

ОПТИКА СТАЛИНИЗМА: ЭФФЕКТ ОСЛЕПЛЕНИЯ* (*alter ego* постсоветского либерализма)

Булавка Людмила Алексеевна
— д.ф.н., в.н.с, Российский ин-
ститут культурологии.

СССР... Этого государства на карте ми-
ра нет уже почти двадцать лет.

Но тема СССР в прошлое так и не ухо-
дит.

За последние годы, казалось бы, из архивных запасников вытащили уже все секретные документы, и неизвестные ранее факты стали известны. Расставлены исторические оценки, выявлены различия общественных позиций, отточены основные аргументы и дискуссионные приемы.

Тема исчерпана.

Исчерпана ли?

Почему же тогда интерес к ней не только не угасает, но и заметно растет?

Только ли в связи с хроническим обострением идейного противостояния в обществе по поводу нашего прошлого?

Нет. Не только. Есть нечто такое, что, уйдя в подполье еще во времена поздней советской реальности и не попав под завалы распавшегося СССР со всем последующим лихолетьем, не только не погибло, но и продолжает сохраняться там до сих пор. А возможно, уже и начало вновь выходить на поверхность, набирать жизненные соки и силу. Это еще не подземные толчки истории. Это лишь редкие пульсы ее скрытых токов. Но даже они рождают у истеблишмента и его либеральных адептов невнятное беспокойство по поводу будущего, которое заставляет их вновь и вновь обращаться к теме СССР. Более того, интерес к этой теме у противоборствующих идейно-политических сторон постсоветской России вызван еще и беспокойством, идущим от неразрешенности каких-то своих собственных методологических и идейно-теоретических проблем.

Практика общественных дискуссий о социальной природе советской системы на протяжении последних десятилетий выявила одну постоянную величину — из всех этапов ее истории наибольший интерес и наибольший полемический накал до сих пор вызывает именно сталинский период. Причем такое предпочтение характерно как для либералов, так и для консерваторов — и не только левых (сталинистов), но и правых. Налицо и еще одна константа: внимание к сталинскому периоду и у сталинистов, и у либералов вызвано не столько самой темой сталинизма, сколько фигурой Сталина — достаточно взглянуть на предметный и именной указатели книг, написан-

* Впервые опубликовано в журнале «Политический класс». 2009. № 12. С. 55-65.

ных на сей счет, чтобы убедиться в этом.

И здесь – важное принципиальное сходство между постсоветскими сталинистами и либералами.

Сталинский период – общность предпочтений

Понятно, что подобное сходство не отменяет различия между ними в содержательной стороне такого интереса. Но оно далеко не случайно. Для этого сходства предпочтений есть веские причины.

Во-первых, включение в названную тему дает возможность хотя бы в идеальных формах (и без риска для жизни) приобщиться к не мелочной, не фарсово-интриганской, а крупномасштабной истории и в этом приобщении хоть как-то оценить себя, собственное значение. Ведь даже самые ярые либералы понимают, что деньгами человека можно испытать, но не измерить.

Во-вторых, история сталинского периода с ее мощнейшими противоречиями не может не искушить исследователя своим научным вызовом.

В-третьих, выход на фигуру Сталина дает возможность сократить радиус приобщения и приобщения (хотя бы через сферу идеального – оно к тому же и безопаснее) к тому, кто сам являл собою символ абсолютной власти, то есть в некотором роде – как бы к *богочеловеку*. Любопытно, но для либералов, как и для сталинистов Сталин – символ силы, а с этим либералы считаются независимо от своего личного отношения к нему.

Кстати, какой персонаж из «Мастера и Маргариты» вызывает у современных поклонников этого романа наибольший интерес? Мастер? Маргарита? Как бы не так. Воланд – тот, кто символизирует силу власти над другими, а какова при этом природа такой власти – это уже не столь для них важно.

В-четвертых, история сталинского периода притягивает своей драматургией – столь богатой, что целого Союза советских шекспиров мало, чтобы подать ее во всей полноте. А без драматургии личностного бытия даже автобиографию не заимеешь, разве что только номера банковских счетов.

В-пятых, приобщение к этой теме хотя бы задним числом позволяет свести счеты с советским прошлым. А счета эти так и не сведены. И не только в политике, но и в культуре. Быть может, в культуре – прежде всего.

Соцреализм: антиподы сталкиваются, пятак друг к другу спинами

Пытаясь доказать несостоятельность идей социализма (и одновременно отрицая ленинский принцип партийности в искусстве), некоторые продвинутые либералы поступают совершенно правильно, когда основные контраргументы изыскивают на поле культуры, а не идеологии, ибо культура – незамутненное идеологическими симулякрами *alter ego* любой социально-политической системы. И это первый правильный шаг таких либеральных исследователей.

Их второй правильный шаг заключается в том, что они рассматривают культуру на уровне не только ее манифестов, но и их практического воплощения.

И далее они делают третий – самый важный и самый верный – шаг, когда основное исследовательское внимание обращают на то, что составляет суть любой культуры, – на ее художественный метод. Вот почему тема социалистического реализма (соцреализма) до сих пор остается в поле внимания серьезных либеральных авторов, из-под пера которых за последнее время вышло немало интересных работ с богатым фактологическим материалом и любопытными исследовательскими ходами.

Но вот далее... Далее они делают ход, который выявляет ахиллесову пяту либеральной методологии анализа соцреализма. И с этим важно разобраться повнимательнее. обстоятельно описывая художественную практику советского (прежде всего – сталинского) периода, они (невольнo?) выделяют из нее только образцы официозно-казенного искусства – то, что я бы назвала официозным соцреализмом, иллюстрируя все это редкими, но интересными фактами (и с подобной иллюстративной задачей они справляются лучше, чем иные их оппоненты). Все феномены советской культуры, не подпадающие под такое заранее установленное клише, они (опять же невольнo?) не видят или в лучшем случае не относят к соцреализму.

Глубочайшее противоречие между навязываемой извне официозной формой соцреализма и его имманентной устремленностью преодолеть существующие формы отчуждения – такое противоречие либеральные исследователи соцреализма не видят, не могут видеть. И потому: закостенело-бюрократические превратные формы метода они выдают за его имманентно-противоречивое живое содержание.

Эта вовсе не умышленная подмена, это аберрация, и она не случайна: мировоззренческая оптика либеральных исследователей, как правило, не позволяет увидеть два разных, более того – два противоположных качества соцреализма, различить его превратную форму и подлинное содержание.

Правда, тут вполне справедливо возникает вопрос: а что, разве было два соцреализма – плохой и хороший? И чем же в этом случае хороший (творчески-романтический) соцреализм отличался от плохого (официозного)?

Для начала замечу: если существуют превращенные формы какого-то феномена, то это означает, что есть и его подлинное содержание, по отношению к которому эти превращенные формы выступают его производными. Следовательно, проблема может быть несколько уточнена: метод навязывания культуре идеологических канонov – это и есть весь соцреализм или же это все-таки превращенная форма гораздо более богатого, нового для XX века художественного метода? И разве портреты вождей Дмитрия Аркадьевича Налбандяна и «Будущие летчики» Александра Александровича вышли из одного и того же соцреализма?

Отвечая на этот вопрос, автор выдвигает идею двойственной природы соцреализма, как, впрочем, и всей советской культуры. Эта двойственная природа совет-

ской культуры была обусловлена противоречивостью общественной природы самой советской системы как системы переходных отношений, что, в свою очередь, задавало и два прямо противоположных вектора развития общества и человека в СССР. С одной стороны, это освобождение от господствующих форм отчуждения, с другой – порабощение отчужденными (в том числе и специфически-советскими) формами. Оба вектора развития существовали не изолированно друг от друга, а в теснейшем диалектическом и антагонистическом переплетении. И вот в этом-то вся трагедия – и одновременно драматургичность – характерного для СССР бытия художника и советской культуры.

Мера и характер разрешения онтологического конфликта этих двух направлений как раз и определяли меру подлинности или превращенности соцреализма как художественного метода.

Одним словом, соцреализм, с одной стороны, был методом реального разотчуждения, т.е. методом творческого освобождения от отчуждения в сфере идеального, причем в хронотопе – здесь и сейчас, а с другой – средством усиления господствующей формы власти (культы Сталина), а значит, подавления советского человека как гражданина и художника.

Сущность же творческого соцреализма заключалась в ином. Генетически рождаясь из классового подхода, этот метод, однако, как никакой другой, нацелен на диалектическое снятие классовости в мире культуры. То есть соцреализм – это метод диалектического снятия идеологии (как отчужденной формы общественного сознания, в том числе идеологии как формы классового духовного производства) в неотчужденные отношения мира культуры. Вот почему соцреализм был и остается методом снятия идеологии в культуре. И это было не бегство от идеологических противоречий, а именно диалектическое снятие, т.е. преобразование их в постклассовую форму, каковой и является подлинная культура. Именно поэтому соцреализм становился методом рождения культуры, открытой в будущее и являющейся достоянием всего мира (творчество Эйзенштейна, Маяковского, Дзиги Вертова и др.).

Именно то обстоятельство, что соцреализм – это метод трансформации классово-идеологии (идей) в художественную культуру (художественные образы), то есть метод перехода из «царства необходимости» в «царство свободы», как раз и определяет искусство соцреализма как искусство переходного типа. Вот почему оно отражает не наличное состояние действительности, а само движение ее перехода из одного состояния в другое на пути становления своей родовой сущности. И именно само движение, сам этот переход (его образ, качество и характер) становятся критерием художественной состоятельности произведения.

С точки же зрения метафизика, воспринимающего действительность как некий неизменный абсолюте, господствующий над индивидом, искусство соцреализма неприемлемо уже хотя бы по одной этой причине. Для метафизика нет ни противоре-

чий, ни их снятия, ни перехода, ни диалога, ни метода разотчуждения. Не видя и не чувствуя живых токов жизни и ее противоречий, метафизик-наблюдатель, скользя по поверхности, замечает лишь внешние формы, и потому соцреализм для него – это некий искусственно созданный идеологический конструкт, отвечающий интересам политической власти.

Но, анализируя проблему соцреализма, нельзя забывать и о другом феномене, к которому он не сводим, но с которым связан. Речь идет об официальном соцреализме как одном из проявлений превращенных форм этого метода. Для его появления были более глубокие основания, главным из которых стало нарастание сталинистско-бюрократических тенденций в 1930-е годы, что постепенно привело к вырождению и социального творчества, и его субъекта. Сущность сталинизма проявлялась не только в политических формах советской реальности, не только в ГУЛАГе. Корни проблемы лежат глубже – в области соотношения конкретно-исторического и родового человека, в культурных эманациях эпохи. И дело здесь не в идеологической риторике. Вот почему проблема творческого метода (разотчуждения), по-прометеевски талантливо и дерзко заявленная большевиками как принцип бытия в истории, уже в 1930-е годы стала ахиллесовой пятой сталинизма. Соответственно такой феномен, как социалистический реализм, не мог не отразить этих процессов.

Официозный соцреализм – это вытеснение художественных критериев искусства критериями формально-идеологическими. Это подмена проблемы общественной позиции художника вопросом его политической и служебной лояльности к внешнему канону и задающему такой канон госпартхудначальству. Это тематический диктат по отношению к художнику обязательность партийного подхода; диктат схоластики и догматизма над реальностью;

Так что же все-таки предопределило появление превращенных форм соцреализма? Чаще всего звучит такой ответ: советская власть провозгласила этот метод для осуществления своего контроля над художником и его творчеством. Кроме того, этот метод отвечал ментальному коду советской системы, прежде всего – тоталитарной сталинской системы 1930-х годов.

Одной из важнейших предпосылок возникновения официального соцреализма является отрицание диалектики. В концепте официального соцреализма понятие «противоречие», как правило, рассматривалось не как проявление объективных законов общественной практики индивидов, а как следствие привнесения их в советскую реальность некими чуждыми, вражескими силами.

Надо сказать, что подобный сталинистский подход с удивительной точностью воспроизводят сегодня современные либеральные критики советской системы вообще и советской культуры в частности: вопрос противоречий советской системы они сводят к вопросу злодеяний вредителей (теперь уже большевиков), преступно сломавших логику цивилизационного пути развития России.

В любом случае и сталинисты, и либералы одинаково игнорируют не только проблему противоречий общественного развития СССР, но и значение практики их решения (социальное творчество), со всеми ее ошибками и победами. И это еще одно сходство постсоветских сталинистов и либералов.

Теперь попытаемся показать природу возникновения превращенных форм соцреализма. Понятие «противоречие» и тем более – «противоречия социализма» – в парадигме официозного соцреализма утверждалось и воспринималось лишь как что-то враждебное социализму. Реально в общественном сознании шло избавление от этого понятия. Вот он, наглядный идеализм от сталинизма: вместо того чтобы решать реальные противоречия, он начинал бороться с понятиями. Результатом этого стала трансформация социального творчества с его идеей освобождения мира от насилия рабских форм бытия в теологическую модификацию социализма (сталинизм), которую Александр Бузгалин называет мутантным социализмом.

Так на смену диалектическому материализму большевизма приходил метафизический идеализм сталинизма. Сначала понятие «противоречие» (понимаемое как субъективное по происхождению и диверсионное – по характеру действие антисоциалистических сил) обрело свое персонифицированное выражение в лице очередных «вредителей» или «врагов народа». Далее умысел отождествлялся с вредительством как неким уже свершенным действием, и уже затем начиналась настоящая расправа с «вредителями» – как политическая, так и физическая.

Такая тенденция экстраполировалась и в область культуры: художник, показывавший в своем искусстве противоречия советской действительности, по отношению к идеологическому канону официозного соцреализма выступал не иначе как вредитель. Именно такой подход и лежал в основе официозного соцреализма, обретая свое оформление через ждановско-сусловские вердикты и интерпретации советского искусства.

Так видимое снятие противоречий (а в действительности – их подавление) становилось важнейшей предпосылкой появления и воспроизводства официозного соцреализма, что с неизбежностью порождало формализм, уродовавший и творческие интенции художника, и его произведения, и его личность.

Еще раз подчеркнем: если метод творческого соцреализма предполагает раскрытие противоречий реальности через их разрешение, причем, в хронотопе – здесь и сейчас, то искусство официозного соцреализма, наоборот, пытается освободиться от них, получая в конечном итоге искусство, очищенное от противоречий жизни.

В логике официозного соцреализма именно устранение (видимое снятие), а не разрешение противоречий рассматривается как верный путь к созданию идеального, то есть очищенного от противоречий, образа реального социализма. В этой очищенности искусства от примесей (противоречий) жизни якобы и заключается его художественная правда и идейная выдержанность. И уже затем такой очищенный от проти-

воречий образ действительности выдавался за некий канон художественного мирозидения, который в свою очередь становился надындивидуальной субстанцией, политически подавлявшей художника.

Но не только. Этот канон являлся не только начальным (из него творец должен был исходить), но и одновременно конечным (на него ему надлежало ориентироваться) пунктом того, что следовало считать художественным процессом. В итоге конечным результатом творчества должен был быть исходный образ (канон). Это прямое и формальное тождество начала и конца одного и того же процесса как раз и делало лишним то, что должно было их диалектически соединять в единое целое, то есть сам творческий процесс. Вот почему искусство официозного соцреализма, объективно отвергая процесс творчества, не могло не быть лишено жизни, внутреннего движения, энергии, выражая собою лишь символические знаки отчужденных отношений.

Если ГУЛАГ стал памятником неспособности сталинского режима разрешать реальные противоречия истории, то официозный соцреализм – памятник такого же бессилия, но уже в области культуры.

Замыкание советской культуры исключительно на ее превращенных формах оказывается принципиально значимым: для постсоветских либералов, согласно их мнению, идеи социализма давно доказали свою историческую несостоятельность, осталось только доказать их культурно-эстетическую недееспособность. И здесь официозный соцреализм выступает одним из самых мощных аргументов.

Но пытаясь доказать такое тождество, постсоветские либералы попадают в собственные ловушки: они не столько высвечивают художественную несостоятельность соцреализма, сколько в своей беспомощности понять его латентную диалектичность обнаруживают свою методологическую общность со сталинистами.

Во-первых, эта общность проявилась в том, что и те и другие не видят принципиальной разницы между сущностью соцреализма и его превратными формами. И для тех и для других это неразличимые, более того – тождественные понятия.

Во-вторых, предметом критики и тех и других являются не сами действительные противоречия метода, которые надо вскрывать и показывать, а их собственные, а по сути – превратные представления о соцреализме.

В-третьих, и те и другие демонстрируют доктринальное отношение (апологетика или негация – это не столь важно) к понятию «соцреализм», затрудняющее и без того сложную проблему его методологического осмысления.

Впрочем, у них есть и формально-логическое различие: если сталинисты утверждают официозный соцреализм как подлинный соцреализм, то либералы утверждают обратное – подлинный соцреализм есть не что иное, как официозный соцреализм, и другим он быть не может.

Итак, мы видим, что и те и другие, утверждая тождество критического соцреализ-

ма и его превратных форм, по сути, бьют по одному и тому же положению, но только с разных концов – и это различие уже непринципиальное. Они все более сближаются в своей методологии и теории, двигаясь по одной метафизической прямой, но сближаются, пятясь спинами друг к другу.

Сталин как символ субстанции бытия

Мне ни разу не доводилось видеть художественный образ Сталина в советском изобразительном искусстве, который был бы абсолютно свободен от канонического влияния официозного соцреализма. Как правило, над каждым его образом всегда довлел диктат символического прочтения.

Такой образ вождя обычно являл собой не столько результат непосредственно художественного видения, сколько представление его автора о каноническом образе Сталина в господствующих гештальтах художественного сознания того времени. Связь между художником и действительностью, искрящее замыкание которых как раз и рождает художественный образ, здесь утрачивала свой непосредственный характер: между ними вставал довлеющий и над художником, и над образом вождя императивный канон, указующий, как надо видеть и изображать «лично Самого». И в этом случае и художник, и сама реальность вступали в отношения друг с другом не прямо, а опосредованно – через канон. Так образ вождя, пройдя это двойное абстрагирование (представление о представлении) и утрачивая свою исходную конкретность, объективно превращался в абстракцию – символическую по содержанию, схематичную по форме.

Логика официозного соцреализма, в лоне которого как раз и рождался Сталин как символ субстанции бытия, задавала прямо противоположное диалектике восхождения от абстрактного к конкретному движение – от конкретного к абстрактно-общему. Более того, обретая значение абсолюта, эта новая (созданная художником) модификация канонического образа вождя в конечном итоге становилась неким предельным понятием, ни к какому другому понятию уже не сводимым.

Наоборот, теперь все другие понятия сводятся к нему и сходятся в нем. Как предельное понятие данный образ (вождя) становился исходным и одновременно конечным пунктом всего сущего, а их формальное тождество как раз и делало его основой, вершиной и центром всего этого сущего. Вот почему символ Сталина в сталинский период воспринимался главным образом как субстанция всего и вся, то есть как некое едва ли не божественное начало.

Одним из примеров такого восприятия может послужить дневниковая запись Корнея Чуковского от 22 апреля 1936 года, которую приводит в своих мемуарах известный литературовед Эмма Герштейн:

Вчера на съезде (ВЛКСМ) сидел в 6-м или 7-м ряду. Оглянулся: Борис Пастернак. Я пришёл к нему, взял его в передние (рядом со мной было свободное место). Вдруг

появляются Каганович, Ворошилов, Андреев, Жданов и Сталин. Что сделалось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый, величавый. Чувствовалась огромная привычка к власти, сила и в то же время что-то женственное, мягкое. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его – просто видеть – для всех нас было счастьем. К нему все время обращалась с какими-то разговорами Демченко. И мы все ревновали, завидовали, – счастливая! Каждый его жест воспринимался с благоговением. Никогда я даже не считал себя способным на такие чувства. Когда ему аплодировали, он вынул часы (серебряные) и показал аудитории с прелестной улыбкой – все мы так и зашептали: «Часы. Часы, он показал часы», – и потом расходясь, уже возле вешалок вновь вспоминали об этих часах. Пастернак шептал мне все время о нём восторженные слова, а я ему, и оба мы в один голос сказали: «Ах, эта Демченко заслоняет его (на минуту)». Домой мы шли вместе с Пастернаком и оба упивались нашей радостью.

Еще более значимым примером проявления этого ослепленного сознания является реакция Татьяны Максимовны Литвиновой – дочери бывшего наркома иностранных дел и жены скульптора Ильи Слонина на приведенный выше рассказ Корнея Чуковского:

Когда я в дневнике К.И. Чуковского читала об их искренней любви к «вурдалакам», я подумала – ведь это истерика. И еще: подо всем этим все же был страх – «страх Божий». Сужу по себе, по своему впечатлению, когда – единственный раз – слышала и видела Сталина, выступавшего на съезде (1936?) по поводу Конституции. Я его обожала! Власть – всевластность – желание броситься под колесницу Джаггернаута. Отец, Бог – полюби меня!

Так что не только сталинисты подпадали под власть этого ослепления. Впрочем, можно ли говорить о власти ослепления применительно к таким крупным художникам, как Мандельштам, Пастернак, Булгаков, которых сегодня подают исключительно как беспомощных жертв сталинского режима? Да, их могли не печатать (что действительно бывало), но представить, чтобы кто-то, даже сама власть, могла заставить их творить под диктовку, – это кажется почти невозможным.

Но как тогда объяснить следующие факты?

Осип Мандельштам пишет «Оду Сталину».

После долгого перерыва Михаил Булгаков берется за пьесу о Сталине («Батум»), в основу которой он хотел положить события батумской стачки рабочих 1902 года. В книге Виталия Виленкина можно найти такие воспоминания: «Хмелев пишет жене Н.С. Тополевой: «Был у Булгакова – слушал пьесу о Сталине – грандиозно! Это может перевернуть все вверх дном! Я до сих пор нахожусь под впечатлением и под обаянием этого произведения. <...> Утверждают, что Сталина должен играть я. Поживем – увидим. Заманчиво, необычно, интересно, сложно, дьявольски трудно, очень ответственно, радостно, страшно!»

В связи с кончиной Надежды Аллилуевой тридцать три писателя написали сочувственное письмо Сталину, которое было опубликовано 17 ноября 1932 года в «Литературной газете». Борис Пастернак это письмо не подписал, а приложил отдельную записку со следующим текстом: *«Присоединяюсь к чувству товарищей. Накануне глубоко и упорно думал о Сталине, как художник – впервые. Утром прочел известье. Потрясен так, точно был рядом, жил и видел»*. И уже 18 ноября в «Правде» было помещено письмо Сталина в редакцию «Литературной газеты» с общей благодарностью.

1 ноября 1936 года в «Известиях» был опубликован стихотворный цикл Бориса Пастернака, посвященный Сталину.

Что за всем этим – в действительности? Вопрос сложный.

Но в поисках ответа на него не стоит забывать, что значение художника измеряется не тем, насколько он остается не запятанным противоречиями своей эпохи, а тем, насколько он, проживая их и в них, пытается разобраться и разрешить их. Такой художник сам вырастает до понимания противоречий своего времени, иногда опережая его, иногда идя в ногу с ним.

Любопытно, что если подчинение человека ослепляющей власти сталинизма носило характер массового действия, то освобождение от этой формы отчуждения, как правило, имело сугубо индивидуальный характер. Вот почему высвобождение от этого внутреннего ослепления Сталиным проходило у каждого через свою трагедию. У Пастернака, например, через гибель его грузинских друзей – поэтов Тициана Табидзе, Паоло Яшвили и др.

В связи с этим не могу не упомянуть размышления и признания Константина Симонова, который имел мужество проживать противоречия своей эпохи и честность не казаться умным и мудрым задним числом, а брать на себя ответственность за свое время:

Невозможно писать роман о Великой Отечественной войне, не упоминая там, где исторически необходимо, имени Сталина. <...> Больше того, я думаю, что весь трагизм этой темы можно показать, лишь если дать всю силу контраста между тем, что мы знаем о Сталине сейчас, и тем, что подавляющее большинство людей знало о нем тогда, в годы войны; между теми чувствами, которые мы испытываем сейчас, и теми чувствами, которые в силу незнания подлинных фактов испытывало громадное число людей тогда. Без этого контраста, данного в полных его масштабах, не будет ни подлинной трагедии, ни полного историзма.

Он (Сталин. – Л.Б.) был человек страшный и великий, великий и страшный, и <...> говоря о нем, не приходится забывать ни того, ни другого. <...> К этому взгляду я пришел постепенно, и в выработке его сыграл большую роль Двадцатый съезд, который я считаю важной и необходимой вехой в истории нашего общества и одним из самых значительных событий на протяжении моей жизни.

Я считаю, что наше отношение к Сталину в прошлые годы, в том числе наше преклонение перед ним в годы войны <...> это преклонение в прошлом не дает нам права не считаться с тем, что мы знаем теперь, не считаться с фактами.

Да, мне сейчас приятнее было бы думать, что у меня нет таких, например, стихов, которые начинались словами: «Товарищ Сталин, слышишь ли ты нас...», но эти стихи были написаны в сорок первом году, и я не стыжусь того, что они были тогда написаны, потому что в них выражено то, что я чувствовал и думал тогда, в них выражена надежда и вера в Сталина. Я их испытывал тогда, поэтому и писал. Но с другой стороны, все, что мы знаем теперь, обязывает нас переоценить свои прежние взгляды на Сталина, пересмотреть их. Этого требует жизнь, этого требует правда истории.

Тема внутреннего разрыва со Сталиным нашла своё отражение и в выдающемся романе Константина Симонова «Живые и мертвые», который мой отец, закончивший войну в качестве фронтового разведчика в неполные семнадцать лет, назвал одной из самых честных книг о войне.

Упомяну лишь одну сцену внутреннего прощания генерала Серпилина со Сталиным:

Серпилин вдруг близко, вплотную увидел безжалостно спокойные глаза. Увидел эти глаза и вдруг понял то, о чем до сих пор боялся думать: жаловаться некому.

* * *

Эффект ослепления Сталиным имел вовсе не метафизические корни. Наряду со многими негативными предпосылками была еще одна, но уже положительного свойства. Она была связана с тем, практика социального творчества 1920-х гг. пробуждала у революционного индивида самосознание себя как творца истории.

Но для укрепляющегося сталинизма идея субъектного бытия в истории, равно как и идея социального творчества были чужды в принципе. Тем не менее, даже сталинизм не мог игнорировать идею субъектности - слишком мощным был энтузиазм революционных масс. И с этим фактом сталинизм не мог не считаться. Но это противоречие он разрешил по-своему: сталинизм отчуждает от революционного субъекта такую форму его самосознания, при которой бы он воспринимал себя в качестве непосредственного субъекта истории и подменяет ее другой, согласно которой понятие «творец истории» теперь связывается с именем Сталина.

Другими словами, сталинизм как форма *попятной модернизации* породила превратную форму императива революции - освобождение от власти бога, царя и героя; теперь сам Сталин стал символом и бога, и царя, и героя. И это триединство стало основой тенденции патриархальной модификации «социализма». Более того, со временем Сталин воспринимается вообще как символ субстанции всей советской

реальности.

Итак, мы увидели, что если понимание проблемы соцреализма как либералами, так и сталинистами выявило общность их методологической оптики в сфере культуры, то тема Сталина выявила этот же род общности, но уже в истории.

Два полюса – сталинизм и либерализм сходятся, но сходятся, пятясь спинами. По сути, они утверждают один и тот же императив: первые – что сталинизм есть подлинный социализм, а вторые – что социализм может воплощаться единственно в форме – в форме сталинизма.

И утверждение этого тождества, хотя и с разных сторон обнаруживает не просто глубинную общность между сталинистами и либералами, но еще и их генетическую связь, указывающую на то, что именно современные российские либералы как раз и являются идейными наследниками сталинизма.
