутную сферу, где он и его разбросанные по всему Советскому Союзу дружки с подозрительными на взгляд истинно русского человека именами обделывают свои дела. Впрочем, в конечном счете грамотный номенклатурный работник, которым быстро становится Сергей, попав в кресло председателя райисполкома,

загоняет джинна в лампу и использует райпотребкооперацию на пользу социалистическому строительству.

Итак, вся эта огромная советская семья, по большей части состоящая из персонажей простых и честных, но не слишком образованных и наклонных к излишней стихийности, находится в надежных руках – так что за светлое будущее, к которому непременно приведут ее самые достойные и ответственные «старшие братья», может не беспокоиться. Каждый просто должен делать свое дело, не отвлекаясь на частности и предоставив всю головную боль «отцам», как уже состоявшимся, так и тем, кто достоин в будущем прийти таковым на смену.

Впрочем, так же как и в предшествующих коммунистическому проекту культурах, набор «отеческих» образов, задействованных в манипулятивной политической метафорике, был бы неполным без самой верхней фигуры, до которой никто из персонажей, действующих в советском сюжете рубежа 1940–1950-х гг. – будь то сюжет художественный или вполне реальный, – дорости не смог бы по определению. Поскольку эта позиция раз и навсегда была закреплена за Сталиным (об «экфррастической» природе сталинских изображений см.: [13, с. 16 и далее]).

Нужно отдать должное Семену Бабаевскому: апелляциями к авторитету Великого зодчего коммунизма³ он никоим образом не злоупотребляет. Сталин появляется в его романе всего три раза, но эта трехчастная структура прекрасно продумана. Сперва он обозначается как имя, как знаковая географическая и военно-политическая

³ Титул, который, судя по всему, придумал в 1949 г. впавший в опалу и отчаянно пытавшийся польстить Хозяину А. И. Микоян. Вышедшая за его подписью панегирическая статья в «Правде» от 21 декабря 1949 г., в день официального 70-летия Сталина, носила именно это название и была затем широко растиражирована в виде отдельной брошюры [14]. Этот титул фактически повторяет стандартную божественную титулатуру, употребительную сперва в христианской (католической – Фома Аквинский, *Summa Theologica* I, 27, 1; протестантской – Жан Кальвин, *Institutio Christianae Religionis*, *passim*), а затем, и крайне активно, в масонской традиции. Никоим образом не пытаюсь выстраивать конспирологические связи между большевистским и масонским проектами, я хочу привлечь внимание не только к прямому заимствованию терминологии, но и к сходству моделей мышления. Один из самых показательных в этом отношении текстов – это сталинский «Ответ на приветствия рабочих главных железнодорожных мастерских в Тифлисе 8 июня 1926 г.» [15]. В нем Сталин четко выстраивает свою биографию профессионального революционера по трем степеням посвящения, маркируя их «ученик», «подмастерье» и «мастер». Понятно, что к семидесяти годам Гений Всех Времен и Народов просто обязан был примерить на себя позицию на самой верхушке пирамиды – уже по ту сторону затора, отделяющего верхний ее сегмент от основного тела.



реалия (Сталинград), настойчиво повторяясь в воспоминаниях Тутаринова и воплощаясь в конечном счете в экфрасическую фигурку на Мавзолее, которую герой видит через танковый перископ во время парада. Во второй раз – уже не как божественное видение, а как текст: и функцию это его пришествие выполняет несколько иную, хотя продолжает и развивает логику первой эпифании. Является он не Тутаринову-сыну, а Тутаринову-отцу, хотя речь косвенным образом все равно идет о протагонисте, об отеческом благословении на значимую общественную должность. В финале романа Сталин возникает уже в качестве портрета, украшающего – вместе с портретом Ленина – праздничную арку, воздвигнутую на въезде в станицу по случаю открытия электростанции и связанного с этим событием всенародного праздника.

«Кавалер Золотой Звезды» представляет собой полноценный и самозабвенный гимн советской номенклатуре. Предложенная здесь оптика по-своему уникальна, поскольку дает возможность приобщиться к номенклатурному видению жизни всем без исключения категориям советских зрителей. Номенклатура увидела перед собой самое настоящее «зеркало для героя», в котором ей было легко и приятно узнавать самое себя. Образы, которые Юлий Райзман искусно смоделировал на основе актерских данных С. Бондарчука, Б. Чиркова и И. Переверзева, позволяли номенклатурному зрителю увидеть собственный образ жизни через призму этики едва ли не мессианской, которая позволяла вынести за скобки все сопутствующие неудобства и моральные издержки. Простой же советский человек не только слышал мощный и убедительный «зов номенклатуры», но и получал набор «надежных и проверенных способов», с помощью которых можно было – конечно, при определенной доле везения – самому причаститься совершенно другого качества жизни, несопоставимого с реальным жизненным опытом. Он выходил из зрительного зала, уже ощущая себя хозяином райисполкомовского кабинета, темно-серой «Победы» и свободы принимать единственно верные решения, осененные гением товарища Сталина. И это чувство причастности к желанной норме помогало не обращать излишне пристальное внимание на убогую советскую реальность.

Список литературы

1. *Восленский М. С.* Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза. London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1990. 671 с.
2. *Михайлин В. Ю., Беляева Г. А., Нестеров А. В.* Шершавым языком: антропология советского политического плаката. Саратов ; СПб : ЛИСКА, 2013. 124 с. EDN: TNOLFH
3. *Зима В. Ф.* Голод в СССР 1946–1947 гг., происхождение и последствия. М. : ИРИ, 1996. 265 с.
4. *Литвиновский И. А.* Восстановление народного хозяйства СССР после Великой Отечественной войны // Российские и славянские исследования : сб. науч. ст. Вып. 1 / редкол. : О. А. Янковский (отв. ред.) [и др.]. Минск : БГУ, 2004. С. 228–232.
5. *Говоров И. В.* Государство и преступность в Советской России 1945–1953 гг. (на материалах Ленинграда и Ленинградской области) : дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 2004. 712 с.
6. *Лейбович О. Л.* В городе М.: очерки социальной повседневности советской провинции. 2-е изд., испр. М. : РОССПЭН, 2008. 294 с.
7. *Bodnar J.* The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America. Bloomington : Indiana University Press, 1985. 320 p.
8. *Hoffmann D. L.* Urbanization and Social Change during Soviet Industrialization: In-Migration to Moscow, 1929–1937. Ph.D. Diss. Columbia University, 1990. 548 p.
9. *Кларк К.* Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2002. 262 с.
10. *Бабаевский С. П.* Кавалер Золотой Звезды. URL: <https://reallib.org/reader?file=9826> (дата обращения: 10.10.2023).
11. *Михайлин В. Ю.* Образ матери в советской «военной» визуальной культуре 1940-х годов и производство аффекта // Миргород. 2000. № 1 (15). С. 168–206. EDN: WGYJTB
12. *Михайлин В. Ю.* Золотое лекало судьбы: пектораль из Толстой Могилы и проблема интерпретации скифского «звериного стиля». Саратов ; СПб. : ЛИСКА, 2010. 150 с. (Труды семинара «Пространственно-магические аспекты культуры». Вып. 16).
13. *Михайлин В. Ю., Беляева Г. А.* Политический плакат: рамки восприятия и воздействия // Неприкосновенный запас. 2012. № 1 (81). С. 38–58.
14. *Микоян А. И.* Великий зодчий коммунизма. Магадан : Советская Колыма, 1950. 18 с.
15. *Сталин И. В.* Ответ на приветствия рабочих главных железнодорожных мастерских в Тифлисе 8 июня 1926 г. // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. Т. 8. М. : ГИПЛ, 1951. С. 173–175.

Поступила в редакцию 13.10.2023; одобрена после рецензирования 25.10.2023; принята к публикации 10.11.2023
The article was submitted 13.10.2023; approved after reviewing 25.10.2023; accepted for publication 10.11.2023