

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1.09 ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6

И. В. Кукулин
Москва, Россия

ЛИРИКА СОВЕТСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ: 1930–1941

Аннотация. В начале 1930-х годов в СССР под давлением партийного руководства и РАПП были распущены все группировки литераторов-«попутчиков». В 1934 году в Москве состоялся I съезд советских писателей, провозгласивший социалистический реализм единственным методом советской литературы. Традиционно в историко-литературной науке принято считать, что этот призыв был реализован и советская литература уже вскоре после этого стала стилистически достаточно единообразной — если не считать неподцензурной литературы, от обэриутов до Яна Сатуновского. Однако, если рассматривать историю подцензурной поэзии 1930–1941 годов, можно увидеть, что картина была устроена сложнее: советская поэзия состояла из нескольких очень разных, полемически противостоявших друг другу течений. Эта статья — фрагмент большой работы, в которой предпринята попытка дать общее описание таких течений: «сентиментального популизма», постконструктивизма («обычный» конструктивизм был разгромлен в 1930 году), «неоромантизма» и исторической поэзии. В предлагаемую публикацию включены описания «сентиментального популизма» и исторической поэзии.

Ключевые слова: советский субъект, социалистический реализм, советская массовая песня, Демьян Бедный, Роман Якобсон, историческая поэзия, Дмитрий Кедрин, Константин Симонов, Владимир Паперный, «Культура Два».

I. V. Kukulin
Moscow, Russia

POETRY OF THE SOVIET SUBJECTIVITY: 1930–1941

Abstract. All artistic groups of non-propagandist writers (so called poputchiks) were forcibly dissolved in USSR in the early 1930s. First Soviet Writers' Congress held in Moscow in 1934 proclaimed the socialist realism as an only permissible method for the Soviet Literature. It is commonly accepted among the historians that this ideological directive was more or less carried into effect and Soviet literature in the mid30s became rather uniform — with the exception of only the uncensored and unpublished writers such as Daniil Kharms, Alexander Vvedenskii or Jan Satunovskii. However, discussing the history of loyal — and censored — poetry, we could see that its picture was also much more complicated: soviet poetry was consisting of a few polemizing movements. This paper is a part of a handbook chapter presenting the sketch of these movements: “sentimental populism”, post-Constructivism (group of “usual” Constructivists was dissolved in 1930), “neo-Romanticism” and historical poetry. Here the descriptions of “sentimental populism” and historical poetry are presented.

Keywords: soviet self, Soviet subjectivity, socialist realism, soviet mass culture, Demian Bedny, Roman Jacobson, historical narrative poetry, Dmitry Kedrin, Konstantin Simonov, Vladimir Paperny, “Culture Two”.

Предлагаемая вниманию читателя статья — сокращенный вариант главы нового вузовского учебника, ставшего одним из последних проектов основателя журнала «Филологический класс» Наума Лазаревича Лейдермана: Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого и М. А. Литовской. — М.: Издательский центр «Академия», 2014 (Сер. «Бакалавриат»). Печатается с любезного разрешения М. Н. Липовецкого, координирующего работу над учебником. Издание, как предполагается, выйдет в свет во второй половине 2014 года.

Статья выполнена в рамках НИР Центра гуманитарных исследований РАНХиГС «Утопия и проект: развитие советской образовательной системы 1960–1980-х годов сравнительной перспективе».

1. Завершение «промежутка»

В 1924 году выдающийся литературовед и критик Ю. Н. Тынянов написал статью «Промежуток»¹. По его мнению, период интенсивного развития поэзии, который длился с конца 1890-х до начала 1920-х годов, и который сегодня мы называем «серебряным веком», окончился временем эпигонов,

когда стиль и школа получили большее значение, чем индивидуальная поэтика. После того, как схлынула эта волна эпигонства, в середине 1920-х наступило «время прозы», и общество потеряло почти всякий интерес к стихам. Как ни парадоксально, именно в такие периоды, по мнению Тынянова, складывается наиболее благоприятная ситуация для выработки новых стилей и художественных языков в поэзии.

Для поэзии инерция кончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут.

¹ Сокращенный вариант статьи был напечатан в журнале «Русский современник» (1924. № 4. С. 209–221), полностью она была опубликована только через пять лет в сборнике статей Тынянова «Архаисты и новаторы» (Л., 1929).

Школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде. <...>

Выживают одиночки.

<...> Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем, собственно, только действие инерции — промежуток, когда инерции нет, по оптическим законам истории кажется нам тупиком. <...> У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки [Тынянов 1977: 169].

Статья Тынянова была посвящена Борису Пастернаку, на которого критик возлагал особые надежды в обновлении русской поэзии. Через два года в ответе на анкету газеты «Ленинградская правда» Пастернак ясно сформулировал причины того состояния, которое Тынянов назвал «промежутком».

...мы пишем крупные вещи, тянемся в эпос, а это определенно жанр второй руки. Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немислима.

Короче говоря, с поэзией обстоит дело преплывающе [Пастернак 2004: 214]².

Ответы Пастернака не были опубликованы³, и это симптоматично — отмеченная им проблема оставалась «слепым пятном» тогдашнего литературного сознания. Причиной «промежутка» стал кризис поэтической личности — представлений о том, что такое поэт и зачем пишутся стихи. Разные поэты, о которых писал Тынянов в своей статье — Есенин, Мандельштам, Пастернак, Ходасевич, Асеев — стремились выработать подобные представления заново. В этой ситуации даже такие «общественники» в поэзии, как Николай Асеев, всегда стремившийся к публичному успеху, двигались наугад и рисковали остаться непонятыми новым читателем⁴.

В советской России шла масштабная ломка культуры, обусловленная тем, что в литературу пришел новый читатель — молодые люди из семей рабочих, крестьян, ремесленников, служащих, не связанные с дореволюционной культурой или готовые забыть полученные в детстве знания как бесполезные в новом обществе. К этой молодежи обращались политические лидеры, стремившиеся вербовать сторонников большевистской власти. К ним же об-

ращались и молодые «комсомольские поэты» — Александр Безыменский, Александр Жаров, Михаил Голодный, и более эмоционально утонченные Михаил Светлов и Иосиф Уткин. Энергичные и плакатно-ясные Безыменский и Жаров были едва ли не самыми популярными поэтами нового студенчества. Из поэтов старшего поколения в 1920-е годы наиболее читаемым был Демьян Бедный⁵, в чьей поэзии сочетались прямолинейный дидактизм, дух революционного бунта и агрессивные насмешки над политическими и эстетическими противниками большевиков, от лидеров западноевропейских стран до русского православного духовенства. Для большей доходчивости Бедный насыщал свой стих отсылками к узнаваемым источникам — хрестоматийной поэтической классике, городскому фольклору и даже ресторанным куплетам:

Посмотрите ж, наркомюст,
Наркомюст,
Наркомюст,

Что за ножки, что за бюст,
Что за бюст,
Бюст!

(«Королевская шансонетка», из цикла «Вандервельде в Москве», 1922) [Бедный 1954]

Период 1929–1930 годов стал временем перелома не только в истории российского общества, но и в истории поэзии. «Промежуток» кончился именно в эти годы — хотя и совсем не так, как это, возможно, виделось Тынянову или Пастернаку. В 1930 году покончил с собой еще один крупнейший поэт первой половины XX века — Владимир Маяковский. Осип Мандельштам вернулся к писанию стихов после шестилетнего перерыва — но это уже были произведения, которые по своей эстетике почти не могли быть опубликованы в советской печати. А Демьян Бедный стал терять влияние и впервые в жизни попал в опалу у большевистского руководства — во многом именно из-за своих литературных сочинений.

Прежде чем проанализировать значение этих событий, следует рассказать об эпизоде, который до сих пор мало интересовал историков литературы. 26 июня 1930 года в Москве открылся XVI съезд Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). «Комсомольский поэт» Александр Безыменский произнес на нем заранее заготовленную речь в стихах, — длинную и нескладную, но исполненную пафоса и несколько раз, если верить стенограмме, вызывавшую аплодисменты участников съезда.

² В интерпретации ответов Пастернака я опирался на аргументацию, развитую в статье: Павловец М. Советская поэзия в 1926 году в зеркале анкетирования писателей и читателей (в печати). Благодарю М. Павловца за возможность ознакомиться с его работой в рукописи.

³ Они были впервые напечатаны только в 1990 году в журнале «Звезда» (№ 2).

⁴ «Молекулярный», очень детальный разбор одного из случаев такого непонимания см. в статье: [Савицкий 2008].

⁵ Результаты опроса были опубликованы в журнале «На литературном посту» (1926. № 1). Подробнее интерпретацию этих результатов см.: Павловец М. Цит. соч. О приходе нового читателя см.: [Добренко 1997].

И писателя,
и поэта
Двинь немедля в сегодняшний бой!
Ведь у нас и такой есть писатель,
Что, по дебрям душевным плетясь,
На семейные драмы потратил
Силу мысли
и зоркость глаз.
<...>
А иные
честнейшие сознались,
Говоря о других и себе,
Что, мол, действенный *самоанализ*
Нам дороже,
Чем преданность борьбе⁶.
<...>
Большевистскую литературу
Надо вырастить
Большевикам!
Не теряя ни дня, ни часа
Надо звать,
чтобы слово ее
Было мощным оружием класса,
А не психологическим
Нытьем.
(Аплодисменты)
[XVI Съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б). Стенографический отчет 1930: 400–401]

По сути, это была программа преодоления поэтического «промежутка» самым неожиданным и страшным из возможных методов. Из речи Безыменского следовало, что в новой литературе не будет нужно новой поэтической личности, на которую уповал Пастернак, — более того, вообще *никакая* нюансированная картина «я» не потребует. Даже рапповцев, которые призывали к соотношению литературных персонажей с реальной личностью, поэт-делегат критиковал как отсталых и ничего не смыслящих в задачах партии людей. Разумеется, «план Безыменского» не предполагал и отвержения индивидуальной психологии во имя «поэтической критики разума», которую развили в своем творчестве обэриуты («поэтическая критика разума» — характеристика, которую дал своим стихам А. Введенский). На место литературного «я» предполагалось поставить схематичный образ человека, почерпнутый из идеологических директив.

«План» переделки литературы важен здесь потому, что он не был собственным изобретением «комсомольского поэта». Нескладный манифест

⁶ Намек (сразу после этого пассажа расшифрованный в пояснении Безыменского) на другого члена РАПП — прозаика Юрия Либединского, который заявил в одной из своих тогдашних статей, что «отсутствие у коммуниста действенного самоанализа не может быть подмечено никаким другим психическим свойством — ни мужеством, ни преданностью революции».

Безыменского стал литературным выражением идеи, которую на протяжении многих лет проводили в жизнь И. Сталин и его единомышленники: писатели своими произведениями должны проектировать и формировать ту личность, которая в настоящий момент могла бы наиболее энергично поддерживать «генеральную линию партии»⁷. «Вытеснение личности» постоянно ощущалось современниками как идеал верноподданнической литературы и, соответственно, как критерий, предъявлявшийся редакторами и цензорами к любым новым произведениям.

По сути, поэтическая личность 1930-х всегда была *гибридной* — это был проект человека, изготовленный по идеологическим рецептам, но осложненный тем или иным «вмешательством поэта»⁸. Те же, кто не был готов соединять свое представление о субъекте поэзии с официальными требованиями, вытеснялись из подцензурной литературы, «при жизни были не книгой, а тетрадкой», по выражению Максимилиана Волошина.

Руководство большевиков взяло на вооружение давнюю особенность социального сознания русской интеллигенции. Еще с дореволюционных времен среди этой общественной группы распространилось ощущение личной зависимости от прогресса и будущей революции⁹. Охваченный таким ощущением человек не просто верил в прогресс или радикальные перемены, но был уверен, что его «я» зависит от непобедимого «духа истории», словно бы заключило с ней завет, священный договор, как с Богом. Руководство большевиков с его уверенностью в своей спасительной роли для России смогло убедить значительную часть людей искусства в том, что именно оно-то и воплощает «дух истории» — и даже определяет его.

Новое отношение к поэтической личности привело к изменению жанрового репертуара поэзии. Масштабные эпические поэмы и «эпизирующие» длинные повествовательные стихотворения в 1920-е годы воспринимались как эксперименты авторов-«разведчиков», производимые в условиях кризиса поэзии («Сменяют вьюгу часовые / И в эпос высла-

⁷ Это выражение ввел в большевистскую риторику в 1925 году Н. Бухарин, но уже с 1929-го именно Сталин постоянно определял своих противников как «отклоняющихся» от «генеральной линии» — в том числе и Бухарина.

⁸ «Вмешательство поэта» — название стихотворения Эдуарда Багрицкого. Саму эту специфическую гибридность впервые проанализировала Лидия Гинзбург в дневниковой записи, сделанной во время Великой Отечественной войны. См.: [Гинзбург 2011: 81–83].

⁹ Подробнее см., например: *Паперно И.* Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2004. № 68; *Эткинд А.* «Одно время я колебался, не антихрист ли я»: субъективность, автобиография и горячая память революции // Новое литературное обозрение. 2005. № 73.

ли пикет» — писал Б. Пастернак в поэме «Высокая болезнь»¹⁰), — в 1930-х их «серийное производство» стало неизбежным, так как позволяло «отложить» опасный вопрос о поэтической личности или скрыть слишком «крамольную» личность за эффектным сюжетом. К репертуару «больших» поэтических жанров в это десятилетие добавились и обширные пьесы в стихах (Илья Сельвинский, Дмитрий Кедрин, Александр Кочетков, Михаил Светлов), которые были очевидным образом связаны с модернистской поэтикой «серебряного века»: достаточно вспомнить поэтическую драматургию И. Анненского, А. Блока, В. Маяковского¹¹. (Характерно, что несколько раньше, чем началось возрождение этого жанра в подцензурной советской литературе, он получил новый импульс развития и в творчестве живших в эмиграции Марины Цветаевой и Владимира Набокова).

14 апреля 1930 года покончил с собой Владимир Маяковский. Незадолго до смерти Маяковский, подчиняясь требованию директивной редакционной статьи в «Правде», перешел из эстетически новаторской, но пребывавшей в глубоком кризисе группы РЕФ (революционные футуристы, группа, созданная на основе ЛЕФа) в РАПП — движение еще более идеологизированное, но эстетически более консервативное. Во вступлении к поэме «Во весь голос», законченном незадолго до смерти, поэт подводил итоги своего творческого развития — критики впоследствии не раз сравнивали это произведение с пушкинским «Памятником».

Смерть Маяковского вызвала общественный шок и многими была воспринята как политический и литературный поступок, как *демонстрация протеста* против изменившихся условий существования литературы. «Твой выстрел был подобен Этне / В предгорьях трусов и трусих», — писал Пастернак в стихотворении «Смерть поэта», которое своим названием отчетливо отсылало к произведению Лермонтова памяти Пушкина. Еще более жестко писал о смерти Маяковского живший в эмиграции (в Чехословакии) его давний друг, выдающийся филолог Роман Jakobson, опубликовавший в память о нем брошюру «О поколении, растратившем своих поэтов»:

Утратившие — это наше поколение. Примерно те, кому сейчас между 30 и 45-ю годами. Те, кто вошел в годы революции уже оформленным, уже не безликой глиной, но еще не окостенелым, еще способным переживать и преображаться, еще способным к пониманию окружающего не в его статике, а в становлении.

¹⁰ Первый вариант — 1923, второй — 1928 год.

¹¹ Несколько иной генезис имели чрезвычайно популярные в это десятилетие стихотворные пьесы Виктора Гусева (1909–1944), которые использовали для пропагандистских целей традиции русского водевиля.

<...>

Расстрел Гумилева (1886–1921), длительная духовная агония, невыносимые физические мучения, конец Блока (1880–1921), жестокие лишения и в нечеловеческих страданиях смерть Хлебникова (1885–1922), обдуманные самоубийства Есенина (1895–1925) и Маяковского (1893–1930). Так в течение двадцатых годов века гибнут в возрасте от тридцати до сорока вдохновители поколения, и у каждого из них сознание обреченности, в своей длительности и четкости нестерпимое.

<...> ...осекается голос и пафос, израсходован отпущенный запас эмоций — радости и горевания, сарказма и восторга, и вот судорога бессменного поколения оказалась не частной судьбой, а лицом нашего времени, задыханием истории.

Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен. Мы слишком жили будущим, думали о нем, верили в него, и больше нет для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего [Jakobson 1975: 9, 33–34].

Перечисление погибших в брошюре Jakobsona — вероятно, даже больше, чем хотел бы того филолог, — напоминало знаменитый «список Герцена» из его книги «Развитие революционных идей в России»:

История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги. Погибают даже те, которых пощадило правительство, — едва успевают расцвести, они спешат расстаться с жизнью. <...>

Рылеев повешен Николаем.

Пушкин убит на дуэли, тридцати восьми лет.

Грибоедов предательски убит в Тегеране.

Лермонтов убит на дуэли, тридцати лет, на Кавказе.

Веневитинов убит обществом, двадцати двух лет [Герцен 1965: 208]¹².

Подобно и герценовскому перечню, и стихотворению Пастернака, этот фрагмент из брошюры Jakobsona выглядел как обвинение тогдашнему российскому образованному обществу.

* * *

Через несколько месяцев после смерти Маяковского впервые в жизни репрессии обрушились на Демьяна Бедного. «6 декабря 1930 года было принято постановление Секретариата ЦК ВКП (б), осу-

¹² Пер. с французского; фр. оригинал — с. 77–78. Об актуализации этого мартиролога в связи с самоубийством Маяковского см.: Чудакова М. О. Самоубийство как дуэль и «список Герцена» в литературном сознании советского времени: Пушкин—Лермонтов—Есенин—Маяковский // Тыняновский сборник. Вып. 11. Девятое Тыняновское чтение. Исследования. Материалы. М., 2002. С. 344–365. Впрочем, М. О. Чудакова не упоминает в своей статье о «списке Jakobsona».

дившее стихотворные фельетоны Бедного „Слезай с печки“ и „Без пощады“. В нем отмечалось, что в последнее время в произведениях Бедного „стали появляться фальшивые нотки, выразившиеся в огульном охаивании «России» и «русского» <...> в объявлении «лени» и «сидения на печке» чуть ли не национальной чертой русских <...> в непонимании того, что в прошлом существовало две России, Россия революционная и Россия антиреволюционная, причем то, что правильно для последней, не может быть правильным для первой“...» [Кондаков 2006]. Когда Бедный попытался оспорить постановление в жалобно-униженном письме к Сталину — диктатор ответил ему холодно и резко; ответ не был опубликован, но получил известность в писательских кругах¹³. В 1936 году Бедный еще раз был подвергнут официальной критике за «очернение» русской истории — после того, как в Москве была поставлена шуточная опера М. Мусоргского «Богатыри» с новым пародийным либретто Бедного. И, хотя поэт еще несколько раз возвращался в печать (во время Великой Отечественной войны — под другим псевдонимом, Д. Боевой), в 1930-м его лучшее время кончилось навсегда.

Бедный с его грубым юмором и демонстративной революционностью в 1910–1920-е годы писал для читателей, которые с иронией относились к любым иерархиям — вроде запорожских казаков, диктующих на картине Репина письмо турецкому султану. К таким же читателям Бедный обращался и в поэме «Слезай с печки», опубликованной в «Правде»:

Приглядимся-ка лучше, не наша вина ли,
Что в упряжке у нас с коренными — беда?
Мы, везущие вяло и врозь, кто куда,
Перегрузками Ленина в гроб мы загнали!
Можно Сталина тоже — туда!
Ерунда!

Те, кто еще недавно был бы готов психологически поддержать такие стихи, в эти годы стремительно менялись. Наступала эпоха иерархий, когда многие категории советских государственных служащих постепенно приобрели знаки различия в виде петлиц, погон и нашивок, а дореволюционные имперские завоевания стали предметом гордости. На вершине пирамиды власти, на острие стрелы истории должен был находиться только один человек — Сталин. Упоминать в печати о воображаемой смерти «вождя» — даже в укор читателю! — стало категорически запрещено.

В 1934 году в Москве состоялся I съезд советских писателей, провозгласивший социалистический реализм единственным методом советской литературы. Однако поэзия 1930-х не была написана по одному методу, как бы его ни называть — она состояла из нескольких очень разных, полемически противостоявших друг другу течений.

Все течения, действовавшие в советской цензурной поэзии, имели общие черты. Главной из них было стремление сконструировать авторскую личность на основе «завета с историей». Но они радикально расходились во взглядах на то, *какого типа личность* ставит себя в зависимость от прогресса человечества, воплощенного в руководстве ВКП (б) и конкретно в фигуре Сталина. От того, как определялась фигура автора и задачи поэтического творчества, зависел общий выбор стиля — в частности, степень готовности того или другого стихотворца продолжать традиции модернизма начала XX века.

Социалистический реализм в поэзии (да и не только в поэзии) никогда не был не только цельным, но даже сколько-нибудь объединенным общностью целей. К рассмотрению его основных вариантов мы и переходим.

2. Массовая песня и популистская поэзия

Стихотворная речь Безыменского обозначила неразрешимое противоречие или, как сказали бы философы, апорию. Начиная с эпохи романтизма поэзия, эпическая или лирическая, прямо или косвенно представляет определенную модель человека, индивидуальную для каждого поэта, а Безыменский — не по собственной инициативе, а в соответствии с новой «генеральной линией» партии — провозгласил, что такую модель продумывать не нужно и даже вредно¹⁴.

Наиболее простым и пропагандистски эффективным выходом из этого тупика была замена индивидуальной личности, о которой думали писатели и художники XX века, на коллективную, обобщенную. Самым ярким выражением такой коллективной личности стала советская массовая песня, прежде всего — песни, написанные для кинематографа, как

¹³ Из позднейших публикаций этого письма см., например: *Сталин И. В.* Соч. Т. 18. Тверь: Информационно-издательский центр «Союз», 2006. С. 31–35.

¹⁴ Из-за этой программной деиндивидуализации первые критики социалистического реализма «изнутри» (албанский писатель Касем Требешина в своем письме-манифесте к албанскому коммунистическому диктатору Энверу Ходже 1953 г., российский писатель Андрей Синявский в своей статье «Что такое социалистический реализм?» 1957 г.) прежде всего сравнивали соцреализм с классицизмом — доиндивидуалистическим стилем, который предшествовал романтизму: по их мнению, соцреалистическая литература была отброшена от романтизма на предыдущий этап развития литературы.

раз к тому времени обретшему звук¹⁵. Многие песни, которые для наших современников создают звуковой образ советских 1930-х — от «Песни о встречном» (музыка Д. Шостаковича, стихи Б. Корнилова, 1932) до «Трех танкистов» (музыка братьев Покрасс, стихи Б. Ласкина, 1939) — изначально были написаны для кино. *«Песня из кинофильма» стала одним из центральных жанров советской лирики 1930-х*. Мемуаристы вспоминают, что во второй половине 1930-х и в 1940-е годы после премьеры большинства советских фильмов песни из них во многих дружеских компаниях быстро выучивались наизусть и начинались исполняться на вечеринках — просто хором, или под аккордеон, или под гитару.

Массовая песня была жанром компромиссным. Она соединяла черты политической пропаганды и уступки вкусам большинства. Как бы ни пыталось большевистское руководство в 1920-е насаждать вымученные песни и марши рапмовцев (РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов), которые с утра до вечера передавались по радио, советские граждане все равно слушали цыганские романсы, легкомысленные ресторанные песенки, арии из оперетт и только что появившийся тогда в СССР джаз. В массовой песне 1930-х все эти «упадочные» стили были соединены и перемешаны, но тексты по сравнению с предыдущим десятилетием обрели совершенно новые смыслы¹⁶. Легкомысленность превратилась в обязательный оптимизм, к концу 1930-х дополненный державным национализмом, а к доверительным интонациям музыки и стихов добавился громогласный напор духовых оркестров. Знаки официальной идеологии в новых песнях могли отсутствовать — важнее были знаки «правильных эмоций». В строке «Нам песня строить и жить помогает» важнее было сообщение о том, что «строить и жить» нужно всем вместе, а не идеологически сомнительное заявление о том, что «как друг, нас зовет и ведет» песня — а не, например, ЦК партии.

Массовая песня была суггестивной. В ней были очень важны эротические и семейные эмоции — в первую очередь привязанность к любимой/любимому или к матери. Но в текстах постоянно подчеркивалось, что и невеста, и мать, оставаясь сами собой, одновременно олицетворяют родину («Как невесту, родину мы любим, / Бережем, как ласковую мать» — Василий Лебедев-Кумач, «Песня о Родине», музыка И. Дунаевского, из кинофильма Григория Александрова «Цирк») — или страну, ко-

торую большевистское руководство планировало завоевать. Так, перед началом «зимней войны» СССР с Финляндией¹⁷ была написана пропагандистская песня «Принимай нас, Суоми-красавица» (музыка братьев Покрасс, стихи Анатолия Д'Актиля). Суггестивности способствовали почти обязательные для этих песен описания погоды («Нас утро встречает прохладой...») и пейзажей — то Москвы как центра советской вселенной («Утро красит нежным светом / Стены древнего Кремля...» — «Москва Майская»¹⁸), то экзотических дальних областей («Край суровый тишиной объят...» — из песни «Три танкиста»¹⁹). По-видимому, недавним крестьянам, переселившимся в города, эти эмоционально насыщенные, но не-индивидуализированные, «обобществленные» образы напоминали народную песню, а интеллигентам с дореволюционным образованием — поэзию символистов. И неслучайно: одним из источников описания «семейных» и эротических эмоций в новой песенной поэзии была националистическая метафорика «серебряного века». Ср. например, «О Русь моя! Жена моя!...» из стихотворения А. Блока «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» (1908, цикл «На поле Куликовом»).

Авторов массовой песни можно назвать попуристами в поэзии. Но это был популизм особого рода — они настолько же подлаживались под вкус публики, насколько и воплощали идеологическую программу формирования новой коллективной личности, в которой каждый человек может быть заменен на другого. Песни доказывали, что в СССР все граждане, кроме немногочисленных изуверов-врагов, похожи друг на друга в своем благородстве и душевной чистоте: «...В нашем городе большом / Каждый ласков с малышом...» (из финальной песни-колыбельной из фильма Татьяны Лукашевич «Подкидыш» (1939)²⁰).

В целом массовая песня выработала важнейшие формы *маскировки советской идеологии*, представление «правильного» идеологического сознания как «доброты», этически привлекательного состояния человеческой души. Неслучайно в число наибо-

¹⁷ Или в первые дни этой войны — хронология текста пока точно не установлена.

¹⁸ Стихи Василия Лебедева-Кумача, музыка братьев Покрасс, песня была написана не для кино, а для прославленного эстрадного дуэта В. Бунчикова и В. Нечаева. Как уже не раз отмечалось, текст с очевидностью — и, по-видимому, намеренно — отсылает на уровни ритма и содержания к знаменитому стихотворению Фёдора Глинки «Москва» (1840): «Кто Царь-Колокол подымет? / Кто Царь-Пушку повернет? / Шляпы кто, гордец, не снимет / У святых в Кремле ворот?!».

¹⁹ Песня-заставка из кинофильма Ивана Пырьева «Трактористы» (1939). Стихи Бориса Ласкина, музыка братьев Покрасс. Сценарист фильма — Евгений Помещиков.

²⁰ Стихи Агнии Барто, музыка Николая Крюкова. Сценарий фильма — Агнии Барто, Рины Зеленой.

¹⁵ Премьера первого советского звукового фильма «Путёвка в жизнь» состоялась 1 июля 1931 года.

¹⁶ Подробнее см.: Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100.

лее востребованных авторов стихов для этих песен на равных правах вошли идеологизированные «комсомольские поэты» Безыменский и Жаров и поэты-сатирики, начинавшие печататься еще в дореволюционных изданиях (Василий Лебедев-Кумач и Анатолий Д'Актиль) или уже в эпоху НЭПа (Борис Ласкин) — все они легко умели писать «на случай» и чувствовали «настроение момента», формируемое в 1930-е годы уже не публикой, а партийными и государственными элитами.

Песни этого типа с их безличными, «общими» эмоциями стали новой, искусственно созданной формой фольклора. Одновременно с распространением «песен из кинофильмов» в СССР 1930-х шла масштабная кампания по пропаганде творчества разного рода народных сказителей, акынов, ашуггов — но, разумеется, только тех, кто прославлял новую власть²¹. Из создателей советских былин («новин») на русском языке следует в первую очередь назвать Марфу Крюкову и Кузьму Рябинина²². К каждому из таких сказителей властями были приставлены один или несколько идеологически подкованных «фольклористов», которые подсказывали талантливым самоучкам не только «правильные» темы, но и «нужные» образы и сюжетные ходы.

Ясна зорюшка занималася,
Друзья мудрые опять сходились:
Первый-от был всё Ленин-свет,
А второй-от — его верный Сталин-друг.
Скоро, скоро создали они крепку партию,
Крепку партию большевистскую.
Приходили к ним солдаты ратные,
Говорили, что прогнали царя-изменщика,
Что разорил царь, разрушил родину.
Вместе сделали заседаньице,
Порешили так дела свои:
Пусть народ теперь правит сам собой!
Руководит им славный Ленин-вождь
Со своим другом мудрым Сталиным.
(Марфа Крюкова, «Слава Сталину
будет вечная», 1937)

Наряду с такими «новинами» и массовой песней в 1930-е годы стремительно формировалась и авторская поэзия, которую тоже можно было бы назвать популистской. Такая масскультная поэзия пользовалась успехом и официальной поддержкой в

1920-е, временно отошла на второй план в 1932–1936 годах, а в конце 1930-х вновь заняла лидирующее положение, но уже с другими главными авторами. В 1920-е годы в популистских версиях поэзии — тогда их создавали уже названные выше Бедный, Жаров и Безыменский — очень заметен был элемент откровенной политической пропаганды. После перелома 1936 года на первый план выдвинулись другие — Михаил Исаковский, Александр Твардовский, Николай Грибачев, Степан Щипачев, Евгений Долматовский. (Впоследствии, в 1950–60-е годы, Твардовский и Грибачев радикально разошлись во взглядах: Твардовский все больше задумывался в своих произведениях о природе советского строя, Грибачев все более яростно защищал этот строй от диссидентов и «западников».)

Один из них, Михаил Исаковский (1900–1973), начал печататься еще школьником, в 1914 году, и первоначально был талантливым продолжателем русской крестьянской поэзии второй половины XIX века в духе Ивана Никитина. В годы НЭПа Исаковский писал жалобные элегии об умирании деревни и сатирические стихи о городских мещанах. В начале 1930-х годов, уже став известным поэтом, он поддерживал делавшего первые шаги в литературе А. Твардовского. Во второй половине 1930-х он, как и Твардовский, начал писать идиллические стихи, в которых колхозная жизнь представляла как новый, радостный этап «вечного» существования деревенской общины.

В популистской поэзии «второй волны» появился новый жанр — поэмы из колхозной жизни²³. Первой и на долгие годы образцовой колхозной поэмой стала «Страна Муравия» А. Твардовского (1936).

Авторы популистской поэзии были в основном из крестьян (Исаковский, Твардовский, Грибачев и Щипачев), однако не все: например, Е. Долматовский родился в семье московского адвоката, доцента Московского юридического института. Одним из главных теоретиков и апологетов поэзии этого типа стал поэт и критик Алексей Сурков (1899–1983) — человек, обязанный своим социальным возвышением революции и власти большевиков. Родом из крестьянской семьи, с 12 лет он работал в Петербурге «в людях» — в мебельном магазине, в столярной мастерской, в типографии и т. п. После революции Сурков быстро приобрел известность как автор пропагандистских стихов, стал главным редактором газеты «Северный комсомолец», вошел в руководство РАПП. В 1930-е годы он преподавал в Литературном институте, был заместителем главного редактора журнала «Литературная учёба» и делал

²¹ См. об этом: *Богданов К.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

²² См. подробнее: *Иванова Т. Г.* Марфа Семеновна Крюкова // Сайт Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера Северного (Арктического) Федерального университета имени М. В. Ломоносова. URL: <http://folk.pomorsu.ru/index.php?page=open-source/30>; *Миллер Ф.* Сталинский фольклор / Пер. с англ. Л. Высоцкого. СПб: Академический проект, 2006; *Архипова А., Неклюдов С.* Фольклор и власть в закрытом обществе // Новое литературное обозрение. 2010. № 101.

²³ См. о них подробнее: *Добренко Е.* Рашный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма // Новое литературное обозрение. 2009. № 98.

успешную партийную карьеру. Сурков в изобилии писал тексты для песен, некоторые из его песен военного времени приобрели огромную популярность (например, «Гармонь» [«Бьется в тесной печурке огонь...»]). В 1940–1950-е годы он стал видным функционером КПСС.

«Завет с историей» в его случае имел ясные психологические основы: собственное тяжелое детство явно вызывало у Суркова мучительные воспоминания (выплескивавшиеся в стихах многие годы). Тем важнее ему было подчеркнуть контраст между оставшимися в прошлом трудностями и достигнутым сановным благополучием.

Сам с собой останешься, проснется
В памяти былое иногда.
В нашем прошлом, как на дне колодца,
Черная стоячая вода.

Был порядок жизни неизменен,
Как дневной круговорот земли.
Но вошел в него Владимир Ленин
И позвал, и мы за ним пошли.

Стали силой мы и стали властью
В этот памятный и светлый час.
Хочешь знать, как зарождалось счастье, —
Мы расскажем. Спрашивай у нас.
(«Наедине с собой», 1939)

Ради поддержания этого благополучия Сурков был готов клеймить всех, кого власти официально объявили врагами: подсудимых партийных руководителей на московских процессах 1936–1938 годов, впоследствии — Бориса Пастернака, Андрея Сахарова и Александра Солженицына. Так, в дни Второго московского процесса (январь 1937 года) над членами придуманного Сталиным «Параллельного антисоветского троцкистского центра» Сурков опубликовал в «Правде» стихотворение:

Вот все они — лакеи генералов,
Шпики по крови и друзья шпииков, —
Серебряков, Сокольников, Муралов,
Двуличный Радек, подлый Пятаков.
<...>
Их слово — ложь. Их клятвы — лицемерье.
Их сердце пусто, помыслы черны.
Смерть подлецам, втоптавшим в грязь до-
верье
Овеянной победами страны!

Однако поэт-функционер дорожил дружбой с теми немногими людьми, которым доверял — например, во время антисемитской кампании 1952 года предупредил Константина Симонова о том, что в МГБ на того фабрикует компромат о его связях с

американской организацией «Джойнт», которая была официально объявлена врагом СССР²⁴.

В отличие от процитированных стихотворений Суркова, идеология в большинстве произведений поэтов-популистов часто была скрыта. Произошла *натурализация пропаганды* (натурализация здесь — восприятие явления политики или культуры как природного и самоочевидного): подчинение всех мыслей и поступков советской идеологии представляло в их стихах как естественное следствие нравственного самосовершенствования человека.

Поэтому популистская поэзия почти всегда была дидактической. Утонченный дидактизм был характерен для «Страны Муравии», герой которой Никита Моргунок путем долгих поисков и ошибок понимал, что единственно возможный способ для него и для всех построить страну крестьянского счастья — отказаться от индивидуализма и вступить в колхоз. Примеры прямолинейного дидактизма можно найти в сочинениях Степана Щипачева, который считался в тогдашней советской поэзии главным певцом любви. Вот его стихотворение 1939 года:

Любовью дорожить умеете,
с годами дорожить вдвойне.
Любовь — не вздохи на скамейке
и не прогулки при луне.
Все будет: слякоть и пороша.
Ведь вместе надо жизнь прожить.
Любовь с хорошей песней схожа,
а песню нелегко сложить.

На протяжении 1930-х годов изменился эмоциональный строй важнейшего типа популистской поэзии — милитаристских стихов об армии, авиации, флоте²⁵. Как и во многих других случаях, в этих стихах резко увеличилось число природных образов и пейзажей. Огромное значение для поэзии десятилетия имел мифологизированный образ Сталина, который представал во многих стихах и песнях не столько как вождь партии, сколько как верховный демиург мироздания, стоящий за каждым свершением советских людей.

В целом всю поэзию такого типа можно было бы назвать *сентиментальным популизмом*. Социальный характер этого направления точно определил поэт и филолог Сергей Завьялов: «Впервые за

²⁴ «Джойнт» — «American Jewish Joint Distribution Committee» («Американский еврейский объединённый распределительный комитет») — крупнейшая еврейская благотворительная организация, созданная в 1914 году и существующая до сих пор. Организация официально действовала в СССР до 1948 года, после чего была объявлена шпионской. Обвинения в связи с «Джойнт» после 1948 года фактически означали обвинение в шпионаже в пользу США.

²⁵ См. об этом: Левинг Ю. Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской «авиационной» поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 76.

все послеавторское время поэзия стала бытовать в формах, не просто адресованных каждому, но и как бы адресуемых каждым» [Завьялов 2010: 692], — то есть написана словно бы от лица «простого человека».

3. Историческая поэзия

Идеологический поворот начала и середины 1930-х (собственно, его «первым звонком» и стали нападки на Демьяна Бедного в 1930 году) требовал от жителей СССР гордиться дореволюционной историей России, которую до тех пор изображали в максимально черных красках. Объяснение связи между дореволюционным и советским этапами развития Российской империи на теоретическом уровне изобретали партийные идеологи, но для широкого читателя, зрителя, слушателя важнее было эстетически пережить новый, цельный образ истории, представленный в произведениях искусства. Поэзия не была исключением — напротив, она шла в авангарде официально санкционированных перемен.

Самым необычным, но и самым последовательным из подцензурных поэтов, специализировавшихся на исторической тематике, стал Дмитрий Кедрин (1907–1945). Он был сыном инженера, работавшего на шахте в Донбассе. Первую книгу стихов выпустил в 1940 году — по тем временам поздно. В середине 1940-х под руководством Кедрина в Москве работала литературная студия, отличавшаяся редкостным свободомыслием; в ней, в частности, с анти-totalитарными стихами беспрепятственно выступал Наум Мандель, впоследствии — Наум Коржавин, известный поэт-диссидент.

В 1945 году тело Кедрина было найдено в подмосковном лесу. По официальной версии, он был ограблен уголовниками и выброшен из электрички на полном ходу, но по литературной Москве долго ходили слухи о том, что поэт был убит агентами НКВД²⁶.

Стилистически зрелое творчество Кедрина было «гремучей смесью» ученой исторической стилизации в духе Валерия Брюсова, поэмы Бориса Пастернака «Девятьсот пятый год» (1925–1926) с ее эксплицированным чувством личной причастности рассказчика к всемирной истории и помпезного «имперского стиля» советских 1930-х. Самым знаменитым его произведением стала трагическая поэма «Зодчие» (1938) — о том, как царь Иван Грозный повелел ослепить строителей заказанного им же

Храма Василия Блаженного и запретил об этом публично упоминать²⁷:

Соколиные очи
Кололи им шилом железным,
Дабы белого света
Увидеть они не могли.
Их клеймили клеймом,
Их секли батогами, болезных,
И кидали их,
Темных,
На стылое лоно земли.
<...>
И стояла их церковь
Такая,
Что словно приснилась.
И звонила она,
Будто их отпевала навзрыд,
И запретную песню
Про страшную царскую милость
Пели в тайных местах
По широкой Руси
Гусляры.

Эта поэма, опубликованная вскоре после написания, явно читалась как аллюзия на развязанный Сталиным Большой террор. Но она была еще не самым анти-totalитарным сочинением поэта. Современники Кедрина диву давались, слыша, как по советскому радио в 1939 году читали его стихотворение «Песня об Алёне-старнице» — о судьбе монахини, ставшей военачальницей в отряде Степана Разина и за это сожженной на костре:

А тучи, словно лошади,
Бегут над Красной площадью.

Все звери спят.
Все птицы спят.
Одни дьяки
Людей казнят.

Эту историческую картину, отнесенную Кедрным к XVII веку, можно было считать написанной с натуры. Большинству людей не было известно, что допросы и казни во времена Большого террора обычно проводились по ночам, но все те, кто вздрагивали в темноте от шума машины, остановившейся под окнами, хорошо знали, что советские «дьяки» забирали невинных людей именно в тот час, когда «Все звери спят. / Все птицы спят». Да и «Красная площадь» ясно указывала на центр, откуда исходили приказы «дьякам»: Москва в поэзии, прозе и кинематографе тех лет все отчетливее ассоциировалась с

²⁶ Александр М. Кобринский (тезка и однофамилец известного историка литературы А. А. Кобринского) полагает, что причиной убийства Кедрина стал его отказ стать секретным осведомителем НКВД (*Кобринский А. М. Когда тайное становится явным.* URL: <http://www.netslova.ru/kobrinsky/k-rin.html>).

²⁷ Анализ и критику этой восходящей к XVII веку легенды см., например: *Калинин Н. Ф.* Постник Барма — строитель собора Василия Блаженного в Москве и Казанского кремля // Советская археология. 1957. № 3.

центром замкнутой советской «вселенной». С другой стороны, формально стихотворение было идеологически безупречным: кто стал бы спорить с осуждением палачей царя Алексея Михайловича Тишайшего?

Кедрин был первым советским стихотворцем, который представил мировую историю не как прогресс, основанный на движении от победы к победе и устремленный к коммунизму, а как вереницу *поражений* — или, в крайнем случае, череду случаев чудесного спасения слабых и беззащитных. В такой версии истории читалась лично пережитая нищенская идея «вечного возвращения», противостоявшая прогрессизму всех остальных подцензурных советских поэтов. Возможно, прийти к этому миропониманию Кедрину помогла учеба у Максимилиана Волошина, которому он посылал свои первые стихи: Волошин в своих поздних произведениях (поэмы «Россия» и «Путями Каина») изображал и русскую, и всемирную историю как высокие трагедии.

У Кедрина есть и казенно-патриотические описания, и сочинения, прославляющие Сталина, но они были забыты сразу после гибели поэта, а небольшой корпус исторических стихотворений с доминирующими мотивами беззащитности, обреченности и неискоренимости творческого начала в человеке оказался важен для поколения «шестидесятников»: по свидетельству критика Льва Аннинского, в 1960-е «Зодчих» регулярно читали с эстрады.

В 1930-е же гораздо большую известность, чем скромный Кедрин, после первых же публикаций приобрел самый яркий дебютант середины десятилетия — Константин Симонов. Для понимания той эстетики, которая начала формироваться в предвоенных стихотворениях Симонова, необходимо кратко сказать о его биографии.

Симонов родился в 1915 году. Его матерью была княжна Александра Оболенская, происходившая от царской династии Рюриковичей. На протяжении многих лет Симонов писал в анкетах, что его отец пропал без вести во время Первой мировой войны. В действительности его отец, Михаил Симонов, был генерал-майором русской армии, во время Гражданской войны эмигрировал в ставшую независимой Польшу и до 1922 года передавал письма оставшимся в Москве родным, призывая жену с сыном приехать к нему. Но к тому времени мать Симонова уже полюбила Александра Иванишева — менее высокопоставленного «белого» офицера, перешедшего на сторону «красных», и вскоре вышла за него замуж. Тем не менее отцовскую фамилию будущий поэт сохранил.

В 1938 году Симонов закончил Литературный институт, а в 1939-м уехал военным корреспондентом в Монголию, на реку Халхин-Гол, где монгольские и советские войска вели бои с японскими и мань-

чжурскими частями²⁸. В 1940 году он ушел от своей тогдашней жены Евгении Ласкиной к знаменитой актрисе Валентине Серовой, которой посвящал восторженные любовные стихи. В небогатом на светскую жизнь Советском Союзе роман актрисы и рискового, мужественного военного корреспондента, проистекавший у всех на виду, оживленно обсуждался в интеллигентских кругах. Уже в 1940–41 годах Симонова узнавали на улицах Москвы, как если бы он сам был киноактером.

До середины 1930-х годов у такого человека, как Симонов, было бы мало шансов войти в советскую литературу: все потомки дворянских родов (кроме специально отобранных и проверенных, вроде Алексея Н. Толстого), находились под неусыпным подозрением большевистской власти. В середине 1930-х для таких, как он, шансов прибавилось: в стране происходил идеологический поворот, о котором уже сказано выше. Стало возможным одобрительно отзываться о дореволюционных правителях России — от Александра Невского до Петра I. «Прогрессивные» цари теперь делили место положительных персонажей с вождями крестьянских бунтов — Иваном Болотниковым, Степаном Разиным, Емельяном Пугачевым.

«Реабилитация» дореволюционной истории позволяла советской пропаганде объединить до- и послереволюционные периоды развития России в единый сюжет многовековой битвы за становление и развитие империи, которое завершалось славным настоящим — правлением Сталина, благодаря которому, казалось, коммунизм вот-вот распространится на весь мир.

Этот идеологический поворот стал для Симонова определяющим. Поэт с энтузиазмом включился в построение нового облика русской истории, который позволял совместить «советскую» и «дворянскую» половины его души. Он получил известность благодаря поэмам «Ледовое побоище» и «Суворов». Финал «Ледового побоища» (1937) провозглашал, что будущая победа над нацистской Германией будет одержана на ее территории и предопределена торжеством Александра Невского, разгромившего Ливонский орден. Завершалась же поэма цитатой из «Интернационала»²⁹.

²⁸ Японская 6-я армия была разгромлена после нескольких месяцев ожесточенных боев. Советскими войсками командовал Г. К. Жуков — этот кровопролитный пограничный инцидент стал началом его карьеры военачальника.

²⁹ Именно в эти годы Ледовое побоище — по видимому, одна из многочисленных рядовых стычек между войсками Ливонского ордена и отрядами под руководством князя Александра Невского — превратилось в советской пропаганде в одно из важнейших событий средневековой истории Руси. Это было необходимо для обоснования исторического мифа, согласно которому славяне всегда противостояли немцам в Восточной Европе и всегда их побеждали. Подробнее см.: Данилевский И.

Хотя Кедрин высоко оценил исторические стихотворения дебютанта, Симонов ориентировался на другие поэтические традиции, чем Кедрин, прежде всего — Редьярда Киплинга (которого «для души» переводил всю жизнь) и Николая Гумилева. Умение же строить длиннейшие стихотворения-перечни с бесконечными анафорами «когда» и «если», кажется, пришло к Симонову благодаря его литинститутскому учителю Павлу Антокольскому из французской поэзии XIX века, на которой был воспитан Антокольский.

Симонов сформировался как литератор во времена Большого Террора, когда каждый день в Москве арестовывали сотни людей, особенно в институтско-писательской среде. Поэт отреагировал на это так же, как и советский кинематограф того времени — созданием произведений, в которых поминутное переживание смертельной опасности становилось романтически-увлекательным, как в приключенческом романе для подростков. Такие фильмы, как «Дети капитана Гранта» (1936) и такие стихи, как предвоенные сочинения Симонова, позволяли психологически возвысить чувство ежедневного страха³⁰. Герои молодого поэта — мужчины, стремящиеся защитить от грозящей опасности не революцию, но любимую женщину и малую родину. Предвоенные стихи Симонова — имперские и экспансионистские, но *стремление к экспансии переживается в них как готовность защитить все слабое и безвестное*. На этой полусознательной подмене построено стихотворение «Родина», написанное в 1940 году и говорящее вновь о грядущей войне. На многие десятилетия оно стало в СССР хрестоматийным — в редакции 1941 года. Но и в первой редакции, опубликованной в предвоенном году в журнале «Литературный современник» (№ 5–6. С. 79), Симонов писал о переживании единства не столько со всей страной, сколько с безвестным среднерусским пейзажем:

Касаясь трех великих океанов,
Она лежит, раскинув города,

Ледовое побоище: смена образа // Отечественные записки. 2004. № 5; *Беньямин Шенк Ф.* Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой / Авториз. пер. с нем. Е. Земсковой и М. Лавринович. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 278–302. Важнейшим художественным произведением, направленным на создание нового пропагандистского образа великого князя, стал фильм Сергея Эйзенштейна «Александр Невский». Симонов писал свою поэму одновременно с тем, как С. Эйзенштейн и П. Павленко работали над сценарием фильма.

³⁰ М. Чудакова подробно проанализировала механизм такой компенсации на материале еще одного произведения, иносказательно — а местами почти прямо — выразившего страх времен Большого террора — повести Аркадия Гайдара «Судьба барабанщика» (Чудакова М. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 352–359).

Покрыта сеткою меридианов,
Непобедима, широка, горда.
[...]
К нам это чувство, словно приказанье,
Не позовешь — ворвется все равно.
В лесной глуши, на север (sic!), за Рязанью
Меня поймало первый раз оно.
[...]
И каждый раз, сюда вернувшись снова,
Я знаю: можно голодать, страдать,
Но эту реку, этот бор сосновый
При жизни никому нельзя отдать.

Герой Симонова — солдат и поэтому — мужчина. Симонов вернул герою советской поэзии не просто гендерную принадлежность, но и специфически мужское чувство телесного преодоления физических испытаний. Официально одобренные империалистические амбиции оправдывали «ползучее» возвращение в лирику Симонова мужских привязанностей и интересов — а значит, и частных, интимных чувств, изгнанных из советской подцензурной поэзии, казалось, навсегда: вспомним стихотворную речь Безыменского, процитированную в начале этой главы.

В годы, наступившие после некоторого ослабления Большого террора, поэты, художники и режиссеры нового поколения попытались чуть-чуть расширить пространство дозволенного цензурой. В кино это сделать не получилось (фильм 1940 года «Закон жизни», где было показано аморальное поведение комсомольских функционеров — разумеется, замаскированных «врагов народа»³¹, — был запрещен лично Сталиным), а в театре и литературе — частично удалось. Примеры — театр Алексея Арбузова, в котором начинал свою театральную карьеру Александр Галич, поэзия Давида Самойлова, Бориса Слуцкого, Михаила Кульчицкого, Павла Когана... Из всех «расширителей» Симонов оказался самым успешным. К разрешенным мотивам войны и империи он накрепко привязал и, как сказали бы тогда, «протащил» в литературу до поры неразрешенные мотивы мужского одиночества и мужской чувственности³².

После войны на протяжении многих десятилетий он продолжал ту же стратегию взаимодействия с цензурными и партийными инстанциями: прини-

³¹ Авторы сценария — Александр Авдеенко и Сергей Ермолинский, режиссеры — Александр Столпер и Борис Иванов. После запрещения картины Авдеенко был лишен права печататься и выслен вместе с семьей из роскошной квартиры в Донецке в... овощехранилище. Ермолинский (многолетний друг М. Булгакова) был арестован и приговорен сначала к тюремному заключению, потом к ссылке, но в 1943 году по ходатайству Н. Черкасова и С. Эйзенштейна вызван в Алма-Ату для написания киносценариев. В 1967 году поддержал призыв А. Солженицына отменить цензуру в СССР.

³² Подробнее см.: [Гинзбург 2011]

мал участие во всех погромных кампаниях, клеймил А. Сахарова и А. Солженицына, но параллельно с этим добился публикации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», переиздания юмористической дилогии И. Ильфа и Е. Петрова, первой посмертной выставки художника-авангардиста Владимира Татлина, умершего в безвестности в 1954 году, публикации русских переводов пьес Артура Миллера и Юджина О'Нила и романа Хэмингуэя «По ком звонит колокол», помогал «пробивать» спектакли театра на Таганке и фильмы кинорежиссера Алексея Германа-старшего... По своему психологически-культурному типу — просвещенного конформиста, всю жизнь стремившегося к осторожным реформам и немного большей проницаемости «железного занавеса», Симонов предвосхитил подцензурных поэтов-«шестидесятников» — Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского.

* * *

В 1981 году в США вышла книга искусствоведа Владимира Паперного «Культура Два». В ней была предложена концепция развития русской культуры в период между октябрьской революцией 1917 года до начала Второй мировой войны, ставшая теперь почти общепринятой. Согласно Паперному, в 1920-е годы важнейшими мотивами советской архитектуры были движение, серийность, нарочито искусственные, механические формы — этот этап, генетически связанный с эстетикой авангарда, искусствовед назвал «Культура Один». В 1930-е годы в архитектуре и городской скульптуре торжествуют «жизнеподобные» формы, демонстрирующие цветение органических сил, преобладает мифологическая образность, повышенная эмоциональность и эклектичные отсылки к архитектуре прошлого, а на место культового движения приходит статуарная застылость и помпезность, хорошо видные на примере павильонов ВДНХ в Москве. Этот этап развития культуры Паперный назвал «Культура Два».

В 1990–2000-е годы историки культуры много спорили о том, насколько обобщения, сделанные Паперным, могут быть перенесены на другие виды искусства. Если говорить о поэзии, такое распространение возможно только отчасти. Как и в архитектуре и в других видах искусства, в поэзии этого времени усиливается культ молодости и физической силы. Возрастает интерес к классическим жанрам — от оды (Сталину, или рекордам летчиков или стахановцев) до пятиактной трагедии в стихах. В популярной поэзии предвоенных лет, как и в других видах искусства, усиливается изображение современности как идиллически-застывшего мироздания, «вечного настоящего».

Дальше, однако, начинаются расхождения. Как и в архитектуре, в поэзии меняется роль эмоций, но

иначе: не рациональность сменяется эмоциональностью, а конфликтность — примиренностью. В поэзии 1920-х, особенно времен НЭПа, чаще всего эмоции личности или сообщества «красных», прошедших гражданскую войну, противостояли бесчувственной жизни нэпманов и других «мещан» («От черного хлеба и верной жены...» Э. Багрицкого и мн. др.). Напротив, в песнях и стихотворениях 1930-х личные эмоции чаще всего предстают как проявление единой, общенародной, «роевой» жизни.

Несмотря на стремление большевистского руководства к унификации, поэзия оказалась разделена на несколько направлений. В других направлениях, кроме популистской поэзии, сохранялось представление об истории как о стреле времени, направленной в будущее, а не только как об источнике стилизованных и формальных цитат. В поэзии по сравнению с архитектурой было гораздо более заметно поддержание «завета с историей», а следовательно, историзм человеческого «я». Кроме того, в литературе и в особенности в поэзии оказались очень остро и конфликтно переплетены конформизм и стремление немного расширить рамки дозволенного, не меняя общих «правил игры».

Все эти принципы способствовали поддержанию идеологической лояльности советских поэтов в первые годы Великой Отечественной войны, когда многие аксиомы предвоенной пропаганды были поставлены под сомнение.

ЛИТЕРАТУРА

XVI Съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б). Стенографический отчет. М.; Л.: Госизд-во, 1930.

Бедный Д. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Том третий. Стихотворения, эпиграммы, басни, поэмы, сказки (1921–1929) / Сост., подг. текста и вст. ст. А. А. Волкова. М.: ГИХЛ, 1954. Впервые: Правда. 2 июня. 1922.

Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1965.

Гинзбург Л. Разговор у них вчетвером (они, Катя М<алкина>, я) // Гинзбург Л. Проходящие характеры. Проза военных лет.

Завьялов С. Советский поэт: Александр Трифонович Твардовский (1910–1971) // Литературная матрица: Учебник, написанный писателями: В 2 т. — Т. 2. — С. 683–722.

Записки блокадного человека / Сост., подг. текста, примеч. и статьи Э. Ван Баскирк и А. Л. Зорина. М.: Новое издательство, 2011. С. 81–83.

Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. — СПб.: Академический проект, 1997.

Кондаков И. «Басня, так сказать», или «Смерть автора» в литературе сталинской эпохи // Вопросы литературы. — 2006. — № 1.

Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. Том V. — М.: Слово/Slovo, 2004. — С. 213–214.

Савицкий С. «Живая литература фактов»: спор Л. Гинзбург и Б. Бухштаба о «Лирическом отступлении» Н. Асеева // Новое литературное обозрение. — 2008. — № 89.

Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 168–195.

Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton, 1975. — С. 8–34.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Илья Владимирович Кукулин — доцент отделения культурологии факультета философии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Адрес: г. Москва, Малый Трехсвятительский пер., 8/2, корп. 1

E-mail: ikukulin@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Kukulin Ilya, associate professor, Department of the Cultural Studies, Philosophical Faculty, National Research University “Higher School of Economics”.