

Исследователь, занимающийся проблемами тоталитарного искусства, пропаганды в искусстве и т.д., вынужден констатировать, а затем каким-то образом компенсировать в своей работе отсутствие достаточного количества теоретических источников по теме «пропаганда». В случае необходимости установить принадлежность к пропаганде того или иного произведения искусства ему чаще всего приходится руководствоваться собственным чутьем: «наука пропаганды до сих пор не изобретена»¹. Настоящая работа представляет собой попытку подойти к проблеме соотношения искусства и пропаганды с точки зрения постструктуралистской теории о «смерти автора». Исследование проводится на материале литературных текстов о Гражданской войне в Испании 1936-1939 гг.

В качестве одной из наиболее примечательных характеристик Испанской гражданской войны 1936-1939 гг. исследователи единодушно отмечают необычайно активное участие в этой войне представителей международной, прежде всего, литературной левой интеллигенции². Это участие, а также первостепенное значение, которое ему в то время приписывалось, были обусловлены начавшимся в первые годы фашизма переосмыслением роли и функции культуры и, в частности, литературы. В период Испанской войны, воспринимавшейся современниками как первая и, возможно, последняя решительная схватка между двумя основными противоборствующими силами эпохи, фашизмом и коммунизмом, вопрос о взаимоотношениях культуры и власти и о том, какой степенью власти обладает сама культура, приобрел особую остроту. На состоявшемся летом 1937 года в Валенсии и осажденном Мадриде Втором международном конгрессе писателей по защите культуры участниками были сформулированы две возможные позиции интеллигенции в испанском конфликте, свидетельствующие о двух различных пониманиях проблематики «культура и власть». В то время как одни писатели, противопоставляя культуру, как явление духовное, политической власти, как явлению материальному, заявляли о необходимости в дни войны «сменить перо на автомат»³ и отстаивать культуру перед лицом фашистского

¹ Хаксли, С. Литературные источники цитируются в примечаниях по имени автора; полные данные об изданиях см. в прилагаемом списке использованной литературы.

² Ср. Monteath, с. 9.

³ Ср. Balk, с. 53.

режима с помощью не духовного, но материального оружия⁴, другие воспринимали культуру как нечто вполне материальное и видели в ней реальную власть и реальное, действенное оружие в борьбе с диктатурой⁵. В последней концепции культура наделяется прежде всего политической функцией и способностью непосредственно изменять мир, а основная задача писателя сводится к изображению действительности с определенных идеологических позиций. О невозможности для писателя уклониться от политического выбора говорил Михаил Кольцов в своей речи на конгрессе: «Скажите сто тысяч слов о чем угодно: хвалите, критикуйте, восторгайтесь, плачьте, анализируйте, обобщайте, приводите гениальные сравнения и потрясающие характеристики – все равно – такова логика нашего времени – вы должны сказать фашизму «да» или «нет»! [...] От этой черты негде спрятаться, негде укрыться – ни в первой линии огня, ни в самом глубоком тылу. Нельзя сказать: «Я не хочу ни того, ни другого», как нельзя сказать: «Я хочу того и другого», «Я вообще против насилия и вообще против политики». Менее всего это может сказать писатель. Какую книгу он ни написал бы, о чем бы она ни была написана, читатель в нее проникнет до самых потаенных строк и найдет ответ: «за» или «против»»⁶.

Вследствие такой идеологизации литературы, в произведениях рассматриваемого периода практически исчезает и без того чрезвычайно зыбкая граница между так называемой «высокой литературой» и *пропагандой*⁷. Несмотря на отсутствие четких критериев, которые позволили бы различать два указанных типа литературы между

⁴ Ср. Renn, с. 78: „Wir Schriftsteller an der Front haben die Feder aus der Hand gelegt, denn wir wollen nicht mehr Geschichte schreiben, sondern Geschichte machen“ (Мы, фронтовые писатели, выпустили из рук перо, потому что мы больше не хотим писать историю, а хотим ее делать).

⁵ Ср. Brecht, с. 59: “Wenn dem so ist, wenn die Kultur etwas von der gesamten Produktivität der Völker Untrennbares ist, wenn ein und derselbe Eingriff den Völkern die Butter und das Sonett entziehen kann, wenn also die Kultur etwas so Materielles ist, was muss dann getan werden zu ihrer Verteidigung? Was kann sie selbst tun? Kann sie sich schlagen? Sie schlägt sich, also: sie kann es. Der Kampf hat seine verschiedenen Phasen. Die kulturell produzierenden Einzelnen distanzieren sich zunächst oft nur impulsiv von den schrecklichen Vorgängen in ihrem Land. Aber schon die Bezeichnung der Barbarei als Barbarei bedeutet: sich schlagen. Dann vereinigen sie sich gegen die Barbarei, das muss man, um sich zu schlagen. Sie schreiten vom Protest zum Appell, von der Klage zum Kampf. Sie weisen nicht nur mit Fingern auf die verbrecherische Tat, sondern sie nennen die Verbrecher mit Namen und fordern auf zu ihrer Bestrafung“ (Если же все обстоит таким образом, если культура является чем-то неотделимым от общей продуктивности народов, если насильственное вмешательство одновременно может отнять у народа и масло, и сонет, одним словом, если культура является чем-то до такой степени материальным – что же следует сделать для ее защиты? Что она сама может сделать? Может ли она бороться? Она борется, следовательно – может. Борьба проходит разные стадии. Отдельные деятели культуры зачастую сперва лишь импульсивно отворачиваются от ужасных событий в их стране. Но уже само обозначение варварства как такового означает – бороться. Потом они объединяются против варварства - а это необходимо, чтобы бороться. Они шагают от протеста к воззванию, от жалобы к боевому призыву. Они не только указывают пальцами на преступные действия, но и называют преступников по именам и требуют их наказания).

⁶ Кольцов, с. 507-508.

⁷ Подчеркнем, что речь в настоящей работе идет именно о *литературной пропаганде*, то есть пропаганде, представляющей собой литературный, художественный текст.

собой, такое различие обычно все же проводится на интуитивном уровне. В разряд «чистой пропаганды» при этом, как правило, попадают тексты, которые, будучи облеченными в форму художественного произведения⁸, не обнаруживают стремления автора к познанию и самовыражению посредством новых, самобытных или по каким-то другим причинам имеющих в глазах читателя эстетическую ценность форм⁹, а служат лишь средством распространения постулатов той или иной идеологии. Как «смешанные» случаи искусства и пропаганды воспринимаются произведения, сочетающие в себе идеологическое содержание с мастерством формы (например, поздние поэмы Маяковского)¹⁰. Таким образом, в основе традиционного представления о пропаганде находится идея наличия некоего субъекта – *пропагандиста* – от которого исходит заложенная в тексте с целью влияния на реципиента информация. На этой же идее действующего с определенной *интенцией* сознательного субъекта построено большинство известных до сих пор определений и характеристик пропаганды: «propaganda is [...] expression of opinion or action by individuals or groups deliberately designed to influence opinions or actions of other individuals or groups with reference to predetermined ends»¹¹, «Propaganda ist ein Prozess der Kommunikation; dieser Prozess setzt einen Kommunikator und einen Rezipienten voraus. In diesem speziellen Prozess der Kommunikation ist der Kommunikator der Propagandist (genauer: derjenige, der diesen Prozess konzipiert und durchsetzt, gleichgültig, ob er dabei als Agitator oder sonst wie aktiv mitwirkt oder nicht); der Rezipient ist die Masse (oder die Gruppe oder der sonst wie definierte partikuläre Kreis der Öffentlichkeit) als Zielgruppe dieser Propaganda»¹². В

⁸ Наряду со средствами искусства, пропаганда, как известно, охотно использует принятые в науке способы аргументации. Как и в случае с искусством, различие между наукой и пропагандой проводится исходя из различия целей, преследуемых этими двумя областями человеческой деятельности. В то время как основной задачей науки является установление истины, пропаганда стремится лишь убедительно подать реципиенту ту или иную готовую идею, причем вопрос об истинности или ложности этой идеи остается irrelevantным. Категория правды заменяется в пропаганде категорией правдоподобия, а понятие истины приобретает новое значение, которое Карл Хундхаузен в своем исследовании о пропаганде выражает следующими формулами: „Parteilichkeit + Nützlichkeit = Wahrheit“ (партийность + польза = истина) и „Theorie = Wahrheit“ (теория = истина). (Hundhausen, с. 16)

⁹ За основу здесь берется распространенное в современном языковом сознании понимание искусства, закрепленное в толковом словаре Ожегова: «искусство – творческое отражение, восприятие действительности в художественных образах». Чтобы отойти от соцреалистического положения об «отражении действительности», приведем определение искусства, предлагаемое немецким толковым словарем Duden: „Kunst – schöpferisches Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache, der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt“ (искусство – творческое воспроизведение собственного восприятия природы и мира с помощью самых различных материалов или средств языка, или звуков).

¹⁰ Иначе говоря, понятия «искусство» и «пропаганда» отнюдь не исключают друг друга: искусство может одновременно являться пропагандой, и наоборот.

¹¹ Lee, с. 15.

¹² Пропаганда представляет собой процесс коммуникации, подразумевающий наличие коммуникатора и реципиента. В этом специальном процессе коммуникации коммуникатором является пропагандист (точнее говоря, тот, кто планирует и приводит в действие этот процесс, независимо от того, принимает

основополагающей для советской теории пропаганды брошюре «Что делать» Ленин также дефинирует понятия «агитация» и «пропаганда» через фигуры агитатора и пропагандиста: «[...] пропагандист, если он берет, например, тот же вопрос о безработице, должен разъяснить капиталистическую природу кризисов, показать причину их неизбежности в современном обществе, обрисовать необходимость его преобразования в социалистическое общество и т.д. Одним словом, он должен дать «много идей», настолько много, что сразу все эти идеи, во всей их совокупности, будут усваиваться лишь немногими (сравнительно) лицами. Агитатор же, говоря о том же вопросе, возьмет самый известный всем его слушателям и самый выдающийся пример, — скажем, смерть от голодания безработной семьи, усиление нищенства и т. п. — и направит все свои усилия на то, чтобы, пользуясь этим, всем и каждому знакомым фактом, дать «массе» *одну идею*: идею о бессмысленности противоречия между ростом богатства и ростом нищеты, постарается *возбудить* в массе недовольство и возмущение этой вопиющей несправедливостью, предоставляя полное объяснение этого противоречия пропагандисту. Пропагандист действует поэтому главным образом *печатным*, агитатор — *живым словом*»¹³.

Итак, сущность пропаганды (в традиционном понимании) определяется интенцией пропагандиста нужным ему образом повлиять на идеологический настрой масс. Неудовлетворительность этой, на первый взгляд, простой и удобной аксиомы выявляется при попытке применить ее для установления пропагандистского характера конкретных текстов. Основная трудность такого анализа заключается в том, чтобы идентифицировать фигуру пропагандиста, то есть стоящего за текстом субъекта, с одной стороны, и распознать его истинную интенцию – с другой. Так, если исходить из наиболее распространенного представления о том, что пропагандистом является сам автор произведения, и принять содержащийся в тексте открытый призыв за прямое выражение авторской интенции – «убедить», мы с уверенностью можем классифицировать как пропаганду следующие строки из опубликованного в 1937 году в «Известиях» и недавно заново открытого Кевином Платтом «испанского» стихотворения Заболоцкого «Война – войне»:

В такой стране – единственной стране,
Которая от самого начала

ли он в нем непосредственное участие в качестве агитатора или в какой-либо другой роли); реципиентом является масса (или группа, или поддающаяся какому-либо иному определению часть общественности) как целевая группа этой пропаганды. (Hundhausen, с. 81).

¹³ Ленин, с. 380.

Провозгласила ненависть к войне,
Которая мужала и крепчала
И превратилась в подлинный оплот
Труда всемирного, где правит сам народ,
Где о врагах он помнит ежечасно,
В такой стране быть воином прекрасно!

[...]

Да будет голос всей моей страны,
Да будет лозунг этот неизменным –
«Война – войне!» И коль ударит час,
Подняв его на знамени военном,
Мы двинемся вперед,
И мир услышит нас¹⁴.

Если, анализируя приведенный отрывок, мы располагаем дополнительными сведениями о биографии, творчестве и образе мыслей его автора (например, если нам известно то обстоятельство, что Заболоцкий ни разу не переиздавал стихотворение «Война – войне», по видимому, стыдясь его явно пропагандистского характера¹⁵), у нас может появиться повод заподозрить поэта в неискренности, в том, что он по каким-то причинам сознательно творил пропаганду, не будучи при этом до конца убежденным в непогрешимости сталинского режима. Согласно изложенному выше «классическому» определению пропаганды, степень веры пропагандиста в истинность распространяемой им информации не играет никакой роли при создании пропагандистских текстов до тех пор, пока его интенция оказывать идеологическое влияние на свою целевую группу остается неизменной. В случае же Заболоцкого приходится скорее предположить, что его подлинное намерение заключалось не столько в том, чтобы в очередной раз продемонстрировать читательской аудитории преимущества жизни в Стране Советов и призвать ее встать на борьбу с фашизмом, сколько в том, чтобы убедить определенную часть этой аудитории в собственной идеологической «чистоте».

Попробуем теперь вообразить себе, что стихотворение «Война – войне» дошло до нас без имени автора, или что имя «Заболоцкий» нам ни о чем не говорит и мы, стало быть, не имеем оснований сомневаться в искренности этого неизвестного нам поэта (не исключен, наконец, и тот вариант, что «настоящий» Заболоцкий – то есть носитель тех

¹⁴ Цит. по: Платт, с. 110.

¹⁵ Ср. там же, с.

признаков, которыми мы наделяем в нашем сознании концепт «Заболоцкий»¹⁶ - в момент написания своего текста и в самом деле был свято убежден «в верности линии партии и государства») - в таком случае нам становится еще труднее судить об авторской интенции, которая могла состоять как в том, чтобы внушить читателю определенные политические идеи, так и в том, чтобы совершить обычный акт творчества, выразив с помощью художественной формы собственные мысли и эмоции¹⁷.

Таким образом, пропагандистская интенция автора никогда не может быть установлена наверняка и мелькает в текстах как некий призрак, появляясь и исчезая в зависимости от их интерпретации и конкретных условий рецепции. При этом, как мы можем убедиться, перечитав строки Заболоцкого с учетом каждого из предложенных выше толкований, предполагаемое наличие или отсутствие такой интенции не придает им в наших глазах более или менее пропагандистского характера, а значит, является irrelevantным для читательского восприятия текста. Последнее наблюдение еще раз подтверждает тот факт, что авторская интенция имеет значение лишь в момент создания пропаганды и не представляет интереса для анализа готовых текстов.

Традиционное «пропагандоведение» решает для себя эту проблему, объявляя субъекта-автора лишь бессознательным исполнителем чужой воли и подставляя на его место новый субъект – какого-нибудь Йозефа Геббельса, Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) или тоталитарное государство. Как утверждает Игорь Голомшток, при тоталитарных режимах Гитлера, Сталина и Муссолини «не только публика часто не имела никакого представления о целях пропагандистов, но и далеко не каждый художник отдавал себе отчет в том, что он выполняет поставленную перед ним задачу. Они создавали «высокое искусство», но каждый художественный жанр, в зависимости от его места в иерархии, видимо или невидимо включался в общую задачу внедрения в сознание народа нужной партии и государству идеологии: в портрете создавался образ Великого Вождя и Нового Человека, историческая картина прославляла героиню революционной борьбы, пейзаж открывал величие Матери-Родины или

¹⁶ Ср. у Фуко: «Имя собственное вообще (как и имя автора) имеет и другие функции, помимо указательной. Оно больше, чем просто указание, жест, - чем просто направленный на кого-то палец. До известной степени оно есть эквивалент дескрипции. Когда говорят «Аристотель», то употребляют слово, которое является эквивалентом одной или, быть может, целой серии определенных дескрипций наподобие таких, как «автор *Аналитик*», или «основатель онтологии» и т.д.». (С. 19).

¹⁷ При создании текста автор может, разумеется, преследовать не одну, а несколько целей одновременно. Для нас, однако, является важным не перечислить все возможные варианты авторских интенций и их сочетаний, а показать невозможность их достоверного определения.

социалистических преобразований и т.д.»¹⁸. Об этом же писал еще в 1936 году Олдос Хаксли: «В тоталитарных государствах писатели не обладают свободой слова, а их читатели – свободой выбора. Там есть лишь один пропагандист – само государство»¹⁹.

Допустим, что это так. Тем не менее, задумавшись о том, какими же реальными средствами для достижения своей цели обладает этот прячущийся за спинами авторов гиперсубъект – государство, мы вскоре обнаружим, что таких средств в его распоряжении практически не имеется²⁰. Государство может лишь формулировать «социальный заказ», задавать (прямо или косвенно) определенные темы, жанры и стилевые направления и надеяться на то, что в результате следования всем этим рекомендациям из-под пера автора в самом деле выйдет пропагандистский текст.

О том, что эти ожидания оправдываются далеко не всегда, говорит пример посвященного испанским событиям рассказа Андрея Платонова «По небу полуночи». Этот рассказ был создан в тяжелое для писателя время и представлял собой попытку в поисках компромисса с государством «написать то, что нужно, но так, как хочется»²¹. Тем не менее, «нужной» тематики государству оказывалось явно недостаточно для того, чтобы признать «По небу полуночи» идеологически «правильным» произведением, в ответ на что Платонов лишь «с недоумением разводил руками: «Не печатают, ведь это антифашистский рассказ»»^{22 23}.

В тот момент, когда государство отвергло платоновский текст и издало запрет на его печатание, оно тем самым отказалось от своей первоначальной интенции оказывать с помощью этого текста идеологическое воздействие на читательские умы. Такой интенции вроде бы не преследовал и сам Платонов – ведь, насколько об этом позволяют судить дошедшие до нас сведения о писателе, для него было важно не писать «то, что нужно», но писать «так, как хочется». Рассказ «По небу полуночи»

¹⁸ Голомшток, с. 170.

¹⁹ Хаксли, с.

²⁰ Соответствующее идеологическое воспитание индивидуумов нельзя считать средством создания пропаганды в строгом смысле этого слова, ибо оно само является результатом пропаганды, которая по принципу цепной реакции начинает воспроизводиться в новых текстах. Кроме того, пропаганда, порожденная в результате успешной «промывки мозгов», не является собственной целью этой промывки, а лишь ее побочным явлением – то есть возникает без соответствующей интенции, будь то автора или государства. Что касается цензуры, то она работает с уже готовыми текстами и, таким образом, не оказывает влияния на творческий процесс.

²¹ Геллер, с. 371.

²² Ср. Таратута, с.

²³ Приведенный пример не следует путать с феноменом *неудавшейся пропаганды*, который регулярно имеет место, несмотря на все усилия пропагандистов (ср. у Хаксли: «Большинство пропагандистов трудятся во мраке, пускают свои стрелы вслепую. Они пишут, не зная ни того, насколько им удастся повлиять на своих читателей, ни того, какие средства наиболее пригодны для этой цели, ни того, на какой срок хватит их влияния» (с.)). В рассматриваемом же нами случае сам пропагандист – государство – отказывается считать пропагандой произведенный по его заказу текст, чем и признает, в конечном итоге, собственное бессилие.

посвящен центральным для Платонова, снова и снова возникающим в его творчестве проблемам – оторванности человека от природы и жизни²⁴ («Так что же это? Отчего в меня, некоего Эриха Зуммера, весь мир посылает свои сигналы и природа сеет свои семена, а из меня ничего не происходит, не возрастает обратного в ответ, в отплату и в благодарность, точно я та нерожающая, мертвая земля, в которой посеянные семена, не оживая в зачатые, лишь распадаются в прах и отравляют почву ядом погибшей, неистраченной силы, чтобы земля стала еще более бесплодной, чтобы она окаменела»²⁵), поиска родственной души²⁶ и ее утраты²⁷ («Зуммер понял, что Клара сообщит о нем в тайную полицию, и стал ждать ареста. Он более не посещал свою невесту и не видел ее – не из боязни, а из грустного равнодушия, заполнившего Эриха, хотя жалость и приглушенная, опечаленная нежность к оставленной девушке сохранились у него. Но подобное, похожее чувство Эрих испытывал ко всем людям, которые ему были близкими или милыми когда-то и которых он утратил из виду; их голоса таились в его сердце и воспоминании и глухо, почти безмолвно шептали ему о себе, точно жалуясь на свое сиротство без него»²⁸), взаимоотношений человека и машины («И Зуммер больше не стал заниматься улучшением аэроплановых моторов, потому что ни хорошие, ни плохие моторы сами по себе не помогают правильно существовать человеку, если в человеке нет священной сущности или эта сущность убита или искалечена»²⁹) и другим. Тем не менее, сосредоточенность платоновского текста на общеполитических вопросах не означает его идеологической нейтральности, потому что все эти вопросы присутствуют в рассказе в преломлении его основной темы – обесчеловечивания человека под влиянием фашизма. Различные стадии этого процесса показаны на трех фигурах – герое рассказа Эрихе Зуммере³⁰, его

²⁴ Ср. Кретинин, с. 66: «Трагическое положение человека в платоновском мире – следствие нарушения субстанционального единства человека и природы и, значит, человека и жизни».

²⁵ Платонов, с. 564.

²⁶ Ср. Дмитровская, с. 44-47: «Сознание неизменности своего «я» порождает у человека мучительное переживание отдельности своего существования, оторванности от людей и от мирового целого. Собственное «я» заковывает человека в одиночество и делает его невыносимым. [...] В поисках избавления от самого себя человек обращает свои взоры на другого человека, на «ты». Тем самым человек стремится осуществить вы-хождение, вы-ступание из своих границ. [...] Направленность на другого, на «ты» в своем совершенном виде принимает форму дружбы и любви. Этим разрушается субъективность «я». [...] Другой человек дополняет мятущееся «я» до целостного, восстанавливает его единство, ис-целяет его. [...] Следует заметить, что это ис-целение возможно только потому, что у человека, наряду с ощущением ограниченности своего «я», есть ощущение своей высшей природы, своей необходимой полноты. Поэтому «ты» дополняющее «я» до целостного, в определенном смысле может считаться собственным «я» человека».

²⁷ Ср. Кретинин, с. 67.

²⁸ Платонов, с. 561.

²⁹ Там же, с. 568.

³⁰ Ср. Платонов, с. 560: «Зуммер улыбался так же, как и грустил, - безмолвно и не меняясь в лице; он привык молчать, и впечатления жизни, естественно вызывающие в человеке смех, печаль или живое

возлюбленной Кларе³¹ и, наконец, фашистском штурмане Фридрихе Кениге, представляющем собой законченный, совершенный продукт Третьего Рейха: «[...] в чистых, младенческих, больших глазах Кенига постоянно горел энергичный свет искренней убежденности в истине фашизма, свет веры, а также пронизательности и подозрительности, он жил в беспричинной, но четко ощущаемой им радости своего существования, непрерывно готовый к бою и восторгу. Зуммер, наблюдая Кенига, чувствовал иногда содрогание – не оттого, что штурман верил в фашизм [...], но оттого, что идиотизм его веры, чувственная, счастливая преданность рабству были в нем словно прирожденными или естественными, - Зуммер тогда содрогался. Он думал со страхом и грустью, что во многих других людях существует такой же инстинктивный радостный идиотизм, как у Фридриха Кенига. Зуммер вспомнил, что при прощании с генералом специального авиационного соединения, напутствовавшего летчиков, у Кенига стояли слезы в глазах, слезы радостной преданности и полной готовности обязательно умереть за этого генерала и за кого попало из начальства, которые все вместе составляли для штурмана отчизну»³².

Оставив в стороне проблематику платоновского рассказа и обратившись к анализу отдельных образов, мы должны были бы вычленив переходящие в *неодушевленность* *бездумие* и *бедность чувств*, а также граничащий с садизмом *фанатизм* как доминирующие признаки фашистского характера у Платонова и одновременно констатировать идентичность этих признаков с качествами, формирующими понятие «враг», например, в «Испанских репортажах» Ильи Эренбурга, которые мы, за неимением другого критерия, все еще дефинируем как антифашистскую пропаганду на основе угадываемой нами в них пропагандистской интенции. Аналогии в построении образа «фашист» у Платонова и Эренбурга бросаются в глаза, в частности, при сопоставлении следующих эпизодов:

искреннее действие, теперь в нем все более превращались во внутренние сдвоенные переживания, не заметные ни для кого, безопасные и бесполезные. Ум и сердце молодого летчика по-прежнему были способны воодушевляться людьми, событиями, полетом машин, он мог любить друзей и возлюбленных и ожесточаться в ненависти против врагов и тиранов, но эти свои обычные способности Эрих Зуммер обнаруживал теперь лишь очень скромно либо вовсе не обнаруживал их, - что самое лучшее, потому что открытые чувства и мысли человека становились для него все более смертельно опасными».

³¹ Ср. Платонов, с. 561-562: «В благородство или остаток человечности Клары Шлегель Эрих верил мало. Ей не от кого было научиться и привыкнуть к этим вещам, - ей, захваченной фашизмом в тринадцать лет от роду, - а он не успел ее ничему научить, потому что только любил ее и считал это достаточным. Любовь же его была не чем другим, как только заботой о своей пользе и своей радости, о своем наслаждении прекрасным существом, а не работой для спасения женщины-ребенка, наивной и неопытной и уже теснимой жестокой враждебной силой в грустную долю постоянного робкого напряжения, где жалкий ум ее будет способен только молчать и слушаться, а не думать, и где ее сердце будет биться, чтобы происходило кровообращение в теле, но не сможет превратиться в душу».

³² Там же, с. 567.

- Мы подходим к испанской границе, - сказал ему Фридрих Кениг. – Под нами впереди, на пересечении нашего курса, идет французский ночной экспресс к средиземному морю. Если бы у нас были бомбы, мы бы могли сейчас немного снизиться, - смеясь, шутил Кениг, - и испытать французский паровоз на запас его прочности и на пробой...

[...] Кениг умолк. Зуммер улыбнулся и сказал в микрофон:

- Слушайте, Кениг... А ведь мы, если на бреющем полете ударить из всех наших трубок, мы можем перебить паровозную бригаду, повредить паровоз, и дальше поезд пойдет вслепую на свою смерть...

- Конечно, можно, - ободрился Кениг, - хорошо бы попробовать» (Платонов, с. 570)

«Он вытирает рукавом лоб, этот фанатик смерти, задыхается от ненависти. Я спрашиваю: «Вы бомбили испанские города?» Он смеется... [...]

Он говорит: «Опять эти истории с «мухерес и ниньос» (он говорит по-немецки, но эти слова он нарочно произносит по-испански, смеясь – «женщины и дети»)... Вздор!»

«А Барселона? А Гранольерс? Аликанте?»

«Вздор! Недавно я видел после бомбежки дым, я это видел из окна. Это, наверное, снова дымились мухерес и ниньос?»

...Он опять смеется. [...] Его мутные глаза – глаза пьяного». (Эренбург, с. 269)

Чем же обусловлено столь разительное сходство «непропагандистского» текста Платонова с «явно пропагандистским» текстом Эренбурга³³? И можно ли перед лицом такого сходства все еще считать платоновский текст непропагандистским? Если же нет – не являются ли сквозящие в нем элементы пропаганды³⁴ необходимым следствием – безусловно, искренней – антифашистской настроенности автора? Или же его устами все же говорит государство, открывшее для себя новые способы заставить индивидуумов выпускать нужную ему продукцию? А может быть, за государством скрывается какой-то другой, еще более могущественный субъект? Выражаясь словами

³³ Другие перечисленные выше качества платоновских фашистов – бездумие, бесчувственность, неодоушевленность – также регулярно встречаются у Эренбурга. Приведем лишь один характерный пример: «Рядом со мной - рослый парень. Низкий лоб, маловыразительные глаза, хорошая мускулатура. Это фельдфебель германской армии Гюнтер Лонинг. Он не энтузиаст, не фанатик. Он самый обыкновенный фельдфебель. В казармах Грейфсвальда он командовал: «Стройся!» Он пил пиво и кричал: «Хайль Гитлер!» Потом пришел приказ. Гюнтера Лонинга, а с ним и других фельдфебелей, лейтенантов и нижних чинов отвезли в Гамбург. Их погрузили на корабль «Никея». Капитан взял курс на юг: к первой колонии «третьей империи» - в порты, занятые Франко. [...] Испанский полковник спрашивает: [...]

- Почему вы приехали сюда?

- Я солдат и подчиняюсь приказу.

- Неужели вы не задумывались, почему вас послали в Испанию?

Гюнтер Лонинг удивленно смотрит на меня:

- Германский солдат никогда не думает.

Ему двадцать два года. Его научили стрелять; думать его не научили. [...] Трудно поверить, что это – живой человек, сын ганноверского портного, что он учился в реальном училище, что у него курчавые волосы. Все эти приметы случайны и ничтожны. Он только фельдфебель, и пулемет, у которого он стоял, куда живей, своевольней, человечней». (С. 138-139).

³⁴ Техника построения образа врага, произвольно избранная нами здесь в качестве единицы анализа, безусловно, не является единственным элементом рассказа, демонстрирующем его связь с дискурсом пропаганды. Так, обратившись к функциональному (по Проппу) анализу сюжета рассказа, мы обнаружим в нем множество «типичных» для военной пропагандистской литературы функций, таких как «герой отправляется на войну», «герой убивает фашиста», «герой спасает ребенка» и др.

Ролана Барта, «узнать это нам никогда не удастся, по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»³⁵. Будучи вынужденным строить свое высказывание из имеющихся в наличии языковых средств³⁶, Платонов (или любой другой автор или выполняющий его функции субъект) уже не может непосредственно обращаться к читателю и, таким образом, растворяется в собственном тексте, предоставляя право голоса языку как таковому. Политическая тематика текста направляет его в область идеологического дискурса, где ему приходится впитать в себя не только образующие этот дискурс знаки, но и все коннотации, которыми эти знаки наделяются в господствующей идеологии. Этим и объясняется потенциальный пропагандистский заряд любого политического (а в сущности, и вообще всякого³⁷) текста: «[...] всякий живой идеологический знак двулик как Янус. Всякая живая брань может стать похвалою, всякая живая истина неизбежно должна звучать для многих других как величайшая ложь. Эта внутренняя диалектичность знака раскрывается до конца только в эпохи социальных кризисов и революционных сдвигов. В обычных условиях социальной жизни это заложенное в каждом идеологическом знаке противоречие не может до конца раскрыться, потому что идеологический знак в сложившейся господствующей идеологии всегда несколько реакционен и как бы старается стабилизировать предшествующий момент диалектического потока социального становления, акцентуировать правду вчерашнего дня как сегодняшнюю правду. Этим определяется преломляющая и искажающая особенность идеологического знака в пределах господствующей идеологии»³⁸.

Таким образом, идеологический дискурс довлеет над автором и текстом, заставляя автора писать пропаганду или – что то же самое – заставляя его текст прозвучать

³⁵ Барт, с.

³⁶ Ср. Барт, с.: «Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно бы следовало знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть ни что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются с помощью других слов, и так до бесконечности. [...] Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности».

³⁷ Ср. Волошинов, с. 18: «Слово – идеологический феномен par excellence».

³⁸ Там же, с. 27-28.

пропагандой в общем идеологическом контексте. Поэтому, отдавая справедливость приведенному выше высказыванию Игоря Голомштока³⁹, следует предположить, что последовавшая все же в июле 1939 года публикация рассказа «По небу полуночи» в журнале «Индустрия социализма» отчасти вернула этому тексту статус и функции пропаганды. С мнением Голомштока можно, однако, согласиться лишь с той оговоркой, что включение рассказа Платонова в систему других дискурсивных элементов, которые отражались в нем и отражали его в себе, выдвигая на передний план заложенные в нем пропагандистские смыслы и обеспечивая его «правильное» восприятие читателем (подобный эффект мы могли наблюдать при предпринятом выше сопоставлении текстов Платонова и Эренбурга) – что это включение осуществлялось не по воле одного конкретного субъекта – будь то цензор, партия или государство – а в самостийном процессе работы дискурса.

Произведение, к которому мы обратимся в следующей части данной работы, является одновременно курьезным и трагическим примером того, как дискурс порой полностью подавляет и подчиняет себе волю субъекта, «как вопреки желанию говорящего язык идеологии заставляет его сказать не то, что он хочет, а нечто другое»⁴⁰. Речь пойдет о романе «Хуанита» немецкого писателя Густава Реглера. Наряду с Джорджем Оруэллом, Эрнестом Хемингуэем и Ильей Эренбургом, Реглер относится к числу самых известных литературных деятелей Испанской гражданской войны, в которой он принимал непосредственное участие в качестве политического комиссара 12-й Интернациональной бригады. Реалии этой войны (такие как отсутствие единства, карьеризм и мания преследования в рядах республиканской армии), а также сопутствовавшие ей события в других странах (прежде всего, сталинские «чистки» конца тридцатых годов и заключенный в 1939 году пакт Гитлера-Сталина) стали причиной болезненного перелома в сознании и мировоззрении Реглера, который из убежденного коммуниста, активного деятеля КП Германии и горячего поклонника Советского Союза к концу войны превратился в ярого противника коммунизма (по крайней мере, в его сталинском воплощении) и вообще всякой политики. Свой испанский опыт Реглер запечатлел в романах «Великий пример» («Das große Beispiel») и «Хуанита», первый из которых является продуктом сомнений, а второй – окончательного разочарования автора в коммунистической идеологии.

В романе «Хуанита» испанский конфликт, в противовес тенденции того времени, представлен не как решающий поединок Добра и Зла (эти роли распределялись между

³⁹ См. выше, с. 5-6.

⁴⁰ Родионова (в печати).

фашизмом и коммунизмом в зависимости от идеологической приверженности авторов), а как столкновение двух темных сил, в ходе которого оказывается растоптанным наивный и невинный испанский народ. Олицетворением этого народа, с одной стороны, и человеческого «я» с его стремлением к личному счастью в этом «чересчур политизированном мире»⁴¹, с другой, является героиня романа, немного блаженная девушка Хуанита. Ее главным противником выступает у Реглера не просто фашизм или коммунизм, а *политика* как таковая: «Die im Roman nun in voller Klarheit zur Darstellung gelangende Einsicht von der Wesengleichheit von Faschismus und Stalinismus führt ebenfalls dazu, dass nach einem Konzept gesucht werden muss, dass beide zusammenfasst und in ihrer Negativität kennzeichnet. Dem nun auch von seinem zweiten Glauben enttäuschten Regler wird „Politik“ pauschal zu einem solchen Konzept und damit die „politische, allzu politisierte Welt“ zum Gegenspieler der Mittelpunktfigur des Romans. Was es für Reglers weltanschauliche Entwicklung bedeutet, kann hier nicht verfolgt werden; im Roman ist die Politisierung der Welt als eine universale Erscheinung gedacht, deren wesentliche Folge das Inhumanwerden dieser Welt durch das skrupellose Machtstreben des faschistischen wie des kommunistischen Lagers ist. Völker und Individuen werden durch Verrat, Intrige und Gewalt ihrer Freiheit beraubt und den Welteroberungsplänen der Mächtigen unterworfen. Die Politisierung der Welt ist das Kennzeichen einer „Verwirrung der Zeit“, der auch die Gutwilligen, wie das Mädchen Juanita oder das spanische Volk, zum Opfer fallen. Sie können ihr Ziel freiheitlicher Selbstbestimmung nicht erreichen, werden selbst politisiert oder durch die Machtgier der politisierten zur Strecke gebracht»⁴².

Поставив перед собой неосуществимую, как мы сможем убедиться, задачу написать антиполитический роман на политическом материале, Реглер, как и Платонов, попадает в плен идеологического дискурса. Свое негативное отношение к политике он не может выразить иначе, чем закрепив за ней функцию *врага* и заложив тем самым в основу своего текста принятую в политике систему координат: ведь понятие «враг» не только

⁴¹ Ср. Regler, с. 682.

⁴² Petto, с. 226: Недвусмысленно выраженная в романе идея о глубинном родстве фашизма и сталинизма требует введения понятия, которое бы объединяло и отрицательно характеризовало оба эти явления. Для Реглера, которому пришлось уже вторично разочароваться в своих убеждениях, таким понятием становится сама политика, а «политический, чересчур политизированный мир» оказывается противником центральной фигуры романа. Значение этого факта для мировоззренческого развития Реглера не может быть рассмотрено в рамках данной работы; в романе же политизация мира понимается как универсальное явление, чьим существенным последствием является обезчеловечивание этого мира в процессе жестокой борьбы за власть между фашистским и коммунистическим лагерями. С помощью предательства, интриг и насилия властимушье отнимают у народов и индивидуумов свободу и используют их в своих завоевательских целях. Политизация мира является признаком «смятения времени», жертвой которого падают невинные, такие как девушка Хуанита или испанский народ. Не достигая своей цели свободного самоопределения, они политизируются сами или погибают от руки жаждущих власти «политизированных».

представляет собой один из краеугольных элементов любого идеологического дискурса, но и определяет, наряду с понятием «друг», саму сущность политики: «Eine Begriffsbestimmung des Politischen kann nur durch Aufdeckung und Feststellung der spezifisch politischen Kategorien gewonnen werden. Das Politische hat nämlich seine eigenen Kriterien, die gegenüber den verschiedenen, relativ selbständigen Sachgebieten menschlichen Denkens und Handelns, insbesondere dem Moralischen, Ästhetischen, Ökonomischen in eigenartiger Weise wirksam werden. Das Politische muss deshalb in eigenen letzten Unterscheidungen liegen, auf die alles im spezifischen Sinne politische Handeln zurückgeführt werden kann. [...] Die spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen, ist die Unterscheidung von *Freund* und *Feind*. Sie gibt eine Begriffsbestimmung im Sinne eines Kriteriums, nicht als erschöpfende Definition oder Inhaltsangabe. Insofern sie nicht aus anderen Kriterien ableitbar ist, entspricht sie für das Politische den relativ selbständigen Kriterien anderer Gegensätze: Gut und Böse im Moralischen, Schön und Hässlich im Ästhetischen usw.»⁴³.

Образ политики как глобального врага человеческой личности конструируется у Реглера синтетически, путем простого сложения образов двух более конкретных врагов, фашизма и коммунизма, представленных в романе фигурами эсэсовца фон Эрцхайма и агента ГПУ Грегоровича. Многочисленные параллели во внешнем облике и характере этих двух персонажей – их (мгновенно распознаваемая испанцами) чужеродность, элегантность в одежде, серые, холодные глаза, приклеенная улыбка, жестокость и бесчувственность в сочетании с фанатической преданностью своей идее и др. – призваны подчеркивать глубинное родство исповедуемых ими идеологий⁴⁴;

⁴³ Определить понятие Политического можно лишь посредством открытия и установления специфически политических категорий. Дело в том, что Политическое имеет собственные критерии, которые отличают ее от прочих, относительно самостоятельных областей человеческого мышления и поведения - морали, эстетики, экономики. Поэтому суть Политического должна заключаться в неких конечных различиях, к которым сводятся все специфически политические действия. [...] Специфически политическое различие, к которому сводятся все политические действия и мотивы, есть различие между *другом* и *врагом*. Оно дает определение понятия в смысле некоего критерия, а не исчерпывающей дефиниции или изложения содержания. Не будучи выводимым из других критериев, оно соответствует для Политического относительно самостоятельным критериям других противоположностей: добру и злу в морали, красоте и уродству в эстетике и т.д. (Schmitt, с. 26-27). Никлас Луманн в своей системной теории предлагает для области политического иной различительный критерий (у Луманна он называется «бинарный код») – а именно «обладать властью/не обладать властью». (Ср. Luhmann, с. 626-627).

⁴⁴ Ср. Regler, с. 92, 415, 252, 92, 328, 92, 417, 327-328, 304: «Er ist kein Spanier und ich fürchte mich, war das erste, was Juanita dachte» - «Der Inquisitor war aus einem anderen Land. Nicht nur sein Akzent verriet es, nein, mehr noch sein Blick, sein kalter verächtlicher Blick und dieser Ton, in dem er von den Leuten im Konsulat sprach»; «Im anderen Zimmer fand er einen elegant gekleideten Zivilisten mit schmalem Gesicht, das angegraute Schläfen umrahmten und aus dem sich basedowkranke Augen von kaltem Grau vorwölbten» - «Er war von übergroßer Statur, von sportlicher Schlankheit, die ein eleganter Reitdress noch unterstrich», «In seinem schmalen Gesicht war Feierlichkeit; die Augen startten in kaltem Grau»; «Das Lächeln, das unter einem hauchdünnen Bärtchen der Oberlippe erschien, war falsch» - «Er öffnete weit die Lippen und zeigte seine Goldzähne. [...] Ein dünnes Lächeln. Ein sparsames Lächeln»; «Wir erst bringen wieder Blut in die Welt. Wir

различие же между ними проводится исключительно по географическому или этническому признаку, посредством введения в текст клишированных характеристик «типичного» немца и «типичного» русского. Уходящие своими корнями глубоко в девятнадцатое столетие стереотипы – такие, как всегдашний немецкий монокль – знак высокомерия⁴⁵, немецкая ограниченность, грубость и дисциплина⁴⁶ или азиатские черты русской натуры⁴⁷ – как правило, являются ключевыми пунктами идеологических дискурсов и особенно охотно используются в построенной вокруг образа врага «негативной» пропаганде⁴⁸. Перенимая их, Реглер заставляет свой текст заговорить не только языком отвергнутого им коммунизма, но и языком национал-социализма, тем самым, за которым Виктор Клемперер закрепил название «ЛТИ» – *Lingua Tertii Imperii*. Так, свойственная якобы русским холодность чувств объясняется в «Хуаните» с помощью некоего подобия климатической теории, а лежащее в основе идеологии большевиков стремление ко всеобщему равенству (точнее, тотальному уравниванию всего и вся) оказывается признаком их азиатской расы: «Welche Eiseskälte hatte dieser Gregorowitsch ausgestrahlt! Das Herz fror einem unter den Rippen, man fühlte es kalt anschlagen wie an sibirische Gefängnisgitter. Wenn er noch wenigstens einen Moment geil

legen Feuer an das Parlament und köpfen den eigenen Komplizen. Wir ziehen Striemen in die weichen Hintern unserer Sozialisten und fragen den Teufel danach, ob es wirklich welche sind. Wir legen unsere eigenen Leute um, wenn die Nacht da ist in Lichterfelde» - «Wir machen eine Wüstenfahrt ohne Rast. Niemand hat abzusteigen von seinem Kamel. [...] Wir rotten die Feinde von morgen aus, die heute, wenn es uns gut geht, noch unsere Freunde sind» («Он – не испанец, и я боюсь его, - было первое, что подумала Хуанита» - Инквизитор был родом из другой страны. Это выдавал не только его акцент, нет, скорее его взгляд, его холодный презрительный взгляд и этот тон, которым он говорил о людях в консульстве // В соседней комнате он обнаружил элегантно одетого господина в штатском, с узким, обрамленным седоватыми баками лицом, на котором выделялись выпуклые базедовы глаза холодного, серого цвета - Он был необычайно высокого роста, спортивного, стройного телосложения, которое еще подчеркивал элегантный костюм для верховой езды; На его узком лице застыло торжественное выражение, глаза сияли холодным серым огнем // Под жидкими усиками, красовавшимися на его верхней губе, показалась фальшивая улыбка - Он широко раздвинул губы и показал золотые зубы. Слабая улыбка. Скупая улыбка // «Мы снова напоим мир кровью. Мы подожжем парламент и обезглавим собственных сообщников. Мы украсим рубцами нежные задницы наших социалистов и спросим у дьявола, в самом ли деле они – социалисты. Мы прикончим своих собственных людей, когда ночь спустится на Лихтерфельде» - «Мы странствуем по пустыне, без отдыха, без остановки. Никто не имеет права спешиться со своего верблюда. [...] Мы уничтожаем завтрашних врагов, которые сегодня, пока все спокойно, еще числятся в рядах наших друзей».

⁴⁵ Ср. Regler, с. 92.

⁴⁶ Там же, с. 413.

⁴⁷ Там же, с. 488, 637, 681.

⁴⁸ Ср. Hundhausen, с. 32-33. Под «негативной» пропагандой здесь понимается именно пропаганда, направленная против врага, а не контрпропаганда (ср. Hundhausen, с.27-28) и не так называемая «пропаганда умолчания» (ср. Хаксли, с. «Диктаторскую пропаганду можно разделить на два класса: негативную и позитивную. Позитивная пропаганда состоит из того, что написано, негативная – из того, что не написано. Для любой диктаторской пропаганды умолчание по крайней мере столь же важно, как и речь, *suppressio veri* играет не меньшую роль, чем *suppressio falsi*. Действительно, негативная пропаганда, то бишь умолчание, пожалуй, еще более эффективное орудие убеждения и подавления самостоятельной мысли, нежели речь. Умолчание создает среду, в которой написанные или произнесенные слова оказывают наибольшее действие).

gewesen wäre, nun da er sein appetitliches Opfer da vor sich hatte. Aber er schien wirklich von jener Rasse zu sein, die im 12. Jahrhundert von der Hochebene des Altai niedergestiegen war, um die Städte dem Boden und die Völker sich selber gleich zu machen. Hatten die Söhne des Genghis Khan nicht eine türkische Garnison, die sich zu 30.000 Mann ergeben, vor die Mauer ihrer Stadt geladen, um ihren Haarschnitt dem des Mongolenheeres anzupassen? Hinter jeden der Leichtgläubigen, die sich im Heer schon aufgenommen glaubten, war ein Mann getreten, das ausgleichende Rasiermesser in der Hand; auf einen Trompetenstoß waren dann 30.000 Gurgeln durchgeschnitten worden»⁴⁹.

Описанный феномен романа «Хуанита» говорит о том, что идеологический дискурс не обязательно отражает одну-единственную, господствующую в его пределах идеологию. Общие временные и пространственные условия бытования делают границы между фашистским, коммунистическим, демократическим, анархистским и всеми другими возможными вариантами идеологического дискурса чрезвычайно проницаемыми: так, употребляя слово «раса», носящее, скорее всего, в его языковом сознании характер научного термина, антифашист Реглер автоматически вторгается во владения национал-социалистического дискурса, в результате чего задуманная как антиполитический текст «Хуанита» становится пропагандой не только исповедуемых автором до недавнего времени, но и исходно чуждых ему политических идей.

Случай Реглера возвращает нас к процитированному в начале данной статьи отрывку из речи Михаила Кольцова на Конгрессе писателей в Мадриде: «Скажите сто тысяч слов о чем угодно: хвалите, критикуйте, восторгайтесь, плачьте, анализируйте, обобщайте, приводите гениальные сравнения и потрясающие характеристики – все равно – такова логика нашего времени – вы должны сказать фашизму «да» или «нет»! [...] От этой черты негде спрятаться, негде укрыться – ни в первой линии огня, ни в самом глубоком тылу. Нельзя сказать: «Я не хочу ни того, ни другого», как нельзя сказать: «Я хочу того и другого», «Я вообще против насилия и вообще против политики». Менее всего это может сказать писатель. Какую книгу он ни написал бы, о чем бы она ни была написана, читатель в нее проникнет до самых потаенных строк и

⁴⁹ Что за ледяной холод исходил от этого Грегоровича! От него сердце прямо-таки замирало в груди, и слышно было, как оно холодно бьется, словно о сибирские тюремные решетки. Если бы он хоть на мгновение прельстился своей аппетитной жертвой! Но он, казалось, и в самом деле был представителем той расы, которая в XII столетии спустилась вниз с алтайского плоскогорья, чтобы сравнять города с землей и уподобить себе чужие народы. Помнится, сыновья Чингиз-Хана выстроили когда-то вдоль стены своего города сдавшийся на их милость турецкий гарнизон числом в 30.000 человек – якобы с тем, чтобы остричь их волосы так, как их носили в монгольском войске. За спиной каждого из легковерных, которые уже считали себя принятыми в войско, расположился воин с уравнивающей бритвой в руке, затем, по сигналу горна, разом были перерезаны 30.000 глоток. (Regler, с. 411).

найдет ответ: «за» или «против»»⁵⁰. Это высказывание, звучащее как одна из возможных точек зрения на фоне выступлений других участников конгресса, приобретает совершенно новую ценность в контексте предшествующих размышлений. В самом деле, любой знак, работающий в режиме идеологического дискурса (который Кольцов обозначает как «логику нашего времени»), может быть воспринят и использован как пропаганда, знак же, несущий политическое содержание, сам отсылает себя к этому дискурсу, лишаясь таким образом всякой возможности показаться нейтральным. Обнаружение знаками (в нашем случае, литературными текстами) новых смыслов в новых контекстах является, однако, - и предлагаемая здесь рецепция текста Кольцова служит лишним тому подтверждением - не торжеством явной или скрытой интенции автора, а свидетельством его смерти.

«Убийство» стоящего у истоков пропаганды субъекта само по себе не только не решает ни одной из затронутых в настоящей работе проблем, но и порождает множество новых вопросов. Правда ли, что любое литературное произведение на политическую тему автоматически является пропагандой? И если это так (что фактически означало бы отмену понятия «пропаганда» применительно к литературе такого рода) – то в чем же тогда заключается (явственно ощущаемое нами) различие между стихотворением Заболоцкого и рассказом Платонова или между «Войной и миром» и «Молодой гвардией»? Для установления и изучения таких различий необходимы новые критерии, а стало быть, и новое определение пропаганды, в центр которого на место исчезнувшего субъекта, возможно, имеет смысл поставить саму систему пропаганды с набором действующих внутри нее правил или же текст и риторические средства его организации. Такая перемена угла зрения по отношению к концепту «пропаганда» открыла бы широкие возможности для дальнейших исследований.

⁵⁰ Ср. выше, с. 2.

Список использованной литературы

Барт Р. Смерть автора.

Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. 2-е изд. Спб, 1930. (Репринт The Hague, Paris, 1972).

Геллер М.Я. Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999.

Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994.

Дмитровская М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур». // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. Спб., 1995. С. 39-52.

Кольцов, М.Е. Испанский дневник. // Кольцов, М.Е. Избранные произведения в 3-х томах. Т. 3. М., 1957.

Кретинин А.А. Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака. // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. Спб., 1995. С. 63-69.

Ленин В.И. Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения. // Ленин, В.И. Сочинения. 4-е изд. Т. 5. М., 1946. С. 319-494.

Платонов А.П. По небу полуночи. // Платонов А.П. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 560-577.

Платт К.М.Ф. Н.А. Заболоцкий на страницах «Известий» (к биографии поэта 1934-1937 годов). // Новое Литературное Обозрение, № 44 (2000). С. 91-110.

Родионова, Е. . «Наш народ» в националистическом дискурсе газеты «Завтра». // Нация и наррация. Материалы IV летней школы американистики в МГУ им. Ломоносова. (Находится в печати).

Таратута Е. Писатель нелегкого чтения. // Москва. Журнал русской культуры. 1999, № 9, с.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 7-46.

Хаксли О. Писатели и читатели. // Иностранная литература, 1998, № 4. С.

Эренбург И.Г. Испанские репортажи 1931-1939. М., 1986.

СПИСОК ИНОЯЗЫЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Balk, Theo: Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress. In: Das Wort 2 (1937). H. 10. S. 53-54
- Brecht, Bertold: Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress. In: Das Wort 2 (1937). H. 10. S. 58-59.
- Hundhausen, Carl: Propaganda. Grundlagen, Prinzipien, Materialien, Quellen. Essen 1975
- Lee, Alfred McClung, Lee, Elizabeth Briant (ed.): The Fine Art of Propaganda. Prepared for the Institute for Propaganda Analysis. New York 1972.
- Monteath, Peter, Nikolai, Elke: Zur Spanienkriegsliteratur. Die Literatur des Dritten Reiches zum Spanischen Bürgerkrieg. Mit einer Bibliographie zur Internationalen Spanienkriegsliteratur. Frankfurt/Main, Bern, New York 1986.
- Lumann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/Main 1988.
- Petto, Hans-Dieter: Auf der Suche nach dem Land jenseits der Politik. *Juanita*, Gustav Reglers anderer Spanienkriegsroman. In: Grund, Uwe u.a. (Hg.): Gustav Regler. Dokumente und Analysen. Tagebuch 1940 und Werkinterpretationen. Saarbrücken 1985. S. 223-234.
- Regler, Gustav: Juanita. In: Regler, Gustav: Werke. Hrsg. von Gerhard Schmidt-Henkel und Ralph Schock. Basel, Frankfurt/Main 1998.
- Renn, Ludwig: Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress. In: Das Wort 2 (1937). H. 10. S. 78-79
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. Berlin 1963.