

Творческая тональность войны: о мобилизации советской интеллигенции на борьбу с врагом



Эрина Мегован – специалист по истории советской интеллигенции, преподаватель Колледжа Святого Креста (Вустер, США).

Вечером 22 июня 1941 года, когда до закрытия театрального сезона оставалась всего неделя, в Ленинградском государственном театре оперы и балета имени С.М. Кирова планировалась «Баядерка», а на 23 июня намечался гала-концерт балерины Елены Люком, заслуженной артистки РСФСР. В Ленинградском хореографическом училище шла генеральная репетиция выпускного спектакля, который должен был состояться 26 июня¹. В Москве тенор Большого театра Сергей Лемешев пребывал в крайнем волнении из-за того, что накануне ему, наконец-то, удалось впервые за всю карьеру исполнить долгожданную главную партию в опере «Ромео и Джульетта»². Тем временем Леонид Утесов со своим оркестром отшлифовывал новую концертную программу на летней сцене сада «Эрмитаж», а Нина Михаловская спешила во МХАТ, чтобы выступить в детском спектакле «Синяя птица»³. Многие московские писатели в тот день были на своих дачах в Переделкино. Объявление о начале войны, прозвучавшее по радио, застало всех врасплох. Люди искусства сразу поняли, что теперь сами основания их работы кардинально изменятся. В тот момент, впрочем, никто еще не понимал, в чем именно будет состоять тот вклад, который культура и искусство должны внести в общее дело победы.

ТВОРЦЫ КУЛЬТУРЫ В ЗАМЕШАТЕЛЬСТВЕ

О творческой интеллигенции в годы войны сказано и написано немало⁴. В военную пору Советский Союз заручился ее полной поддержкой: люди искусства всеми силами укрепляли мораль-

1 Нечаев И., Сахновская Н., Иордан О. *Танца под обстрелами: дневники артистов Кировского театра 1941–1944 гг. из осажденного Ленинграда*. Выборг: Военный музей Карельского перешейка, 2019. С. 6.

2 Лемешев С. *Путь к искусству*. М.: Искусство, 1974. С. 259.

3 Михаловская Н. *Глазами актрисы*. М.: Искусство, 1978. С. 10; УТЕСОВ Л. *Сердце, спасибо!* М.: Всесоюзное театральное общество, 1974. С. 558.

4 См., например: МАКСАКОВА Л.В. *Культура Советской России в годы Великой Отечественной войны*. М.: Наука, 1977; САВЕЛЬЕВ В.М. *Советская интеллигенция в Великой Отечественной войне*. М.: Мысль, 1974; СПЕРАНСКИЙ А.В. *В горниле испытаний: культура Урала в годы Великой Отечественной войны*. Ека-

ный дух военнослужащих и тружеников тыла. Бесчисленные выступления артистов и работа журналистов на передовой; героические концерты и спектакли, проходившие в Москве и Ленинграде во время воздушных налетов и блокады; создание впечатляющего разнообразия плакатов, стихов и песен о войне; разносторонняя деятельность эвакуированных художников, писателей и композиторов, создававших новые шедевры. Какими оказались результаты всех этих усилий? К концу войны общепризнанным как в социальном, так и в политическом смысле считалось, что творческая интеллигенция внесла неоценимый вклад в дело победы. Однако если общие штрихи этой истории хорошо известны, то деталям постепенной эволюции, в ходе которой произошло преобразование импровизированных и разрозненных усилий отдельных энтузиастов или коллективов в жестко централизованную, хорошо отлаженную и политически безупречную систему, уделялось гораздо меньше внимания.

Как будет показано ниже, несмотря на тесные связи интеллигенции с армией, сложившиеся еще в довоенное время, те способы и методы, посредством которых творческие люди поддерживали войну, оказались продуктом не столько продуманного планирования, сколько ситуативной импровизации. В первые военные месяцы спектр культурной деятельности объяснимо сузился, ограничиваясь почти исключительно поддержкой вооруженных сил. Но уже к концу 1941 года, когда фронт стабилизировался, поле культурного воздействия заметно расширилось – несмотря на убыль общей численности работников культуры. Роль интеллигенции в победе, в отличие, скажем, от оборонного предприятия, никогда не оставалась одной и той же – она в значительной степени определялась ходом событий. В начале войны у людей искусства не было твердого понимания, что их работа является ценнейшим вкладом в оборону страны, что сохранение культурного наследия представляет собой способ сопротивления нацистам, что культура должна мобилизовать граждан не только на фронте, но и в тылу. Лишь постепенно, в течение 1942 года, все эти идеи утвердились в сознании интеллигенции.

В начале июля в директивном письме своим местным отделениям Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР (далее – КПДИ) изложил общие контуры того, что ожидалось от работников культуры в военных условиях: быстро готовить, а затем ставить новый патриотический репертуар; оказывать содействие в мобилизации; помогать в повышении производительности труда и укреплении дисципли-

ЭРИНА МЕГОВАН

ТВОРЧЕСКАЯ
ТОНАЛЬНОСТЬ
ВОЙНЫ...

теринбург: Уральское отделение РАН, 1996; Громова Н.А. *Эвакуация идет... 1941–1944. Писательская колония. Чистополь. Елабуга. Ташкент. Алма-Ата*. М.: Совпадение, 2008; STITES R. (Ed.). *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.



ны⁵. Подобные инструкции ясно давали понять, что теперь власти будут оценивать интеллигенцию исходя из поддержки ею оборонных усилий; тем самым у творческих работников появлялся мощный стимул сосредоточить все свое внимание на войне. Проблема, однако, заключалась в том, что этот призыв, как и другие призывы первых военных недель – например, обращение Союза писателей СССР, – содержал в себе не конкретные меры, способствующие победе над врагом, а общие декларации и эмоциональные заявления. Подобные документы не ставили перед интеллигенцией каких-то четких целей, за исключением, пожалуй, быстрого формирования нового репертуара⁶. Несмотря на страстное желание писателей, художников, артистов внести свой вклад в отражение немецкого нашествия, абстрактный характер таких обращений оставлял слишком большой простор для вольных интерпретаций и потому не мог провоцировать быстрые и масштабные перемены. Пока главный упор делался на сосредоточение ресурсов, которое позволило бы остановить наступление немцев, писатели и другие творческие люди, остававшиеся без четких инструкций и указаний, пребывали в сомнениях по поводу того, как лучше применить свои таланты для помощи армии. Большую часть лета, будучи предоставленными самим себе, они находились в творческом поиске, экспериментируя и импровизируя в надежде на позитивную реакцию сверху.

В неразберихе первых месяцев войны бурная активность творческой интеллигенции выявила две противоположные тенденции. Первой стал сильный порыв перестроить всю прежнюю работу и отныне заниматься только войной. В июне 1941 года многим казалось, что лучше делать хоть что-то, нежели просто сидеть сложа руки. На первых порах чистка репертуара давалась гораздо легче, чем расширение его за счет новых произведений, – именно к этому способу обратились многие театральные учреждения. Так, Ленинградский государственный театр оперы и балета мгновенно отменил остававшиеся в июньской программе спектакли «Лознгринга» Вагнера, объявив вместо них «Ивана Сусанина»⁷. Аналогичным образом поступил и Большой театр в Москве, введя в программу недели ту же оперу Михаила Глинки. В считанные часы после объявления войны, 22 июня, Александр Фадеев созвал общее собрание Московского союза

- 5 Директивное письмо Комитета по делам искусств республиканским управлениям, крайевым и областным отделам по делам искусств о перестройке работы в период Отечественной войны // *Музы в шинелях: советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания* / Под ред. С.Д. Воронина и др. М.: РОССПЭН, 2006. С. 19.
- 6 «Уничтожим фашизм!» На митинге писателей Москвы // «Мы предчувствовали польухание...». *Союз писателей СССР в годы Великой Отечественной войны, июнь 1941 – сентябрь 1945. Документы и комментарии* / Под ред. Т.М. Горяева и др. М.: РОССПЭН, 2015. Т. 1. С. 24.
- 7 Нечаев И., Сахновская Н., Иордан О. *Указ. соч.* С. 6.

писателей, на котором уверенно заявил о неизбежной победе Советского Союза и консолидации писательских усилий ради предстоящей «колоссальной работы»⁸. Однако само провозглашение реструктуризации не столько разъясняло писателям, что делать, сколько ставило перед ними новые вопросы. О чем теперь должны писать мастера поэзии и прозы? Кто должен стать целевой аудиторией для режиссеров театра и кино? И вообще будет ли у кого-нибудь время ходить в театр или читать книги?

С этим настроем конкурировала вторая тенденция. Многие творческие деятели полагали, что, возможно, культурная работа – далеко не лучший способ приблизить победу. Руководствуясь именно этой мыслью, летом 1941 года сотни писателей, музыкантов, художников, артистов откликнулись на призывы о добровольном вступлении в Красную Армию и Народное ополчение, а также записывались в пожарные патрули, команды противовоздушной обороны, бригады по возведению противотанковых укреплений⁹. Тот же настрой, как будет показано ниже, оборачивался дискомфортом в душах тех, кто все-таки продолжал заниматься культурной работой. В июне 1941 года представители творческой интеллигенции в гораздо большей мере, чем другие советские труженики, переживали смятение и растерянность, вызванные непониманием того, сохраняется ли общественная потребность в их умениях и навыках, и где они могут принести максимальную пользу Родине. КПДИ и творческие союзы вместо того, чтобы заняться разработкой конкретных рекомендаций на этот счет, сразу же вынуждены были погрузиться в пересмотр бюджетов, штатных расписаний, организационных структур, а также в гигантскую логистическую работу по подготовке и проведению эвакуации.

Хотя 22 июня все ранее запланированные выступления состоялись, исполнители разных жанров сразу же почувствовали снижение общественного интереса к своей обычной работе. Сергей Лемешев все-таки исполнил долгожданную партию Ромео, хотя после объявления войны, как пишет он в мемуарах, «вся наша работа показалась просто ненужной»¹⁰. В перерывах между номерами исполнители спешили к радиодинамикам в надежде получить хотя бы какие-то новости с фронта¹¹. В Ленинграде танцоры «Баядерки», оказавшись за кулисами, «были возбуждены и взволнованы», а «в режиссерской сидели тихо и прислушивались к репродуктору»¹². Юбилейное выступление Елены Люком прошло в намеченный день, 23 июня; произнося

8 «Уничтожим фашизм!» На митинге писателей Москвы. С. 23.

9 САВЕЛЬЕВ В. М. Указ. соч. С. 155. О всеобщей мобилизации см.: *Война и музыка: Большой театр в годы войны* / Сост. Л. Д. РЫБАКОВА. М.: Театралис. С. 7–94.

10 ЛЕМЕШЕВ С. Указ. соч. С. 257.

11 Там же.

12 НЕЧАЕВ И., САХНОВСКАЯ Н., ИОРДАН О. Указ. соч. С. 106.



тосты и здравицы в честь примы, артисты «с нетерпением ждали первых сводок с фронта»¹³. Нину Михаловскую и ее коллег мучили мысли об актерах, которые только что отправились на гастроли в Минск: «Вокруг только и разговоров, что о войне. И о наших товарищах-МХАТовцах... В Минске на них уже падают бомбы»¹⁴. Леонид Утесов, чья репетиция была прервана известной радиотрансляцией, пытался вникнуть в смысл происходящего: «Что делать? Напевать, шутить и играть было уже не ко времени. [...] Что мы должны петь теперь?»¹⁵ Когда театральная репетиция Бориса Филиппова была прервана военными сводками, кто-то из труппы, собравшейся вокруг громкоговорителя, в сердцах воскликнул, имея в виду их новую программу: «Кому это сейчас нужно?»¹⁶. Впрочем, несмотря на общее потрясение, преобладало все же стремление поскорее выяснить, как творческие люди могут помочь фронту.

ТВОРЦЫ КУЛЬТУРЫ СОСРЕДОТАЧИВАЮТСЯ

Конкретные задачи пока не были поставлены, но многие артисты и писатели, стремившиеся поддержать общее дело, решили не ждать четких указаний, а обратиться к самому очевидному способу помощи: к подготовке выступлений или написанию текстов для армии. Идея была не новой: традиция шефства учреждений культуры над воинскими частями существовала с гражданской войны, и многие московские театры имели старые связи с Красной Армией¹⁷. Рвение, с каким артисты в первые военные дни следили за фронтовыми новостями, теперь вкладывалось в проведение концертов на призывных пунктах, в армейских казармах и военных госпиталях. Почти в одночасье в театрах появились временные труппы, сформированные специально для такой работы. Балерина Ленинградского государственного театра оперы и балета Наталья Сахновская должна была 22 июня отправиться в Москву для участия во II Всесоюзном конкурсе артистов балета, но вместо этого ее уведомили о включении в состав театральной бригады, которой предстояло выступать перед призывниками¹⁸. К 25 июня в Кировском театре уже был сформирован штаб фронтовых бригад, занимавшийся подбором репертуара и организацией рабо-

13 Там же. С. 107.

14 Михаловская Н. *Указ. соч.* С. 11.

15 Утесов Л. *Указ. соч.* С. 581.

16 Филиппов Б.М. *Музы на фронте*. М.: Советская Россия, 1975. С. 34.

17 См.: Водопьянова З.К., Зелов Н.С. «Военно-шефская работа в это время стала основной...»: мастера искусств Ленинграда фронту // Отечественные архивы. 2005. № 3. С. 75–86; см. также: Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 5508. Оп. 3. Д. 1. Л. 6.

18 Нечаев И., Сахновская Н., Иордан О. *Указ. соч.* С. 20.

ты¹⁹. Акива Динер, танцовщик Московского академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, отметил в своей дневниковой записи от 22 июня, что концерты на призывных пунктах уже начались²⁰. Причем выступления не ограничивались только этими площадками: так, Ленинградский театр юного зрителя наряду с формированием собственных отрядов народного ополчения укомплектовал несколько фронтовых театральных бригад, которые отправились в окрестности Пскова. Там артисты играли «антифашистские» пьесы, используя вместо сцены кузов грузовика-«полуторки»²¹.

Несмотря на все предшествующие связи искусства с армией, июньский и июльский бум концертной деятельности на призывных пунктах поддерживался в основном не прежним опытом взаимодействия или четким планом активации этих связей в условиях настоящей войны, а бесчисленными индивидуальными и коллективными инициативами. В свете сказанного показательна констатация Бориса Филиппова: «Проблемы, касающиеся обслуживания фронта артистическими выступлениями, теоретически не разработаны и даже не поставлены»²². Людей, желающих присоединиться к творческим бригадам, было так много, что координировать их усилия было крайне сложно. Один только Ленинградский государственный театр оперы и балета с 23 июня по 7 августа дал 328 концертов²³. К 12 июля Большой театр давал на призывных пунктах в среднем по пять концертов ежедневно²⁴.

Взрыв концертной активности поддерживался горячим стремлением культурных институций продемонстрировать свою готовность помогать фронту, а также желанием деятелей культуры удовлетворить эмоциональную потребность делать для победы «хотя бы что-то». Поскольку ни централизация, ни стандартизация на эти инициативы никак не влияли, первые концерты имели скорее экспериментальный характер: их организаторы пока не представляли себе ни общих целей своей деятельности, ни способов их достижения. 27 июня 1941 года директору Кировского театра Евгению Радину пришлось запретить своим артистам исполнять номера без согласования со штабом; эта мера свидетельствовала о том, что выбор правильного репертуара был весьма деликатной политической пробле-

ЭРИНА МЕГОВАН

ТВОРЧЕСКАЯ
ТОНАЛЬНОСТЬ
ВОЙНЫ...

19 *За советское искусство*. 1941. 28 июня. № 23.

20 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2337. Оп. 1. В. 21. Л. 9.

21 Дмитриевский В.Н. *Театр юных поколений: творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей*. Л.: Искусство, 1975. С. 92.

22 Филиппов В.А. *Очень точно, очень срочно! Фронтовые бригады Всероссийского театрального общества*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2020. С. 22.

23 Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ). Ф. 337. Оп. 1. Д. 235. Л. 2.

24 *Война и музыка...* С. 124.



мой²⁵. К июлю был поднят вопрос о регулярной отправке концертных бригад на передовую²⁶. К концу августа спонтанность уже рассматривали в качестве помехи, а многочисленность «случайных» творческих бригад превратилась в проблему. Это заставило КПДИ наладить строгий контроль над организацией концертов для армии, а к ноябрю создать особую координирующую структуру – Штаб по художественному обслуживанию частей Красной Армии и Трудового фронта²⁷. К 1942 году концерты на призывных пунктах вылились в крупномасштабную централизованную программу для фронтовых бригад, руководимых КПДИ; теперь она явно соответствовала тем ожиданиям, которые возлагались на советские театры в военное время²⁸.

Писательская общественность придерживалась аналогичной стратегии, стараясь быть как можно ближе к армии и фронту. Опираясь на опыт недавней финской войны, уже в июне 1941 года писатели со всех концов Советского Союза начали добровольно предлагать свои услуги в качестве военных корреспондентов. Так, Всеволод Вишневский, узнавший о войне, когда был на даче в Переделкино, уже 27 июня сумел прибыть в Таллинн в качестве корреспондента «Правды» и политработника Красного Флота²⁹. Очень скоро выяснилось, что честолюбивых военных корреспондентов гораздо больше, чем могут вместить штатные расписания газет; многие кандидаты получили отвод. Лев Рубинштейн, отмечавший, что писатели участвовали во всех военных кампаниях начиная с 1937 года и рассчитывали повторить это еще раз, с грустью писал: «В первые дни войны армейская печать была забита до отказа заявлениями писателей. С нами перестали разговаривать. Писатели оказались не нужны». В результате, сетовал он, многие работники пера оказались не у дел, и осознавать это для них было «чрезвычайно тягостно и томительно»³⁰.

Но, несмотря на быстрое распространение артистических агитбригад, выступавших в войсках летом 1941 года, многие артисты и писатели по-прежнему не чувствовали уверенности, в правильное ли русло они направляют свою энергию. Это породило сомнения относительно того, способна ли культура содействовать победе, а возникающие отсюда внутренние переживания делали творчество эмоционально затруднительным. Акиве Динеру было стыдно танцевать перед парнями, собравшимися на призывных пунктах. «Как нож в сердце, – описывал

25 ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 214. Л. 70.

26 Филиппов Б.М. *Музы на фронте*. С. 36.

27 Он же. *Очень точно, очень срочно!* С. 17.

28 РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 844. Л. 157.

29 Вишневский В.В. *Дневники военных лет, 1941–1942* // Он же. *Собрание сочинений*. М.: Художественная литература, 1956. Т. 3. С. 56.

30 Архив Института российской истории РАН (ИРИ РАН). Ф. 2. Разд. VII. Оп. 5. Д. 1. Л. 3.

он свой опыт. – Они идут воевать, а ты пляшешь, совестно»³¹. Татьяна Сахновская, которая со второго дня войны ежедневно участвовала в нескольких концертах на призывных пунктах, испытывала похожие чувства: «Выступать в эти дни было очень тяжело морально. [...] Родина в опасности, льется кровь, люди идут на смерть, а мы должны перед ними танцевать, а не вставать в их ряды»³². Ольга Лепешинская, балерина из труппы Большого театра, была еще более категорична: «Танцевать было невозможно: как ты можешь выступать, когда фашистские полчища оскверняют твою землю? [...] Танцевать я отказалась»³³. Подобная двойственность в отношении собственной профессиональной деятельности свидетельствует как о стремлении представителей творческой интеллигенции внести максимальный вклад в дело победы, так и об их первоначальном неумении приспособить свои таланты к запросам военного времени. Главным препятствием для последнего было, разумеется, отсутствие четкой государственной позиции в этом вопросе.

Кроме того, на раннем этапе большим камнем преткновения, мешавшим переходу на «военные рельсы», оказался репертуар. Перенастройка концертных программ требовала нового репертуара. Но для его обновления нужно было иметь не только время, но и более или менее четкое представление о том, какие темы, жанры и форматы будут наиболее подходящими в новых условиях. Допустима ли тотальная милитаризация программы? Остается ли уместным юмор? Что будет с оперными и прочими классическими произведениями? По воспоминаниям Бориса Филиппова, сразу же после начала войны «возник спор о том, что же нужно; [...] никто не мог представить себе характера событий»³⁴. Борис Хайкин, директор Ленинградского академического Малого оперного театра и один из руководителей театрального штаба концертных бригад, горячо спорил с товарищами о том, каким должен быть репертуар в наступившей жизни – неотъемлемыми атрибутами которой стали воздушные налеты, бомбоубежища и окопы. Сойтись удалось лишь на том, что программе предстоит стать «патриотической и мобилизующей»³⁵. Переживал по этому поводу и Утесов: «Как перестраивать? Заменить все веселые и шуточные номера героическими и патетическими? Стать серьезными? Сейчас не время шутить»³⁶. Филиппов упоминает об июньских дебатах 1941-го в том же контексте: «Очень быстро пришли к выводу, что искусство – тоже оружие, способное поднять боевой дух и бой-

31 РГАЛИ. Ф. 2337. Оп. 1. Д. 21. Л. 9.

32 Нечаев И., Сахновская Н., Иордан О. *Указ. соч.* С. 21.

33 *Война и музыка...* С. 33.

34 Филиппов Б.М. *Музы на фронте.* С. 35.

35 Хайкин Б.Э. *Беседы о дирижерском ремесле.* М.: Советский композитор, 1984. С. 191.

36 Утесов Л. *Указ. соч.* С. 558.



цов, и населения. [...] Оставалось лишь несколько переиначить репертуар, придав ему военно-патриотический оттенок»³⁷.

Путаница в вопросах исполнения проистекала из подмеченной Филипповым двойственности относительно того, что первично для фронтового искусства: воспитание патриотизма или снятие боевого стресса³⁸. Очень быстро стало понятно, что для фронтовых программ не может быть одного универсального стандарта. Голый энтузиазм не мог компенсировать плохо продуманных программ или неправильно подобранного репертуара – например, юмор, предлагаемый солдатам, только что вернувшимся из боя, неправильные вставки или несогласованные лозунги приводили к «отрицательным результатам»³⁹. К осени, основываясь на мнениях военных и артистов о том, какой репертуар работает, а какой нет, Филиппов и прочие режиссеры пришли к выводу, что каждая творческая бригада, выезжающая на передовую, должна иметь в своем репертуаре «героизм, лирику и политическую сатиру», а также рассказы, стихи и песни, посвященные отдельным родам и видам войск – что-то свое для летчиков, моряков, пехотинцев, танкистов и так далее⁴⁰. Еще несколько месяцев ушли на то, чтобы путем проб и ошибок выяснить, как эффективнее адаптировать программы к конкретным обстоятельствам.

Писатели также пытались определиться с жанром и темой. Если они не могут быть военными корреспондентами, то о чем им надлежит писать? По словам Льва Рубинштейна, исходя из опыта последней войны единственным жанром, который был необходим в военное время, оставался газетный. Рубинштейн также обращал внимание на отдельных энтузиастов, которые утверждали, что во время войны вообще не надо думать о качестве⁴¹. Но о чем же лучше писать? Поначалу писатели в основном сосредотачивались на военных событиях, полагая, что людям нужны прежде всего «новости с фронта» – буквально никто на первых порах не касался проблематики тыла. Когда Рубинштейн и другие писатели обратились к Фадееву за советом по этому поводу, тот высказался в том духе, что мастерам слова нет необходимости ограничивать себя только газетами и журналами – кому-то нужно писать и романы⁴².

В течение лета начали появляться первые указания сверху – например, в передовице «Литературной газеты», опубликованной в августе 1941-го. В статье писателям разъясняли, что в текущий момент от них требуется незамедлительная помощь армии

37 Филиппов Б.М. *Музы на фронте*. С. 35.

38 Там же.

39 Центральный государственный архив Москвы (далее – ЦГАМ). Ф. 2007. Оп. 1. Д. 26. Л. 144.

40 РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 844. Л. 157; Филиппов Б.М. *Музы на фронте*. С. 65.

41 ИРИ РАН. Ф. 2. Разд. VIII. Оп. 5. Д. 1. Л. 9.

42 ИРИ РАН. Ф. 2. Разд. VII. Оп. 5. Д. 1. Л. 4.

и тылу в виде изготавливаемых быстро, в большом количестве и на основе информации с фронта «статей, брошюр, листовок, радиовыступлений, эстрадных сценок и тому подобного»⁴³. Главная проблема была ясна: учитывая, что в одном только московском отделении Союза писателей насчитывалось более 800 членов, включая романистов, поэтов, переводчиков, фольклористов и детских писателей, было понятно, что не все из них смогут уйти в газеты. Для того чтобы каждый писатель мог послужить Родине, требовались новые возможности. В целом же работе писателей летом 1941 года остро не хватало цели и организации, что глубоко ощущалось членами писательских объединений и способствовало разочарованию и замешательству в их рядах. Однако к началу осени 1941 года Союз писателей начал придумывать и внедрять новые способы привлечения писателей к работе – в частности, одним из таковых стал проект «Окна ТАСС»⁴⁴. В январе 1942 года Константин Федин писал Александру Фадееву: «Нам кажется, что все дело сейчас не в уговаривании писателей, чтобы они заняли свое место в обороне страны, а в том, какие организационные меры принять, чтобы писатели могли осуществить свое естественное и – чаще всего – жгучее желание помочь общей борьбе»⁴⁵.

ТВОРЦЫ КУЛЬТУРЫ ОПРЕДЕЛИЛИСЬ

Ставки, задействованные в выработке тех социально узаконенных способов, которые позволяли бы творческим людям внести вклад в военные усилия СССР, выглядели весьма высокими: речь шла не только том, чтобы помочь выиграть войну, но и о том, чтобы публично подтвердить свою ценность для советского строя. Начавшаяся война значительно урезала сферу культурной деятельности и общую численность работников искусства. По мере того, как мужчин, особенно занимавших административно-технические должности, начали забирать в армию, членство в творческих союзах начало сокращаться. В свою очередь пересмотр статей государственных расходов повлек за собой уменьшение численности театров, действующих на территории Советского Союза: если до войны их было около 900, то уже к маю 1942 года осталось лишь 560⁴⁶. Больше всего пострадали региональные и национальные театры, но задетыми оказались также Москва и Ленинград.

43 Место литератора в Отечественной войне // «Мы предчувствовали полыхание...». С. 55.

44 «Окна ТАСС» – самый масштабный проект Телеграфного агентства Советского Союза, реализуемый в годы Великой Отечественной войны, в рамках которого над созданием агитационных плакатов и листовок работали более двухсот художников и литераторов. – *Примеч. перев.*

45 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Д. 605. Л. 175.

46 РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10. Д. 51. Л. 31.



Видные деятели культуры молчаливо соглашались с тем, что часть человеческих ресурсов необходимо перегруппировать. Председатель КПДИ Михаил Храпченко писал секретарю московского горкома ВКП(б) Александру Щербакову 6 августа 1941 года: «Наличие такого количества театров в Москве не вызывается реальными потребностями по художественному обслуживанию населения и частей Красной Армии»⁴⁷. Помимо бюджетных ограничений, за подобными рассуждениями стояло, по-видимому, предположение, что в первые месяцы войны обязательно сократится и численность зрителей⁴⁸. Храпченко предложил объединить московские театры, сократив их количество с девятнадцати до двенадцати. Такая реструктуризация, по его мысли, позволяла не только сэкономить деньги, но и высвободить человеческие ресурсы: в общей сложности 200 творческих работников «средней квалификации» освободились бы для работы в других областях⁴⁹. Тем, кто не был пригоден для службы в армии, предстояло переквалифицироваться в медсестер, а также в труженников промышленности и сельского хозяйства⁵⁰. Количество газет, печатавшихся в Советском Союзе, следуя за общим объемом печатной продукции, в начале войны тоже резко сократилось⁵¹. В первый день войны, выступая перед писателями, Фадеев признал, что некоторым из них придется сражаться с врагом не пером и карандашом, а винтовкой и пулеметом⁵². Чуть позже, в августе, он наставлял всех, кто не смог найти себе применение по специальности, «включиться в работу, которую ведет все население, [...поскольку] каждый вид труда важен»⁵³. В подобных обстоятельствах потребность любого деятеля культуры продемонстрировать свою персональную значимость оказывалась исключительно насущной.

Прояснению военных prerogativ культуры способствовала маячившая на горизонте эвакуация. Поскольку немцы быстро продвигались в глубь советской территории, а эвакуация Эрмитажа, Русского музея и других собраний шла уже полным ходом, естественным образом встал вопрос об эвакуации театров и писателей⁵⁴. Из самого факта надвигающейся эвакуации вытекала необходимость четких решений властей, как и где они хотели бы использовать творческую интеллигенцию в остав-

47 ГАРФ. Ф. 5546. Оп. 25. Д. 3430. Л. 177.

48 ГАРФ. Ф. 6822. Оп. 1. Д. 300. Л. 36.

49 Российский государственный архив социально-политической истории. Ф. 17. Оп. 125. Д. 75. Л. 65.

50 РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 844. Л. 12.

51 Максакова Л.В. *Указ. соч.* С. 56–60.

52 *Уничтожим фашизм! // «Мы предчувствовали полыхание...».* С. 23.

53 *Место литератора в Отечественной войне* // Там же. С. 54.

54 Об эвакуации музеев см.: Варшавский С.П., Рест Ю.И. *Подвиг Эрмитажа*. Л.: Лениздат, 1985; Балтун П.К. *Русский музей – эвакуация, блокада, восстановление. Из воспоминаний музейного работника*. М.: Изобразительное искусство, 1981; Nicholas L.H. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and Second World War*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.

шийся период войны. Планы эвакуации обсуждались много раз. Изначально, например, предлагалось эвакуировать лишь горстку наиболее квалифицированных актеров и вообще ликвидировать часть театров, среди которых были Дворец культуры МВТУ имени Н.Э. Баумана и Московский драматический театр имени М.Н. Ермоловой. Штат оставшихся театров планировалось сократить на 20%⁵⁵. Нависшая ликвидация в свою очередь заставляла артистов с удвоенной силой думать об оправдании своего дальнейшего профессионального существования в глазах государства. Как только сохранение культурных кадров в качестве ценного ресурса было провозглашено официальным приоритетом, а эвакуация начала набирать обороты, у «руководителей культуры» появилась желанная основа, в рамках которой можно было создавать нарратив включенности в дело победы. В результате ликвидация оказалась не такой масштабной, как предполагалось вначале, по крайней мере в Москве и Ленинграде, а эвакуация, если решение о таковой все же принималось, охватывала театральные коллективы и творческие союзы в полном объеме.

ЭРИНА МЕГОВАН

ТВОРЧЕСКАЯ
ТОНАЛЬНОСТЬ
ВОЙНЫ...

В верхах утвердилось мнение, что вопрос о легитимности и эффективности тех или иных форм удовлетворения культурных запросов действующей армии должен решаться не самими деятелями культуры, а военным командованием.

По мере того, как в июле 1941 года о предстоящей эвакуации говорили все чаще – причем эти разговоры подпитывались отправкой за пределы столицы детей артистов, а также «старейших и ценнейших работников культуры», – власти в Москве уже с августа начинали обобщать стекавшиеся отовсюду отзывы о первой волне концертных мероприятий⁵⁶. С одной стороны, к концу лета факт военного спроса на театрализованные представления со стороны военнослужащих был неоспоримым. С другой стороны, стало ясно, что само проведение фронтовых концертов, включая непосредственный контакт артистов с красноармейцами, является далеко не единственным решением проблемы. В верхах утвердилось мнение, что вопрос о легитимности и эффективности тех или иных форм удовлетворения культурных запросов действующей армии должен решаться не самими деятелями культуры, а военным командованием и КПДИ. Спонтанный энтузиазм и импровизация при составле-

55 ГАРФ. Ф. 6822. Оп. 1. Д. 300. Л. 36.

56 Об эвакуации детей писателей см.: Громова Н.А. *Указ. соч.*



нии программ и комплектации концертных групп теперь стали проблематичными. Борис Филиппов, подводя итоги первого военного полугодия, деликатно отмечал, что многие первые бригады формировались из безработных актеров, а качество их выступлений порой оставляло желать лучшего⁵⁷. Среди недостатков работы творческих бригад в августе 1941 года назывались: плохо составленные концертные программы, отсутствие в них разнообразия, современного патриотического материала, а также юмора и сатиры; некачественный подбор коллективов и дефицит квалифицированных исполнителей; использование одного и того же репертуара для всех зрительских аудиторий⁵⁸. Говорилось также и том, что материал, с которым чтецы и актеры выступают перед солдатами, должен быть более реалистичным и правдоподобным⁵⁹. Впрочем, как только сам факт спроса на услуги «мастеров культуры» был официально подтвержден, КПДИ, Всесоюзное театральное общество и творческие союзы попытались обратить вспять наметившееся сокращение культурной деятельности, найти новые сферы приложения творческих усилий в условиях военного времени, а также взять под контроль качество всей культурной работы.

К осени атмосфера, в которой работала интеллигенция, заметно изменилась; это произошло из-за того, что теперь она лучше знала, что такое война. Всякие речи о том, что культуре на войне не место, прекратились. Появились первые рожденные войной песни и стихи; ко всеобщему удивлению, в сентябре 1941 года московские театры вновь открылись, причем залы их были полны, несмотря на воздушные налеты и прочие бесчисленные неудобства. Это не только укрепило позиции тех представителей артистического сообщества, кто с самого начала считал своим долгом остаться и выступать, но и убедило артистов в том, что они сделали правильный выбор. Эвакуация из Ленинграда в августе и из Москвы в октябре продемонстрировала, что сохранение ценных кадров остается важнейшей задачей военного времени; одновременно она подтвердила, что регулярные артистические выступления и создание произведений искусства остаются санкционированной деятельностью военного времени. В январе 1942 года КПДИ уведомил всех театральных директоров, что их ключевой задачей является создание «монументальных произведений» – в контексте 1941-го подобное заверение почти невозможно представить⁶⁰. К тому времени секретарь Союза писателей Валерий Кирпотин

57 Филиппов Б.М. *Очень точно, очень срочно!..* С. 24.

58 ЦГАМ. Ф. 2007. Оп. 1. Д. 26. Л. 144.

59 ИРИ РАН. Ф. 2. Разд. VII. Оп. 5. Л. 10; *Сообщение о заседании президиума ССП СССР с активом* // «Мы предчувствовали польхание...». С. 108. (В качестве источника таких артистических выступлений настоятельно рекомендовалось использовать письма, приходящие с фронта. – *Примеч. перев.*)

60 ЦГАЛИ. Ф. 332. Оп. 1. Д. 21. Л. 1.

уже мог внушать писателям, что, несмотря на все их рвение помочь фронту, работа на благо тыла не менее важна⁶¹. За этим стояло принципиально иное понимание того, какая война идет и какое место в ней отводится интеллигенции. У КПДИ и творческих союзов было время подумать, как лучше всего использовать таланты и навыки своих сотрудников. Вопреки высказывавшимся поначалу опасениям поле для культурной работы начало расширяться: этому способствовало наращивание фронтовых бригад и другие специфические мероприятия военного времени, а также эвакуация большинства крупных театров. Последнее обстоятельство вызвало культурный бум в регионах, но одновременно спровоцировало культурный голод в Москве и Ленинграде. Впрочем, этот перекокс быстро компенсировали исполнители и писатели, которые по тем или иным причинам не смогли уехать. Сохраняющийся спрос на театральные развлечения в Москве позволил им пролоббировать открытие столичных филиалов своих театров задолго до того, как основные коллективы смогли вернуться из эвакуации⁶².

ЭРИНА МЕГОВАН

ТВОРЧЕСКАЯ
ТОНАЛЬНОСТЬ
ВОЙНЫ...

Ко всеобщему удивлению, в сентябре 1941 года московские театры вновь открылись, причем залы их были полны, несмотря на воздушные налеты и прочие бесчисленные неудобства.

Первые три–шесть месяцев войны сплотили творческую интеллигенцию в единое целое, для которого общие заботы предопределили опыт военного выживания. Тяготы лета и ранней осени 1941-го заметно отличались от проблем остального времени войны. Творческая интеллигенция провела лето 1941 года, одновременно терзаемая желанием занять легитимное, социально одобряемое место в воюющем обществе и разочарованная своей неспособностью получить достаточно информации, чтобы определиться с общими контурами этого места. Ей хотелось, чтобы ее организовывали; она ожидала, что КПДИ и творческие союзы детально объяснят, как нужно помогать стране, и была огорчена тем, что это произошло не сразу. Однако если летом органы управления культурой не смогли проявить себя должным образом, то к осени они обладали гораздо большей информацией и более глубоким пониманием происходящего. Пути для дальнейшего развития творческой деятельности стали более очевидными.

61 Государственный архив Республики Татарстан. Ф. 7083. Оп. 1. Д. 145. Л. 27.

62 См.: MEGOWAN E. *For Fatherland, For Culture! State, Intelligentsia and Evacuated Culture in Russia's Regions, 1941–1945*. PhD dissertation. Georgetown University, 2005. Ch. 2.



* * *

Особенности, которые были характерны для интеллигентской реакции на войну, можно распространить и на другие области борьбы за победу. Да, творческим людям не хватало организационного попечения и руководства; но тем не менее представленная здесь история стала историей примечательного успеха самоорганизации. Интеллигенция с самого начала проявляла глубочайшую заинтересованность в приобщении к военным усилиям. Никто не хотел оставаться в стороне от того, что сразу же было воспринято в качестве эпохального исторического события. Однако, несмотря на довоенные подготовительные мероприятия и давно созданные организационные структуры, первоначальный вклад оказался плодом импровизации, проб и ошибок, чистого энтузиазма, а не чего-либо еще. Это, однако, сработало, потому что, в конце концов, многие люди искренне хотели помочь своей стране. Пути творческих работников, упомянутых в начале статьи, отразили все многообразие опыта, освоенного творческой интеллигенцией военных лет. Наталья Сахновская и Ольга Иордан всю войну оставались в Ленинграде, принимая активное участие в местной культурной жизни. Сергей Лемешев пел в Москве на протяжении всей войны в филиале Большого театра. Нина Михаловская и Леонид Утесов первоначально эвакуировались со своими театрами в Саратов и Свердловск соответственно, но вскоре вернулись, включившись в работу фронтовых бригад. Борис Филиппов стал ключевой фигурой в координации творческой работы для фронта. Все это в свою очередь свидетельствует о том, что государству все-таки удалось найти правильные стимулы для мотивации людей.

*Авторизованный перевод с английского Екатерины Иванушкиной,
преподавателя психологического факультета Самарского националь-
ного исследовательского университета имени академика
С.П. Королева*