

© *О.В. Кириченко*

ГОРЬКИЙ И КОРИН: ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕОЛОГЕМЫ БУДУЩЕГО

Статья посвящена неисследованным ранее особенностям формирования советской идеологии, не политическому, а художественному ее ресурсу. Рассматривается первенствующая роль в этом М. Горького, создателя отдельной сферы художественной антитрадиционалистской идеологии, работающей на государственную идеологию и решающей многие задачи в этой сфере более успешно и эффективно. В этом контексте и рассматривается творчество П.Д. Корина, автора ненаписанного, масштабного полотна «Русь уходящая».

Ключевые слова: идеология, традиция, русский народ, литература, художественная культура.

Максим Горький – несомненно, крупнейший идеолог нового – советского строя, идеолог не политического, а художественного толка, единственный в своем роде. Его уникальность и состояла в полном подчинении своего художественного таланта политико-идеологическим задачам. Идеология – политическое учение, занимающееся апологетикой существующего политического строя, и обычно идеологию формируют профессионалы своего дела – политики. В данном же – исключительном – случае писатель становится идеологом нового строя, чтобы укрепить, усилить его идеологию, но самое главное – создать видимость ее несводимости только к политической реальности, через укрепление ее народными энергиями, путями формирования не только сверху, но и снизу. Последнее и заслуживает самого серьезного рассмотрения, потому, что в идеологическую программу включается этнический фактор, этническая мотивация и апелляция к этничности становится, благодаря этому средству, важнейшим фактором советской идеологии как таковой.

Случай уникальный в литературе, но имеющий свое объяснение, свои исторические корни и свои факторы объективности. Горького в его ницшеанско-нигилистской ценностной парадигме, антитрадиционализме, подчиненности художественного метода неким особым, нелитературным задачам, сформировал гениальный Л.Н. Толстой. Великий писатель сам прошел сложнейший путь революционного разрыва с духовной традицией, к которой он принадлежал по рождению и по воспитанию, получая взамен свободу действовать как угодно произвольно. Это касается как художественных текстов, так и всей его жизнедеятельности. Художник М.В. Неустерев считал типичнейшими чертами Толстого «озорничество» и «хулиганство»

Кириченко Олег Викторович – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН (РФ, Москва, Ленинский пр. 32-А). Эл. почта: kirichenko.oleg.1961@mail.ru. **Kirichenko Oleg V.** – Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences. E-mail: kirichenko.oleg.1961@mail.ru (Russia, Moscow, Leninsky pr. 32-A).

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 18-09-00196А

(Нестеров 2006: 370). Это же отмечал в Толстом и Горький (Горький 1975: 77). К Толстому в Ясную Поляну приезжали многие писатели, художники, композиторы, театральные деятели, политики, но только Горького он *допустил так близко*, и только Горький оставил о Толстом такие глубокие и откровенные воспоминания (Горький 1975: 39–85). Одна зарисовка Толстого, сидящего у моря, чего стоит! Толстой научил Горького тому, что цинизм, доведенный до совершенства, становится орудием художественного таланта, неограниченного в своих возможностях. Сброшенный балласт традиции сразу же делает художника настолько свободным, что ему лишь остается, используя свой ум и волю смело двигаться к своей цели. Тем более, если цель достаточно простая – всемирная популярность. Горький в пору его встреч с Толстым видел уже писателя достигшего этой цели, и поставившего перед собой еще более амбициозную цель – достижения земного бессмертия, что было и непонятно Горькому, и как будто, не близко. Он осуждал Толстого и ненавидел того за его ущербную, но все же религиозность. Толстой словно пробуждал в самом Горьком те же чувства, что мучили Льва Николаевича, со слов Горького всю жизнь: «Всю жизнь он боялся и ненавидел ее (смерть. – О.К.), в его душе трепетал “арзамасский ужас”. Ему ли – великому – умирать, когда весь мир смотрит на него с замиранием. Почему бы природе не сделать для него исключения?» (Горький 1975: 68)

М. Горький вступает на путь толстовства, но не как последователь его религиозно-сектантского учения, а как *сознательный* антитрадиционалист, рвущий путы *народной* (русской этнической) и религиозной (православной) традиции. Сознательный, в данном случае, означает наличие у Горького практической цели, а не просто презрения к традиции или же отказа от нее по идейным, атеистическим и иным соображениям. Горький рушил в своей душе *русскую* традицию именно с прикидкой на творческую свободу и достижение, в конечном счете, всемирной популярности, как писателя. Однако, как ни решителен был писатель в своих намерениях, основной антирусский демарш он совершает все же *после* революции 1917 г., резонно понимая, что до того, он может быть не понят и не принят писателями и читателями в России. И действительно интеллигентская Россия Серебряного века, была повсеместно славянофильской, не зависимо от политических ее пристрастий и даже этнической принадлежности, – и такого Горького она точно бы не поддержала. Вот почему Горький пишет статью «О русском крестьянстве» в 1920-е годы, и публикует ее в 1922 г. в Берлине, в русском эмигрантском издательстве И.П. Ладыжникова (Горький 1922).

В начале статьи писатель оговаривает, что любой народ, как этнос, всегда стихия «анархическая», «хочет как можно больше есть и как можно меньше работать». По Горькому, этническое состояние – есть состояние «зоологической естественности». Таким образом, само понятие «народ» Горький уже считает формой примитивного, временного существования, которое должно смениться более высоким единично-личностным состоянием. Отталкиваясь от ущербности народной формы, писатель переходит далее к содержанию конкретного – русского – народа, которому «особенно приложимы» эти характеристики. Горький объясняет, что европейские народы сумели уйти от своих народных форм к индивидуальным, они «видят вокруг себя результаты грандиозных трудов предков. Этого нет у русских крестьян. Действительность их опустошает, высасывает нравственные силы». Интересно, что Горький, теперь, не боится бросить перчатку *всей* русской литературной художественной традиции, которая с его точки зрения создала ложный миф о русском народе, где крестьянин «добродушный,

вдумчивый, неутомимый искатель правды и справедливости». Сам Горький таких крестьян не встречал. Он не видел ни подлинно религиозных людей, ни крепких в вере, защищающих в годы революции свои святыни; не встречал милосердных крестьян, помогавших горожанам в голодные годы Гражданской войны. Но встречал только «суровых реалистов», которые хорошо могут прикидываться простаками. Словно врач, хороший диагност, он ставит свой неутомимый диагноз всему русскому народу – «природная жестокость»; и дает объяснение этому врожденному свойству: оно идет «от чтения житий великомучеников», от любви к этому чтению (!). Там, в житийных текстах, люди переносят невероятные испытания, нечеловеческие страдания. Но русский простой народ соблазняется этими жестокостями, считает Горький, и сам становится таковым. Писатель придерживается здесь той железной логики, которая задана в начале статьи: пока общество является народом, оно примитивно и живет в безнравственном мире. Поэтому, он тут же берется обелять вождей революции, которых многие пытаются обвинять в зверствах. Они – личности и уже, поэтому они не могут быть зверями. На них клеветают политические противники или просто «добросовестно заблуждающиеся люди». А те из политиков, кто действительно проявляют особую жестокость, те «подстраиваются под народ», под его вкусы и интересы «первобытных людей». Нынешние вожди революции – это жертвы, по Горькому, своей любви к народу, «ленивому, нерадивому, безталанно лежащему на своей земле». Крестьяне пожирают драгоценную революционную энергию, и революция может захлебнуться в этом море косности; но «ценою гибели интеллигенции и рабочего класса русское крестьянство ожило». Далее Горький рисует следующие библейские перспективы: после 40 лет блуждания по пустыне, народ, которого освободили из египетского рабства, потеряет все «полудикое, глупое, тяжелое» и вырастит в себе «грамотных, разумных, бодрых людей». Но и здесь Горький пессимистичен: «Это будет не очень милый и симпатичный русский народ (т.е. перевоспитать до конца не удастся. – *О.К.*), но это будет, наконец, деловой народ, недоверчивый и равнодушный ко всему, что не имеет прямого отношения к его потребностям. У него разовьется хорошая историческая память... и он станет относиться довольно недоверчиво, если не прямо враждебно к интеллигенту и рабочему, возбудителям различных беспорядков и мятежей» (Там же: 44).

Такая категоричная позиция, где аксиомой является вывод о невозможности перевоспитать, переделать народ, а лишь – особыми способами приспособить его к задачам строительства нового общества, во многом объясняет, почему, например, Горький поддерживает строительство силами репрессированных Беломорканала или пропагандирует трудколонию ОГПУ (*Горький* 1931). Солженицын так пишет о лагерных заслугах Горького: «Так попадают плевелы в жатву славы. Но плевелы ли? Ведь нет же лагерей пушкинских, гоголевских, толстовских – а горьковские есть, да какое гнездо! А еще отдельно каторжный прииск “имени Максима Горького” (40 км от Эльгена!)» (*Солженицын* 2007). Советская власть, по мнению Горького, благодаря лагерям, нашла необходимую форму воздействия на мелкобуржуазную крестьянскую стихию. Крестьяне враги, которых нужно уничтожать физически (хотя среди них есть враги – кулаки), но «люди, испорченные буржуазным строем прежней России». Их можно перевоспитывать через труд. И Горький рисует благостную картину трудовой колонии ОГПУ в Кизеловском районе, которую создали добрые люди – Генрих Ягода, Матвей Погребинских и А. Шанин. Люди в колониях имеют работу, зарплату, обычную для рабочего, пользуются страховкой как свободные люди, у детей есть ясли дет-

ские сады, можно участвовать в общественной работе. Делается вывод: «Мы недооцениваем глубочайшее значение трудколоний, организованных коллегией ОГПУ... Этот опыт трудовых колоний для социально опасных заслуживает глубочайшего внимания и специального изучения, а организаторы его – величайших похвал со стороны советской власти и общественности» (Горький 1931: 22).

В советской стране, где слово «народ» пользовалось всеобщим уважением, Горький не мог открыто, как в Берлине, негативно отзываться о народе и поэтому публичным олицетворением его ненависти становится понятие «мещанин», некий обобщенный буржуазный тип, индивидуалист, но при этом – человек «класса», «расы» и «нации» (этнуса). Скорее даже это не человек, а набор характеристик. Горький воюет со всем традиционным, испытывающим влияние традиции; со «стареньким дедушкой», который связан с прошлым и потому он враг (Горький 1937: 318); воюет с бабушкой, которая любит внука (Горький 1937: 17), приветствует девочку, которая обличает отца за то, что женился на маме в 40 лет, а не в 27, и поэтому девочка родилась больная туберкулезом; воюет с мещанством, собирательным образом прошлого России. Каким-то непостижимым образом многомиллионное «мелкобуржуазное», пронизанное мещанскими чувствами и интересами русское крестьянство, становится у него «служителем индивидуализму». То есть внутри себя оно живет как отдельные атомы, думает только о своих интересах, наслаждается сугубо плотской жизнью, стоит на коленях перед собственником и капиталистом. В 1929 г. Горький пишет: «Еще вчера мы тоже, как ныне европейцы, были мещанами, не менее противными, чем любой европейский мещанин, да и сегодня остаемся в большинстве таковыми же. Но мы начинаем хорошо понимать, что мещанство – позор и несчастье мира, и мы уже не закрываем глаза на тот факт, что социализм у нас строится все еще индивидуалистами в окружении 125 миллионов древних индивидуалистов от земли... Сейчас главная задача – уничтожить человека расы, нации, класса и создать Человека Человечества» (Горький 1937: 341–342).

Итак, для Горького мещанин – это полный антипод подлинно советского человека, оторванного от прошлого, не связанного ни с верой (религией), ни с этничностью (национальностью), ни с принадлежностью к определенной расовой ветви, человека без корней и без традиционных признаков вообще. Мещане могут притворяться советскими людьми, т.е. могут мимикрировать, могут проникать даже в среду коммунистов, «защищая свое «я» силою хитрости, лицемерия, лжи. Они сознательно и бессознательно саботируют, лентяйничают, шкурничают, из их среды выходят бракоделы, вредители, шпионы и предатели» (Горький 1937: 349). В то время (а это 1933 г.) как политическое руководство СССР обнаруживало (и истребляло) врагов строя, то «справа», то «слева», Горький находит *обобщенного* врага, и предлагает взглянуть на него непредвзято, со всей строгостью.

Выступления (а их было несколько) Максима Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 г. венчают его программу создания новой идеологии в писательской и в целом, художественной среде. На открытии съезда Горький говорит о противостоянии буржуазного озверения и одичания советскому пролетарскому гуманизму. Причем, в основе западного негатива лежит комплекс нравственных отклонений, «уродств»: «зависть, жадность, пошлость, глупость». В основном докладе, призванном в первую очередь подавить писательскую аудиторию эрудицией и фундаментальностью горьковских литературных знаний, расставляются

и главные идейные акценты. Сквозная историческая ретроспектива прошла по всему накопленному человечеством литературному потенциалу, чтобы раскрыть перед писателями (а их было в стране уже 1500) смысл классовой борьбы в области художественного творчества и показать, что эта сфера жизнедеятельности стояла не в стороне от столбовой дороги, где происходила борьба лучших людей за счастливое будущее. Особо Горький останавливается на русской литературе и здесь основным обвиняемым становится Ф.М. Достоевский, гений бесспорный, но как «личность», как «судья мира», выступавший в роли «средневекового инквизитора». Именно Достоевский, по мысли Горького, сумел отвлечь русскую интеллигенцию от революции и поставить ее на защиту «буржуазного порядка». Благодаря Достоевскому русская интеллигенция пришла к революции 1917 г. неготовой и даже антиреволюционной: «Время с 1907 по 1917 г. – пропаганда консервативных идей западной буржуазии. Это десятилетие бесстыдства и позора интеллигенции». Но на этом отрицательная роль Достоевского не заканчивается. Он, по мысли Горького, ответственен и за идейные процессы, происходившие в западной литературе и философии. Достоевский повлиял на Ницше, а Ницше сформировал фашистскую идеологию (*Горький* 1937: 457).

Горький предлагает советским писателям сосредоточить внимание на человеке труда: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т.е. человека, организуемого процессами труда». И труд должен стать искусством. Если главный враг – это мещанство – нравственная система буржуазных отношений друг к другу, то антимещанство – это «система социалистической морали, регулятора нашей работы, наших взаимоотношений». Мещанство для Горького является и определенным нравственным отклонением от нормы, и, одновременно, – это «многочисленный класс паразитов, которые ничего не производя, стремятся потреблять, поглощать как можно больше, паразитируя на крестьянстве и рабочем классе, тяготея к крупной буржуазии (это всего ее «охвостье»), переходя иногда на сторону пролетариата и внося туда анархизм, эгоцентризм, пошлость мысли, питающейся фактами быта, а не внушениями труда; пропагандируя философию индивидуального роста». В основе мещанства лежит тяга к собственности, частная собственность. Горький помещает идеологию в художественное пространство, как нечто естественно органичное для человека, который через художественный образ воспринимает идеологию не только незаметно для глаз, но получает от этого эстетическое удовольствие. Приведем лишь один небольшой пример, касающийся творчества К.Г. Паустовского в 1930-е годы. Тогда молодой писатель, находясь под обаянием мировоззрения Горького, принес ему рассказ для альманаха. Разговор с писателем коснулся лишь одной темы – мещанства. Паустовский включил в рассказ описание цветка герани, приписав ему мещанские черты, будто это цветок мещанского обихода. Горький возражал Паустовскому; мещанскими цветы не могут быть, а герань – это любимый цветок городской бедноты, пролетариата, «герань очищает тяжелый воздух слесарных, сапожных и других мастерских. Поэтому ее и любят» (*Паустовский* 2014: 620). Не отдал Горький любимый цветок пролетарской бедноты нелюбимым им мещанам! Как не отдал мещанам и своего морозовского особняка, подаренного ему советской властью, и права печататься в стране сколь угодно много, и иметь деньги на долгосрочные заграничные выезды. Но, в понимании Горького, важны не деньги и собственность, а то, как человек к ним относится, зависит ли от них или живет, как будто их нет. Все просто.

Так же ловко Горький сумел объяснить, чем отличается вождь, живущий где-нибудь в Германии, от советского вождя. «Вождизм – это болезнь, развиваясь из атрофии эмоции коллективизма, она выражается в гипертрофии индивидуального начала», – смело пишет он (*Горький* 1937: 357). «Вождизм – прилипчивая болезнь мещанства, она вызвана пониженной жизнеспособностью мелкого мещанства, ощущением его неизбежной гибели в борьбе капиталиста с пролетариатом и страхом перед гибелью... Внутренне “вождизм” – результат изжитости, бессилия и нищеты индивидуализма, внешне он выражается в формах, таких гнойных нарывов, каковы, например, Эберт, Носке, Гитлер и подобные им герои капиталистической действительности. У нас, где создается социалистическая действительность, такие нарывы, конечно, невозможны. Но у нас, в качестве наследия мещанства еще остались кое-какие прыщи, неспособные понять существенного различия между “вождизмом” и руководством, хотя различие ясно: руководство, высоко оценивая энергию людей, указывает пути к достижению наилучших практических результатов при наименьшей затрате сил, а “вождизм” индивидуалистическое стремление мещанина встать на голову выше товарища» (Там же: 469). Однако Горький и понимал, и знал, что сам он является ни кем иным, а *советским литературным вождем*, в «мещанском» смысле этого слова; но, зная, он не спешил бороться с этим; на писательском съезде он лишь мягко, по-отчески пожурил писателей с трибуны, за то, что все вступающие называют его «великим»: «Ну, это же мешает росту молодой литературы!»

Подведем итог философским воззрениям М. Горького, которые писатель сумел облечь в стройную идеологическую систему, коррелирующую с государственной идеологией, и имеющей цель не только через «закон» воздействовать на преобразование советского гражданина в советского человека, но и через «благодать» (художественный образ). Причем, художественная идеологическая конструкция, на деле оказывалась более жесткой, более цельной, умной и смыслово организованной, и возможно, в чем-то более эффективной, чем государственная идеологическая конструкция. При этом, за художественной конструкцией, как и за государственной идеологией стояла своя фигура вождя, каковым для советской интеллигенции был М. Горький. Вот почему, такая система работала всегда с двух точек: с идейно-содержательной (речи, статьи, книги) и с личностной (вождистской). В последнем случае, Горький, как Ленин со Сталиным, имел такую же силу вождистского (символического) влияния, какую имела сама идеология.

Большинство советских писателей испытывали влияние идеологии с двух указанных точек: идейной и личностной. Но были и такие, обладающие большим талантом, которые пытались сохранять основы традиции, (что предполагала советская идея), не уходя глубоко в советскость, а, по сути дела, отказываясь от «антимещанской программы», предлагаемой Горьким. И здесь интересно и важно посмотреть, как действовал в такой ситуации Горький, очень любивший, как и Л.Н. Толстой игру в «кошки-мышки».

В этой связи особо стоит остановиться на творчестве Павла Дмитриевича Корина (1892–1967), не только художника, но и выдающегося мыслителя, который много и плодотворно поработал над темой «бывшей Руси» и «бывших ее людях». Выходец из потомственной промысловой среды палехских иконописцев, он стал интеллигентом, светским художником, крупнейшим знатоком и мастером живописи. Считал себя учеником М.В. Нестерова. Свою картину «Русь уходящая», Корин задумал в 1925 г., сразу после кончины патриарха Тихона, на похоронах которого он был и

здесь был потрясен народной церковной силой, которая зримо проходила мимо него, собравшись в лицах разных сословий и регионов России, в одном месте. До 1937 г. художником пишутся этюды, и обдумывается замысел общей композиции; к 1935 г. созревает решение поместить общее действие внутри Успенского собора, что было поддержано М.В. Нестеровым (*Виноградова* 1985: 5). Работа над эскизом проходила с 1935 по 1959 г. (*Корин* 2013: 13). Все было сделано, чтобы картина состоялась; копировался в Третьяковке и осмыслялся А. Иванов с его картиной «Явление Христа народу»; выкристаллизовался общий смысл для обеих картин «Явления» и «Реквиема»: «Вечер. Колокольный звон. “Реквием” Берлиоза. Помни День гнева. Какое величие! Вот так бы написать картину. День гнева, день суда, который превратит мир в пепел» (Там же: 12). Ясно, что «день гнева» – это не Страшный суд, а суд земной над Святой Русью, но и за земным судом, предшествующим суду небесному, стоит Божья воля и это тоже «день гнева» и «Божьего отмщения».

День гнева, на который пришлось время революции 1917 г., застал Святую Русь не где-то на улицах и площадях и даже не в крестном ходе, выходящим из Успенского собора, как первоначально предполагалось, – он застал ее в церкви, в самом главном храме России – внутри Успенского собора. Русь успела сосредоточиться. Успела прийти в храм. Из кого она состоит – Святая Русь? Почти вся она церковная, светских только четыре человека: аристократка, княгиня Софья Михайловна Голицына, безвестный нищий, и похожие на мастеровых – отец с сыном. Массовое крестьянство, очевидно, олицетворял одинокий инвалид нищий, который, однако, был выдвинут на передний план, он первый должен был встретить того, кто войдет во врата собора. Кадило в руках архидьякона только подчеркивает, что грядет не просто физический враг, но враг, особый, духовный. Все напряжены – и живые присутствующие люди, и небесные силы, смотрящие с фресок; земные и небесные стали как одно целое, одна крепость. Однако, налицо и асинхронность небесного и земного: в церкви нет богослужения, нет соборной молитвы, нет единого времени (а через это и пространства). Цвет одежды епископата указывает на разницу во времени: архидьякон в зеленом – троическом облачении, митрополит Трифон – в пасхальном, архиерей слева от него в фиолетовом – великопостном. О временной сумятице говорит и собрание четырех патриархов, всех в патриаршем одеянии. Также на картине люди из разных времен, например, архимандрит Митрофан (Сребрянский) и схиигуменья София, настоятельница Шамординского монастыря, давно уже умершая. Время словно повернулось вспять, остановилось, как оно когда-то останавливалось, когда храмы штурмовали кочевники татаро-монголы, а «все верные» укрывались под сенью соборного храма и ждали своего дня гнева. Опять же, почему впереди патриархов митрополит Трифон (Туркестанов), почему сознательно нарушается иерархия церковных чинов? Такое впечатление, что здесь нет времени, почти нет пространства, рушится иерархия, нет соборной молитвы, когда остается только Божественной молчание и ужас от неизвестности, которая вот-вот ворвется в храм, – Святая Русь едина своим присутствием, одним фактом своего существования; своим спокойствием и суровостью лиц; утешением ангелов и святых со стен храма, всей непобедимой мощью Востока, за которым незримо таится несокрушимая сила Божия.

Первая мысль, которая приходит, глядя на страх, заставивший всех повернуться к западным дверям храма и застыть в оцепенении, что это тот самый, описанный в Евангелии «страх иудейский», заставивший апостолов, после распятия Христа, со-

браться всем вместе, запереть двери в дом, и со страхом ожидать, что же будет дальше с ними – с учениками Христа. Это событие (в таком контексте) описано только у Иоанна Богослова: «Сушу же позде в день той, во едину от суббот и дверем затворенным, идеже бяху ученицы его собрани страха ради иудейска...» (Ин. 20, 19). В Евангелии это время приходится на отрезок после распятия и до торжества Воскресения, когда все ученики убедились в победе Христа над смертью. Ученики в Евангелии ждут прихода незваных гостей в лице распинателей Христа; они находятся внутри дома, с закрытыми дверями; они не молятся; лица и чувства их обращены не на восток ко Христу, а на запад – к своим врагам. Мы знаем, из Евангелия, как дальше развивались события: к оцепенелым от страха (и очевидно, стыда за рассеяние) ученикам являются не распинатели, а Сам Христос: «прииде Иисус, и ста посреде, глаголя им: мир вам» (Ин. 20, 19). И ситуация после этого кардинально меняется.

По сути, П.Д. Корин рисует то же, что сделал А.А. Иванов в своей великой картине «Явление Христа народу», самой любимой из образцов русской живописи для Павла Дмитриевича, однако, с некоторой важной разницей. Там Христос-Мессия показался, надежды сбылись, чаяния воплотились. У Корина же Христа не видно, более того; Святая Русь, в момент ее голгофского испытания, страшится и в трепете ждет врагов Христа, а не Христа воскресшего, словно не знает Евангелия. Драматургия выбранного момента строится на противостоянии двух невидимых сил: Божественной, о которой собранные в храме забыли (причем забыли не конкретный момент истории, а после революции 1917 г.), и человеческой, имеющей подтекст соединенности ее, близости с падшими ангелами.

Интересно и другое; сам Корин, иллюстрируя Евангелие, словно бы не догадывается, что знает, как же эти события разрешатся в русской истории. Художник решает показать эту тайну русского православия только на маленьком холсте, где этюды, готовившиеся более десяти лет, хотя и воплощаются в нечто целое, но, по игрушечному, не более того. Размеры холста не отвечают реалистической задаче художественного погружения зрителя, во всей возможной полноте в глубину и трагичность происходящего. И в этом случае художник словно сам идет тем же путем, каким идут его герои; боясь и изнывая от ужаса, забыв про Христа. Он тоже не решается чисто по-человечески заставить себя написать картину *целиком* (в полный размер), что означало бы, что вера во Христа еще не воскресшего выше «страха иудейского». В мае 1926 г. учитель П.Д. Корина М.В. Нестеров, пишет в письме П.И. Нерадовскому о своих размышлениях по поводу творчества А. Иванова, словно предугадывая будущую драму любимого ученика: «С одними эскизами, но без картины, не было бы “нашего Иванова”» (Нестеров 2005: 386).

Конечно же, советская власть не только силой принудила П.Д. Корина отказаться от своего замысла, но еще чем-то иным. Искуссы у самого художника особенно зримо проявлялись в той обстановке, в которой жил Павел Дмитриевич до самой своей кончины в 1967 г. Дом его, напоминал старинный особняк богатого купца, с nepотревоженным революцией интерьером. Появлением такого дома Корин был всецело обязан М. Горькому. Пролетарский писатель впервые появляется еще в старой, небольшой мастерской Корина, ютившейся на чердаке (ул. Арбат) 3 сентября 1931 года (Корин 1962: 8), когда по всей Москве уже гремела слава художника, начавшего писать этюды к «Реквиему», как первоначально предполагалось назвать картину «Русь уходящая». Горький посмотрел коринские этюды, восхитился реализмом и

поддержал замысел художника, а также предложил ему помощь. Вскоре, стараниями Горького у Корина появилась большая мастерская на Пироговке, ставшая его домом, местом жительства его семьи. Так М.В. Нестеров пишет в письме А.А. Турыгину: «Вчера получил письмо от Е.П. Она пишет о Коринных, все это настолько интересно, что я хочу поделиться с тобой и П.И. Вот точные ее слова: П.Д. получил такие предложения: за портрет М. Горького ему строят мастерскую с квартирой и дают какой-то процент с репродукций, кроме того заключают “контрактацию”. Ему обещают 1000 р. в месяц на четыре года, чтобы он писал свою картину, но кроме того, он должен написать два портрета. Музей он должен оставить, но он хочет сохранить за собой руководство» (Нестеров 2005: 408). Горький свозил Корина за границу, всячески помогал ему, например, выхлопотал разрешение в 1935 г. писать интерьер Успенского собора в Кремле. До конца жизни Павел Дмитриевич чувствовал себя обязанным Горькому: «Горький прошел через всю мою жизнь как призыв и надежда... даже после смерти Горького, я всегда как бы ощущал его присутствие и поддержку» (Там же). А это уже была определенная и очень значительная внутренняя цензура для художника, поскольку за Горьким, как личностью и писателем, стоял не просто «добрый меценат», покровитель талантливых художников, а единственный в своем роде певец революции 1917 г., ее «буревестник», тот, кто всеми силами своего художественного гения стремился привести большевиков к власти. И *взыскующий взгляд* революционера-Горького должен был постоянно корректировать работу художника. Написанный в 1932 г. Коринным портрет Горького очень напоминает хищную птицу-стервятника, которая парит над гористой местностью, зорко-сурово оглядывая окрестность, и в тоже время углубленностью в себя, являя буддистскую сосредоточенность, «птица» держит наготове орудие возмездия палку-костыль, которую в любую минуту готова пустить в ход.

С точки зрения идейной – Горький был духовным врагом Корина, его полной противоположностью, но как художественный вождь он незримо связывал художника, став на всю жизнь его душевным опекуном. Как отмечает С.М. Голицын, «Корин сразу после посещения Максимом Горьким его чердака стал известен в кругах наших вождей» (Голицын 1990: 606). Так у художника появился «добрый советчик» Клим Ворошилов, настоятельно советовавший прекратить работу над картиной (*Цигаль* 1986: 208), также «собеседник» Генрих Ягода, портрет которого пришлось писать Корину по его заказу (Корин 2013: 77). Г. Ягода, как известно, являлся другом семьи М. Горького.

Позиция М. Горького состояла в том, чтобы реализм Корина подчинить задаче прославления революции, как саморазоблачающий материал «уходящего прошлого». Поэтому Горький предложил заменить коринское «иностранный» название «Реквием», «русским» «Русь уходящая». И Корину пришлось волей-неволей включиться в эту игру; соглашаясь быть певцом революции, но незаметно, внутренне отстаивая свою правду и свои симпатии. Нестеров видел эту игру и поддерживал ее, в письмах к корреспондентам (Нестеров 2005: 414–415). Сам Корин с осторожностью также озвучивал эту тему: «Я задумал картину о Старой Руси, о целых социальных и психологических пластах жизни, навеки исчезающих под давлением нового. Уход исторически обреченных людей был непросто, нелегок» (Корин 1962: 8). До смерти Горького Павел Дмитриевич так и не смог перейти к подлинной общей идее картины, побеждало понимание идеи Горьким. В свете горьковского понимания, карти-

на «Русь уходящая» должна быть иллюстрацией ухода Святой Руси с исторической арены. Иллюстрацией динамичной и понятной. Вот почему Корин, поначалу пишет общую сцену как крестный ход, вышедший из Успенского собора (один вариант) или как торжественный молебен у южной стороны собора (другой вариант); но все эти варианты объединены одним – движением и пространством. При этом зритель знает, что это движение уже в никуда, что пространство ограничено площадью перед собором; а дальше – движение и пространство подчинено советской власти. В этом смысле картина и должна была быть контрастом окружающей жизни; прошлым, которое разоблачает и обличает само себя. Но уже при жизни Горького Корин начинает писать интерьеры Успенского собора, а после кончины писателя в 1936 г. сразу создает принципиально новый вариант общего действия – внутри Успенского собора. От Горького Корину удалось освободиться только после кончины революционно бдительного питателя, но Корин не предполагал, что Горький и после смерти будет оставаться главным смотрящим за ним. Не зря Корину Горьким была передана обширная квартира на Молчановке, которую художник попытался превратить в кусочек «Святой Руси» (Гунн 2013: 32). К этому располагал весь интерьер этого необычного дома.

Вот как описывают в 1963 г. жилище художника корреспонденты одного советского молодежного журнала: *«Как мы и ожидали, нас встретила обстановка квартиры-музея. Прихожая со стенами терракотового цвета, с большой голландской кафельной печью, тут же старая мебель, стулья красного дерева с высокими спинками, в углу голова «Давида», слепок в натуральную величину. В жилые покои открыты двери, там паркетные полы, коллекционные иконы на стенах. Во всем музейная благопристойность, чистота и тишина. Хозяин провел нас в мастерскую, влево от жилых покоев. Мастерская поразила своими размерами, высотой, правда, была не слишком светлой, с боковым освещением. Во всю ширину зал пересекал огромный нетронутый холст, величиной с картину Иванова. Возле него всякие лестнички и платформы – над верхней частью картины пришлось бы работать на высоте пяти-шести метров. Чистое полотно подавляло своими размерами, за ним стояла трагедия невоплощенного замысла, его присутствие повергало в странное состояние, как если бы в комнате стоял гроб, и мы бы старались не смотреть в ту сторону. Еще заметили мы на стене копии с центральной части нестеровских «Христиан», на другой стороне рисунки сангиной с любимых вещей Веласкеса, Тициана, Микеланджело. Штабелями стояли портреты «Уходящей Руси», лицом к стене. Большой стол посреди мастерской был заставлен банками с краской, флаконами льняного масла и пинена... Лежали также стопки бумаги, кипы писем, журналы, в том числе свежий номер журнала «Америка». К этому столу мы и подсели с хозяином. Корин был под стать своему дому – чист и аккуратен, в свежей голубой рубашке и сером шерстяном жилете. Хотя и выглядел он несколько утомленно и, пожалуй, болезненно, но был не по летам молоджав. И в старости он был красив со своей сединой, выцветшими, когда-то васильковыми глазами» (Корин 2013: 152).* Авторы репортажа обращают внимание, что возле некоторых «коллекционных» икон горят лампы, в одной из комнат стоит на столике портрет великой княгини Елизаветы. Ни в 1930-е, ни 1960-е годы Павел Дмитриевич веры не стеснялся и ни от кого ее не скрывал. К 70-летию, в 1963 г. ему разрешили организовать персональную выставку: «Успех был огромный. Впервые зрители увидели образы «Уходящей Руси», узнали подлинного Корина». Художнику решили присудить Ленинскую премию, и

она была присуждена в 1963 г. Советская власть, продолжала «по-горьковски», все эти годы опекать художника, давать ему заказы, не арестовывать, награждать премиями и медалями, словом – показывать, что Корин – свой, советский, что она ждет от него многого. И действительно, как никто другой из художников Корин в оформлении станции метро «Комсомольская» сумел органично и непротиворечиво вписать советскую эпоху в общий контекст русской истории. А были еще станция Новослободская, было мозаичное панно во Дворце Советов «Марш в будущее» – вдохновенная художественная песнь коммунизму, были портреты советских деятелей (полководцев, ученых, артистов, художников). Словом, П.Д. Корин был, безусловно, в какой-то своей части искренне (по вере) советский человек. Через художника зримо звучала идея совместимости советского и традиционно русского, что было, конечно, крайне искусительно для определенной части русской интеллигенции.

При этом Корину разрешили жить среди икон и горящих лампад; разрешили иметь на виду портрет святой мученицы великой княгини Елизаветы; разрешили показывать проходящим зрителям его этюды ненаписанной картины «Руси уходящей». Ему официально не было запрещено писать картину, но сам Корин ясно отдавал себе отчет, что если он напишет ее, то исчезнет все его художественное пространство; уйдет его прекрасный дом, уйдет возможность писать картины и выставлять их; уйдет, возможно, и личная свобода. В общем, ту проблему, которую он поставил в «Реквиеме», оказалась и для него самого жизненно актуальной. Многие великие русские люди, знавшие о замысле Корина, ждали появления ее; ждал М.В. Нестеров, ждал, посвященный в суть дела физиолог И.П. Павлов (*Нестеров* 2005: 164), ждали и другие. До самой смерти художник не оставлял мысли начать писать: «П.Т. Корина (жена художника. – О.К.) рассказывает, как Павел Дмитриевич незадолго до смерти сказал ей: «Хоть запачкаю холст. Скоро начну делать “Русь”» (*Корин* 2013: 152). Но чуть раньше, в 1958 г., за 11 лет до смерти, Корин уже признавался: Мой учитель – Михаил Васильевич Нестеров стариком говорил мне: “Я сделал все, что мог”. Я на пороге старости скажу: “Я не сделал того, что мог сделать”» (*Корин* 2013: 104). Возможно, от своего учителя, дожившего до 1942 г., П.Д. Корин знал, что тому при организации юбилейной выставки в 1936 г. (50-летие художественной деятельности) сам Сталин запретил выставлять картину «Крестный ход», после личного обращения к нему художника (*Нестеров* 2005: 413). Картина, написанная в 1914–1916 гг. под именование «На Руси (Душа народа)», была для Нестерова чрезвычайно важна.

Как назвать это качество «ненаписания» главной картины и как обозначить причину ненаписания ее? Конечно, дело не только в «страхе иудейском», но еще в чем-то, что было связано с сознательным выбором художника. Совесть, советская власть были приняты какой-то частью Корина вполне сознательно, искренне и глубоко, как объективная реальность, оправданная его творческим путем. Об этом говорят многие произведения Корина, вполне «советские по-духу», об этом говорят его слова. В интервью журналу «Огонек» в 1962 г., П.Д. Корин говорит об обстоятельствах своего разрыва с Палехом, где трудились его отцы и деды; об иконописи, как о более низкой, более примитивной форме живописи, чем светская художественная живопись: «Ведь вырваться из иконописи, из ее канонов, из иконописной полуремесленной среды поистине значило ободрать с себя кожу и как бы родиться заново» (*Корин* 1962: 8).

Приведем еще интересное мнение святейшего патриарха Алексия I о «Руси уходящей» П.Д. Корина. Патриарх говорит: «А Корин для меня не русский и не право-

славный художник. Кожа да кости есть, а духа нет... Слава Богу, что такая, коринская, Русь ушла. Но ее и не было! Я хорошо знал многих из тех, кто изображен на его подготовительных этюдах. В жизни это были совсем другие люди, в них не было ни истеричности, ни изуверства, ни фанатизма. Я не касаюсь вопросов профессионального мастерства, говорю лишь о психологических характеристиках персонажей этой русской трагедии, глядя на которые неискушенный зритель может подумать: вот и хорошо, что такая Русь уходит навеки! Странно и промыслительно, что, будучи обласкан властью, он так и не смог реализовать свой замысел» (Глазунов 2017: 972). Эта оценка появилась, судя по всему, потому, что патриарх (как и все остальные) так и не увидел большой картины «Реквием», а увидел только отдельные разрозненные, по сути, символические кусочки этой картины, связанные друг с другом лишь общим замыслом художника, словесным описанием большой картины и еще небольшим этюдом, воплощающим этот замысел. Пока картина не стала целым полотном, она была разбита на символические кусочки, которые можно было как угодно трактовать; и как «Русь уходящую» (как это сделал Горький и потом – сотни художественных критиков, знатоков творчества Корина), и как «Русь несуществующую» (как это трактовал патриарх Алексей I). То есть был возможен любой произвол, поскольку символ так и не оформился в реальность. Этим и только этим объясняется крайне субъективная трактовка патриарха Алексея I, в словах которого явно звучит обида на то, что «Русь уходящая» не нашла своего воплощения, а патриарх этого хотел.

Подведем некоторые итоги вышеизложенному. Проникновение идеологии (государственного учения) в художественную, культурную среду было, несомненно, нонсенсом, с точки зрения задач литературы, как таковых. Как бы ни был писатель идейно близок к государственной идеологии, в прежние (несоветские) времена, он решал всегда (в русской классической писательской традиции) более широкие задачи; ему были важны не только интересы государства, но и интересы общества (сословно разные), и народа в целом, ему был важен религиозный аспект; и все это *вместе* и позволяло рассматривать и художественно показывать жизнь во всей ее полноте. Писатель нуждался в традиции, в ее возможностях воспроизводства, позволяющие видеть и чувствовать динамику социума и народа в его этнической особенности. Сужение же художественных задач до идеологического уровня отбрасывало все «негосударственное» в сторону как ненужное, даже враждебное, все, что М. Горький обозначил словом «мещанство». Горьковский социалистический реализм являлся не только прокрустовым ложем для мировоззрения советских писателей, воспитывавшихся на воинствующем антитрадиционализме, но и был существенным дополнением для государственной идеологии, ясно обозначал красные линии недопустимости и проч. Опасность этого явления для подлинного художественного творчества состояла, как было показано на примере с художником П. Кориным, не только в сознательном принятии писателем или художником советской художественной идеологии, но даже в личностном сближении с писателем-вождем М. Горьким. Художественная идея П. Корина, выношенная и выстрадавшая им, готовая лишь воплотиться в жизнь, не была воплощена, ей помешал внутренний цензор Корина – Горький, и русская художественная культура не получила в связи с этим необходимого импульса для последующего развития. Вместо торжественного и трагического моцартовского «Реквиема», разрывающего мир тотальной идеологии, мир узнал лишь о замысле художника, этюдах и трагическим стал его личный жизненный путь.

Литература

- Виноградова 1985 – Виноградова Е.В. Вступительная статья // П. Корин *Избранные произведения*. М.: Советский художник, 1985.
- Глазунов 2017 – Глазунов И.С. *Россия распятая*. М., 2017. 3-е изд.
- Голицын 1990 – Голицын С.М. *Записки уцелевшего: роман*. М., 1990.
- Горький 1922 – Горький М. *О русском крестьянстве*. Берлин: изд. И.П. Ладыжникова, 1922.
- Горький 1931 – Горький М. *О трудколониях О.Г.П.У.* Кизел, 1931.
- Горький. 1937 – Горький М. «Беседа с молодыми». (1934 г.); «О грамотности» (1928 г.); О литературе; «О действительности» (1929 г.); Доклад на съезде советских писателей 17 августа 1934 г. // Горький М. *О литературе. Статьи и речи 1928–1936 гг.* М.: Советский писатель, 1937.
- Горький 1975 – Горький М. *Очерки и воспоминания*. М.: Советская Россия, 1975.
- Гунн 2013 – Гунн Г. «Последняя Русь» Павла Корина // Корин П. *Реквием. К истории «Руси уходящей»*. М., 2013.
- Корин 1962 – Корин П.Д. Мои симпатии – Большому искусству // *Огонек*, 1962. № 29.
- Корин 2013 – Корин П.Д. *Реквием. К истории «Руси уходящей»*. М., 2013.
- Нестеров 2013 – Нестеров М.В. *Давние дни: Встречи и воспоминания* // сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2005.
- Нестеров 2006 – Нестеров М.В. *Воспоминания. О пережитом. 1862–1917*. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Паустовский 2014 – Паустовский К.Г. *Повесть о жизни. В 2-х томах*. М.: Комсомольская правда, 2014. Т. 2.
- Солженицын 2007 – Солженицын А.И. *Архипелаг Гулаг. 1918–1956. Опыт художественного исследования. В 3-х томах*. Екатеринбург: «У-Фактория», 2007. Т. III–IV. Ч. 3. Гл. 3.
- Цигаль 1986 – Цигаль В. *Не переставляя удивляться*. М., 1986.

References

- Vinogradova, E.V. 1985. Vstupitel'naia stat'ia [Introductory article]. In P. Korin. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected Works]. Moscow: Soviet artist.
- Glazunov, I.S. 2017. *Rossia raspaiataia* [Russia, Crucified]. Moscow. 3-rd edition.
- Golitsyn, S.M. 1990. *Zapiski utselevshogo: roman* [Notes survivor: a novel]. Moscow.
- Gorky, M. 1922. *O russkom krest'iansstve* [On the Russian Peasantry], edite by I.P. Ladyzhnikova. Berlin.
- Gorky, M. 1931. *O trudkoloniakh OGPU* [On labor-colonies of OGPU]. Kizel.
- Gorky, M. 1937. «Beseda s molodymi». (1934 g.); «O gramotnosti'» (1928 g.); O literature; «O deistvitel'nosti» (1929 g.); Doklad na s'ezde sovetских pisatelei 17 avgusta 1934 g. [«Conversation with the Young» (1934); «On Literacy» (1928); On literature; «On reality» (1929); A report at the congress of Soviet writers August 17, 1934]. In Gorky, M. *O literature. Stat'i i rechi 1928–1936 gg.* [On literature. Articles and speeches 1928–1936]. Moscow: Soviet writer.
- Gorky, M. 1975. *Ocherki i vospominaniia* [Essays and Memories]. Moscow: Soviet Russia.
- Gunn, G. 2013. «Posledniaia Rus» Pavla Korina [«The Last Russia» by Pavel Korin]. In Korin, P. *Rekvem. K istorii «Rusi ukhodiashchei»*. [Requiem. To the history of «Russia leaving»]. Moscow.
- Corin, P.D. 1962. *Moi simpatii – Bol'shому iskusstvu* [My sympathies – Big art]. *Ogonek* 29.
- Corin, P.D. 2013. *Rekvem. K istorii «Rusi ukhodiashchei»* [Requiem. To the history of «Russia leaving»]. Moscow.
- Nesterov, M.V. 2013. *Davnie dni: Vstrechi i vospominaniia* [Old days: Meetings and memories], edited by T.F. Prokopov. Moscow.
- Nesterov M.V. 2006. *Vospominaniia. O perezhitom* [Memories. About experienced. 1862–1917]. Moscow: Young Guard.

- Paustovsky K.G. 2014. *Povest' o zhizni. V 2-kh tomakh*. [Tale of life. In 2 volumes], 2. Moscow: Komsomolskaya Pravda.
- Solzhenitsyn A.I. 2007. *Arhipelag Gulag. 1918–1956. Opyt khudozhestvennogo issledovaniia. V 3-kh tomakh* [The Gulag Archipelago. 1918–1956. Experience artistic study. In 3 volumes], III–IV (3). Yekaterinburg: U-Factoring.
- Tsigal, V. 1986. *Ne perestavliaia udivliat'sia* [Without stopping to be surprised]. Moscow.

Oleg V. Kirichenko. Gorky and Korin: creating paradigm of future

The article is dedicated to some previously unstudied features of formation of the Soviet ideology; its artistic, not political, resource. The author considers the leading role of Maxim Gorky in this process, who originated an independent sphere of fictional anti-traditionalist ideology, which worked for the state ideology and manage to solve many of its tasks in a more effective way. Work of Pavel Korin, the author of the large unpainted masterpiece “Farewell to Rus” is analyzed in this context as well.

Key words: *ideology, tradition, Russian people, literature, art.*