

# Практики чтения советской литературы

Мария Майофис

## «Этот стиль близок миллионам читателей...»:

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «РОМАНТИЧЕСКИЙ»  
В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1950-х ГОДОВ

Maria Maiofis

“This Style Is Close to Millions of Readers...”: Rethinking the Concept of “Romantic”  
in Soviet Culture of the 1950s

**Мария Майофис** (Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики; доцент Школы философии и культурологии; кандидат филологических наук) [mmaiofis@hse.ru](mailto:mmaiofis@hse.ru)

**Maria Maiofis** (PhD; Assistant Professor, School of Philosophy and Culture, National Research University Higher School of Economics) [mmaiofis@hse.ru](mailto:mmaiofis@hse.ru)

**Ключевые слова:** романтизм, история понятий, советское кино оттепели, Константин Паустовский, Евгений Андриканис, советская литературная критика 1950-х годов, советская кинокритика 1950-х годов

**Keywords:** Romanticism, history of ideas, Soviet cinema of the Thaw, Konstantin Paustovsky, Evgeny Andrikanis, Soviet literary criticism of the 1950s, Soviet film criticism of the 1950s

УДК: 316.73 + 82

UDC: 316.73 + 82

Статья посвящена переосмыслению «романтического» в период ранней оттепели (1954—1960), прежде всего в области литературы и кинематографа. Автор выделяет два существенных семантических сдвига в трактовке этого понятия. Первый приходится на 1954—1955 годы и связан с реабилитацией романтизма после его фактического запрета во время идеологических кампаний 1948—1949 годов. Писатели, критики и режиссеры отстаивали необходимость возвращения романтических элементов в искусство, ссылаясь на запрос читательской и зрительской аудитории, особенно молодой ее части. Романтизм здесь понимается как инструмент привлечения внимания, возбуждения эмпатии и заинтересо-

This article is dedicated to rethinking the “romantic” in the early Thaw period (1954—1960), primarily in sphere of literature and film. The author highlights two significant semantic shifts in how this concept is interpreted. The first occurred from 1954—1955 and was connected with the rehabilitation of romanticism after its virtual ban during the campaigns of 1948—1949. Writers, critics, and directors advocated for the need to return romantic elements to art, referring to the requests of the reading and viewing public, especially its younger members. Romanticism here was understood as a tool for attracting attention and arousing empathy and interest, that is, as a necessary element of the reader’s and viewer’s “social education.” The second semantic shift occurred in 1959—1960, when “romanticism” began to be understood

ванности, то есть как обязательный элемент «общественного воспитания» читателя и зрителя. Второй семантический сдвиг приходится на 1959—1960-е годы, когда «романтизм» начинают понимать, с одной стороны, как наиболее адекватный модус репрезентации культуры начала XIX века, интерес к которой неуклонно растет, а с другой — как синоним «поэтического», «лирического», «камерного», «частного». Результатом этого второго сдвига уже через несколько лет становится появление и закрепление понятия и жанра «поэтического кино». Но и в этом случае кинематографисты и кинокритики стремятся повлиять на зрительское восприятие, «перенастроить» его.

on the one hand as the most adequate mode for representing the early 19<sup>th</sup> century, the interest toward which was increasing, and on the other hand as a synonym for “poetic,” “lyrical,” “intimate,” and “private.” After a few years, the result of this second shift was the emergence and fortification of the idea of “poetic cinema.” But in this case as well, filmmakers and critics aimed to influence the audience’s perception of cinema, to “reconfigure” it.

9 июня 1959 года на киностудии «Мосфильм» проходил художественный совет, на котором обсуждались литературные сценарии фильмов, предлагавшихся к запуску в производство. Сценарий фильма «Северная повесть» (по одноименному произведению К. Паустовского) представлял Евгений Андриканис (1909—1993). Несмотря на долгую предшествующую карьеру в кинематографе, для Андриканиса эта картина должна была стать сценарным и режиссерским дебютом. В 1933—1958 годах он работал как оператор, но, после того как при подготовке фильма «Рассказы о Ленине» (1957) С. Юткевич поручил Андриканису режиссуру одной из двух киноновелл, составляющих эту картину, тот укрепился в своем намерении сменить профессию.

На кону, таким образом, стояло не только решение о съемках конкретного фильма — но и перспектива перехода в новый (и более престижный) творческий цех. Коллегам Андриканиса, которые хотели помочь ему на этом сложном этапе его карьеры, нужно было найти убедительные аргументы не только для того, чтобы, несмотря на явные недостатки, сценарий все-таки был принят к постановке, но и для того, чтобы Андриканис в результате был утвержден на должность режиссера-постановщика.

Первым подходящую формулировку нашел молодой кинодраматург и редактор кино Леонид Нехорошев (1931—2014). Он завершил свой критический разбор сценария вполне позитивным выводом: «А вообще можно сделать интересный романтический сценарий. В режиссерском сценарии намечено изобразительное романтическое поэтическое выражение всего материала. Можно сделать интересный романтический фильм»<sup>1</sup>. В этом же ключе выступил и назначенный впоследствии на должность художественного руководителя этого фильма М.И. Ромм — он назвал сценарий Андриканиса «поэтическим рассказом» и поддержал его кандидатуру на роль режиссера<sup>2</sup>.

Очень характерно, что в этом коротком отрывке Леонид Нехорошев трижды использовал слово «романтический», по одному разу в каждом из трех предложений. Лексический повтор здесь, очевидно, не был признаком бед-

1 Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению... литературно-режиссерского сценария: *Андриканис Е.* «Северная повесть» (9 июня 1959 г.) // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 694. Л. 18.

2 Там же. Л. 27.

ности словаря. Эпитет «романтический» должен был сыграть решающую роль в последующей судьбе и начинающего режиссера, и самого фильма.

Несколько месяцев спустя Андриканис подал на рассмотрение худсовета очередную, уже четвертую, версию литературного сценария «Северной повести». Ей он предпослал предисловие — оно было адресовано, разумеется, не зрителям фильма, а тем инстанциям, от которых зависело прохождение сценария и запуск картины в производство. Андриканис хорошо усвоил лексический урок Леонида Нехорошева: этот небольшой двухстраничный текст был перенасыщен апелляциями к «романтическому» — они повторяются в нем буквально как мантра<sup>3</sup>. Дважды «романтический» появляется там в словосочетании «революционная романтика», со ссылкой на решения XIII съезда ВЛКСМ. Однако во всех остальных случаях — без какой-либо связи с революционностью.

Очевидно, мы имеем дело с особым, исторически обусловленным приемом языкового и риторического воздействия. Прием сработал и привел к желаемому результату: фильм в итоге запустили в производство, а Евгения Андриканиса назначили режиссером-постановщиком.

В этой статье я попытаюсь выяснить, почему, с точки зрения Нехорошева и Андриканиса, апелляции к романтической эстетике должны были послужить для руководства «Мосфильма» и Госкино, а возможно — и для отдела культуры ЦК КПСС убедительным аргументом в пользу предлагаемого сценария и почему для режиссерского дебюта Андриканис выбрал именно повесть Паустовского. Параллельно я попытаюсь установить, была ли высокая востребованность «романтики» характерна только для художественного кино или распространялась и на другие виды искусства. Важно также понять, каков был генезис этого запроса.

Моя предварительная гипотеза состоит в том, что в середине и конце 1950-х годов в советской литературной и художественной критике происходит реабилитация и легитимация «романтизма» и «романтического», а параллельно — и расширение значений этого круга понятий. Решить эти задачи оказывается возможным благодаря последовательному выстраиванию фигуры имплицитного читателя и зрителя, который, как представлялось тогда, ждет и даже требует от литературы, театра, кино и изобразительного искусства целенаправленного внедрения «романтики».

## 1

Историки советской литературы неоднократно описывали судьбу понятий «романтизм» и «романтический» на рубеже 1920—1930-х годов. Е. Добренко и М. Никё показали, как М. Горький, а затем писатели и критики объединения «Перевал» настаивали на существовании так называемого революционного романтизма, соприродного социалистическому реализму. Однако в конце 1920-х годов рапповцы активно оспаривают эту трактовку, а затем, в 1933—1934 годах, накануне Первого съезда писателей, официальная критика начина-

---

3 Андриканис Евгений Николаевич. «Северная повесть». Сценарно-режиссерская разработка по одноименной повести К. Паустовского. 4-й вариант измененной машинописи. 1959 // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 691. Л. 1—12.

ет постепенно вытеснять горьковскую концепцию из публичного поля, утверждая, что социалистический реализм сам уже выполняет функции репрезентации и воплощения мечты о будущем, которые ранее закреплены были за романтизмом [Добренко 2007: 89–97; Никё 2000: 472–478]. Таким образом, по Добренко, был запущен длившийся много десятилетий «спор о “романтизме”» [Добренко 2007: 96].

Добренко интерпретирует романтизм преимущественно как метод эстетизации, идеализации и героизации, которые широко у него заимствует соцреализм; именно поэтому при необходимости можно было подчеркивать романтическую составляющую соцреализма или, наоборот, ее затушевывать и даже открыто отрицать. Само это отрицание отнюдь не означало, что эстетизация и идеализация сводились на нет, — оно указывало лишь на запрет открыто ассоциировать эти процессы с романтическими влияниями. Для описания изменений в послевоенном советском искусстве Добренко вводит даже специальный термин — «госромантизм», подразумевая под ним, в частности, создание пантеона романтизированных национальных героев, вполне в духе горьковского революционного романтизма, хотя само понятие «романтизм» стало «негативным» и «политически небезопасным» [Добренко 2020: 573].

Основываясь на этих положениях, Добренко выявил несколько исторических моментов активизации, спада и даже почти полного запрета на обращение к понятию «романтического» в литературно-художественных дискурсах сталинской эпохи. Однако Добренко специально не рассматривал период оттепели, а Т. Лахузен, посвятивший отдельную работу дискурсивной разработке эстетических границ соцреализма, сосредотачивается в основном на литературоведении, а не на критике, и почти не касается текстов, опубликованных в середине и конце 1950-х годов [Лахусен 2000]. Предшественник Лахузена — Йохен-Ульрих Петерс [Peters 1974] — работал в основном с академическим литературоведением, но не с литературной, театральной и кинокритикой.

Конечно, в самом первом приближении история понятия «романтический» в советской оттепельной культуре известна; коротко ее можно было бы описать с помощью характеристик «активизация», «стимулирование», «официальное поощрение», однако важно разглядеть эволюцию и динамику, значимые детали в дискурсивном оформлении этих процессов.

Еще одна причина, которая заставляет меня вновь обратиться к советскому оттепельному дискурсу о романтизме — это обобщенность, монолитность в толковании самих изучаемых понятий в предшествующей исследовательской традиции. В статье, посвященной истории понятий в советской педагогической мысли, мы с И. Кукулиным выдвинули предположение о том, что для советского публичного дискурса была характерна тенденция к инструментализации — постоянному переозначиванию политических, социальных и культурных понятий — в интересах той или другой группы. Борьба шла за наделение «своими» значениями единых для всех участников публичного поля терминов или понятийных комплексов, а «определение значения термина становилось своего рода ставкой в научной, политической и риторической игре» [Майофис, Кукулин 2019: 404–405]. Подобные процессы были характерны и для обсуждения вопросов, связанных с литературой и искусством<sup>4</sup>. Одним из

4 Близкий подход к анализу литературной политики периода Второго съезда писателей см. в статье: [Вьюгин 2019: 53 и след.].

характерных примеров инструментализации эстетических понятий является судьба слов «романтического» смыслового гнезда. Здесь первостепенной задачей будет выявить сдвиги и расширения значений, которые, скорее всего, свидетельствуют и о расширении эстетических регистров.

Третья причина моего внимания к оттепельным дискуссиям о романтизме состоит в том, что до сих пор исследователи писали о нем в основном в связи с романтизмом в литературе и литературной критике и мало интересовались интерпретацией этой категории в других видах искусства. Между тем применительно к кино, театру, изобразительному искусству и музыке в сталинскую эпоху «романтическое» допускалось гораздо свободнее, часто без видимой связи с революционным романтизмом.

Наконец, четвертая причина связана с актуальной сегодня задачей объединить в единое междисциплинарное поле исследования оттепельного искусства, с одной стороны, и общественной мысли и официальной пропаганды, молодежной политики, — с другой. До сих пор они развивались как две отдельные ветви внутри Soviet studies, и это неизбежно обедняло и упрощало наши представления о культурной политике периода оттепели.

## 2

Освещенная в работах Добренко и Никё полемика начала 1930-х годов знаменует один из начальных эпизодов борьбы за инструментализацию романтизма. Одни критики вслед за Горьким и Ждановым настаивают на том, что романтизм является составной частью социалистического реализма, и оспаривают тезис о противостоянии и борьбе этих двух эстетик [Дискуссия 1933]. Но параллельно другие авторы обличают романтизм как противоположность социалистического реализма, как уход от реальности и даже от ответственности (часто эта стратегия лексически маркируется через слова «экзотика» или «поиск необыкновенного»; см.: [Конрой 1934]). Романтизм представляется как способ маскировки истинной реальности [Каверин 1934] или как выдумка, которая уже не нужна для изображения героической и жизненадежной советской действительности<sup>5</sup>. Если высказывания первого типа исходят из горьковского разделения индивидуалистического (реакционного) и коллективистского (прогрессивного) романтизма, то во всех терминологических разработках второго типа у романтизма не предполагается никакого позитивного, советского «двойника» — эта эстетика должна быть просто навсегда оставлена за бортом. Важно, что в литературно-критическом дискурсе середины 1930-х годов эти негативные интерпретации романтизма количественно преобладают, хотя и не перекрывают окончательно позитивные и нейтральные.

В обсуждениях музыки, изобразительного искусства и кино во второй половине 1930-х годов можно наблюдать те же две траектории инструментализации романтизма, но при этом доля позитивных и нейтральных трактовок здесь оказывается несоизмеримо выше, чем при обсуждении развития художественной литературы. Особенно это заметно в годы интенсивного роста ис-

---

5 См., например, высказывание академика А. Баха в подборке приветствий челюскинцам: [Подвиги 1934].

пользования понятия «романтический», которые для журнала «Искусство кино» приходится на 1937 год, а для газеты «Советское искусство» — на 1938-й. От театра, музыки и кино ждут и требуют «романтического» начала, которое должно выражаться прежде всего в эмоциональном накале, иногда даже в патетике [Юков 1937; Володин 1938].

В годы войны использование лексем из «романтического» гнезда резко снижается, а местами сходит на нет — это связано, как показывает Добренко, с осуждением попыток некоторых писателей «приукрасить» военные будни [Добренко 2020: 109]. Но уже со второй половины 1945 года слова из этого лексического гнезда снова оказываются в ходу. Добренко специально рассматривает выступление писателя Бориса Бялика, который призвал писателей «приподнимать» действительность, и ответ ему редактора «Литературной газеты» В. Ермилова, который попытался «нормализовать» этот призыв, отказав литературе в необходимости романтического приукрашивания, ибо «прекрасное — это сама жизнь!» [Добренко 2011: 405–406]. После этой дискуссии, по словам Добренко, «романтизм стал неупоминаемым» и «был заменен “революционной романтикой”», отношение к которой было весьма пренебрежительным» [Добренко 2020: 394], притом что сам эстетический метод «госромантизма» в некоторых отношениях близок оригинальному романтическому методу.

Критики пытались развести исторический европейский романтизм начала XIX века с героизирующим советским романтизмом; если первый накануне начала борьбы с низкопоклонством был уже окончательно стигматизирован как недостойный не только подражания, но и упоминания, то второй, казалось, еще можно было спасти [Дискуссия 1947].

Однако все подобные инициативы оказались сметены под напором «антикосмополитической» кампании 1948–1949 годов, которая фактически продолжалась, то нарастая, то затихая, вплоть до смерти Сталина. По публикациям 1948–1952 годов видно, как под лозунгом «борьбы с низкопоклонством» дискредитируются и вытесняются из публичного обсуждения источники и образцы романтического мироощущения и романтической эстетики — произведения европейского романтизма. Любые упоминания, например, о влиянии этого международного движения на русских писателей могли быть квалифицированы в этот период как опасное политическое заблуждение.

Уже не в первый раз за романтизм достается от коллег Константину Паустовскому<sup>6</sup>. Даниил Данин обличает его рассказ «Чужая рукопись» как «неудачу», «сентиментальную, псевдоромантическую выдумку», так как все ее герои — «мертвые лица», живущие «по старомодным правилам одиноких, “загадочных” натур» [Данин 1948], два года спустя Абрам Палей будет говорить о сугубой художественной вторичности рассказа «Встреча» [Палей 1950].

Константин Симонов в речи на XIII пленуме Союза советских писателей, характеризуя развитие детской литературы, заявляет, что единственно возможная в художественной литературе романтика — это «опора на реальную жизнь, реальные характеры», вроде «истории реального Алексея Маресьева». Путь вымысла, создания «параллельно существующего, придуманного мира» объявляется заведомо ошибочным. Таким образом под удар подпадает прак-

6 См. более ранние примеры критики «романтизма» Паустовского: [Гоффеншефер 1938; Чарный 1940; Ивантер 1941; Берггольц 1944].

тически все творчество Льва Кассиля<sup>7</sup>; его стремление «приукрасить жизнь» Симонов называет не иначе как «бедой» [Симонов 1950].

И вновь при общем наступлении на романтизм литература оказывается в неравном положении по сравнению с другими видами искусства. В кино, музыке и театре допустимы и «романтическая струя в сонатном творчестве» (о публикации сонаты И. Геништы см.: [Дроздов 1950]), и «романтический пафос победы над стихией» в выступлениях цирковых гимнасток [Женщины 1950], и «романтическая интонация» в «реалистическом по самому своему существу фильме “Кубанские казаки”» [Граков 1950]. Но в целом желание обозначить какую-то эстетическую тенденцию как «романтическую» у критиков в 1949—1953 годы неукоснительно снижается: так, в «Литературной газете» использование слова «романтический» падает с сорока упоминаний в 1948 году до двадцати в 1949-м, а в «Советском искусстве» — с тридцати пяти в 1948-м до четырех в 1949-м.

Новая волна сигнификации художественных произведений и авторских манер как романтических начнется со второй половины 1953 года и приведет к существенным смысловым сдвигам в 1954—1955 годах.

### 3

Очередной пересмотр репутации романтизма начинается не в литературной, а в музыкальной и кинематографической критике. В январе 1954 года «Правда» публикует материал, который трудно было вообразить на страницах главной советской партийной газеты еще годом раньше. Музыковед и музыкальный критик В. Кухарский обзорекает московские концерты, открывшие новый музыкальный сезон. Среди них — «симфонические и камерные концерты из произведений Шуберта», исполнение «Фауст-симфонии» Листа, концерт, приуроченный к 150-летию Г. Берлиоза и даже концертное исполнение «Мейстерзингеров» Р. Вагнера<sup>8</sup>. Характеризуя представление драматической симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия», Кухарский сетует на то, что музыкантам (Большому симфоническому оркестру и Большому хору Всесоюзного радио) «не хватало главного — романтической порывистости, художественного темперамента, резко очерченных контрастов между частями» [Кухарский 1954]. Романтизм трактуется здесь прежде всего как культивирование особого рода эмоциональности, пафоса, интонаций, от которых, как следует из обзора, отвыкли даже самые высокопрофессиональные советские музыканты.

Примерно о том же будет писать через несколько месяцев в «Искусстве кино» киновед Илья Вайсфельд. Пренебрежение современных кинематографистов детальным психологическим анализом, по мнению Вайсфельда, происходит от незаслуженной дискредитации термина «романтика», который «исчез из нашего обихода», а вместе с ним и «принципы художественной типизации, преувеличения» [Вайсфельд 1954: 101]. Характерно, что теперь критики сетуют не на *переизбыток*, но на *недостаток* романтического в современном искусстве, а романтическое начало прочно связывается с особым типом представления эмоций.

---

7 См. более раннюю попытку дискредитации прозы Кассиля: [Гельфанд 1943].

8 О попытках вернуть после 1953 г. музыку Вагнера в музыкальный и театральный репертуар см.: [Раку 2014: 402—403].

Наконец, доходит дело и до реабилитации «романтического» в литературе. В преддверии Второго съезда советских писателей (он пройдет в Москве в декабре 1954 года) ленинградский писатель, журналист и этнограф Владимир Дружинин публикует статью с характерным названием «Дорогу романтике!». Главным героем этой статьи становится прежде неоднократно критиковавшийся за «ложный» романтизм Константин Паустовский. Анализ новой книги его повестей и рассказов дает возможность Дружинину расширить спектр значений понятия «романтизм». Он полагает, что недостаточно уже довольствоваться толкованием, представленным в учебниках по теории литературы, где романтизм социалистических реалистов определяется как реалистическое изображение «ростков нового, наличествующих в настоящем», и предлагает осмыслить и использовать художественные открытия Паустовского, в прозе которого «осуществление мечты захватывает целиком все помыслы и действия героев». В качестве одного из примеров такой устремленности за мечтой Дружинин приводит ту самую «Северную повесть», на основе которой несколько лет спустя Евгений Андриканис решит снять художественный фильм. Романтизм в современной литературе, по Дружинину, — это не только приверженность мечте, но также и «исключительность образов и сюжетных положений», то есть нечто прямо противоположное нормативности и типизации.

Семантическое расширение слова «романтизм», как и следующее из него эстетическое обновление, Дружинин объясняет запросом читательской аудитории: «...этот стиль близок миллионам читателей без различия возраста, хотя молодым — в особенности» [Дружинин 1954].

Через месяц с небольшим «Литературная газета» — тоже в рамках подготовки ко Второму съезду — опубликовала статью Льва Кассиля, где он продолжил реабилитацию романтизма и так же, как и Дружинин, аргументировал необходимость возрождения этой эстетики и стилистики потребностями читателей, причем прежде всего самых юных. В этом тексте он мог уже смело опираться не только на прецедентную публикацию Дружинина, но и на гораздо более авторитетный официальный источник, фактически дававший санкцию на возвращение романтизма.

В резолюции проходившего 19—27 марта 1954 года XII съезда ВЛКСМ «О работе пионерской организации им. В.И. Ленина» идея культивирования романтики была выражена с опорой на принципы возрастной психологии, а значит, как и у Дружинина, с учетом адресата детской и молодежной политики и его социальных, психологических и культурных потребностей: «При организации работы звеньев, отрядов, дружин *нельзя забывать стремление детей к романтике*, игре, красочным и увлекательным занятиям» (Курсив мой. — М. М.) [Товарищ комсомол 1969: 138]<sup>9</sup>. Этот призыв был, по-видимому, частью последовательной кампании по более интенсивной социальной интеграции советских детей и молодежи и установлению контроля над этой социальной группой. По наблюдениям Юлиане Фюрст, эта кампания была запущена в конце 1953 — начале 1954 года. Ее мишенями были одновременно

9 Выступая на том же съезде комсомола, директор Детгиза Пискунов прямо заявит о «крупнейшем пробеле» современной детской литературы — «в ней мало высокого романтизма, она порой бывает написана такой прозаической прозой, что у читателя при чтении, выражаясь словами Маяковского, раздирает рот зевота шире Мексиканского залива» (ОР ИМЛИ. Ф. 636. Оп. 2. Д. 174. Л. 3).



уличное хулиганство и насилие в молодежной среде, чрезмерное увлечение западной модой и музыкой и политическое инакомыслие. В качестве главных инструментов были предложены реидеологизация, новый социальный контракт (re-engagement) с молодежью и воссоздание боевого духа первых лет после Октябрьской революции – на уровне организации детских и подростковых коллективов и на уровне художественных репрезентаций [Fürst 2006: 142f].

Первыми разворачивают лозунг о молодежном запросе на романтику сами комсомольские функционеры. Заместитель заведующего отделом студенческой молодежи ЦК ВЛКСМ Андреев публикует в июне 1954 года в журнале «Искусство кино» статью, в которой сетует на то, что молодежь с нетерпением ждет выхода на экраны очередной серии «Тарзана» и «Королевских пиратов», «в которых была подчас безыдейная и неправдоподобная, но все же романтика, были острые, волнующие ситуации и приключения». В этом Андреев видит выражение «естественных запросов молодежи», которые удовлетворяются отечественным кино и театром далеко не полностью. За статьей немедленно последовал реприманд от отдела науки и культуры ЦК — на вид поставили не только автору статьи, но и главному редактору журнала [Аппарат ЦК КПСС 2001: 285].

Как председатель детской секции Союза писателей СССР, Кассиль был, конечно, в курсе и постановлений съезда ВЛКСМ, и их ближайших политических последствий. Как и Андреев, он поспешил воспользоваться открывшейся возможностью вновь заговорить о романтике в литературе и ответить на обвинения, которые выдвигались против него с конца 1940-х годов. Он высказывается развернуто и резко, подчеркивая, что отсутствие романтики в литературе не позволяет должным образом бороться с эффектами детской и молодежной социальной дезинтеграции: «Думается мне, что именно известным пренебрежением к романтическим запросам молодежи объясняется, что нам то и дело приходится слышать претензии учителей и библиотекарей, ведущих серьезную работу с молодыми читателями. Мало, говорят они, появляется за последнее время в нашей литературе таких книг, которые вызвали бы общий интерес юных и взрослых читателей, пылкие споры в школьной среде, горячее стремление следовать примеру героев. То есть мало книг, которые становились бы властителями умов и повелителями юных душ» [Кассиль 1954].

В этом фрагменте примечательны три тезиса, выдвинутые как априорные: 1) общественный консенсус о неудовлетворительном состоянии умов и душ современных молодых людей; 2) уверенность в том, что именно литература способна эту ситуацию изменить; 3) отнесение книг и героев — будущих «властителей умов» — к романтической традиции, которой до сих пор пренебрегали писатели и литературные критики.

Кассиль, так же как и его предшественники, воспринимает романтизм прежде всего как особую форму репрезентации человеческих переживаний, — такую, которая внушила бы читателю максимальную степень эмпатии по отношению к героям и желание подражать им. Он настаивает: чтобы выйти из состояния кризиса, современная литература должна пойти на расширение и усложнение собственного репертуара, включить «сложные контрасты и противопоставления, драматические коллизии», но при этом избегать чрезмерной идеализации героя, не боясь говорить о его недостатках и ошибках.

Готовя платформу для съездовской дискуссии и предупреждая об опасности чрезмерной идеализации, Кассиль использовал риторику, которая уже несколь-

ко лет была в ходу в связи с войной против «теории бесконфликтности», начатой по инициативе ЦК еще в 1952 году, в связи с новым поворотом в сталинской политике и в преддверии новой волны чисток (см. об этом: [Зезина 1999: 70 и след.]). Два года спустя выпады против теории бесконфликтности имели уже совсем другое значение: они нужны были, чтобы утвердить для литературы право на критический модус репрезентации. Однако в рассуждениях Кассиля было и нечто большее: стремление утвердить в качестве законной и уважаемой такую модель авторства, которая позволила бы создавать, выражаясь словами Симоннова, «параллельные реальности» и радикально преобразовать наличную реальность. А это, в свою очередь, означало реабилитацию игры и воображения:

...художник всегда ощущает мир как целое. Это свойство поэзии неотделимо от романтики.

Не всегда легко распознать романтическую связь вещей в обыденном, будничном, постоянном. Здесь очень важную роль для юного сердца может сыграть мечтательное воображение, увлекательная игра, за которой скрываются серьезные чаяния и добрые чувства [Кассиль 1954].

Пожалуй, самую емкую формулу для нового осмысления «романтического» в искусстве и жизни предложил Илья Эренбург в повести «Оттепель», опубликованной в майском номере «Знамени» за 1954 год, за несколько месяцев до статьи Кассиля. Один из главных героев «Оттепели», Коротеев, многократно называет своего молодого коллегу Савченко «романтиком», намекая на неуместность его идеализма и юношеских порывов, но по прошествии времени убеждается, что Савченко был прав, потому что для нового времени нужны и новые люди — «романтики». Где их найти, как создать? «Слишком крутой подъем, воздух редкий, гнилые легкие не выдерживают. <...> *Просвещать мало, нужно воспитывать чувства.* <...> Но как воспитать чувства? Наверное, трудно. <...> Трудно, но возможно: горением, чутьем, волей» (Курсив мой. — М.М.) [Эренбург 1989: 210]. Воспитание чувств, установление новых режимов эмоциональности — вот как формулировалась в 1954—1955 годах главная цель оттепельного «возвращения к романтизму».

В следующем, 1955 году поднятую Кассилем тему продолжит детская писательница Любовь Кабо. И снова аргументация окажется выстроена вокруг потребностей и запросов молодых читателей. Отмахнувшись от них, старшие не смогут донести до молодых простые и важные истины — прежде всего о необходимости самоотверженного труда, без которого советская плановая экономика уже не способна была залатывать то и дело возникающие бреши: «Во всех любимых молодежью книгах есть тот романтический взлет, то обаятельное сочетание суровости и лиризма, то дыхание молодости, без которых душевный разговор с юным читателем попросту невозможен. А говорить с ним нужно о многом. Разбить установившиеся у него предрассудки и схемы, раскрыть удивительное многообразие жизни, научить ничего не бояться — ничего! Бросаться на самые трудные, самые, казалось бы, “прозаические” участки. Научить его настоящему уважению к людям труда, возбудить в нем самую жажду трудиться» [Кабо 1955]. Обратим внимание на микроскопический, но важный для будущих событий сдвиг: словосочетание «романтический взлет» описывает здесь не сюжетные особенности произведений или характерологические особенности героев, но скорее интонацию, которую используют авторы — не для того, чтобы рассказать, а чтобы завести «душевный разговор».

Тема читательских запросов, читательской неудовлетворенности текущей литературной ситуацией оказывается для «Литературной газеты» настолько принципиальной, что уже в следующем, 1956 году это издание открывает отдельную рубрику — «О нашем читателе». Вопреки ожиданиям, здесь публикуются не читательские письма и отклики, а статьи писателей и поэтов о том, каким они представляют своего читателя. И вот уже Мехти Гусейн говорит, что «советский читатель вправе предъявить нам большой счет», в том числе и за то, что «мы иногда забываем, как нужна нам романтически взволнованная поэзия», Джалол Икрами пересказывает реплику старика-колхозника из Ленинабадского района Таджикской ССР: «Дайте нам книгу, после которой ржавчина сходит с души», а Юрий Яковлев слагает патетическое стихотворение, в котором воображаемый мальчик-читатель спит, спрятав под подушку его, яковлевскую книжку, а поэт, выслушав советы коллег, писать или с помощью розового цвета, или с помощью цвета черного, обещает «настоящему судье» всех его детских книжек писать только с помощью «трудного красного цвета», «откровенного, как гроза» [О нашем читателе 1956].

Эта апелляция к запросам читателя и зрителя проникает и в театральную критику, даже публикующуюся в центральной партийной прессе. В статье с характерным названием «О культуре спектакля» литературный критик и кинодраматург Ю.Б. Лукин призывает пересмотреть доминирующие исполнительские манеры драматических актеров, вновь ссылаясь на пожелания зрителей, поскольку «наряду со сценическим рисунком, исполненным глубокой психологической сосредоточенности и сдержанности» они хотят «видеть и образы другого плана — столь же художественно полноценные образы высшего героико-романтического звучания...» [Лукин 1955].

#### 4

В 1955—1956 годах для воспитания молодого зрителя, ожидающего «героико-романтических» образов и «таинственных» сюжетов, начинают один за одним снимать художественные фильмы новых жанров или жанров, полузабытых в период «малокартинья», — и они все больше теснят на экранах кинотеатров производственные драмы и кинокомедии<sup>10</sup>. Это фильмы «шпионские», приключенческие, лирико-мелодраматические, «повести о взрослении и воспитании сильных характеров», лирико-героические биографии, а также фильмы историко-революционные.

Историко-революционный жанр начинает интенсивно эксплуатироваться к сорокалетию революции, в 1957 году. По фильмам этого года хорошо видно, как романтические характеры, мотивы и сюжетные ходы используются для «воспитания чувств» молодых зрителей. Появляется новый тип героя — революционер, наделенный бурной, страстной эмоциональностью и в этом смысле похожий на героев романтической прозы или даже оперы. Очень характерный пример — фильм Юлиа Райзмана «Коммунист» с Евгением Урбанским в глав-

---

10 Отчасти эти новые жанры были нужны для того, чтобы заполнить «экологическую нишу» авантюрно-развлекательного кино, которую в конце 1940-х — начале 1950-х занимали «трофейные» фильмы, но более подробное обсуждение этого вопроса не входит в задачи моей статьи.

ной роли, снятый в том же 1957-м. Характерно, что фильм вызвал позитивную реакцию и зрителей, и экспертов: по опросу зрителей, проведенному журналом «Советский экран» в 1959 году, картина Райзмана была названа в числе трех лучших фильмов года, а на фестивале в Венеции «Коммунист» был удостоен почетного диплома. Но параллельно происходит и другой процесс: в фильмах конца 1950-х годов социалистическая революция получает дополнительную культурную легитимацию через ассоциирование ее с эстетикой романтизма и прямые отсылки к первоисточникам — текстам и биографиям авторов эпохи романтизма, и русским, и иностранным.

В фильме Александра Файнциммера «Овод», снятом по сценарию Евгения Габриловича в 1955 году, революционер был изображен как страстный герой романтического типа в историческом романтическом антураже: события положенного в основу фильма романа Этель Лилиан Войнич могут быть условно приурочены к 1830—1840-м годам. В год своего выхода этот фильм занял третье место в прокате — его посмотрели более 39 миллионов зрителей.

Однако исторический романтизм проникает и внутрь повествований о русской революции — например, в уже упомянутой в начале этой статьи фильм С. Юткевича «Рассказы о Ленине», вторую часть которого Юткевич доверил поставить своему оператору Е. Андриканису.

Сценарий этой второй части, носящей название «Последняя осень» (ее действие происходит осенью 1923 года) написал все тот же Е. Габрилович, который адаптировал для советского экрана «Овода» Войнич. В этой киноновелле, повествующей о последних месяцах жизни вождя революции, Ленин дважды просит почитать ему вслух. Оба названных им автора — знаковые фигуры для романтической традиции, оба эпизода чтения — поворотные в сюжете. Сперва, только-только выпроводив из своего кабинета в Горках не дозволенного больничным режимом гостя — жениха медсестры Саши, — Ильич должен отвечать на неприятные вопросы своего начальника охраны Белова — не было ли в доме кого-то постороннего? Поскольку именно от нелегального гостя он и узнал о происходящей межфракционной борьбе в партии, опечаленный и обескураженный Ленин хитрит и не выдает своей тайны, — но зато просит медсестру Сашу почитать ему Шиллера. Во второй раз, выступив на заводском митинге за прекращение межфракционной борьбы и посетив заседание в Кремле, вновь разболевшийся от этих поездок Ленин просит Надежду Константиновну почитать ему на ночь рассказ Джека Лондона «Любовь к жизни». Заслуживает отдельного внимания то, как искусно Габрилович и Юткевич выбрали фрагмент для чтения — в исполнении Крупской мы слышим только отдельные фразы, повествующие о большом мужестве и жизнелюбии главного героя и о его отчаянном положении, — но не получаем и малейших намеков на дегуманизацию героя, столь детально представленную в оригинальном рассказе. На словах «...он закрыл глаза и бесконечно бережно собрал все свои силы. Он крепился...» Ленин умирает. Так, через привлечение контекста европейского романтизма и американского неоромантизма история медленного угасания вождя революции становится историей о героической гибели.

Публикуя сценарий этой киноновеллы, Габрилович безо всяких опасений признался в интенсивной работе воображения, которому он позволил «дополнить и перегруппировать то, что явствует из документальных свидетельств»: «Автор рассказывает не только то, что было, но и то, что, по его глубочайшему убеждению, могло быть» [Габрилович 1957: 75].

В 1958 году очередной съезд ВЛКСМ уже настойчиво потребовал от советской пропаганды и искусства «воспитания чувств» молодых на примерах революционной борьбы прошлого. Цитатой из резолюции этого съезда Евгений Андриканис успешно воспользуется, готовя к утверждению литературно-режиссерский сценарий «Северной повести». Многочисленные отсылки к «романтизму» в его предисловии сделаны с полным осознанием истории реабилитации этого понятия в предшествующие годы. «Северная повесть» здесь названа «романтической поэмой о мужестве и героизме наших людей», которым свойственны «гражданская страстность и высокая целеустремленность», а фильм он обещает сделать «насыщенным революционной романтикой»<sup>11</sup>.

Продуманно выбирается и основа для экранизации. В середине 1950-х внимание к творчеству Паустовского было привлечено его сборником эссе (крайне редкий в советской литературе жанр) «Золотая роза», который вызвал нападки официальных критиков и большую симпатию читателей — в этой книге ссылки на эстетику европейского романтизма составили важнейшую часть авторского творческого кредо.

Кастинг «Северной повести» был тоже явно осуществлен с большим вниманием. На роль главного героя, офицера Павла Бестужева, Андриканис приглашает Олега Стриженова — актера, сыгравшего к тому времени три памятные зрителям роли в амплу романтического героя — Артура в уже упомянутом «Оводе» Файнциммера, Говорухи-Отрока в «Сорок первом» Чухрая<sup>12</sup> и Мечтателя в «Белых ночах» Ивана Пырьева.

Прямо подводила к романтической эстетике и первая часть «Северной повести» Паустовского — история спасения в 1826 году на Аландских островах бежавшего из Петербурга декабриста; с чтением «Эды» Баратынского<sup>13</sup>, завораживающими северными пейзажами, памятью о героике Бородинского сражения и дуэльным эпизодом, который предопределяет дальнейшую судьбу офицера Бестужева и его возлюбленной.

В выборе литературной первоосновы, разработке сценария и в формах его представления заметно очередное смещение круга значений понятия «романтический»: характеризуя повесть Паустовского и будущий фильм, Андриканис и его коллеги (прежде всего художественный руководитель фильма Михаил Ромм) часто в качестве синонимов к «романтическому» используют эпитеты «лирический» и «поэтический». Выступая в октябре 1960 года на обсуждении музыкального сопровождения фильма, Андриканис пояснил, какой тип кинематографического изображения он сам воспринимает как романтический. Оказалось, что дело совсем не в героике или пафосе, но в особом ритме повествования, жестикуляции, интонировании, — их он считал принципиальным противопоставить популярной в 1950-е годы эстетике итальянского неореа-

11 Андриканис Евгений Николаевич. «Северная повесть». Сценарно-режиссерская разработка по одноименной повести К. Паустовского. 4-й вариант измененной машинописи. 1959. Л. 3–4.

12 На X Международном кинофестивале в Канне (1957) этому фильму был присужден специальный приз жюри «За оригинальный сценарий, гуманизм и романтику» [Чупринин 2020: 277, 319].

13 В фильме томик Баратынского будет заменен томиком Пушкина.

лизма, ссылаясь при этом на устойчивый зрительский горизонт ожидания, который необходимо таким образом сместить, трансформировать:

Мы с вами как-то привыкли к итальянскому неореализму, когда они говорят просто, бытово, скороговоркой. Нам показалось, что романтическая повесть Паустовского не может идти так, как мы привыкли видеть итальянские фильмы. Вы посмотрите знаменитую картину, когда Пушкин стоит, облокотившись о камень? Это поза. Поза. Но это Пушкин. Может быть, мы где-то переборщили, но мне казалось, что именно в таком, несколько замедленном, повествовательном тоне и нужно делать романтичность. Хотелось его движениями подчеркнуть ту эпоху, которая действительно близка Байрону. Это — байроновская эпоха, это романтизм, и он — современник этой эпохи. И нельзя эту эпоху трактовать с точки зрения итальянского неореализма<sup>14</sup>.

В этом пассаже новоиспеченный режиссер говорит о проблеме, которая в те годы волновала многих режиссеров, художников, музыкантов, поэтов: как можно вернуть в современное советское искусство пафос и долю условности, — но так, чтобы это искусство оказалось современным и востребованным, а не напоминало образцы сталинского времени? Отвечая на эти вопросы, Андриканис должен был хорошо помнить о полемике, которая всего за год до того, как раз накануне утверждения сценария «Северной повести», развернулась на страницах журнала «Искусство кино».

В статье «Слова “великие” и простые» Виктор Платонович Некрасов жестко противопоставил два фильма 1958 года: вышедшую посмертно «Поэму о море» Александра Довженко — и «Два Федора» Марлена Хуциева. Работу Довженко он обвинил в излишнем пафосе и условности, а произведение Хуциева сравнил со «страстной, но не высокопарной, правдивой и не приземленной речью, на которой говорят обыкновенные люди, те самые, которые делают иногда и великие дела» [Некрасов 1959]. Эти два фильма, по мнению Некрасова, представляли две противоположные по установкам эстетики — полную условностей и патетики эстетику прошлого и раскрывающую «жизненную правду» эстетику настоящего, близкую к принципам итальянского неореализма. В том же номере журнала Некрасову ответил Яков Варшавский, в прошлом один из ошельмованных в советской печати «антипатриотических театральных критиков», публично покаявшийся в несуществующих грехах и сильно этим осложнивший свои дальнейшие отношения с коллегами. Варшавский увещевал Некрасова с «идеологически правильных» позиций, говоря о том, что проза, подобная некрасовской, и фильмы, подобные хуциевскому, не дают возможности перейти «широкой, обобщающей, поэтической мысли» [Варшавский 1959].

На первый взгляд, Андриканис — со своей апологией романтизма, высоких идеалов и героических характеров и с желанием дистанцироваться от неореализма — был куда ближе к Варшавскому и Довженко, чем к Хуциеву и Некрасову. Однако за этим внешним сходством стоит и коренное различие: Андриканиса интересует не идеологическое, а историческое и эстетическое

14 Стенограмма заседаний комиссии композиторов секции художественной кинематографии по обсуждению музыки к фильму «Северная повесть». 11 октября 1960 года. Председатель — Л.А. Шварц // РГАЛИ. Ф. 2936 (Союз работников кинематографии СССР. Оргкомитет). Оп. 1. Д. 442а. Л. 26—27.

обоснование «права на пафос» — иными словами, романтизм нужен в его фильме потому, что в нем изображены 1820-е годы и те черты современной советской культуры, которые 1820-м наследуют. В соответствии с этой установкой параллельно с романтической героикой возникают лиричность, поэтичность, камерность, — черты, которые в сталинскую и раннюю оттепельную эпоху никогда не связывали с революционным романтизмом, но скорее ассоциировали с его негативным двойником — романтизмом «мелкобуржуазным».

Это изменение было немедленно замечено критиками, причем как раз теми, кому этот поворот казался нежелательным и опасным. В конце декабря 1960 года, сразу же после выхода «Северной повести» на широкий экран, в газете «Советская культура» была опубликована рецензия молодого филолога и кинокритика (в будущем видного журналиста и публициста крайних националистических взглядов) Александра Байгушева. Прямо по лекалам критики романтизма в сталинский период он называет фильм Андриканиса «возвращением в экзотику», упрекает его за излишнее пристрастие к «живописности», заключая, что вся трактовка «Северной повести» полностью противоречит писательской эволюции Паустовского, который шел от «оторванной от жизни» экзотической романтизации — к романтике, «приближенной к жизни» [Байгушев 1960].

Произошедший в 1959—1960 годах сдвиг в толковании понятия «романтического» дает нам возможность увидеть самые первые ростки нового направления, которое буквально несколько лет спустя Нея Зоркая и Майя Туровская назовут «поэтическим кино» и включают в эту концептуальную рамку прежде всего работы М. Калатозова и А. Тарковского начала 1960-х годов. «Поэтическое» здесь будет использоваться уже совсем не в тех значениях, что у Варшавского. По точному замечанию Александра Прохорова, это слово стало обозначать «растущий интерес к миру отдельной личности, частной, непубличной сфере жизни, а также индивидуальный поиск утерянной чистоты революционных идеалов, веру в то, что эти идеалы когда-то существовали, но были преданы в сталинские времена» [Прохоров 2007: 31].

Новое поэтическое кино, так же как и предшествующее «героико-романтическое», было ориентировано на воспитание зрителя. Только теперь культивированию подлежали не столько особые эмоции, сколько новый режим восприятия искусства, а затем и повседневной жизни, с акцентом на многовариантности развития каждой коллизии, метафоричности значений бытовых ситуаций. Такая задача чрезвычайно сильно стимулировала развитие киноязыка.

Начиная с «Северной повести» в советском искусстве — подцензурном, а позже и в неподцензурном — можно проследить развитие и еще одной эволюционной линии. Речь идет об эстетизации истории и культуры начала XIX века. Этот период концептуализируется как время формирования сложных и «подлинных» человеческих отношений и одновременно как эпоха выстраивания драматического и опасного диалога между интеллигенцией и властью. К дальнейшему развитию этой эстетики относятся стихотворение Давида Самойлова «Пестель, поэт и Анна» (1965), пьеса Леонида Зорина «Декабристы» (1966), повесть Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» (1969, в позднейших изданиях — «Глоток свободы»). Результатом тривиализации этой же линии можно считать фильм Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья» (1975). С оглядкой на эту эстетику написаны детская повесть Юза

Алешковского «Кыш, Двапортфеля и целая неделя» (1970) и роман Андрея Битова «Пушкинский Дом» (1964—1971). Авторы всех этих произведений тоже ставят задачу воспитания читателя и зрителя, — но это уже совсем другой тип воспитания, а значит, и сюжет для новой, отдельной статьи.

## Библиография / References

- [Аппарат ЦК КПСС 2001] — Аппарат ЦК КПСС и культура, 1953—1957: Документы / Сост. Е.С. Афанасьева, В.Ю. Афиани, З.К. Водопьянова, Т.А. Джалилов, Т.И. Джалилова, М.Ю. Прозуменчиков. М.: РОССПЭН, 2001.
- (Apparat TsK KPSS i kul'tura, 1953—1957: Dokumenty / Comp. by Ye.S. Afanasyeva, V.Yu. Afiani, Z.K. Vodopyanova, T.A. Dzhalilov, T.I. Dzhalilova, M.Yu. Prozumenshchikov. Moscow, 2001.)
- [Байгушев 1960] — *Байгушев А.* Романтика или экзотика? // Советская культура. 1960. № 152. 24 декабря. С. 3.
- (*Baigushev A.* Romantika ili ekzotika? // Sovetskaya kul'tura. 1960. № 152. December 24. P. 3.)
- [Берггольц 1944] — *Берггольц О.* Ленинградский опыт // Октябрь. 1944. № 1—2. С. 150—153.
- (*Berggol'ts O.* Leningradskiy opyt // Oktiabr'. 1944. № 1—2. P. 150—153.)
- [Вайсфельд 1954] — *Вайсфельд И.* Правда характеров // Искусство кино. 1954. № 7. С. 95—102.
- (*Vaisfel'd I.* Pravda kharakterov // Iskusstvo kino. 1954. № 7. P. 95—102.)
- [Варшавский 1959] — *Варшавский Я.Л.* Надо разобраться // Искусство кино. 1959. № 5. С. 61—65.
- (*Varshavskii Ia.L.* Nado razobrat'sia // Iskusstvo kino. 1959. № 5. P. 61—65.)
- [Володин 1938] — *Володин Я.* «Голуби мира» в Центральном театре Красной Армии // Советское искусство. 1938. 14 ноября. С. 3.
- (*Volodin Ia.* "Golubi mira" v Tsentral'nom teatre Krasnoy Armii // Sovetskoe iskusstvo. 1938. November 14. P. 3.)
- [Вьюгин 2019] — *Вьюгин В.* «Поболтаем и разойдемся» (Введение во Второй всесоюзный съезд советских писателей) // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. 1954 / Отв. ред. В.Ю. Вьюгин; сост. К.А. Богданов, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетей, 2018. С. 14—109.
- (*Vyugin V.* "Poboltaem i razoydemsia" (Vvedenie vo Vtoroy vsesoynuznyy s"ezd sovetskikh pisateley) // Vtoroy Vsesoyuznyy s"ezd sovetskikh pisateley. Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetskoy literatury. 1954 / Ed. by V. Vyugin; comp. by K.A. Bogdanov, V. Vyugin. Saint Petersburg, 2018. P. 14—109.)
- [Габрилович 1957] — *Габрилович Е.* Рассказ о Ленине // Искусство кино. 1957. № 10. С. 75—98.
- (*Gabrilovich E.* Rasskaz o Lenine // Iskusstvo kino. 1957. № 10. P. 75—98.)
- [Гельфанд 1943] — *Гельфанд М.* Литературные игры Льва Кассиля // Октябрь. 1943. № 11—12.
- (*Gel'fand M.* Literaturnye igry L'va Kassilya // Oktiabr'. 1943. № 11—12.)
- [Гоффеншефер 1938] — *Гоффеншефер В.* Критические заметки // Литературная газета. 1938. 5 апреля. С. 2.
- (*Goffenshefer V.* Kriticheskie zametki // Literaturnaya gazeta. 1938. April 5. P. 2.)
- [Граков 1950] — *Граков Г.* «Кубанские казаки»: новый фильм Ивана Пырьева // Советское искусство. 1950. 4 марта. С. 4.
- (*Grakov G.* "Kubanskie kazaki": novyy fil'm Ivana Pыр'eva // Sovetskoe iskusstvo. 1950. March 3. P. 4.)
- [Данин 1948] — *Данин Д.* Человек и его дело // Литературная газета. 1948. 18 сентября. С. 3.
- (*Danin D.* Chelovek i ego delo // Literaturnaya gazeta. 1948. September 18. P. 3.)
- [Дискуссия 1933] — Дискуссия о социалистическом реализме // Литературная газета. 1933. 5 июня. С. 2.
- (*Diskussiya o sotsialisticheskom realizme* // Literaturnaya gazeta. 1933. June 5. P. 2.)
- [Дискуссия 1947] — Дискуссия о современной прозе. Письмо из Ленинграда // Литературная газета. 1947. 19 апреля. С. 1.
- (*Diskussiya o sovremennoy proze. Pis'mo iz Leningrada* // Literaturnaya gazeta. 1947. April 19. P. 1.)



- [Добренко 2007] — *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (*Dobrenko E.* Politekonomiya sotsrealizma. Moscow, 2007.)
- [Добренко 2011] — *Добренко Е.* Литературная критика и институт литературы эпохи войны и позднего сталинизма: 1941—1953 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 368—416.
- (*Dobrenko E.* Literaturnaya kritika i institut literatury epokhi voyny i pozdnego stalinizma: 1941—1953 // Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokha / Ed. by E. Dobrenko, G. Tikhonov. Moscow, 2011. P. 368—416.)
- [Добренко 2020] — *Добренко Е.* Поздний сталинизм: Эстетика политики. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (*Dobrenko E.* Pozdnyy stalinizm: Estetika politiki. Vol. 1. Moscow, 2020.)
- [Дроздов 1950] — *Дроздов Ан.* Первый этап развития русского пианизма // Советское искусство. 1950. 16 сентября. С. 4.
- (*Drozdv An.* Pervyy etap razvitiya russkogo pianizma // Sovetskoe iskusstvo. 1950. September 16. P. 4.)
- [Дружинин 1954] — *Дружинин В.* Дорогу романтике! // Литературная газета. 1954. 19 августа. С. 3.
- (*Druzhinin V.* Dorogu romantike! // Literaturnaya gazeta. 1954. August 19. P. 3.)
- [Женщины 1950] — Женщины — мастера цирка // Советское искусство. 1950. 25 марта. С. 4.
- (*Zhenshchiny — mastera tsirka* // Sovetskoe iskusstvo. 1950. March 25. P. 4.)
- [Зезина 1999] — *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950—60-е годы. М.: Диалог-МГУ, 1999.
- (*Zezina M.R.* Sovetskaya khudozhestvennaya intelligentsiya i vlast' v 1950—60-e gody. Moscow, 1999.)
- [Ивантер 1941] — *Ивантер Б.* Военное воспитание и детская литература // Литературная газета. 1941. 26 января. С. 4.
- (*Ivanter B.* Voennoe vospitanie i detskaya literatura // Literaturnaya gazeta. 1941. January 26. P. 4.)
- [Кабо 1955] — *Кабо Л.* К трудовой жизни // Литературная газета. 1955. 28 июня. С. 2.
- (*Kabo L.* K trudovoy zhizni // Literaturnaya gazeta. 1955. June 28. P. 2.)
- [Каверин 1934] — *Каверин В.* Фантастическая страна [о книге Египше Чаренца «Страна Нанри»] // Литературная газета. 1934. 12 февраля. С. 3.
- (*Kaverin V.* Fantasticheskaya strana [o knige Egishe Charentsa "Strana Nairi"]) // Literaturnaya gazeta. 1934. February 12. P. 3.)
- [Кассиль 1954] — *Кассиль Л.* Черты романтического характера (рубрика «Председовская трибуна») // Литературная газета. 1954. 30 сентября. № 117. С. 2—3.
- (*Kassil' L.* Cherty romanticheskogo kharaktera (rubrika "Preds'ezdovskaya tribuna") // Literaturnaya gazeta. 1954. September 30. № 117. P. 2—3.)
- [Конрой 1934] — *Конрой Д.* Чем дорого мне советское искусство // Литературная газета. 1934. 2 августа. С. 1.
- (*Conroy J.* Chem dorogo mne sovetskoe iskusstvo // Literaturnaya gazeta. 1934. August 2. P. 1.)
- [Кухарский 1954] — *Кухарский В.* Музыкальное обозрение // Правда. 1954. 10 января. № 10. С. 3.
- (*Kukharskii V.* Muzykal'noe obozrenie // Pravda. 1954. January 10. № 10. P. 3.)
- [Лахусен 2000] — *Лахусен Т.* Соцреализм в поисках своих берегов: несколько исторических замечаний относительно «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни» // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 523—538.
- (*Lahusen T.* Sotsrealizm v poiskakh svoikh beregov: neskol'ko istoricheskikh zamechaniy otnositel'no "istoricheski otkrytoy esteticheskoy sistemy pravdivogo izobrazheniya zhizni" // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by Kh. Giunter, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 523—538.)
- [Лукин 1955] — *Лукин Ю.* О культуре спектакля // Правда. 1955. 18 августа. С. 2.
- (*Lukin Ju.* O kul'ture spektaklya // Pravda. 1955. August 18. P. 2.)
- [Майофис, Кукулин 2019] — *Майофис М., Кукулин И.* Языковое конструирование образовательной политики и история советского образования: пролегомены к теме // Понятия, идеи, конструкции. Очерки сравнительной исторической семантики / Под ред. Ю. Кагарлицкого, Д. Калугина, Б. Маслова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 394—444.
- (*Mayofis M., Kukulin I.* Yazykovoe konstruirovaniye obrazovatel'noy politiki i istoriya sovetskogo obrazovaniya: prolegomeny k teme // Poniatiya, idei, konstruktсии. Ocherki sravnitel'noy istoricheskoy semantiki / Ed. by Iu. Kagarlitskii, D. Kalugin, B. Maslov. Moscow, 2019. P. 394—444.)
- [Некрасов 1959] — *Некрасов В.Н.* Слова «великие» и простые // Искусство кино. 1959. № 5. С. 55—61.

- (*Nekrasov V.N. Slova "velikie" i proste* // *Iskusstvo kino*. 1959. № 5. P. 55—61.)
- [Никё 2000] — *Никё М.* Революционный романтизм // *Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 471—480.
- (*Niké M. Revolyutsionnyu romantizm // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by Kh. Giunter, E. Dobrenko*. Saint Petersburg, 2000. P. 471—480.)
- [О нашем читателе 1956] — *Гусейн М.* Благодарный ценитель; *Голубов С.* Невидимые собеседники; *Икрами Д.* Я пока еще не написал такой книги; *Яковлев Ю.* Три цвета // *Литературная газета*. 1956. 10 ноября. С. 2—3.
- (*Gusein M. Blagodarnyy tsenitel'; Golubov S. Nevdimye sobesedniki; Ikrami D. Ya пока eshche ne napisal takoy knigi; Yakovlev Yu. Tri tsveta // Literaturnaya gazeta*. 1956. November 10. P. 2—3.)
- [Палей 1950] — *Палей А.* Повторение пройденного // *Литературная газета*. 1950. 10 октября. С. 3.
- (*Paley A. Povtorenie proydennogo // Literaturnaya gazeta*. 1950. October 10. P. 3.)
- [Подвиги 1934] — Ваши подвиги вдохновляют. О задаче, никогда не стоявшей перед искусством // *Литературная газета*. 1934. 18 июня. С. 2.
- (*Vashi podvigi vdokhnovlyaiut. O zadache, nikogda ne stoyavshey pered iskusstvom // Literaturnaya gazeta*. 1934. June 18. P. 2.)
- [Прохоров 2007] — *Прохоров А.* Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007.
- (*Prokhorov A. Unasledovannyi diskurs: paradigmy stalinskoy kul'tury v kinematografe "ottepeli"*. Saint Petersburg, 2007.)
- [Раку 2014] — *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Raku M. Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetsskoy epokhi*. Moscow, 2014.)
- [Симонов 1950] — О современном состоянии и некоторых вопросах развития детской литературы: Доклад заместителя генерального секретаря Союза советских писателей К. Симонова // *Литературная газета*. 1950. 29 января. С. 2—3.
- (O sovremennom sostoyanii i nekotorykh voprosakh razvitiya detskoj literatury: Doklad zamestitelya general'nogo sekretarya Soyuzha sovetsskikh pisateley K. Simonova // *Literaturnaya gazeta*. 1950. January 29. P. 2—3.)
- [Товарищ комсомол 1969] — Товарищ комсомол: Документы съездов, конференций и ЦК ВЛКСМ. М.: Молодая гвардия, 1969.
- (*Tovarishch komsomol: Dokumenty s'ezdov, konferentsii i TsK VLKSM*. Moscow, 1969.)
- [Чарный 1940] — *Чарный М.* Тяжелый случай // *Литературная газета*. 1940. 14 июля. С. 4.
- (*Charnyu M. Tyazhelyy sluchay // Literaturnaya gazeta*. 1940. July 14. P. 4.)
- [Чупринин 2020] — *Чупринин С.* Оттепель. События: март 1953 — август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (*Chuprinin S. Ottepel'. Sobytiya: mart 1953 — avgust 1968 goda*. Moscow, 2020.)
- [Эренбург 1989] — *Эренбург И.* Оттепель // Оттепель, 1953—1956: Страницы русской советской литературы / Сост. С. Чупринин. М.: Московский рабочий, 1989. С. 126—250.
- (*Erenburg I. Ottepel' // Ottepel', 1953—1956: Stranitsy russkoj sovetsskoj literatury / Comp. by S. Chuprinin*. Moscow, 1989. P. 126—250.)
- [Юков 1937] — *Юков К.* О сценарии М. Калатозова «Шамилъ» // *Искусство кино*. 1937. № 4. С. 6.
- (*Yukov K. O stsenarii M. Kalatozova "Shamil'" // Iskusstvo kino*. 1937. № 4. P. 6.)
- [Fürst 2006] — *Fürst J.* The arrival of spring? Changes and continuities in Soviet youth culture and policy between Stalin and Khrushchev // *The Dilemmas of Destalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev era / Ed. by P. Jones*. New York; London: Routledge, 2006. P. 135—153.
- [Peters 1974] — *Peters J.-U.* Realisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956 // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1974. Bd. 37. № 2. P. 291—324.