

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора *

Как известно, в России представление о верховной власти с самого начала отождествлялось с понятием империи. И, хотя образы империи менялись (вначале они ассоциировались с Римом и Византией, а начиная с петровской эпохи — с Российской империей), полная и всесторонняя власть в России всегда основывалась на некоей сверхэтнической ценности. Это то, что, несомненно, работало на сталинский проект. Но одновременно этот проект был основан на отказе если не от практики империи, то по крайней мере от прежних ее образов: дореволюционная Россия была осуждена как «тюрьма народов», досоветская эпоха в национальных эпосах рисовалась как эпоха юдоли и национального угнетения. В то же время соединение прежних репрезентационных стратегий, основанных на сакральности верховной власти, традиции, религии и патриотизме с марксистскими постулатами об отмирании государства, классовой борьбе, пролетарском интернационализме, представляло собой огромную сложность.

Между тем, сталиниана играла ключевую роль в «идеологическом арсенале» советского искусства и формировании имперского воображаемого. С одной стороны, «тематическое единство братских литератур», с самого начала зацикленных на воспевании вождя, вполне отвечало задачам формирования новой «усеченной» идентичности советских народов, которым вместо суверенитета была предложена (в полном соответствии с литературоцентризмом русской культуры)... литература (в большинстве случаев созданная для этой цели *ab initio*). Сталиниана становится основой культуры «большой семьи» (со старшим братом — русским народом,

* Впервые: Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2011. № 4. С. 235–262.

матерью-родиной и отцом-Сталиным). С другой стороны, превратившись в едва ли не основную тему советской многонациональной поэзии, поэтика воспевания вождей вступала в конфликт с основной политико-идеологической целью этой поэзии — формировать квазинациональную (усеченную) идентичность. В этой поэзии апелляция к собственной национальной истории была заменена апелляцией к этнической стилевой образности (часто сконструированной *post factum*).

Речь, таким образом, идет не только о политическом содержании, но и о поэтической форме. На этой теме я и хотел бы остановиться. Комментируя афоризм основоположника современной филологии Ульриха фон Виламовица-Меллендорфа «Не бывает переводов с языка на язык — а только со стиля на стиль», Михаил Гаспаров размышлял о «стилистической перспективе в переводе» и о том, что, в конечном счете, переводчик «выбирает» определенный стиль из депозитария существующих (поскольку создать новый не под силу практически никому)*. Советская многонациональная литература была продуктом идеологической стилизации. В 1930-х годах из стилевого спектра выбирались прежде всего восточные национальные стили, что соответствовало общему сдвигу культуры на юг и восток, нашедшему свое отражение как в повседневной жизни (это новое климатическое мироощущение афористически выразил в 1935 году Семен Кирсанов: «Приедешь в Москву — пальмолистья висят. / В наш климат пришло потепление»), так и в поэзии, где царит летнее изобилие и не прекращается весна, в архитектуре и в своеобразном культе воды: фонтаны украшают города и заполняют киноэкраны, по всей стране строятся каналы, как будто воспроизводится «гидравлическое общество», в котором и возник деспотизм**. Этот поворот особенно резок по сравнению с 1920-ми годами.

В 1920-е годы, борясь с конвенциональной литературой, левовцы говорили об угрозе «красного реставраторства». «Василий Андреевич Жуковский надвигается на советскую современность как нечто глубоко закономерное, я бы сказал — неотвратимое и фатальное», — писал Виктор Перцов***. Перцов связывал основоположником русского романтизма «контрреволюцию формы», с которой боролись левовцы. Однако в 1930-е годы проблема была не только в форме, но в самой модели авторского поведения. Русская литература не могла вернуться в допушкинскую эпоху, поскольку имела

* Гаспаров М. Записи и выписки. М., 2008. С. 384.

** О «потеплении» в сталинской культуре см. подробнее в книге: Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 174–177.

*** Перцов В. Культ предков и литературная современность // Литература факта. М., 1929. С. 157.

опыт персонализма и модернизма, прошла через эпоху Просвещения, тогда как литературы Востока, к которым прямо апеллировала сталинская поэзия 1930-х, не должны были испытывать комплексов подобного рода: Новое время там не наступило, само это понятие было для «восточной традиции» (какой она конструировалась в сталинской России) просто не релевантно. Если бы Перцов знал, что придет на смену 1920-м годам, он вспомнил бы не Жуковского, но какого-нибудь придворного поэта восточного сатрапа.

Конструируемый в советской культуре «Восток», несомненно, влиял на русскую литературу. Разумеется, это был «Восток», русской же культурой сконструированный: слагавший песни о Сталине, столетний Джамбул был продуктом не столько казахской, сколько русской культуры, поскольку в ней он был создан («переведен») и в ней функционировал. «Восток» *входил* в русскую литературу через стилистику, но *вводил* в нее особого рода политическую культуру. Парадокс сталинизма состоял в том, что русская революция, прошедшая под знаменем марксизма и просвещения, породила глубоко ретроградную культуру, для которой «восточная стилистика» оказалась наиболее адекватным оформлением. Это была культура отката в допросвещенческую эпоху. Отсюда и апелляции именно к консервативному, патриархальному «Востоку», а не к ассоциируемому с модернизацией и просвещением «Западу». Отсюда — и апелляция к фольклору, о значении которого для соцреализма говорил Горький:

«[Революция] открыла обильные родники народной сокровищницы, из которой народные певцы и поэты черпают полной пригоршней богатейшие образы, силу и вдохновение. <...> Ценнейшая сокровищница художественных образов, сравнений и метафор, лежавшая до сих пор втуне и широко раскрывшаяся сейчас перед народными певцами и художниками, заиграла всеми цветами радуги, всем многообразием творческого опыта братских народов СССР»^{*}.

Что же именно засияло? Редакторы роскошного подарочного издания «Сталинская Конституция в поэзии народов СССР» перечисляют:

«Пышные, изысканные, изощренные иранские формы, построенные на символике и аллегориях в ряде произведений известного поэта-орденоносца Абульгасема Лахути;

^{*} От редакции // Сталинская Конституция в поэзии народов СССР. М., 1937. С. 6.

древнейшие поэтические формы акынов, певцов Казахстана (народного поэта-орденоносца Джамбула и др.), своеобразием своих повторов акцентирующие основную мысль; ясные и мудрые в своей простоте, идущие от тех же восточных форм, ашугские песни народного поэта-орденоносца Дагестана Сулеймана Стальского; стилизованные под ашугские «мухаммазы» песни армянского поэта Шираза; стихи и поэмы, являющиеся воплощением сегодняшних поэтических форм, — вот неполный перечень материала, собранного в этой книге»*.

Обратим внимание: апелляции здесь — исключительно к Востоку. Фольклор важен еще и тем, что он позиционируется как сама непосредственность выражения народной любви к вождю, сама стихийность этой народной любви.

Лениниана знала два всплеска: после смерти Ленина в 1924 году появился целый поток стихотворений и поэм на это событие, вызванный вполне искренним переживанием ухода вождя революции. Это были почти исключительно произведения русских поэтов, глубоко и лично причастных революционной эпохе, — от левовцев Владимира Маяковского и Николая Асеева до пролетарских поэтов Александра Безыменского и Алексея Суркова. Второй всплеск приходится на совсем иную эпоху: начиная с 1934 года, десятилетней годовщины смерти Ленина, появляется огромное количество стихотворных текстов, написанных якобы на смерть Ленина в основном поэтами восточных республик либо русских народных сказителей. Многие из этих произведений (как авторских, так и фольклорных) атрибутируются 1924 годом. Ясно, однако, что эти якобы «посмертные стихи» создавались как своего рода «поэтическое задание» уже в совсем иную, сталинскую, эпоху. Эти ленинские и сталинские тексты станут первой темой, объединившей разнонациональных авторов появившейся и институализировавшейся в 1934 году на Первом съезде писателей «советской многонациональной литературы».

Однако профессиональная поэзия была куда более поздней надстройкой над изначально «фольклорной» (читай: «народной») сталинианой. Ее знаковыми фигурами были дагестанский ашуг Сулейман Стальский и казахский акын Джамбул Джабаев. Разумеется, это лишь самые известные фигуры: за ними — огромный корпус парафольклорных и парапрофессиональных текстов. Да и сами они были фигурами переходными: одновременно и «народными», и индивидуальными сказителями.

* Там же. С. 7.

Здесь мы имеем дело с бесписьменной *массовой* культурой, которая, оставаясь по сути *этнической*, позиционировалась как *национальная*. Массовая культура лишена автора. Ее автором является ее потребитель. Парадокс Ролана Барта, сформулированный им в известном эссе «Смерть автора», идеально описывает рассматриваемую здесь коллизию *бесписьменного письма* (заметим, что Барт говорит именно о писателе как о «пишущем», «скрипторе»): любой текст содержит в себе множество стратегий, культурных кодов и скрытых цитаций, место встречи которых — не автор, но именно читатель. Единство текста, согласно Барту, лежит не в его истоках, но в точке назначения, лишенной всякой персональности: читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии. Его рождение знаменует собой смерть автора*.

Стальский и Джамбул — знаковые фигуры ранней советской многонациональной литературы. Фигуры легендарные, к созданию которых не были пригодны культуры с развитой литературной традицией типа русской или даже литературы с начальной просветительской традицией, но именно культуры пока бесписьменные. Стальский и Джамбул — фигуры почти мифологические. Но сталиниана и не смогла бы стать продуктом обычного авторства. Автор должен был умереть, в полном соответствии с прогнозом Барта, с тем, чтобы родиться в виде Стальского, а затем — Джамбула, и в этом почти фантастическом виде породить «образ Сталина» как еще более небывалого Автора — «великого творца советской жизни».

Литературы, утверждал Горький на Первом съезде писателей, должны были создаваться в каждой республике и в каждой автономии, *но литератур этих еще не было*. Если с литературами, имевшими традицию, дело обстояло проще — в них были «великие художники слова, <...> родившиеся в условиях капиталистического общества», а в других «братских республиках <...> писатели рождаются от пролетариата», то в республиках Советского Востока не было фактически и этого — только фольклор. Обращаясь к «представителям национальностей Кавказа и Средней Азии», Горький привел в пример лезгинского ашуга Сулеймана Стальского, выступление которого на съезде «произвело потрясающее впечатление» на всех. «Я видел, — говорил Горький, — как этот старец, безграмотный, но мудрый, сидя в президиуме, шептал, создавая свои стихи, затем он, Гомер XX века, изумительно прочел их». Горький призывал «беречь людей, способных создавать такие жемчужины поэзии, какие создает Сулейман», и утверждал, что «начало искусства слова — в фольклоре».

* Barthes R. The Rustle of Language. Berkeley, 1986. P. 54–55.

Стальский представлял на съезде от целого слоя повсюду открываемых в те годы советских «гомеров». Во всех национальных республиках за неимением писателей «открываются» невиданные доселе таланты. Представители народной литературы и искусства, народные певцы, акыны, ашуги, бахши, шаиры, жырши, гафизы становятся знаменитостями. Таковы Джамбул, Нурпеис и Иса в Казахстане, Пулкан, Фазыл Юлдашев, Иргаш Джуман Бульбуль, Абдулла Шаир — в Узбекистане, Хоца Намсараев и Апполон Тороев — в Бурят-Монголии, Токтогул Сатылганов, Халык и Алымкул — в Киргизии, Бобо Юнус и Атсалык — в Таджикистане, Гамзат Цадаса, Тагир Хурюгский, Абуталиб Гафуров — в Дагестане, Мирза и Асад — в Азербайджане и многие другие.

«Мастеров устно-поэтического национального творчества» принимают в члены Союза писателей СССР. Так, в Узбекистане нескольких бахши, в Казахстане — акынов и жырши приняли в республиканские Союзы писателей. Пятеро ашугов стали в 1935 году членами Союза писателей Азербайджана. К началу войны членами Союза писателей состояли уже более 60 представителей «народной литературы»^{*}.

На глазах рождалась небывалая — бесписьменная — литература. Стоявшие у ее истоков пропагандисты горьковского начинания утверждали ее продуктивность и оригинальность: «Рождается новая великая народная литература, которая есть и будет состоять из слияния фольклора и письменной литературы», — констатировал Эффенди Капиев^{**}. «Поэзия эта интересна как показатель вращивания фольклора в советскую литературу», — вторил ему Корнелий Зелинский^{***}. Фольклор вступал во взаимодействие с новой медийностью и новейшими технологиями политического манипулирования.

Если связь продукции советских «гомеров» с литературой опосредована, то проявления европоцентризма в моделировании и интерпретации «литератур советского Востока» многочисленны. Например, исходя из того, что Стальский был безграмотным, а письменность лезгины получили только после революции, критика заключала, что его поэзия связана только с фольклором и потому свободна от влияния традиций и образцов литературы Востока — Кавказа и Средней Азии, — не сказавшихся на формировании творчества Стальского (то же говорилось о Джамбуле, Токтогуле, Дурды Клыче, Бекмурзе Пачеве, Ате Салихе и других «народных певцах»).

В этом усматривалось достоинство и своеобразие этой поэзии. При таком подходе не учитывалось, однако, что появление книго-

^{*} Агаев А. Сулейман Стальский: жизнь и творчество. Махачкала, 1963. С. 5.

^{**} Капиев Э. Избранное. М., 1959. С. 634.

^{***} Сулейман Стальский в критике и воспоминаниях. Махачкала, 1969. С. 70.

печатания на исламском Востоке никак не способствовало развитию художественной литературы и отнюдь не повлекло за собой ее распространения (напротив, восточная классическая литературная традиция была связана как раз с допечатной эпохой). Отчасти это объясняется тем, что здешние типографии находились полностью в руках духовенства; отчасти — с *тотальной* безграмотностью населения. Жизнь «народных певцов» прошла в стороне от мировой культуры. Стальский, к примеру, никогда даже не слышал о Гомере и Фирдоуси, Шекспире и Толстом. Имя Гомера он услышал впервые, когда Горький назвал его «Гомером XX века». Незадолго до того он узнал имя самого Горького, а имя Пушкина — едва ли не за год до смерти. В этом смысле Стальский был настоящим «представителем народа». Так, в чуть ли не самом промышленно развитом восточном регионе империи — Азербайджане — на сто человек были безграмотны девяносто семь, почти на сотню человек в Туркмении приходился один грамотный — мулла, отвергавший светскую литературу как «греховную» и выступавший в роли едва ли не главного ее гонителя.

Поскольку тексты «народных сказителей» (Стальского, Джамбула и других) печатались, что называется, «с колес», установить теперь, что было в неких «оригиналах», которые одним человеком заказывались, другим — доводились до сознания «автора», третьим — произносились, четвертым — записывались, пятым — переводились в подстрочник, шестым — в «художественный текст», седьмым — редактировались, восьмым — цензурировались и так далее, установить, где именно были эти «искаженные», «замененные», «убранные», «добавленные»... места, невозможно, отчасти потому, что сам автор не владел языком, на котором функционировали его тексты, а сами «оригиналы», если и существовали, — утеряны. Как бы то ни было, эти тексты неаутентичны, по определению. И дело не в том только, что они функционировали по преимуществу не на том языке, на котором якобы создавались. Тексты акынов и ашугов связаны с целым рядом специфических проблем текстологического свойства:

1. Многие произведения имеют серьезные разночтения: иногда огромная разница существует между «оригинальным» текстом, подстрочником и переводом (в работе участвовало слишком много людей — от записывающего и переводчика до редактора и цензора).

2. Значительная часть песен записывалась задним числом: слишком поздно были открыты «любимые певцы народа» (так, песни, якобы сложенные в молодости Стальским или Джамбулом, записывались спустя 30–50 лет после их «сложения» и в совершенно новой ситуации).

3. Будучи неграмотными, певцы не оставили аутентичного архива: дневников, рукописей, набросков, корреспонденции, каких-либо материалов, позволяющих проследить эволюцию их произведений, процесс работы над ними.

4. Очень многое из того, что было опубликовано, разбросано в периферийной печати, совершенно не доступной для исследования, а те материалы, которые удалось собрать при жизни певцов, были уничтожены, когда в эпоху Большого террора погибли многие из тех, кто их окружал (как в случае Гаджибекова и Стальского).

Творчество ашугов и акынов имело свою экономику, которая определяла способы функционирования этой поэзии и, в конце концов, ее поэтику. Поэзия Стальского советской эпохи остается традиционной в том смысле, что в ее основе лежат два основных механизма производства и функционирования: заказ и айтыс.

Народные поэты — как Стальский, так и Джамбул — писали по заказу. И это так же должно было быть образцом «творческого поведения» для русских поэтов. Дело в том, что акыны и ашуги всегда творили по заказу, тогда как в европейской традиции Нового времени такого рода «творчество» воспринималось однозначно негативно. Хотя сложение стихов и песен не было профессией Стальского (даже после провозглашения «гомером» он продолжал заниматься садоводством), сама традиция сочинять на заказ, «по случаю», являлась отличительным признаком профессионализации среди «народных певцов» Кавказа, и в особенности Средней Азии. За сложные по заказу песни автор получал вознаграждение. Ничего зазорного в том, чтобы сочинять на заказ, не было. Это было ремесло — одно из многих. Для классической поэзии Востока «творить по заказу» (почти оксюморон для западного уха) было традицией. Так, все поэмы Низами, на родине которого, в Гяндже, Сулейман Стальский работал в молодости, были созданы именно так. Так же создавали свои песни и предшественники Стальского — лезгинские поэты Саид Кочхюрский и Етим Эмин. В этой традиции работал до революции и сам Стальский. Не удивительно, что и в советское время он видел в заказах признание своего ремесла и хорошо поставленное «дело»: «Я радуюсь, когда мне присылают заказ. Какой же я буду мастер, если у меня не будет песен для наших доблестных бойцов?»* А заказы, по словам Эфенди Капиева, шли потоком:

«С того момента, как появились стихи Сулеймана в “Правде”, отовсюду, буквально со всех концов страны, поэта стали осаждают десятками телеграмм, писем, заказов, к нему

* Там же. С. 180.

начали стекаться специальные корреспонденты и репортеры. Началось паломничество к Сулейману Стальскому»*.

И Сулейман «откликался». Любой ашуг знал, кого прежде всего ему надлежит благодарить в песнях, — заказчика. Тем более, когда таким заказчиком оказывалась сама власть. Пиетет перед силой и властью, характерный для политической культуры Востока, отчетлив в досоветской поэзии Стальского. Он воспевает счастье родины, дружбу народов СССР, рабочих, колхозников, стахановцев, чабанов, пограничников, Москву, Красную армию, девушек Северного Кавказа; дороги, прорезавшие горы Дагестана, он поет о Конституции, о съезде комсомола... Нет, кажется, даже малого общественно-политического события, на которое не откликнулся бы ашуг радостной песней или письмом в стихах, торжественным гимном или приветствием, поздравлением или частушкой, плачем или одой — будь то «злодейское убийство» Кирова или конный пробег вокруг Кавказского хребта, смерть Орджоникидзе, гибель самолета «Максим Горький» или открытие консервного завода в родном ауле. Как писала советская критика, «величие Стальского в сравнении с его предшественниками в том, что он расширил рамки народности. В противовес им содержание его творчества уже не узкоплеменное, а межплеменное, общедагестанское — в первый период его поэтической деятельности, и всенародное, общесоюзное — в последний»**. Сам Стальский справедливо называл себя в разговоре с Капиевым «общим поэтом»:

«Я поэт — не лезгинский и не кавказский, я — советский поэт, хотя и пою я только на своем языке. Потому что я пою о Красной армии, а Красная армия и в Москве, и в Самарканде — одна, и в горах, и на равнине — едина. Я пою о комсомоле — комсомол и грузинский, и лакский — все тот же. И родина у нас одна. Вот и получается, что я общий поэт, а не только лезгинский»***.

Вся поэзия Стальского, как и поэзия Джамбула и других восточных «народных певцов», — о цветущих садах и чудесах социалистических преобразований. В гимнах Стальского сад олицетворяет власть: «Наша власть советская — пышный сад, знаю я» («Нашей власти»), «В саду страны, ты видишь сам, плодов не сосчитать глазам» («Наша власть»), «Советов власть — прекрасный сад, — она

* Там же. С. 45.

** Там же. С. 101.

*** Капиев Э. Избранное. С. 18.

в цвету, в плодах, родная» («Советов власть»), «Обильным урожаем богат сад трудовой власти» («Социализм»), «Страна труда, в твоих садах — полдневный мир, весенний свет» («Размышление о том, что происходит в мире»).

Все в этом волшебном саду «родной власти» чудесным образом цветет и плодоносит. Выступая на Всесоюзном совещании передовиков животноводства с руководителями партии и правительства 15 февраля 1936 года, Стальский в присутствии Сталина развивал именно эту метафору:

Я буду петь большевиков,
Мы победили строй веков.
И миллиардами пудов
Поля рождает хлеб у нас.

И горы целые угля
Дают стахановцы у нас,
И трубы в ряд, как тополя,
Поют на фабриках у нас.

Быстрей, чем облаков гряда,
Растут у нас овец стада,
И табуны, как никогда,
Бессчетны на степях у нас.

(Перевод Эфенди Капиева)

Этот гиперболизм связан не только с мотивом двух миров, сквозном в творчестве всех «гомеров XX века», увидевших на своем веку оба режима:

Нужда шагала с бедняком,
Рот обжигала чесноком...
Сады цветут теперь кругом,
Улыбка на устах — социализм.

К этому приему прибегали Сатылганов — в Киргизии, Джамбул — в Казахстане, Намсараев — в Бурятии, Магомедов и Хурюгский — в Дагестане.

Гиперболизм связан с самим механизмом функционирования этой поэзии. Ашуги демонстрировали свое мастерство публике в ходе соревнований-айтысов, либо импровизируя песни на любую заданную тему, либо на лучшее исполнение давно известной песни, либо задавая друг другу поэтические и философские вопросы и от-

вечая на них стихами-экспромтами. В ходе этих состязаний ашуги и акыны, изоцряясь в славословиях, должны были перецеголять один другого в посрамлении соперника и восхвалении заказчика. Поэтика этих одических стихов строилась на постоянной «накрутке» все более превосходных степеней, пока они не застывали в устойчивых формулах. Вот Стальский восторгается Москвой («Гордимся мы тобой, Москва!»). 1936. Перевод Н. Ушакова):

Ты — колыбель земли
Отчизны стольный град, Москва!
Полмира заняты тобой —
Громада из громад — Москва!

С пером когда б я был знаком,
Когда бы русским языком
Владел, — воспел бы я стихом
Тебя смелей стократ, Москва!

Сама большевистская идеология «привнесения передового сознания извне» и сталинская «революция сверху» к началу 1930-х подвели черту под борьбой двух противоборствовавших в 1920-е годы проектов культурного строительства в республиках: выстраивание национальной литературы снизу или сверху. Подобно тому, как осуждены были пролеткультовские фантазии РАППа, свернут «призыв ударников в литературу» и развитие литкружков, в национальных литературах была сделана ставка на писателя-профессионала. Но пока этого писателя не существовало, пока шли его подготовка и продвижение, опираться оставалось на фольклор.

Так к середине 1930-х годов на авансцене оказались казахские акыны, узбекские шаиры, киргизские жирши, северо-кавказские ашуги, туркменские бахши, олонхосуты Якутии, бандуристы Украины, гусаны Армении... Фольклор из признака отсталости, каким он виделся в 1920-е годы, стал синонимом «социалистической народности», которая в условиях отказа от прежней интернационалистской доктрины все более ассоциировалась с «национальными корнями». Однако «советский фольклор» мог функционировать *исключительно* как письменная литература, поскольку в силу языковой ограниченности в устной форме он был дисфункционален. Он мог функционировать только в переводе и только в условиях новой устной (через радио) и письменной (через центральную и местную печать) медиальности. Этот фольклор не был, разумеется, неким «органичным продолжением» устного народного творчества.

Акыны идеально подходили для демонстрации скачка из феодально-родовых отношений, минуя капитализм, в социализм. Фактически скачка через письменную литературу к олитературенной мифологии. Одни критики восторгались тем, что «на примере деятельности Джамбула можно проследить одно из характерных явлений современного литературного движения — уничтожение вековой противоположности между письменной литературой и устно-поэтическим искусством»*. Другие шли еще дальше, утверждая, что певцы, подобные Джамбулу, «непосредственно на основе народной поэзии создавали национальные формы социалистической поэзии»**.

Эпическое время фольклора в Европе завершилось с рождением авторской литературы. С появлением автора путь в эпос был закрыт навсегда. Искусство стало индивидуальным. В Средней Азии этого еще не произошло. Советская власть застала фольклор еще живым и заставила работать на себя. Эта ситуация во многих отношениях уникальна: здесь произошло не обычное использование литературы и не простая симуляция фольклора (как это имело место в русской литературе), но использование живого, здесь и сейчас производимого фольклора.

Важный аспект мифологии творчества в сталинском «восточном фольклоре» состоит в том, что, в отличие от поэта, акын практически лишен верифицируемого прошлого: подобно тому, как не фиксировано его творчество, в свободном полете находится его биография. Биографию поэта можно сфальсифицировать, а творчество идеологически переформатировать, но сама материя, продукция его неотменима, поскольку зафиксирована и (часто) опубликована. Иное дело акын — его биография и творчество могут быть придуманы от начала до конца. Что и было сделано с Джамбулом.

Песни Джамбула были сугубо перформативным актом, лишенным какой бы то ни было содержательности. Если верно, что стиль — это медиум содержания***, то поэзия Джамбула может быть определена как *медиаальная*. Основная ее функция — организация социального медиума, его заражение состоянием ликования, его трансформация в медиум террора — при полной нерелевантности содержания. Главное в этих экстатических текстах — стилизация и метафоризация террора. Они могли появиться и функционировать только в условиях прямого террора, являясь его инструментом

* Ритман-Фетисов М. Джамбул в истории советской литературы // Джабаев Дж. Собрание сочинений. Алма-Ата, 1946. С. XXXIII.

** Тренчени-Вальдапфель И. Джамбул // Казахская литература в оценке зарубежной критики. Алма-Ата, 1971. С. 59.

*** Barthes R. The Rustle of Language. P. 91.

и орудием: заражая читателя страхом, они сублимируют его ненависть к врагу в любовь к вождю.

Рецензент провинциальной газеты обратил внимание на медальный аспект этих стихов, когда выразил свое впечатление от чтения Джамбула в таком бесхитром пассаже:

«Книга “Песни и поэмы” — замечательная книга! Каждая строчка в ней — это крупинка золота, украшающая счастливую нашу жизнь. Ее хочется не читать, как читаются обычные книги, а хочется взять в руки домбру и петь каждое слово так, как поет их этот звонкий казахский соловей»^{*}.

Рецензент обратил внимание на ораторскую установку, или, в терминах формалистов, «доминанту»: именно о ней писал Юрий Тынянов, анализируя оду как ораторский жанр. Ода была единственным, хотя и ушедшим за столетие до того, жанром, к которому могла апеллировать русская поэзия, столкнувшись с феноменами типа Стальского или Джамбула. «Память жанра» проснулась в переводе.

Образность Джамбула встраивалась в жанр европейской героической оды. Сюжет ее так же имел прежде всего «государственное» измерение (победы над внешними и внутренними врагами, возрождение страны и так далее). Чувство, ее вдохновляющее, — восторг. Содержание, ее наполняющее, — восхваление вождей. Торжественная приподнятость риторического стиля, грандиозность образов и «высокость» языка, обильно сдобренного метафорами и олицетворениями, дополнялись величественными картинами, призванными потрясти читателя и слушателя. Подчиненность стиля оды ее функции — вызывать в читателе/слушателе восторг и одновременно преклонение перед величием и мощью государства и властями предержавшими — определялась политической природой этого жанра.

Обладавший великой родословной жанр европейской торжественной оды расцвел на русской почве в эпоху классицизма, когда к нему обратились лучшие русские поэты XVIII века, и окончательно иссяк тогда же, когда и в других европейских литературах, — к концу первой трети XIX века. Этот упадок жанра сопровождался его переходом к поэтам-одописцам третьего ряда (в русской литературе — к эпигонам типа Дмитрия Хвостова, Александра Шишкова и поэтов «Беседы любителей русского слова»), которые создают свои бездарные хвалебные вирши ради «награды перстеньком, ста руб-

^{*} Свиридов С. Песни Джамбула // Прикаспийская правда (Уральск). 1938. 10 апреля.

лей или дружества с князьком». Новому времени претил присущий оде неистребимый сервиллизм. В восточной традиции, напротив, «награда перстеньком» была не только не зазорна, но почетна, поскольку поэзия была не средством чуждого коллективистскому духу мусульманского Востока индивидуалистического самовыражения, но заработка: это было искусство в изначальном смысле — ремесло.

Падение оды, как показал Тынянов, было связано со сменой установок поэтического слова: с резким усилением индивидуального начала иерархия жанров в романтизме радикально меняется. Поскольку восточная поэзия существовала в иной исторической традиции, она была свободна от дилемм Нового времени. Эстетика Джамбула сформировалась в айтысах с их бесконечным воспеванием могущества различных кланов и легендарных генеалогий различных жузов (трех основных родовых союзов, возникших на территории современного Казахстана после распада Золотой орды), восходящих к неким мифическим «праматерям». Стиль этих песнопений, казалось бы, совершенно не пригоден для воспевания социалистической модернизации страны, но несоответствие формы и содержания в сталинском искусстве мнимое: функция этой «восточной поэзии» в том и состоит, чтобы возродить к жизни умерший в европейской литературе жанр. Именно при анализе оды Тынянов пришел к выводу, что «*сознание ценности жанра является решающим в литературе*»^{*}. Сталинской литературе нужна была ода. Возродить ее способна была только «восточная поэзия». Так появились Стальский и Джамбул.

Момент стиля здесь определяющий. Действие этого стиля заразительно. Всеволод Рождественский — поэт, в молодости близкий Блоку и акмеизму, — пишет стихотворение «Привет Джамбулу», читая которое можно предположить, что так выглядело бы юбилейное приветствие Джамбула, напиши он его самому себе:

Из города северных вьюг и туманов
Привез я привет соловью Казахстана.

Акыну, чьи струны светлей серебра,
Чье мудрое сердце звенит, как домбра.

Степные просторы, моря и пустыни
Доносят нам вести о славном акыне,

Чье слово прозрачнее синих озер,
Чья мысль, словно беркут, пронзает простор.

^{*} Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.

Он песней шумящей, как горные воды,
На пиршество дружбы скликает народы,

Он Сталина, радости нашей творца,
Прославил домброю и сердцем певца.

<...>

Мы славим тебя, о гафиз Казахстана,
Века не знавали такого баяна.

Ты словно потоков грохочущий гул,
Ты слава, ты счастье народа — Джамбул.

Рождественскому было несложно сочинить подобные стихи: их сходство с текстами Джамбула объясняется тем, что сам Джамбул в переводах русских поэтов (включая и самого Рождественского) — чистая стилизация: он явлен в них таким, каким, в представлении русского поэта, должен выглядеть восточный поэт. Стереотип оказывается универсальным «поэтическим приемом»: он и есть стилевой оригинал. Сходство приведенного текста Рождественского с переводами Джамбула таково, что можно утверждать: для подобных «переводов» избыточен даже подстрочник.

Эпоха Большого террора была эпохой ликования. В этом смысле ликующий перформанс Джамбула — сугубо террористическая практика:

«...В пространствах утопии совершается театрализация ее травм, и, чем у нее больше внутренних причин для недовольства... тем более безупречным кажется даваемый в Утопии спектакль»*.

Одновременно это и текстуальный спектакль, поскольку «в случае реализации утопия неизбежно обросла бы репрессивными механизмами, наложившимися на первоначальное ядро», остается предположить, что «нескомпрометированная утопия — это неосуществимая утопия, которую логично отождествить с чистой текстуальностью»**. Текстуальные стратегии ликования — чистый образец эстетизированной политики, и в этом качестве представляют несомненный интерес.

* Рыклин М. Пространства ликования: тоталитаризм и различие. М., 2002. С. 23.

** Там же. С. 176.

Прежде всего обращает на себя внимание формульность, создающая своего рода стилевую раму. Эти тексты ничего не изображают, что особенно заметно в «описаниях»:

Глаза у моих молодых дочерей
Сверкают рубинами звездных огней.
Они не устанут и дальше сверкать.
На крыльях моих дочерей не догнать.
И смех дочерей моих — солнца отсвет.
Их лица румяны, как яблочный цвет,
Ресницы из золота, месяцем брови,
И родину любят священной любовью
Кремлевские звезды глядят из очей.
Все ярче сверкают глаза дочерей.

(Девушкам моей страны. 1938)

Между тем, даже делая поправку на то, что «по характеру импровизаторского метода Джамбул не мог давать углубленных социально-психологических характеристик нового человека, как это делали выдающиеся поэты Маяковский или Багрицкий»*, критика утверждала, что в его произведениях «нет повторения приемов изображения, прибегающих к фантастическим небылицам, в них главное место занимают реалистический показ и идейно-художественные принципы, присущие советской поэзии»**.

Проблема «реализма» здесь особенно интересна, поскольку тексты Джамбула не просто нереалистичны — они бросают вызов реальности. Пространство свершившейся утопии в них, подобно опухоли, агрессивно поглощает любые анклавы того, что могло бы быть названо незараженной территорией реальности, стирая всякую грань между собой и жизнью:

Страна моя лучше и краше всех стран,
И что перед нею мираж-Гюлистан...
Забудь миражи, моя песня, и славь
Не сон, а чудесную явь.

(Песня о большом караване. 1937)

Растут города, и луга утопают в цветах.
В просторных степях зашумели колосья литые.

* *Ритман-Фетисов М.* Джамбул в истории советской литературы. С. XL.

** *Исмаилов Е.* Акыны: монография о творчестве Джамбула и других народных акынов. Алма-Ата, 1957. С. 16.

Исполнилось все, что веками таилось в мечтах,
Сбылись наяву человечества сны золотые.
(*Сталинские батыры. 1937*)

Ну, как не запеть, если сердце поет,
Ну, как не запеть, мой любимый народ!
Встает над землею ликующий день,
Страна моя, яркое платье надень.
(*Закон счастья. 1940*)

Уместно напомнить, что во время воспеваемой Джамбулом коллективизации из трех с половиной миллионов казахов свыше миллиона умерли от голода, а из выживших около 600 тысяч ушли в Китай. «Цветущий Казахстан» потерял половину населения.

Отмена реальности ведет к расцвету различных форм гиперболизации. Отмененная жизнь утверждается через резкое усиление черт как на пространственном уровне, так и на темпоральном:

В Москве сады, как сплошной изумруд,
В Москве дворцы, как в сказке, растут.
Столица — солнечной радости клад,
Столица — сталинской мудрости клад,
Столица — труда и счастья клад.
Там звезды Кремля горят.
(*Песня народу. 1936*)

И текут медовою рекою
Все двенадцать месяцев, как май.
(*Славься в песнях, СССР! 1937*)

Мы за тебя вели бои, чудесный синий край,
Двенадцать месяцев твои — сплошной медовый май!
(*Песня ликования. 1937*)

Утопия симулирует реальность через различные метафоры аккумуляции:

Перед хозяевами сполна
Все богатства открыла страна.
Каратау дает свинец,
Кокчетау гонит овец,
Тянет с золотом руки Алтай,
Медь обильно дает Карсакпай,

Белый хлопок дарит Чимкент,
Шерсть овечью дает Джаркент,
Золотые, как в сказке, хлеба
Для народа растит Актюба.
Меж озер и меж каменных глыб —
Вороной с дымной гривой Турксиб.
Дни и ночи грузит поезда
Черным золотом Караганда.
В Эмбе гордые вышки стоят,
И кипит нефтяной водопад.
В Кармакчинской степи зреет рис,
В Алатау сады поднялись.
И в садах слаще сна и мечты,
Спеют яблоки Алма-Аты.

Здесь представлен Казахстан, но может быть представлена вся советская страна. В принципе, подобные перечисления являют пример дурной бесконечности: достаточно поменять масштаб карты, чтобы точки на ней мультиплицировались.

Характерен при этом настойчивый интерес Джамбула к собственно материальной стороне перечисляемых объектов: реки нефти, горы угля, слитки золота и серебра, несметные залежи руд, переполненные плодами сады, бескрайние моря пшеницы, безграничная цветущая степь, бесконечные линии железных дорог и тому подобное. Это словесное половодье иногда окончательно вымывает «реализм», порождая образы, вполне авангардные:

Корову колхозную холит рука,
Корова колхозная высока.
Рогами заденет она облака,
А вымя, касающееся земли,
Клокочет фонтанами молока...

(Мастерам животноводства. 1938)

Этот интерес к материальности, к вещам сохраняется даже тогда, когда он, как кажется, совершенно неуместным, вступая в конфликт с самим пафосом случая. Так, в едва ли не самом знаменитом стихотворении Джамбула «Ленинградцы, дети мои» (1941), обращенном к жителям блокадного города, неожиданно вновь всплывают перечисления материальных богатств, видимо, особенно дорогих Джамбулу:

Из глубин казахской земли
Реки нефти к вам потекли.

Черный уголь, красная медь
И свинец, что в срок и впопад
Песню смерти готов пропеть
Бандам, рвущимся в Ленинград.
Хлеб в тяжелом, как дробь, зерне
Со свинцом идет наравне,
Наших лучших коней приплод,
Груды яблок, сладких как мед.
Это все должно вам помочь
Душегубов откинуть прочь.
Не бывать им в нашем жилье!
Не жиреть на нашем сырье!

Джамбул ценил материальные ценности как может ценить их только неожиданно разбогатевший бедняк: ему нравились богатые подарки, он с явным удовольствием надевал роскошные халаты и упивался чудесным образом свалившимся на него богатством — домом, автомобилем, деньгами.

И все же главное в этих песнях ликования — их политическая функция, которая сводилась к формированию масс через их репрезентацию. Сталинизм — это прежде всего проблема масс, проецирующих себя на фигуру вождя. Массы, однако, нуждаются в собственном образе — чуждом дескриптивности, антимиметичном и прежде всего экспрессивном. Поэтому его основная характеристика не «реализм», но *жизнь*. Об этом говорил сам Джамбул:

Советский Союз, где мы с вами живем,
Джамбул представляет живым существом.
В нем слышны дыханье и сердцебиенье,
Горение чувства и мысли кипенье.

В «Поэме о наркоме Ежове» (1937) мы имеем дело с уже готовым тропом — олицетворением Советского Союза:

Он вырос на зависть всех стран великаном.
В румянце знамен он могуч и здоров.
Пульсирует в нем большевистская кровь.
Он дышит свободой. В нем кости из стали,
А мозг его — мудрый и солнечный Сталин.
В живом организме советской страны
Ежову вождем полномочья даны
Следить, чтобы сердце — всей жизни начало —
Спокойно и без перебоев стучало,

Следить, чтобы кровь, согреть не устав,
По жилам текла — горяча и чиста.

Эту черту отмечали как критики («Он любит свою страну, как живое существо, бесконечно близкое и дорогое»), так и коллеги по цеху. Владимир Луговской писал:

«Почти столетняя мудрость придала стихам Джамбула какую-то совершенно особую силу и прозрачность, но в них никогда не чувствуешь старости, так слит он с вечно старой и вечно юной природой, с древней и молодой силой народа. Все события и явления мира видит он совокупно, и наша страна кажется ему великим и единым живым существом»^{*}.

Масса, как показал Элиас Канетти, обладает теми же биологическими свойствами, что и «живое существо»: она жаждет роста, равенства, нуждается в направлении и обладает плотностью^{**}. Все эти качества приобретают в текстах Джамбула поэтико-идеологические свойства неких *биологем*.

Рост проявляет себя через фигуры аггравации:

Чтобы джайляу советской страны
Были повсюду гуртами полны,
Партия к новым победам зовет,
Партия к новым победам ведет.
Партии мы свою клятву дадим,
Партии силы свои отдадим,
Чтобы росла наша мощь неустанно
В неисчислимых стадах Казахстана!

Равенство — через метафорику уподобления:

Цветущая степь! Ты волшебней мечты,
Огнем самоцветов сверкают цветы.
Одиннадцать стран в окруженье врагов
Цветут, как одиннадцать пышных садов.
(*Песня о весне народов. 1937*)

Плотность — через аккумулятивные тропы:

^{*} Луговской Вл. Народный певец // Литературная газета. 1938. 5 февраля.

^{**} См.: Канетти Э. Масса и власть. М., 1997. С. 34–35.

Обильна родина моя! Тучнеют сытые стада,
Всесветна слава табунов, не счесть отар, что степью бродят.
В полях зерно, в садах плоды, в земле чудесная руда.
Богатства юрт и городов невольно мне на ум приходят
[...]
Я вижу груды серебра и слитки золота горой,
Фонтаны нефти и зерно, и уголь, до сиянья черный.
И самолеты над землей, и поезд, мчащийся стрелой,
И караваны мудрых книг, и труд, веселый и упорный.
Я вижу зданья светлых школ и блеск театров средь ночей...
(Советский Союз. 1937)

Направление задается практически во всех текстах выходом на образ вождя:

Ликуйте, народы! Цветите и пойте!
Дворцы из гранита и мрамора стройте!
Растите хлеба! Разводите сады!
В пустыни вторгайтесь разливом воды,
Чтоб нежные яблони там расцветали,
Мы с именем Сталина все побеждали, —
Мы с именем Сталина все победим.
Клокочет заветная песня в груди —
В ней Сталину слава, любовь, уваженье,
Без края восторг, без границ восхищенье.
(Песня о весне народов, 1937)

Аршалуис Аршаруни, в 1920–1930-х один из главных советских знатоков литератур советского Востока, писал в дни празднования юбилея Джамбула:

«В древней Греции из-за Гомера спорили семь городов.
<...> Народы великого Советского Союза с большей страстью боролись бы из-за Джамбула, оспаривая свое преимущество перед другими, если бы не два обстоятельства: Джамбул принадлежит единому и могучему советскому народу, Джамбул и его задушевные песни через русский язык стали родными и близкими всему советскому народу»*.

Как можно видеть, обстоятельство фактически одно: советскому народу не нужно «бороться из-за Джамбула» потому, что Джамбул,

* Аршаруни А. Великий певец // Казахстанская правда (Алма-Ата). 1938. 20 мая.

будучи переведенным на русский язык, стал принадлежать *всему* советскому народу, а не каким-то его частям («нациям»). Советский народ, наряду с «народами великого Советского Союза», является единым субъектом. По сути, эта субъектность стала продуктом литературы: не будь русских переводов, не оказалось бы у советского народа единого объекта для «борьбы».

Вопрос о переводах Джамбула не является ни специальным, ни тем более техническим. Он является ключевым для понимания феномена Джамбула и всей стоящей за ним «советской многонациональной литературы», которая имела *своего* (отличного от национального!) читателя и требовала писателя *особого типа*, фактически дисфункционального на родном языке. Это была «национальная литература» даже не по языку (поскольку ее функции лежали за пределами своего языка и своего этноса), но именно национально-советская литература, призванная обслуживать «единый и могучий советский народ», и каждая давала от своих традиций то, что требовалось для формирования этой новой «исторической общности людей».

Соцреализм в национальных культурах начал формироваться в условиях, когда большинство из них не имели не то что литературной традиции, но даже письменности. Неизбежным поэтому оказался своего рода *откат в эпос*. Этот *эпический провал* в домодернистскую эпоху в ходе модернизации прошли в XX веке многие национальные культуры, в начале века — восточно-европейские, после Второй мировой войны — многие культуры в Азии, Африке и Латинской Америке. В переходный период, когда в советских национальных культурах формировалась письменность и только началось создание институтов литературы, письменная культура сосуществовала с первобытно-оральной, формируя уникальный симбиоз.

Эта новая устная культура уже не была органичной. В ходе модернизации она теряла свои основные признаки. Однако лишь формально завершилась она со смертью своих «чудесных стариков» — Стальского и Джамбула. Оральная родовая травма, хотя и была кратковременной, осталась в советской культуре навсегда:

«...Для тоталитарных культур модернизма свойственна противодействующая, апоретичная динамика, которая состоит, с одной стороны, во взаимно усиливающемся стремлении к технологическому прогрессу, а с другой, к развитию и в установке на устно-архаические формы социальности и культурное самоопределение»^{*}.

^{*} Мурашов Ю. Преступление письма и голос наказания // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 729.

Советское архаически-оральное общество формирует культуру, которая, с одной стороны, апеллирует к развитой западной литературной модели (создавая письменность для национальных меньшинств восточных окраин, латинизируя алфавиты, создавая и модернизируя институты пропаганды, письма, образования, медиальное пространство), а с другой, опирается на многовековую оральную традицию, черпая в ней свою «народность». Последнее — не просто дань советской интерпретации марксистской доктрины.

Как показал Вальтер Онг, оральность является продуктом и одновременно источником определенных ментальных конструкций, глубоко социальных и лишь проявляющихся в языке. Так, в оральной традиции сочинительные связи доминируют над подчинительными, поскольку последние усложняют информационный поток, делая его трудным для запоминания. Сочинительная связь связана с однородностью, коммулятивностью и повтором, позволяющими следовать за устным высказыванием, не опасаясь потерять мысль. В результате возникают избыточность, риторичность, плеоназмы и тавтологии. Отсутствие письма стимулирует воспроизводство устоявшихся конструкций и языковых клише, опять же необходимых для запоминания, а потому устные тексты стереотипны и невосприимчивы к каким бы то ни было аналитическим «вызовам», способным разрушить кристаллизованные формулировки. В этом смысле «солнцеликий вождь» Стальского или Джамбула — всего лишь современные версии «славных батыров». Поскольку знание в устной культуре невозможно записать, оно сохраняется лишь благодаря повтору и накапливается с годами, что создает культ мудрой старости, традиции и, в конечном счете, способствует утверждению социального консерватизма. Своеобразный миметизм и конкретность порождаются необходимостью следовать ходу рассуждений и особенностям оральной концептуализации, избегающей слишком сильного абстрагирования. Поскольку устные тексты ориентированы на запоминание, они продуцируют разные формы симуляции диалога и часто выстраиваются в виде некоей интеллектуальной и вербальной «битвы», «вызова» (так вызывают на «бой» в айтысах). Поэтому в оральных культурах сильно развит элемент антагонизма. Не случайно их любимым сюжетом являются битвы. Важной стороной орального типа культуры является ее своеобразный синтетизм: повествование, в отличие от письма, создающего дистанцию и «объективность» и отделяющего знание от пишущего и потребляющего, основано на том, что повествователь, содержание его повествования, его персонажи и слушатели объединяются в коммунальной идентификации, где «субъективное» и «объективное» не различимы. Как не различимы, впрочем, миф и реальность из-за слабости концептуализации, нераз-

витости понятийного аппарата и объяснительных механизмов. Это создает богатый иллюзорный мир, обязанный своим богатством еще и тому, что значение понятий в устной культуре, замкнутое на конкретной группе, лишает их обобщающего кодифицирующего начала, нормы, так что словарь этих культур необычайно динамичен. Вместе с тем, отсутствие письменности не позволяет фиксировать прошлого, опыта, лишает их «фактичности», позволяя постоянно «выдумывать» историю: «пересказывать» даже легче, чем «переписывать»*.

Здесь пуповина, соединяющая современность с прошлым, реальность с эпосом, не разорвана, так что «батыры» здесь живут в настоящем. Эти культуры лишены памяти. В них эпос заменяет историю, а то, что должно быть ею, всякий раз оборачивается чистым листом, который — в отсутствие письма — не может быть заполнен. Временной протяженности и связанности здесь нет. Историческое сознание поэтому дискретно и заменено современностью. Стальский говорил Капиеву:

«Как грязная река, как мутная вода, ушло все прошлое.
Не до него теперь! Жизнь человека правильно устроена,
сын мой! Я доволен! Прошлое никогда не возвращается
обратно, и не надо! Пусть моя молодость будет там,
а я здесь... Мы разные люди, рожденные разными матерями...
Мы друг друга не поймем!»**

Это идеальная почва для мифологии.

Пересечения основных параметров устных культур со сталинской бросаются в глаза. И все же центральной здесь является не проблема технологии (письма), но сама фигура автора, субъекта. И в самом деле, в какой мере эта ликующая поэзия принадлежит ничего не понимавшему древнему старику, который с трудом передвигался? Как сказать, что именно сочинял Джамбул, а что сочиняли за него, когда неясно, насколько он понимал даже то, что с ним лично происходило (например, вручение орденов, премий, встреча с Ежовым и так далее)? Насколько релевантны в разговоре о Джамбуле язык его песен, их «оригиналы», наконец, сами приписываемые ему произведения? Ведь по сути «Джамбул» был не личностью, но коллективным предприятием, на котором работали десятки лучших поэтов и переводчиков Казахстана.

Вот почему в пору повторить вслед за Мишелем Фуко сказанное им в статье «Что такое автор?»:

* См.: Ong W. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. New York, 1999. P. 36–57.

** Капиев Э. Избранное. С. 227.

«...Очевидна недостаточность повторения пустых лозунгов: автор исчез, Бог и человек умерли общей смертью. Вместо этого следует подвергнуть пересмотру оставленное исчезнувшим автором пустое место, внимательно присмотреться к произведенным этой пустотой провалам и разрывам связей, новым размежеваниям и перераспределениям, к изменчивым функциям, порожденным этим исчезновением»*.

Фуко ввел понятие автора-функции дискурса, инициатора дискурсивных практик. В нашем случае ситуация осложняется изначальной двойственностью «автора»: наделяемый индивидуальной биографией субъект, производящий якобы «фольклорный» (по определению, безавторский) текст.

Фуко призывал заменить традиционные вопросы типа «Кто является реальным автором?» или «Есть ли у нас доказательства его аутентичности и оригинальности?» — куда более существенными: «Каковы модусы существования этого дискурса?», «Откуда он идет, как циркулирует, кто его контролирует?», «Чем определяются позиции возможных субъектов?», «Кто может исполнять различные функции субъекта?»**. Если эти вопросы поставить в отношении персонажей типа Стальского, Джамбула или любого другого «народного певца» сталинизма — лезгинского, казахского или русского, — ответы придется искать не в полувывымышленных биографиях этих случайно оказавшихся под рукой персонажей, произведших некий корпус заведомо неаутентичных, разными субъектами заказанных, записанных, переписанных, переведенных, отредактированных и цензурированных текстов, но в самом дискурсе сталинизма. Анализ *авторства текстов* уступает, таким образом, место анализу *самого института авторства*, а следовательно, вопросу о производстве и функционировании этого дискурса в сталинизме.

То обстоятельство, что эти тексты «национальны по форме», играет решающую роль, поскольку смещает ключевой для текстуального анализа вопрос о языке на периферию: Стальского или Джамбула превращает в событие культуры вовсе не то, как и что они пели, когда (и если) пели на своих языках, но то, что в конечном счете остается на бумаге по-русски, то есть нечто, в принципе не подлежащее атрибутивным процедурам. На лезгинском языке Стальский существует лишь как локальный эпизод истории периферийной и экзотической словесности, как литература, созданная «в отдельно взятом ауле»,

* *Foucault M. What is the Author? // Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Ithaca, 1977. P. 121.*

** *Ibid. P. 138.*

как курьез, но не как культурный феномен, поскольку произведенное им (или атрибутированное ему) вне русского языка — с точки зрения задач самого этого производства! — дисфункционально, то есть попросту не может выполнять политико-эстетических функций по наполнению и заражению «нелезгинского» медиального пространства риторикой, образностью и метафорикой террора и ликования, придавая этому пространству национальное измерение.

Верно и обратное: это поэзия примордиальных рефлексов. Если освободить ее от риторической шелухи восточных метафор, проступить ее ценностный каркас: род, вождь, кровная месть, трайбализм, милитаризм, героизация убийства и так далее. Эта поэзия не может апеллировать к развитым культурным и социальным формам, а потому для того, чтобы эффективно выполнять функции социальной мобилизации, она ищет адекватных культурных форм в родоплеменном обществе, сохранившем первичные формы устной коммуникации. Поскольку же эта поэзия встраивается в уже готовую культуру, последняя проходит через то, что можно назвать романтическим редукционизмом, исходящим из концепций нации Фихте и особенно Гердера, для которого нация была языковой группой, язык — синонимом мысли, а потому нация наделялась некими «природными» качествами. Парадоксальным образом советское национально-культурное строительство соединяло просветительский пафос и интернационализм с обскурантизмом, с расистской, антимодернистской романтической национальной идеологией.

Рассматриваемый здесь случай интересен еще и тем, что перед нами — один из первых примеров той манипулятивной политико-идеологической стратегии, которая станет в XX веке определяющей. Речь идет о том, что просветительские идеи, ставшие продуктом социальной, культурной и интеллектуальной истории Запада, направляются на продвижение разного рода проектов классовой и/или национальной политической мобилизации и/или религиозного экстремизма и порождающей их примордиальной политической культуры, которые вполне успешно (само)защищаются через апелляцию к тем самым просветительским ценностям (социальный прогресс, модернизация, права человека, национальное освобождение, интернационализм), неприятие и разрушение которых составляет самую их суть.

Шкловский шутил по поводу «взаимодействия и взаимообогащения» русской и европейских культур, что русский лен по старому обычаю возвращается в Россию голландским полотном. В связи с рассматриваемым нами сюжетом можно сказать, что в годы террора возродился куда более старый «обычай»: русским полотном возвращался среднеазиатский хлопок. Как бы то ни было, на примере одной из ключевых для советской многонациональной литературы

функций — создания образа вождя и окружающего его «пространства ликования» — можно увидеть, что прокламируемое советской идеологией «взаимодействие и взаимообогащение литератур народов СССР» отнюдь не было однонаправленным, предполагавшим влияние русской литературы на все остальные. Оказалось, что европейские литературы, на каком бы уровне развития они ни стояли, просто не располагали требуемой традицией в том, что касается риторики, образности и метафоричности репрезентации вождя (вождей) и глорификации террора и наступившего «золотого века» и вынужденно следовали в этом за восточным фольклором. Если для политической «ориентализации» русского государства потребовались 300 лет «татаро-монгольского ига», то для ориентализации эстетической достаточно оказалось всего нескольких лет террора.

То, что только намечалось у Стальского, у Джамбула приобрело почти гротескные формы: его тексты настолько избыточны и тавтологичны, роль сугубо языковой установки в них настолько велика, стилизованная аффектация искусственна, а формальное задание доминирует над идеологическим содержанием, что можно определенно говорить о полной *нерелевантности* этого содержания. Тексты эти можно было «переводить» с какой угодно степенью отклонения от «оригинала», заменяя одни метафоры и конструкции другими, их можно было менять местами, перекомпоновывать, сокращать, увеличивать.

Можно сказать, что *тексты эти вообще не нуждались в оригинале*. В принципе, не важно, с чем и кем на этот раз сравнивает Джамбул Сталина (Ворошилова, Ежова, Кагановича или Калинина), — все это легко заменимо. Не важно, к какой годовщине или очередному «первомаю» создана та или иная песня. Также неважны: имена исторических персонажей, атрибуция тех или иных событий и фактов, конкретные идеологические задания (кроме словословий или проклятий по тому или иному поводу и/или адресу), оригинальный язык этих текстов, — важны лишь метафорика, риторика и стиль. А следовательно, *неважен и сам их автор*. Он сам есть функция этого стиля.

Что же тогда производил человек по имени Джамбул? В сущности, весь свой Мафусаилов век акын слагал песни, прославляющие носителей власти — ханов, баев, а в конце жизни Сталина и его «батыров», мало что меняя, кроме имен. Он проклинал «век скорби» и воспевал «золотой век». Но в отсутствие исторической перспективы любой век мог быть объявлен «веком скорби» или, напротив, «золотым» — последний мог существовать в качестве фольклорной утопии, а мог быть объявлен наступившей реальностью. Акын рифмовал что угодно: он пел о снегах на вершинах гор, которые видел в окне; о рельсах, по которым мчался поезд; об окружавшей

его природе, лошадях, девушках. В этом и состояло мастерство импровизации, которым Джамбул владел, по-видимому, в совершенстве, используя выработанные десятилетиями сложные приемы стихосложения. Ведь песня на айтысе должна была быть сложена так, чтобы ее смысл сохранился при ее исполнении с конца, то есть в обратном порядке, чтобы ее можно было спеть от начала до конца и от конца к началу. Шкловский утверждал, что в русской литературе такую песню мог бы сложить только Хлебников*. Читая эти тексты, отчетливо понимаешь, что задача Джамбула была сугубо формальной. Именно в этом, сугубо формалистическом, смысле Джамбул и был художником.

Иное дело — функции этих песен, которые представляют собой текстуализацию ликования. Их настроение и стиль были настолько заразительны, что индоктринировали все вокруг — и прежде всего литературы, не имевшие традиций восточного славословия. Функция эта вообще не предполагает персонального измерения. Характерно не только то, что эти тексты создавались в квазифольклорной традиции, но и то, что, даже созданные в системе индивидуального поэтического творчества, они лишались авторской индивидуальности (не могли ею обладать!). Так что если, к примеру, стихи о войне Симонова и Твардовского, Суркова и Исаковского, Маркиша или Тычины, а тем более Ахматовой и Инбер различить несложно, то их же стихи о Сталине трудноразличимы. Дело тут не в «мастерстве», но в природе и функции этих текстов.

Фольклор не нуждается в авторе. Он есть то, что авторства лишено. Сама оксюморонная ситуация советского *авторского фольклора* указывает на факультативность фигуры автора. Чем больше текстов о вожде производит Джамбул, тем более нерелевантной становится его фигура как автора. Она тает, ее жизнь, цвет и голос перетекают в создаваемую в этих текстах фигуру единственного Художника и Автора — самого Сталина. Тексты о вожде не могут быть авторскими, по определению: в «стеклянном доме» тоталитарного государства связь между персонажем (вождем) и читателем (массами) прямая и не предполагает посредника-автора. Превращаясь в медиум вождя, Автор теряет все те качества, которыми не располагает, согласно Барту, и читатель: он лишается истории, биографии, психологии и, таким образом, сам превращается в читателя. Между вождем и массой третий — лишний. Гомеры сталинизма самой курьезностью своего открытия, откровенной фиктивностью своих биографий, явной творческой несамостоятельностью и дисфункциональностью напоминают о том, что любой автор в сталинизме становился лишним.

* Шкловский В. Встречи. М., 1944. С. 20.