DOI: 10.26907/2074-0239-2020-59-1-189-196
УДК 821.11

ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА КАК «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ» В РОМАНЕ А. РЭНД «МЫ ЖИВЫЕ»

© Камила Мирасова

PROLETARIAN CULTURE AS A “HUMAN DOCUMENT” IN A. RAND’S NOVEL “WE THE LIVING”

Kamila Mirasova

The current study analyzes the interaction between the subjective and objective components in presenting the ideological function of proletariat culture in Ayn Rand’s novel “We the Living” (1936). The novel was inspired by the author’s life in post-revolutionary Petrograd until her emigration to the USA in 1926. Being a fierce opponent of the Soviet ideology, Rand evaluates negatively proletarian culture in general and propagandistic poster boards in particular, yet abiding by historical facts. By giving a detailed verbal reproduction of real poster boards of the post-revolutionary epoch and highlighting their leading role in Soviet propaganda, she creates a historical background for the development of a fictional plot. Such presentation allows tracing similarities between Rand’s novel and theoretic speculations of the Russian literary emigration of the First Wave in terms of the correlation between the subjective and objective in literature. The analysis of the examples from the novel allows stating that the depiction of proletarian culture is performed in the form of a “human document”, which makes Rand’s novel generically similar to the literature of the First Wave emigration despite different premises in setting priorities in the dichotomy “fact-fiction”.

Keywords: post-revolutionary Petrograd, proletarian culture, Soviet ideology, poster board, fact, fiction, author’s evaluation, “human document”.

Данная статья посвящена анализу взаимодействия объективного и субъективного компонентов в освещении идеологической функции пролетарской культуры в послереволюционной России в романе «Мы живые» (1936) американской писательницы русского происхождения Айн Рэнд (1905–1982). Роман навеян личным опытом жизни писательницы в послереволюционном Петрограде до ее эмиграции в США в 1926 году. Будучи яркой противницей советской идеологии, Рэнд дает крайне негативную оценку пролетарской культуре в целом и такому ее виду, как плакат, придерживаясь при этом изображения конкретных фактов. Детальное словесное воспроизведение реальных плакатов послереволюционной эпохи, освещение их ведущего места в ряду мер советской пропаганды участвуют в создании реального исторического фона для развертывания вымышленного сюжета. Такое изображение позволяет проследить перекличку романа Рэнд с теоретическими изысканиями литераторов первой волны русской эмиграции в части соотношения факта и вымысла в литературе того времени. Анализ примеров из романа позволяет заключить, что изображение пролетарской культуры в романе является собой «человеческий документ», пользуясь определением литераторов той эпохи, что составляет жанровое сходство романа Рэнд с литературой младоэмигрантов, несмотря на исходно различные позиции в определении приоритета в дихотомии «факт – вымысел».

Ключевые слова: послереволюционный Петроград, пролетарская культура, советская идеология, плакат, факт, вымысел, авторская оценка, «человеческий документ».

Айн Рэнд, урожденная Алиса Зиновьевна Розенбаум (1905–1982), начавшая свою писательскую карьеру в США после эмиграции из СССР в 1926 году, является автором трех романов. Два последних из них, «Источник» (1943) и «Атлант расправил плечи» (1957), стали мировыми бестселлерами. Эти романы являются художествен-

ным отражением разработанной писательницей философии, названной ею объективизмом. Мировоззренческая система А. Рэнд основана на философском реализме, оформившемся в ее политико-экономических воззрениях в апологетику неконтролируемого капитализма, а в этических – в теорию «разумного эгоизма». В связи с изна-

чальной философской заданностью этих романов изображенная в них конкретная историко-географическая реальность – США 1930–40-х годов – не имеет первостепенной важности, служа лишь иллюстрацией к уже сформировавшимся философским абстракциям автора. В первом же романе «Мы живые» (1936), напротив, жизнь в послереволюционном Петрограде является главной темой. Именно через изображение конкретной исторической реальности писательница приходит в итоге к обобщению: «Это роман не о советской России. Это роман о Человеке против Государства» [Rand, с. ix], – послужившему началом ее философии.

На том правомном основании, что от лица своей главной героини А. Рэнд свидетельствует о жизни в молодой стране Советов, ряд критиков называют роман в значительной степени автобиографическим. Помимо реальных исторических событий, таких как национализация заводов и фабрик, введение НЭПа, начало коллективизации и процессов раскулачивания в деревне, начало электрификации страны, в романе, действительно, имеется ряд автобиографических фактов. Однако в строго жанровом определении роман не является документальным, о чем говорит и сама писательница. Она называет свой роман автобиографическим «не в буквальном, а интеллектуальном смысле», «автобиографией Идеи», отмечая вымышленность событий жизни героини и идентифицируя в то же время ее идеи, убеждения и ценности со своими собственными [Там же, с. xii]. Противостояние же идей, убеждений и ценностей героини мощной идеологии, развернутой молодым советским государством, в том числе и посредством пролетарской культуры, и составляет основу романа.

Целью данной работы является рассмотрение взаимодействия факта и вымысла в изображении пролетарской культуры как важнейшего проводника враждебной Рэнд советской идеологии в романе «Мы живые».

Выбор предмета исследования обусловлен тем, что пролетарская культура является одной из наиболее значимых объективных реалий своего времени, в изображении которой степень авторской тенденциозности, в связи с идеологической непримиримостью, наиболее высока, что делает взаимодействие объективного и субъективного в романе особенно показательным.

Актуальность данной работы обусловлена развернувшимся в современном обществе переосмыслением Октябрьской революции в России и ее последствий по прошествии ее столетней годовщины; анализ содержащихся в романе свидетельств очевидца тех событий, являющегося к

тому же идеологическим противником революции, находится в русле общественной дискуссии.

Методологической основой для данного исследования послужила работа Л. В. Сыроватко «Между фактографией и беллетристикой: „человеческий документ“ в литературной практике 1920-х–1930-х гг.». В ней говорится о том, что молодые писатели как в советской России, так и в эмиграции провозгласили в своем творчестве приоритет факта над вымыслом как наиболее отвечающий велению времени, однако, ввиду сложности практического претворения данной декларации, были вынуждены прибегнуть к концепции «человеческого документа». Данный термин был введен в литературный обиход Эдмоном Гонкуром в 1876 году, который видел в нем «формулу, определяющую самым лучшим и показательнейшим способом тот новый метод работы, который создан школой, сменившей романтизм – школой человеческого документа» (то есть школой «натурализма», в уточнении Сыроватко) (цит. по: [Сыроватко, с. 63]). Впоследствии термин получил широкое распространение и, как следствие, не менее широкое толкование. Так, если возникший в 1922 году в советской России Леф включил «человеческий документ» в арсенал документальных жанров («звеньями фактографии» Лефом названы «очерк, монография, фельетон, памфлет, фактомонтаж, отчет о судебном процессе или митинге, автобиография и биография (о подлинном живом человеке), мемуары, человеческий документ (подчеркнуто мной. – К. М.), эссе, дневник» [Там же, с. 58]), то в творчестве молодых писателей-эмигрантов «человеческий документ» совершил «дрейф», по выражению Сыроватко, от «литературы факта» к «литературе вымысла». Оправданием такого сдвига в документальном жанре звучит парадоксальное утверждение критика-младоземигранта Вл. Вейдле, что «наиболее субъективная форма повествования оказывается наиболее объективной» для читателя, так как читательское доверие может вызывать только то, что проверено личным опытом, прошло через авторское «я» [Там же, с. 68]. Обоснование симбиоза факта и вымысла в литературе писателей своего поколения, стремящихся к правдивости изображения жизни в жанре «человеческого документа», предлагает также литературовед К. В. Мочульский. Критик исходит из того, что в силу самой природы искусства убедительными для читателя могут быть лишь целостные, композиционно выстроенные произведения. Последнее, в свою очередь, может быть достигнуто только с помощью вымысла в отличие от непереосмысленной жизни «самой по себе» [Там же]. Подобные теоретические обос-

нования изначально расплывчатого понятия «человеческий документ» свидетельствуют о тенденции его унификации, что позволяет вполне обоснованно использовать этот термин для характеристики литературы той эпохи, в отношении которой он действительно актуален.

Л. В. Сыроватко в своей работе, анализируя творчество ряда писателей-младоземigrants, жанрово определяет их произведения как «человеческий документ». А. Рэнд не может быть отнесена к исследуемой Л. В. Сыроватко категории писателей по двум причинам. Во-первых, эмигрировав в США в возрасте 21 года, А. Рэнд порвала все свои связи с родиной и, сразу начав писать на английском языке, полностью интегрировалась в новую культуру. Она не состояла ни в каких литературных объединениях своих соотечественников, не издавала свои произведения в эмигрантских журналах. Поэтому рассматривать ее творчество в контексте литературы первой волны русской эмиграции можно лишь на основании самого факта эмиграции из России во временной промежуток между двумя мировыми войнами.

Во-вторых, в своем литературном творчестве А. Рэнд исходила из совершенно противоположных младоземigrantsкой литературе позиций. Если, согласно Л. В. Сыроватко, младоземigrants ратовали за литературу факта, хотя и с креном в сторону беллетристики, А. Рэнд полностью отвергала эстетику натурализма в искусстве. В ее понимании литературное произведение не должно было сводиться к воспроизведению жизни с фотографической, журналистской точностью деталей, оно было призвано показать жизнь такой, какой она должна быть [Rand, с.х]. Поэтому уже после написания всех своих романов, то есть полностью сформировав свой творческий метод, А. Рэнд заявляла, что «Мы живые» в сравнении с ее двумя последними романами не «совсем» ее «вид литературы», так как он «слишком исторический» [Mayhew, с. ix].

Однако независимо от литературных установок самой писательницы определенная переключка ее первого романа «Мы живые» с русской эмигрантской литературой 20-х–30-х годов XX века все же прослеживается, и именно в части взаимодействия факта и вымысла, то есть в наиболее показательной для литературы 1920-х–30-х годов позиции.

В романе содержится большое количество фактографического материала. В частности, в нем отражено, что на первые позиции в агитационно-пропагандистской деятельности большевиков в первые годы советской власти выдвинулась такая разновидность графического искусства, как

плакат – «эстетическое осмысление и отражение бурных революционных реалий» [Чхаус, с. 222]. Исследователи отмечают, что появление этого нового вида искусства в середине 1918 года было обусловлено сложившейся общественно-политической ситуацией: для идеологического воспитания безграмотного в большинстве населения страны требовались визуальные образы, сопровождающиеся минимальным количеством текста, сводившимся, как правило, к набору стандартных формулировок [Там же].

Плакаты – первое, что героиня романа, восемнадцатилетняя Кира Аргунова, дочь бывшего текстильного фабриканта, увидела по возвращении в Петроград в 1922 году после бегства семьи от революции и Гражданской войны в Крым (автобиографический факт). По обе стороны от входа на железнодорожный вокзал, увенчанного серпом и молотом, висели два плаката. На одном был нарисован могучий рабочий, огромные сапоги которого давили крошечные дворцы, в то время как его поднятая рука, «с мышцами, красными как бифштексы», приветственно махала восходящему солнцу, «такому же красному, как и его мышцы»; над солнцем простиралась слова: «Товарищи! Мы – строители новой жизни!» На другом была огромная белая вошь на черном фоне с надписью из красных букв: «Виши распространяют болезни! Граждане! Объединяйтесь на фронте борьбы с тифом!» [Rand, с. 16]. В плане объективности данное описание соответствует информации, приводимой в исследованиях послереволюционного плаката. Н. В. Чхаус, в частности, отмечает, что плакат утверждал символы нового государственного устройства – красный флаг, красный цвет, обращаясь одновременно к имперскому гербу, короне, скипетру и державе как символам царского самодержавия [Чхаус, с. 223]. Плакат в романе демонстрирует ту же символику – красный цвет, ассоциирующийся с революцией, против дворцов, олицетворяющих социальную несправедливость прежней жизни. Однако достоверность деталей данного плаката пропущена сквозь призму видения противника советской идеологии, так как если красный цвет в советских плакатах подразумевает кровь, пролитую за дело революции, и «ассоциируется с традиционной связью красного и красоты в народной поэтике, фольклоре и орнаменте» [Там же], то образ, вызванный красным цветом в воображении Киры, далек от представлений о красоте и справедливости. Сравнение красных мускулов с бифштексами, скорее, способствует ассоциации рабочего с мясником по отношению к владельцам дворцов, беспомощно крошащихся под его безжалостным сапогом. В связи с факто-

графичностью второго плаката, А. Мариенгоф, например, в романе «Циники» пишет, что вошь, распространявшая тиф, была объявлена врагом революции. В то же время сквозь взгляд героини эта объективная реальность холодной, голодной жизни в послереволюционном Петрограде ассоциируется с вершителями судеб таких, как она – представителей свергнутого класса.

Ведущее место плакату отводится и в описании самого Петрограда пяти лет после революции:

«<...> между окнами, поверх закрытых дверей, кирпичей, досок и потрескавшейся штукатурки город был окутан пестрым, как лоскутное одеяло, покровом из плакатов с красными рубашками и желтой пшеницей, с красными знаменами и синими колесами, с красными косынками и серыми тракторами, с красными трубами; они были прозрачными от дождя, и сквозь них проступали слои прежних плакатов; они разрастались беспрепятственно, как яркая плесень города» [Rand, с. 17].

Обозначенные в данном отрывке черты советских плакатов – их тематическое содержание (красные знамена, косынки и рубашки, заводские трубы, трактора и пшеница), присущая им клишированная цветовая гамма (желтая пшеница, красные косынки, серые трактора), факт их повсеместного, на любой подходящей поверхности размещения – отражают историческую правду, состоявшую в том, что потребность в агитационных плакатах была чрезвычайной и злободневной, что каждые пять дней на улицах городов появлялся новый плакат, что порча и уничтожение плакатов приравнивалась к контрреволюционной деятельности, что в связи с острым дефицитом средств при создании плакатов предлагалось использовать подручные материалы [Чаус]. Прямо или косвенно описание создает представление о невысокой художественной ценности подобных произведений искусства, о наличии на них социального заказа, об их массовости и недолговечности в полном соответствии с декларацией Лефовцев: «Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты „РОСТА“, газетный фельетон и т. п.)» (цит. по: [Сыроватко, с. 61]). Однако многочисленные объективные детали данного изображения полностью подавляются выразительной оценочностью всего лишь двух художественных образов, обрамляющих его: «лоскутное одеяло» и «яркая плесень» – уничижительные украшения для величественной архитектуры города царских дворцов.

Плакаты в романе являются, таким образом, важной художественной деталью в создании облика города. В этой своей функции они нередко выступают в качестве выразительного фона, на котором разворачиваются события романа. Так, в эпизоде, когда Кира и ее возлюбленный Лео Коваленский бегут к причалу, чтобы на лодке контрабандистов переправиться за границу, за ними «следуют» плакаты, как бы плавно перетекая от дома к дому, «красные, оранжевые, белые, винтовки, молоты, колеса, рычаги, виши, аэропланы» [Rand, с. 104]. Весь этот перечисленный визуальный ряд, выразительность которого увеличивает синтаксическая несогласованность, несет большую смысловую нагрузку, символически отражая реальность тех лет. Этим перечислением подытоживается все то, от чего бегут герои.

Плакаты представлены в романе также в виде неотъемлемой части внутреннего убранства официальных учреждений, расположившихся в бывших особняках. Описание Дома Крестьянина, где Кира при содействии своего друга – большевика, сокурсника по институту Андрея Таганова – получила работу, начинается сразу с перечисления плакатов:

«<...> огромный серп и молот из позолоченного пресс-папье, плакат с крестьянкой и снопом пшеницы, еще плакаты со снопами, золотистыми снопами, зелеными снопами, красными снопами, портретом Ленина, крестьянина, давящего ногой паука с головой священника, с портретом Троцкого, крестьянина и красного трактора, призывами „Пролетарии всех стран, объединяйтесь!“, „Кто не работает, тот не ест!“, „Да здравствует власть рабочих и крестьян!“, „Товарищи, искореним кулаков в своей среде!“» [Там же, с. 176].

Отовсюду плакаты призывали, мотивировали, организовывали, устанавливали нормы поведения и быта: «Товарищи! Не плюйте на пол». В качестве документа в этом перечислении выступают «архетипические знаки периода социального переустройства общества», каковыми были, согласно исследованиям послереволюционного плаката, фигуры «генерала», «чиновника», «попа», «капиталиста», «кулака», олицетворявшие несправедливый социальный строй [Чаус, с. 223]. Здесь же присутствуют и знаки, олицетворяющие и новые социальные отношения, символизирующие уважение к людям труда. Однако и это, объективное по сути, лаконичное (в силу отсутствия прямых оценочных эпитетов) описание отмечено присутствием автора: отрицательная оценка проступает в эффекте избыточности, в привлечении внимания к контрасту оригинального и наносного убранства здания (парадная ле-

стница из бледно-розового мрамора и пролетарская символика из пресс-папье), в косвенной характеристике новых обитателей здания, проступающей в призыве не плевать на пол.

Еще одна грань пролетарской культуры представлена в романе в виде виршей в советской периодике: «*Мое сердце – трактор, вспахивающий землю, моя душа – дым от фабричной трубы*» [Rand, с. 157], «*Мое сердце – асбест, который остается прохладным над доменной печью моих эмоций*» [Там же, с. 249]. Эти примеры также могут условно рассматриваться в качестве факта – в силу своей тематической актуальности и идейной заряженности, с одной стороны, и художественной ценности – с другой, они близки, например, цитатам из московской газеты «Голос трудового крестьянства» № 110 от 25 мая 1919 года: «*Я пахарь, на страже с винтовкой стою, храню я свободу и землю свою*» и «*Товарищ – крестьянин, ты должен владеть винтовкою, как косяю!*» Подобные рифмы, согласно исследованиям советского плаката, размещались в газетах в виде готовых афоризмов для плакатов [Чаус, с. 222]. Авторская же оценка здесь проявляется в явном утрировании низкопробности подобной поэзии и, как следствие, невзыскательности художественных вкусов аудитории, которой она предназначена.

В романе отражено активное участие пролетарской культуры в общенациональных мероприятиях, как, например, в масштабном движении, вошедшем в историю под названием «смычка города и деревни». Кампания была инициирована В. И. Лениным на IX Всероссийском съезде Советов в 1921 году, где вождь революции говорил о необходимости укрепления союза пролетариата и крестьянства. А. Рэнд, таким образом, обращается в романе к важному историческому факту, ознаменовавшему переход большевиков от политики военного коммунизма (1918–1921) к противоположной, по сути, новой экономической политике – НЭПу (1921–1929). Необходимость такого шага была продиктована сложившейся неблагоприятной для советской власти обстановкой в стране: агрессивность политики военного коммунизма по отношению к деревне (продразверстка изымала у крестьян до 70% произведенной продукции) привела к отчуждению крестьян от пролетариата, руками которого она проводилась. Угрожающая ситуация отражается в романе в виде двух газетных заметок. В одной из них сообщалось, что в деревне Василькино в Прикамье крестьяне, подстрекаемые контрреволюционными элементами, сожгли местный клуб вместе с находившимися в нем представителями советской власти и отряд ГПУ

уже отправился в Василькино. В другой говорилось, что в селе Свердловское двадцать пять крестьян были казнены за убийство корреспондента комсомольской газеты из Самары. Крестьяне отказались выдать убийцу [Rand, с. 358]. Схожую статистику крестьянского возмущения привел в своем докладе по аграрной ситуации в стране и партийный функционер Андрей Таганов: за последние два месяца в отдаленных деревнях были убиты двадцать шесть коммунистов, сожжены три школы, склад и восемь клубов. В селе Петровшино крестьян выстроили в ряд и расстреляли каждого третьего за отказ назвать имена зачинщиков [Там же, с. 388]. Настоячивое, внешне неэмоциональное упоминание карательной функции ГПУ во всех этих операциях, так же как и подчеркивание в такой же, внешне беспристрастной манере стойкости крестьян (то есть их героизация), делает очевидным, на чьей стороне лежит авторская симпатия.

В романе отражено, как большевики пытались обуздать крестьянское недовольство и сблизить рабочих и крестьян. В виде цитат, в кавычках, приводятся характерные для того времени газетные и плакатные призывы к «более тесному взаимопониманию между рабочими и крестьянами, более широкому распространению городских идей в деревне» [Там же, с. 176]. Этим целям служил и изображенный в романе Дом крестьянина, в котором работала Кира Аргунова. Описание его функционирования – не авторский вымысел, а реальность того времени. В советской энциклопедии имеется, например, информация о Центральном доме крестьянина (ЦДК) в Москве, который был открыт в 1922 году для обслуживания приезжих крестьян. Помимо обеспечения гостей из деревни жильем и едой, в ЦДК с крестьянами проводилась культурная работа: экскурсии, лекции, доклады. ЦДК был упразднен в 1941 году [Дом крестьянина]. В романе заводилом, тов. Битюк, не уставала напоминать своим пяти сотрудникам, что Дом крестьянина был «сердцем огромной сети, по венам которой расходился благодатный свет новой пролетарской культуры в самые темные углы наших отдаленных деревень» [Rand, с. 177]. Плакаты-призывы поднимались по стенам вдоль парадной лестницы: «*Наше будущее лежит в смычке города и деревни!*», «*Товарищи, укрепляйте смычку!*», «*Товарищи, вносите свой вклад в смычку!*», «*Товарищи, что вы сделали для смычки?*» [Там же, с. 176]. Изображения на плакатах – рабочие и крестьяне, пожимающие друг другу руки в разных вариациях (крестьянка и рабочий, рабочая и крестьянка), рабочая скамья и плуг, заводские трубы и пшеничные поля – повторяли друг дру-

га. И в этом случае авторская пристрастность проступает в избыточности однотипных плакатов, клишированности примитивных формулировок. Авторская оценка содержится также и в описании неэффективности работы учреждения в различных эпизодах. Так, например, когда заводилом строго спросила с сотрудницы, почему не был распечатан срочный запрос на лектора для крестьянской делегации, выяснилось, что у той отсутствовала лента для печатной машинки по той причине, что в необходимом для получения данного реквизита списке подписей из четырех фамилий, последняя отсутствовала [Там же, с. 178]. Да и сам перечень культурных мероприятий для крестьян не скрывает авторской иронии. Озадаченному крестьянину, робко теребившему в одной руке ушанку, а другой – почесывающей затылок, Кира заученно выплескивала всю программу его пребывания в столице, которая состояла из экскурсии по Зимнему дворцу с целью посмотреть, как жил царь – наглядный урок по классовой тирании, экскурсии в музей Революции – простой наглядный курс истории пролетарской революции, лекции в марксистском клубе на тему «Проблемы советского города и деревни», детского гимнастического представления во дворце пионеров, оперы «Аида» в Мариинском театре [Там же, с. 179]. Описание рабочей деятельности Киры также является свидетельством неэффективности советского учреждения. Целыми днями Кира занималась сортировкой и раскладыванием по папкам бесконечных бумаг, документов, справок, отчетов, счетов, запросов, до которых никому никогда не было дела. В описании коллег Киры по Дому колхозника содержится выразительное авторское отступление, в котором говорится о распространенной среди советских граждан привычке характеризовать все неэффективное как «советское»: существовали «советские спички», которые не зажигались, «советские косынки», которые рвались в первую же носку, «советские туфли» с картонными подошвами. Такими же «советскими девушками» были и двое из коллег Киры [Там же, с. 177].

Однако кульминации авторская оценка достигает в описании царящей в учреждении культуры атмосферы страха. Под постоянным страхом пребывала даже беззаветно преданная коммунистическим идеалам заводилом, опасавшаяся доноса со стороны своей подчиненной, члена партии. Своеобразной формой доносительства был такой культурный атрибут советской действительности, как Стенгазета (с заглавной буквы) – голос общественности, который не щадил ни тех, кто осмеливался надеть шелковые чулки, – что было не по-пролетарски, ни тех, кто оставлял

включенным свет в туалете – электричество стоило денег советскому государству, ни начальника, который мог быть недостаточно вежлив с подчиненными – таких предупреждали, что и не с таких плеч слетали головы, но самым страшным было получить клеймо «антисоциального» элемента, за которым неминуемо следовало увольнение. В этой ситуации страх остаться без продовольственной карточки в то время, когда ее любимый человек, больной туберкулезом Лео Коваленский нуждался в усиленном питании, побудил Киру предпринять унижительную и абсолютно безнадежную попытку быть принятой за свою, присоединившись к группе сплетничающих во время отсутствия начальницы сотрудниц отдела с выдуманной нелепой любовно-бытовой историей, полностью отвечающей их интересам [Там же, с. 181].

А. Рэнд не обходит вниманием в романе и такой вид культуры, как кино. Автобиографическим в этом контексте является тот факт, что любимым досугом Алисы Розенбаум в студенческие годы в послереволюционном Петрограде был кинематограф. Сохранилась студенческая работа Алисы, посвященная ее любимой актрисе американского немого кино, полячке по происхождению, Поле Негри, в котором она сравнивает ее с другими известными актрисами той эпохи – Франческой Бертини, Глорией Суонсон и Мэри Пикфорд [Heller, с. 86], что свидетельствует о ее хорошем знании предмета. Известно также, что американские фильмы, которые Алиса смотрела до эмиграции, способствовали отчасти формированию ее иллюзорных представлений о жизни в США. В романе же Рэнд на примере одного фильма повествует о том, в каком виде зарубежное кино доходило до советских зрителей. Заграничная афиша фильма привлекла толпы людей. Вместе с названием фильма и именем американского режиссера на экране появилась фамилия цензора, товарища М. Завадкова. Фильм озадачивал. Размытое и прыгающее изображение людей, представленных членами американского профсоюза, сражающихся с капиталистами, неожиданно сменялось четкими картинками красиво одетых, счастливых мужчин и женщин. Изображение на экране сопровождали несоответствующие ему субтитры о революционной борьбе [Rand, с. 157]. Появление в списке создателей фамилии цензора, успешно подогнавшего американский фильм под нужды советской идеологии, было поэтому совершенно оправданным.

Представленная в крайне отрицательном свете роль цензуры в судьбе данного вымышленного фильма является в то же время вполне достоверным фактом, свидетельством чему служит

информация справочного характера об органах цензуры. Из нее следует, что в СССР все виды цензуры печатных произведений осуществлялись органом под названием Главлит, созданным 6 июня 1922 г. на основании декрета Совета народных комиссаров РСФСР. 9 февраля 1923 г. в составе Главлита был учрежден комитет по контролю над зрелищами и репертуаром – Главрепертком, переименованный в 1934 г. в Главное управление по контролю над зрелищами и репертуаром, в ведение которого входил политико-идеологический контроль над репертуаром кино, театра, а также музыкальных произведений [Чогандарян, с. 181].

Таким образом, содержащиеся в романе объективные факты пролетарской культуры неизменно подаются с субъективной авторской оценкой. Проблема взаимодействия объективного и субъективного в творчестве А. Рэнд представляет особый интерес, так как именно в этой сфере проявляется одна из отличительных особенностей ее литературного письма. Ратуя за приоритет вымысла над фактом в литературном произведении в целом, она в то же время добивается «объективного языка», подразумевая под этим сознательное авторское стремление к конкретизации изображаемого явления, достижению точности, прозрачности изложения. Требования Рэнд к стилю сводятся к тому, что первоначально он должен служить выбору и четкому изложению объективных фактов, а не всецело созданию атмосферы; читатель на основании авторского изложения должен сам прийти к определенным эмоциям вместо того, чтобы получить их готовыми из вторых рук [Рэнд, с. 95–99]. Именно такой стиль и демонстрируют все вышеприведенные примеры из ее романа. Лишь в одном из них оценка создается с помощью художественных образов (плакаты как «*лоскутное одеяло*» и «*яркая плесень*»). Во всех других случаях даются лишь конкретные детали, а оценка, атмосфера создаются авторской избирательностью в их отборе и их избыточностью. В этом и состоит отличительная особенность романа Рэнд – объективное в деталях изображение парадоксальным образом в целом оказывается субъективным. Другими словами, роман Рэнд представляет собой свидетельство эпохи, на котором «отпечаталась личность (курсив мой. – К. М.)» [Сыроватко, с. 65]. Таким образом, «Мы живые» и есть тот самый «человеческий документ», так как, по определению младоэмигрантов, «человеческим документом» роман делают не столько сами реалии эпохи, сколько их авторское осмысление.

Итак, в своем первом романе А. Рэнд оказалась еще не готова создать свой собственный,

полностью вымышленный, максимально оторванный от действительности художественный мир в соответствии со своим специфическим пониманием предназначения литературного произведения. В этом есть, однако, и свой положительный момент. Благодаря тому, что роман еще не приобрел искомой писательницей философской значимости, он полностью остается в рамках истории, представляя в таком виде историческую ценность для современного читателя. Художественно воспроизводящий фактическую реальность послереволюционных лет в столице советской России, изображая в том числе и пролетарскую культуру, роман А. Рэнд читается сегодня как убедительный «человеческий документ» эпохи. В контексте переосмысления недавней истории страны роман интересен еще и содержащейся в ней яркой субъективной оценкой, предсказуемо предопределяющей ту или иную читательскую реакцию.

Историзм романа, который сама А. Рэнд явно не склонна ставить себе в заслугу, говорит также о том, что она еще остается в тренде отечественной литературы своей эпохи, тяготеющей к документальной достоверности изображения. Последнее свидетельствует о связи А. Рэнд с возмужавшей ее русской культурой. Различные же проявления русской и американской идентичностей А. Рэнд, особенно в свете ее декларативного заявления о неприятии русской культурной традиции, открывают возможности для дальнейшего исследования ее творчества.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-60009.

Список литературы

- Дом крестьянина // Москва: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. 688 с.
- Сыроватко Л. В. Между фактографией и беллетристикой: «человеческий документ» в литературной практике конца 1920-х–1930-х гг. // Литература и документ. Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019. 369 с.
- Чаус Н. В. Советские плакаты 1917–1920 гг. основное средство пропаганды социалистической идеологии // Социально-экономические явления и процессы. 2010. № 6 (022). С. 221–223.
- Чогандарян М. Г. Методы, способы и приемы советской пропаганды в 1920–1930 гг. XX века // Теория и практика общественного развития. 2013. № 7. С. 181–183.
- Рэнд А. Романтический манифест: философия литературы. М.: Альпина Паблишер, 2011. 199 с.
- Heller A. Ayn Rand and the World She Made. N. Y.: Nan A. Talese, 2009. 567 p.

Mayhew R. Introduction // Essays on Ayn Rand's «Atlas Shrugged». N.Y.: Lexington, 2009. P. vi – ix.

Rand A. We the Living. N. Y.: Penguin Group (USA) Inc, 2009. 450 p.

References

Dom krest'ianina (1980) [A Peasant's House]. Moskva, Entsiklopediia. 688 p. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian)

Chaus, N. V. (2010) *Sovetskie plakaty 1917–1920 gg. osnovnoe sredstvo propa-gandy sotsialisticheskoi ideologii* [Soviet Poster Boards of 1917–1920 as the Main Means of Socialist Ideology Propaganda]. *Sotsial'no-ekonomicheskie iavleniia i protsessy*, No. 6, pp. 221–223. (In Russian)

Chogandarian, M. G. (2013). *Metody, sposoby i priemy sovetskoi propagandy v 1920 -1930 gg. XX veka* [Methods and Approaches of the Soviet Propaganda in 1920s – 1930s of the 20th Century]. *Teoriia i praktika*

obshchestvennogo razvitiia. No. 7, pp. 181–183. (In Russian)

Heller, A. (2009). *Ayn Rand and the World She Made*. 567 p. New York, Nan A. Talese. (In English)

Mayhew, R. (2009). *Introduction. Essays on Ayn Rand's Atlas Shrugged*. N.Y., Lexington, pp. vi – ix. (In English)

Rand, A. (2011). *Romanticheskii manifest: filosofii literatury*. [The Romantic Manifesto: A Philosophy of Literature]. 199 p. Moscow, Al'pina Publisher. (In Russian)

Rand, A. (2009). *We the Living*. 450 p. New York, Penguin Group (USA) Inc. (In English)

Syrovatko, L. V. (2019). *Mezhdru faktografiei i belletristikoi: "chelovecheskii document" v literaturnoi praktike kontsa 1920-kh–1930-kh gg.* [Between Factual and Fictional: "A Human Document" in Literary Practices in the 1920s–1930s]. *Literatura i document*. 369 p. Moscow, Institut mirovoi literatury im. A. M. Gor'kogo RAN. (In Russian)

The article was submitted on 05.02.2020

Поступила в редакцию 05.02.2020

Мирасова Камила Наилевна,
кандидат филологических наук,
научный сотрудник,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
kamila88@yandex.ru

Mirasova Kamila Naeelovna,
Ph.D. in Philology,
Researcher,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
kamila88@yandex.ru