

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН



Гуманитарное Агентство
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

Санкт-Петербург
2000

СОВЕТСКАЯ ЛИРИКА СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ: МОТИВЫ, ЖАНРЫ, НАПРАВЛЕНИЯ

Биргит Менцель

В центре нашего анализа советской лирики 1930—1950-х годов будет находиться проблема взаимодействия основных тем, мотивов, направлений лирической поэзии с динамикой партийной политики сталинской эпохи. Советская лирика двух с половиной десятилетий сталинского правления отмечена фундаментальным противоречием: при огромной популярности отдельных ее форм и высокой продуктивности авторов лирика как жанр индивидуального выражения несет в себе тенденцию к самоупразднению. Если до и непосредственно после революции лирика — наряду с драмой — принадлежала к ведущим литературным жанрам, то во второй половине 1920-х — середине 1930-х годов жанровое первенство явно перешло к прозе. Объясняя этот факт, нельзя ограничиться лишь упоминанием о смерти таких крупных поэтов как Гумилев (1921), Блок (1921), Хлебников (1922), Брюсов (1924), Есенин (1925), Маяковский (1930), Белый (1934). Политизированная интеграция литературы в процессе построения нового общества и выдвинутое соцреализмом требование «отражения действительности во всей ее полноте» логически выдвинули на первый план прозу, и прежде всего — роман (-эпосею). Развитие драмы — жанра, корнями уходящего в анализ межличностных конфликтов, было ограничено навязанным дидактизмом. Реальный конфликтный потенциал оказался вытесненным за пределы того, что заслуживает литературного отображения. Лирика, эмоционально мобилизуя массы, выполняла важную идеологическую функцию. По доминированию заданного «идейного направления» и навязанная лирике эпическая сюжетность вели к жанровым деформациям, по существу, к «ликвидации лирики».

В отличие от прозы, лирика по природе своей не связана обязательными отношениями с логикой и реальностью, не зависит от хронологических нарративных норм и потому «ускользает» из-под власти «исторического процесса»¹. Поэтому при переносе на лирику соцреалистических норм, разработанных для прозы, возникали постоянные препятствия, что провоцировало непрекращающиеся дискуссии по интерпретации плохо приживающихся норм (в 1934—1936, 1946—1948 и 1953—1954 годах).

По сравнению с поэтическим многоголосьем и разнообразием направлений десятых и начала двадцатых, тридцатые и сороковые годы несут печать обеднения лирики. Однако, вывод Е. Эткинда о том, что в русской лирике этого периода существует «лишь одно содержание и один стиль»² представляется несколько упрощенным. Даже среди опубликованных, т. е. официально признанных в Советском Союзе лирических произведений, были произведения и авторы разных направлений³. Бедностью лирика этих десятилетий отличалась лишь с эстетической точки зрения, причем военные годы составляют тут исключение. Песенная лирика в контексте соответствующей музыкальной культуры и кино нашла широкое распространение и пользовалась огромной популярностью.

Мы говорим о периоде, который охватывает два с половиной десятилетия. Как начало, так и середина каждого из них отмечены своего рода цезурами, вызванными политическими причинами, которые влияли в первую очередь на усло-

вия создания и восприятия лирических текстов. Но и в поэтической практике политические события не остались без последствий. Здесь можно предложить следующую периодизацию:

1930—1935: «Вытеснение лирики»

1936—1941: «Лирический взрыв без лирического “я”»

1941—1945: «Расцвет лирики в борьбе за жизнь»

1946—1954: «Оглушение и борьба за самовыражение»

Три события в области литературной политики обусловили перелом в середине тридцатых годов. 5 декабря 1935 года была предана гласности сталинская оценка творчества Маяковского: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его произведениям — преступление». С этого момента развиваются две тенденции: с одной стороны, канонизируется вся (в том числе и авангардная) лирика Маяковского; с другой стороны, в норму возводится принцип народности, пропаганда которого началась еще в 1934 году, тогда же началась кампания против формализма и натурализма в искусстве.

Второй переломный момент обозначил конец войны и постановление ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград» в августе 1946, направленное против лирики Анны Ахматовой, а вместе с тем и против «любовной лирики» как таковой; это был еще один удар по поэзии авангарда.

Смерть Сталина и начало оттепели стали следующей цезурой в середине пятидесятых, хотя изменение культурного климата обозначилось уже раньше: в момент выхода статей Сталина о языкознании (1950) и начала официальной кампании против бесконфликтности в литературе⁴.

1930—1935: Вытеснение лирики

Год 1930 — год смерти Маяковского — многими был воспринят как конец целой эпохи. В этой смерти многие увидели ответ на создавшуюся в стране враждебную атмосферу по отношению к писателям и поэтам, атмосферу личных нападков и доносов. Самоубийство поэта было истолковано не только как личное, но и как политическое решение, капитуляция поэта-лирика перед необходимостью служить режиму.

Для литературных критиков — таких, как тогда еще живший в Англии Дмитрий Святополк-Мирский или известный в СССР американский коммунист Макс Истмен — гибель Маяковского явилась еще одним звеном в цепи трагических судеб поэтов двадцатых годов. Роман Якобсон писал о «поколении, растратившем своих поэтов»⁵. Виктор Шкловский увидел в смерти Маяковского «конец нашей молодости — символ»⁶. Близко знавшие поэта Пастернак, Асеев, Сельвинский и Кирсанов посвящают стихи размышлениям о смерти и самоубийстве. Так, в пастернаковском стихотворении «Смерть поэта» проводится параллель между гибелью Маяковского, Пушкина и Лермонтова. Высшие функционеры РАПП обращаются в секретном письме к Сталину с просьбой пресечь свыше дискуссии на злосчастную тему⁷.

После смерти Маяковского из советской литературы надолго исчезло «я»; оно умолкло как в агитационно-публицистическом и эпическом жанрах, так и в любовной лирике. В последующие годы ушли из лирики темы любви (кроме любви к родине) и разлуки, горя и смерти, «интимная лирика» исчезла почти полностью. Основными, «ведущими» стали темы общественные, предлагавшие живую связь с современностью и оптимизм. С началом первой пятилетки и коллективизации подавление индивидуального поэтического творчества усилилось дебатами об общественных задачах литературы. Уклоняющиеся от выполнения «социального заказа» так называемые «попутчики» (Андрей Белый, Борис Пастернак, Осип

Мандельштам, Анна Ахматова, а также Даниил Хармс и другие обэриуты) были на пороге 1930-х годов лишены возможности печататься, полностью запрещены или «обезврежены» иными методами.

К началу тридцатых годов советская лирика насквозь пронизана радикальным овеществлением, деперсонализацией и абстрактной агитацией. Выдвинутый РАП-Пом в 1929—1930 годах лозунг «одемянивания литературы»⁸ требовал подчинения пролетарской лирики актуальным политическим задачам дня и ставил литературу на службу пятилетке. Лирика должна была дидактически сравнивать старую и новую жизнь, оставаясь при этом простой по форме, рациональной и легко доступной для понимания. Личность автора должна была отойти на второй план,ступить место изображаемому. Всякие проявления субъективно окрашенной речи от первого лица с презрением разоблачались критикой как «ячество». Издаются стихи и альманахи декларативного характера: «Декларация прав поэта» И. Сельвинского (1930), «Весенние тезисы» Б. Корнилова (1931), сборники стихов под заглавиями типа «Стихи делают сталь» (А. Безыменский, 1930), «Электрозаводская газета» (И. Сельвинский, 1930), «Пятилетка» (С. Кирсанов, 1930), «Стихи и уголь» (А. Жаров, 1931) и «Работа и любовь» (Я. Смеляков, 1932). Сочинялись они в основном по впечатлениям от поездов авторов на «стройки пятилетки».

Центральной темой произведений становится физический труд на производстве, на его фоне (зачастую в эпизированной форме) поучительно приводились истории из жизни героев, изображающие становление новой личности. Если в узком смысле лозунговое стихотворчество пошло в 1933—1934 гг. на убыль, то характерные для эпики черты, приближение лирики к прозе с ее сюжетностью и предметностью, продолжали и дальше оставаться одной из основных тенденций в лирике 1930—1940-х годов.

В «крестьянской» лирике к началу 1930-х годов сформировались два направления. После смерти Есенина к так называемым «новокрестьянским поэтам» причислялись Николай Клюев, Павел Васильев и Сергей Клычков. Другую ветвь «крестьянской» лирики представляли прежде всего Михаил Исаковский, Алексей Сурков и Александр Твардовский — молодые поэты-коммунисты, воспевавшие новую колхозную жизнь. В ноябре 1930 г. со страниц «Литературной газеты» прозвучал риторический вопрос: «Кто же подлинный, созвучный современному крестьянству, крестьянский поэт? Есенин, Клюев? Или Исаковский, Доронин? А по нашему мнению — безусловно Исаковский и Доронин, а не Есенин и Клюев»⁹.

Несмотря на то, что «новокрестьянские поэты» приветствовали революцию и активно участвовали в гражданской войне, несмотря на то, что некоторые из них были членами партии, насильственная коллективизация понимания у них не шла. В своей лирике они стилизуют патриархально-крестьянское прошлое русской деревни с его обрядами, сказаниями и мифами, и открыто тоскуют о его распаде в процессе проводящейся в стране коллективизации. Попытки писать о современности, воспевать советскую деревню, предпринятые Клюевым («Стихи о колхозе», 1932) и Васильевым («Кулаки», 1929), отстаются без признания литературных критиков РАППа и комсомольских поэтов, «новокрестьянские поэты» подвергаются нападкам как враждебные, чуждые советскому строю.

В произведениях урбанистического направления, представленных пролетарской поэзией и авангардистской лирикой двадцатых годов (Маяковский, Безыменский, Кириллов) крестьянская тематика затрагивалась редко и, как правило, в негативной тональности. В соответствии с марксистско-ленинской ортодоксией, крестьянство считалось феодально-отсталым классом, нуждающимся (как отмирающая часть общества) в перевоспитании.

Деревенский быт не раз служил в литературе этого периода предметом юмора, мягких насмешек, а зачастую и сатиры. Однако осуждение стихотворения Демьяна Бедного «Слезай с печки», опубликованного 7 сентября 1930 г. в «Правде»

(номер был выпущен специально увеличенным тиражом), свидетельствует о том, что между 1929 и 1931 гг. в официальной политике партии по отношению к крестьянской тематике произошли серьезные изменения. В упомянутом стихотворении автор (совсем в стиле 1920-х годов) насмехается над глупым отсталым крестьянином, чьи лень и инертность являются причиной замедленного общественного развития на селе. Он-де никак не может слезть наконец с печки и приняться за работу. Спустя всего лишь год, Бедному пришлось упражняться в самокритике в связи с обвинениями в клевете на крестьянство, стихотворение же больше никогда не печаталось¹⁰. Согласно лозунгу об усилении классовой борьбы, в процессе коллективизации «кулаки» должны были подвергаться беспощадной критике. Но одновременно необходимо было подчеркнуть и единство рабочих и крестьян, единство всего народа, что влекло за собой новое требование: изображение крестьянина как положительного героя. Таким образом, потеряли надежду увидеть свет не только произведения, оплакивающие конец традиционной деревни (поэма Клюева «Песнь о Великой Матери»), но и веселое сатирическое изображение героев русских богатырей — за клевету на историю. Запрещено было в 1936 году и либретто Д. Бедного к оперетте «Богатыри». После усилившейся, в особенности на Первом съезде писателей, критики «новокрестьянские поэты» окончательно были изгнаны из литературы с позорным клеймом «кулацких поэтов». На Западе их лирика стала доступна читателю лишь в семидесятые годы, а в России это произошло только к концу восьмидесятых. Подобно обэриутам и авторам, близким к акмеизму, «новокрестьянские поэты» подверглись репрессиям, произведения их были запрещены.

Несмотря на то, что постановлением ЦК от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» были распущены все литературные объединения, включая РАПП, дискуссии между представителями различных направлений в лирике не прекратились. Еще до начала Первого съезда писателей было ясно, что принцип «единоличного руководства» введен не только на производстве. В области искусства, науки и культуры были также созданы иерархические структуры с образцовыми, достойными подражания выдающимися личностями во главе. Если среди прозаиков неоспоримым претендентом на роль руководителя был Максим Горький, то вопрос об образцовом по всем критериям поэте оставался еще некоторое время открытым. О «вакансии поэта» говорили и Цветаева, и Пастернак. И если Цветаева пишет в 1932 в Париже: «Эта вакансия: первого в мире поэта масс — так скоро-то не заполнится»¹¹, то Пастернак в стихотворении «Другу» (Борису Пильняку) предостерегал от опасности это место занять:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Друзья Маяковского и комсомольские поэты, объединившиеся в 1930 г. в «Литфронт» и «Бригаду М-1», старались утвердить подвергавшиеся массированным атакам стихи поэта в качестве эталона. Одновременно с этим ширилось влияние молодых поэтов-песенников, пользовавшихся благосклонностью многих партийных лидеров. Некоторые литературные критики, как например, Мирский (вернувшийся тем временем на родину) и Мустангова, отстаивали приоритет Пастернака, старались представить его как воплощение связующего звена между дореволюционной традицией и авангардом. Эта ставшая общей надеждой многих поэтов идея была поддержана и Бухариным в его официальном докладе о поэзии на Первом съезде писателей. На роль ведущего поэта Бухарин выдвинул Пастер-

нака — «поэта настоящего и будущего», отдав ему предпочтение перед Маяковским, «поэтом прошедшей революционной истории»¹². Таким образом, перед Пастернаком теперь ставилась задача творчески осуществить синтез нового времени. Однако замыслу этому, как известно, осуществиться не пришлось. Сталин, получив письмо от Лили Брик, пользовавшейся статусом вдовы поэта, лично принял решение поставить Маяковского на пьедестал высшего авторитета советской поэзии. Одновременно была начата кампания против формализма и натурализма в искусстве, что в конечном итоге привело к тому, что из всего поэтического наследия Маяковского внимание стали уделять лишь его агитационно-политическим и публицистическим стихам и поэмам, новаторская же ритмика и метрика, его экспериментально-игровое расширение выразительных возможностей поэтического языка и прежде всего его любовная лирика — замалчивались. Тем не менее, выбор Маяковского как образца для подражания вселил надежду в тех поэтов, которые, невзирая на нападки критиков и упреки в эпигонстве и формализме, все это время оставались верными традициям авангарда.

1936—1941: Лирический взрыв без лирического «я»

Главной проблемой советской лирики стало связанное с переоценкой русской истории выдвигание на первый план требования *народности* как ведущего принципа соцреализма и *песни* как ведущего жанра в поэзии. Стихотворные сборники времен первой пятилетки предлагают рифмованные описания предметов народного потребления, производственных процессов, как например, в стихотворении Сельвинского об электрической лампочке. Основные тематические проблемы, волновавшие лириков 1920-х годов (конфликт личности и коллектива, конфликт между новым и старым, разобщенность интеллигенции и народа) отошли в прошлое, осталась лишь тяга к агитации, лейтмотивом по-прежнему оставался творческий порыв, призыв к новым утопическим целям. Основным содержанием лирики второй половины 1930—1940-х годов стала радость достигнутой цели, самоутверждение нового советского человека в гармонии со своей страной и народом. При этом допускалось обращение к классическому наследию. В поэзию вернулись еще недавно с пренебрежением отвергавшиеся мотивы родины, любви и природы. Сами названия стихотворных сборников этой поры свидетельствуют об отказе от рифмованных лозунгов и о возвращении традиционных лирических тем: «Моя поэма» Николая Асеева (1937), «Природа» Веры Инбер (1937). Название вышедшего в 1939 г. сборника Александра Прокофьева — «В защиту влюбленных» — свидетельствует о том, что автор отказывается от высказанной в 1932 году неприязни ко всякого рода любовной лирике. Нельзя, однако, не заметить, что даже в такой высокоэмоциональной тематике все еще доминировала декларативная сухая безликость.

Основным, официально поддерживаемым жанром становится *песня*, и в первую очередь — *массовая*¹³ (в отличие от песни бытовой и эстрадной, во-первых, и песни, написанной для хорового исполнения, во-вторых)¹⁴. Уже в 1931 году в одной из первых статей на эту тему Л. Лебединский назвал массовую песню «наиболее распространенным видом искусства в рабочем классе и крестьянстве», а также «сильнейшим средством самоорганизации коллектива»¹⁵. Однако настоящий взлет массовой песни начался лишь в середине тридцатых годов в связи с использованием фольклора в идеологических целях. Наибольшая заслуга в этом принадлежит Горькому, на Первом съезде писателей прямо призывавшему поэтов уделять больше внимания песне: «Мир очень хорош и благодарно услышал бы голоса поэтов, если б они вместе с музыкантами попробовали создать песни новые, которых не имеет мир, но которые он должен иметь»¹⁶. По сравнению с

другими жанрами, песня действительно является наиболее эффективным инструментом формирования устойчивых идеологических стереотипов. Простая синтаксическая и просодическая структура, языковые и ритмические повторы при высокой эмоциональной насыщенности стимулируют процесс отождествления слушателя с содержанием песни. Немаловажен и тот факт, что песня и групповое пение испокон веков были в России весьма распространены.

Популярности песенной лирики во многом способствовала музыкальная кинокомедия, откуда вышел ряд наиболее популярных песен: «Марш веселых ребят» («Веселые ребята», 1934), «Песня о Москве» («Свинарка и пастух», 1941), «Песня о Волге» («Волга-Волга», 1937), «Марш энтузиастов» («Светлый путь», 1940). Более половины из ста новых песен, вошедших в изданный Лебедевым-Кумачом в 1938 году сборник «Книга песен», были написаны для кино. Наряду с ним, наиболее известными авторами были В. Гусев, Е. Долматовский, А. Жаров, М. Исаковский, Л. Ошанин, А. Прокофьев и А. Сурков. В 1933—1934 гг. в Москве по случаю пятнадцатилетнего юбилея комсомола впервые был проведен конкурс массовой песни, после чего подобные конкурсы проходили каждый год. Только в 1935 г. на организованный «Правдой» и Союзом писателей конкурс на лучшую военно-комсомольскую песню было подано свыше пяти с половиной тысяч песенных текстов от более чем тысячи профессиональных и непрофессиональных авторов¹⁷.

На Съезде писателей в 1934 году Горький объявил заботу о фольклоре первейшей задачей литературы. Фольклор понимался при этом не только как древняя народная культура и мифология, но и как «советский фольклор», отражающий современные условия жизни, показывающий каждодневный труд простого народа. Еще в 1931 году В. Жирмунский определил фольклор как совокупность явлений, «возникающих на предшествующих стадиях социально-исторического процесса и бытующих в реликтовых общественных группах (крестьянство и мещанство), отсталых по своему хозяйственному укладу и идеологии». Он, естественно, исчезнет в процессе построения бесклассового общества¹⁸. Теперь проводилось строгое различие между старой дорволюционной и новой советской народной поэзией. Там, где раньше была тоска и грусть, теперь должны царить «веселье», «жизнерадостность» и счастье. Литература и фольклор последовательно сводились в одно целое. Написанные профессиональными авторами песни причислялись к народному искусству (фольклору) так же, как и массовый поток лирической самодельности и так называемые «новины» — новые советские тексты, исполняемые народными певцами-декламаторами на манер древних былин¹⁹.

Если обращение к мотивам и тематике народных песен в лирике стало явлением частым, то в жанровом отношении подобного постоянства не наблюдалось. Из таких традиционных песенных жанров как обрядовые, календарные, ямщицкие песни, былины, плачи, лирические песни и частушки вторую жизнь обрели лишь два последних, причем возникшая в семидесятые годы прошлого века частушка была жанром относительно молодым²⁰. В новом же советском фольклоре преобладают патетические гимны, оборонные, боевые и молодежные песни — в противоположность песням лирико-задушевному.

Одним из удачных примеров синтеза этих двух разновидностей песни является «Катюша» (1938) на слова Исаковского, пользовавшаяся огромной популярностью. Тема разлуки с любимым молодой девушки, тоскующей в саду на берегу реки, соединяется здесь с образом солдата, защищающего родину. Наиболее частыми темами песен в 1930-е годы были: Родина, Сталин, Москва, Партия, война (Гражданская) и защита Родины. Родина выступала обычно в облике Советского Союза, как бесконечно огромная многонациональная держава, представленная бескрайним ландшафтом, «великой» природой, находящейся в полной гармонии с человеком, покоровшим ее. В военно-оборонных песнях враг побеждался быс-

тро и легко, будучи представлен не очень страшным: «вор», «злые зубы», «злые вороны» (песня «Голодные волки»). Сталин был предметом воспевания во многих жанрах: от сказки («Победным маршем» Твардовского) до «Клятвы» П. Антокольского и приветственных стихов («Привет вождю» В. Луговского)²¹. Писались и оды по случаю торжеств и юбилеев, посвященные Сталину, Москве, Партии и Советской Родине.

Одним из примеров совмещения патриотизма и лирического настроения, мотивов любовной лирики и природы с агитационной лирикой является стихотворение Нины Кан, прославляющее выборы в Верховный Совет 1938 года:

Я надену голубое платье
И пройду через цветущий сад...
В этот день
За собственное счастье
Дружно мы пойдем голосовать...
Я иду,
Кругом в лучах весенних
Каждый стебель
Набирает цвет.
Самых верных,
Самых неизменных,
Самых лучших
Выберем в совет²²

Песенной лирике чаще всего сопутствовали повествовательные жанры — баллады, хроники, поэмы, ода, при музыкальном сопровождении превращавшаяся в гимн. Баллада с ее законченной цельной структурой и контрастной композицией отлично служила цели повествования о героико-революционных событиях. Баллады часто представляли собой стихотворный портрет, рассказ об обычных людях и необычных подвигах. В отличие от традиционной баллады, отсутствовал — за редким исключением (поэма К. Симонова «Суворов», 1939) — исторический сюжет или же историческая личность в качестве героя. В описываемых согласно традиции драматических коллизиях отсутствуют типичные таинственно-фантастические и религиозные элементы — нет ни волшебников, ни ведьм, ни колдунов. Вообще над человеком нет «высшей власти», бога, судьбы или природы. Многие балладные портреты посвящались неизвестным людям, которые подвергались героической идеализации, как например, в «Рассказе моего товарища» Бориса Корнилова или в «Пастухе» Николая Дементьева. Этот жанр часто использовали также Н. Тихонов, Н. Асеев, Э. Багрицкий и М. Светлов.

К излюбленным поэтическим жанрам как в тридцатые, так и в сороковые, военные годы принадлежит поэма. Во второй половине тридцатых годов особенно участилось использование мотивов, тем и жанров романтической лирики. В стихотворениях и поэмах этого времени появляются эмоционально окрашенные лирические элементы, что, однако не меняет их абстрактно-плакатного характера. Их жанр в целом приближался к лирическому репортажу.

1941—1945: Расцвет лирики в борьбе за жизнь

Военные годы стали в литературе прежде всего временем поэзии. Лирика переживала подъем, превратилась в один из излюбленных литературных жанров и на несколько лет освободилась от направляющего влияния прозы. За четыре военных года было издано свыше семидесяти стихотворных сборников — количе-

ство немыслимое, если представить себе все трудности военных лет! В «Правде» было напечатано вдвое больше стихотворений, чем во все предвоенное время. И по объему, и по тематике, и по жанрам лирических стихотворений период этот оказался богаче и многограннее, чем предыдущий и последующий. На третий день войны, 24 июня 1941 г. в «Правде» было опубликовано стихотворение В. Лебедева-Кумача «Священная война», позже положенное А. В. Александровым на музыку. Его сакральный патриотизм, патетическая суровость и заклиная интонация положили начало военной лирике; песня «Священная война» в эти годы стала наиболее часто исполняемым гимном. Многие поэты в первые же дни пошли в военные корреспонденты, работали в Информбюро, в отделах пропаганды, в газетах, ездили на фронт с чтениями, составляли и распространяли листовки.

Непосредственно после начала войны лейтмотивом оставался экзальтированный оптимизм, унаследованный от «барабанной лирики» эпохи коллективизации и индустриализации. Многие поэты окрылялись уверенностью в скорой и легкой победе, не уделяя серьезного внимания реальным, обрушившимся с первых же дней на страну ужасам войны. Примером тому служат изданные в 1941 и 1942 гг. стихи Суркова и Солодаря о Грише Танкине: «веселый, неунывающий лубочный герой», как позже критически описал сам Сурков своего героя²³. С натянутым юмором эти стихи описывали достижения солдат, как если бы это были победы передовиков производства из музыкальных кинокомедий 1930-х годов. В это время основным жанром, наряду с массовой песней, стала публицистическая агитационная лирика.

Несколько месяцев спустя после начала войны, когда стало ясно, что ее не сравнить с финской, что она потребует невиданных жертв, принесет невыразимое горе, в лирику снова вернулись темы душевных переживаний: разлука, горе, плач по погибшим — темы, на долгое время оказавшиеся вытесненными, как бы забытыми. Можно было бы сказать, что военная лирика во многом использовала темы, присутствовавшие и во второй половине 1930-х годов, однако теперь изменился ракурс, иначе расставлялись акценты, изменилось и восприятие. Немало песен, написанных ранее и звучавших еще с довоенных экранов, только с лета 1941 и только на время войны вдруг превратились в действительно народные песни. Их тексты переписывались и на фронте, и в тылу, их пели все и повсюду — путая, добавляя, изменяя. На самом деле, они разделяли судьбу произведений устного народного творчества, так что в этом случае можно действительно говорить о советском фольклоре.

Наиболее крупную тематическую группу составили стихи об армии и фронтовом быте. Здесь образовалось два полюса: с одной стороны, возобладал пафос, боевой настрой, уверенность в победе, с другой, доносилось отчаяние, бессилие перед ужасами войны. При этом — в отличие от довоенной лирики — в стихах ясно различима мысль о предопределенности судьбы. Так, например, в балладу вернулся трагизм (О. Берггольц «Баллада о младшем брате», 1942). Герои Гражданской войны, как и других эпох прошлого, почти исчезли из лирики; изображение врага стало более реалистичным, поэзия стала более агрессивной, на передний план выдвигаются желание мести, чувство ярости. Ораторские интонации стихотворений призывают к беспощадной ненависти к врагу («Стихи о ненависти» Суркова и симоновское «Убей его!», подчеркнуто упраздняющие пятую заповедь).

Иначе, чем в лирике тридцатых годов, развивается теперь патриотическая тематика. Происходит расширение исторического пространства, и родина становится не многонациональным Советским Союзом, но Россией, причем часто не огромной державой, но «малой родиной» — конкретной родной деревней, ассоциируется с сельской жизнью (в стихах Михаила Исаковского «Слово о России», Демьяна Бедного «Русь», в «Думе о России» Дмитрия Кедрина). Новым мотивом стала сожженная, разоренная родина. Эти мотивы звучат, например, в симоновской балладе «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» (Алексею Суркову):

Ты знаешь, наверное, все-таки родина —
 Не дом городской, где я празднично жил,
 А эти проселки, что дедами пройдены,
 С простыми крестами их русских могил.

Религиозные мотивы звучат теперь как составная часть культурной традиции. Вновь и вновь обнаруживается мифологизация материнского начала, оживает цепь символов родина — природа — Россия — мать, как, например, в «Песне о солдатской матери» Симонова или в посвященной матери оде «Женщине» Исаковского. В таких обращениях к традиционной, дореволюционной России происходит примирение настоящего с прошлым, создание нового целостного образа. У Ольги Берггольц, например:

Я говорю с Тобой перед разлукой,
 страна моя, далекая моя...
 как в юности — молюсь Тебе сурово
 и знаю: свет и радость — это Ты.
 (1941)

Ты русская — дыханьем, кровью, думой.
 В тебе соединились думой не вчера
 Мужичье терпенье Аввакума
 И царская неистовость Петра.
 (1943)²⁴

Если довоенная ода концентрировалась исключительно на прославлении Москвы, то в военные годы круг воспеваемых городов расширяется, в него входят города-герои: Ленинград (Саянов, «Город-крепость», 1943), Севастополь, Сталинград — и провинциальные города, олицетворяющие «малую родину» (Чуркин, «Вечер на рейде», 1941). Фигура Сталина тем временем отходит на задний план. В качестве вождя он все еще продолжал присутствовать во многих стихотворениях, но теперь чаще, чем до войны, в окружении людей. Стихи прославляли героизм не только вождя, но всего народа.

С расширением тематики разнообразнее становится и жанровый диапазон. Наиболее популярной в военной лирике стала баллада, в которую возвратился трагический финал (пример трагической героической баллады — «Баллада о ленинизме» И. Сельвинского). В лирике излюбленными жанрами стали сказка, массовая песня, песня-клятва, прощальная песня, а за пределами лирики — героико-эпическая поэма; батально-эпическая (как например, цикл «Россия» Проккофьева, «Невская повесть» Саянова, «Слово о 28 гвардейцах» Тихонова, «Русская муза» Рождественского); революционно-романтическая поэма, часто основанная на документальных источниках, например, поэмы о Зое Космодемьянской («Зоя» М. Алигер, «Зоя» М. Светлова, «Песня о Зое» А. Лахути, «Зоя» Н. Арсланова, «Зоя» З. Халила). Наряду с поэмой широкой популярностью пользуются юмор и сатира («Василий Теркин» Твардовского). Оживают и другие, почти забытые жанры — басня, любовная эпистолярная лирика, послание и плач. В военной лирике наблюдаются две основные тенденции: в одном случае предпочтение отдается историко-монументальному эпосу, в другом — преобладает документальная и авторская интонация. Для монументально-эпической тенденции характерен был ораторский пафос и крупномасштабное изображение войны. Произведения историко-эпического типа, особенно в музыкальном сопровождении, направленные на повышение боевого духа воинов, нередко игнорировали «негероический», тяжелый, полный лишений быт военного времени.

И наоборот, именно военный быт стал основной темой «документальной» и

любовной лирики. Она обращалась непосредственно к индивидуальным переживаниям, говорила о жестокости войны, не ограничиваясь лишь воспеванием боевого мужества и патриотизма. Преимущество отдавалось изображению отдельных ситуаций и событий, конкретных деталей повседневной жизни. Многие из этих стихотворений не носили подчеркнуто песенного характера, были менее дидактичны и звучали от первого лица, или же, используя форму интимного диалога, были обращены непосредственно к слушателю, названному на «ты», например, в «Землянке» Суркова («Мне в холодной землянке тепло / От твоей негасимой любви») и в стихотворении «Я это видел» Сельвинского.

Душевные переживания в интимной лирике переплетались с мотивами патриотизма и жертвенности, однако они были представлены более конкретно и многопланово, чем в довоенный период. Под впечатлением военных переживаний даже у ведущих авторов «барабанной лирики» появляются подчас стихотворения, нарушающие присущий их творчеству заданный казенный оптимизм. Так, Сурков пишет в это время достаточно жесткие стихотворения, опубликованные, правда, лишь после войны²⁵. После многочисленных воспевающих героизм песен Исаковский создает в 1945 г. пронизывающее глубокой болью стихотворение «Враги сожгли родную хату».

Примером суггестивной силы и массового воздействия любовной военной лирики может служить стихотворение Константина Симонова «Жди меня»²⁶. В этом элегическом произведении почти открыто присутствуют отчаяние и страх перед возможной смертью: солдат обращается к возлюбленной, умоляя ждать его, верить в его возвращение, остаться верной их любви наперекор всем трудностям. Многократно повторяющееся «Жди меня» становится формулой, внушающей ирреальную, противоречащую разуму и преодолевающую смерть надежду, формулу магической связи людей посредством любви. Стихотворение не содержит ни единого намека на гражданственность или партийность, ни тени оптимизма, нарушая этим в значительной мере нормы соцреализма, став при этом, пожалуй, одним из самых известных стихотворений в русской поэзии XX века.

Не имевшая себе равных популярность стала единственной причиной его официального признания с последующим включением в канон (вплоть до включения в школьную программу). Оно было написано осенью 1941 г. и напечатано (после отказа нескольких газет и журналов) в «Правде» от 14 января 1942 г., и одновременно вышло массовым тиражом на листовках. Вместе с изданием сборника любовной лирики «С тобой и без тебя», который открывался этим стихотворением, общий его тираж составил 655 тысяч экземпляров. Под давлением повсеместного успеха стихотворение Симонова получило исключительно высокую оценку критики, закрывшей глаза на его «идейные недостатки».

«Жди меня» неоднократно перекладывалось на музыку, но в качестве песни популярности не приобрело. Можно предположить, что огромный успех его связан именно с интимностью и индивидуальной направленностью монолога, не предназначенного для публичного или коллективного исполнения, что это было именно стихотворение, а не песня. «Идейной» критике стихотворение было подвергнуто позже, после войны. Еще позже, в 1950—1960-е годы, когда оно было причислено к лучшим образцам поэтического творчества, положительную его оценку, за недостатком оптимизма и гражданственности, перенесли в область формального мастерства.

Особое распространение получила документальная и любовная лирика среди ленинградских поэтесс и поэтов, писавших в блокадном городе: Маргарита Алигер, Павел Антокольский, Ольга Берггольц, Михаил Дудин, Вера Инбер, Николай Тихонов, Вадим Шефнер и, конечно же, Анна Ахматова. В стихах ленинградцев продолжали развиваться некоторые черты традиции акмеистов: тема культурной памяти занимает в них центральное место, конкретные бытовые детали

описываются с почти натуралистической точностью, рядом с патриотической жертвенностью и готовностью к обороне звучат мотивы природы и любви, — преимущественно в лирических поэмах, например, в поэме Ольги Берггольц «Твой путь» (1945) или в поэме Антокольского «Сын», написанной поэтом в 1943 году после трагической гибели единственного сына. Как и вся литература военных лет, поэмы эти должны были укрепить волю к победе, мобилизовать силы, помочь выстоять. В Ленинграде основными адресатами их были женщины, работавшие в тылу, и солдаты. Многие из созданных в блокадном городе произведений обращались к анализу чувств сомнения, бессилия, страха лишь с целью их опровержения²⁷.

В отношении издательской политики партии и ее подхода к понятиям традиции и патриотизма имели место некоторые уступки, особенно до зимы 1942—1943, когда исход войны еще не был ясен. Два небольших стихотворных сборника удалось издать Пастернаку («На ранних поездах», 1943 и «Земной простор», 1945), ряд отдельных стихотворений Анны Ахматовой печатался во время войны в различных газетах, в том числе и в «Правде», а в 1943 г. в Ташкенте выходит сборник ее избранных стихотворений. Однако, говорить о происшедшей идеологической или литературно-политической либерализации, как это делает Вера Данам²⁸, не приходится. Допустимость использования в лирике тем лишения и смерти всегда оспаривалась, а в литературной критике эти мотивы разоблачались как декадентство, фатализм и пораженчество. Нападки на таких поэтов, как Симонов и Берггольц, были связаны прежде всего с их любовной лирикой. И не в 1946 году, а еще до конца войны, когда резкой критике в центральном партийном журнале «Большевик» подверглась повесть Зощенко «Перед восходом солнца», жесткая литературно-политическая линия снова обозначилась со всей полнотой²⁹. Постановление 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград», направленное против Ахматовой и Зощенко, стало следующей вехой в развитии литературной политики и ударом, от которого лирика смогла оправиться не скоро.

1946—1954: Оглушение и борьба за самовыражение

Пережитые за время войны потрясения, впечатления, привезенные домой из пройденных с армией стран Западной Европы, и, хотя и весьма относительная, свобода художественного выражения с вдохновляющей силой воздействия на читателя — все это складывалось в надежды на возможность духовного обновления, политической либерализации в литературе и культуре. Победа и окончание войны усилили надежды на возможность и неизбежность перемен. Выросло новое поколение молодых поэтов, поэты так называемого «третьего призыва», проба пера которых прошла во фронтовых окопах.

Только 1945 году на страницах толстых литературных журналов появилось свыше шестидесяти новых имен, 24 из них издали сборники стихов. Известны стали тогда имена С. Гудзенко, С. Наровчатова, А. Недогонова. Однако надежды вскоре рассеялись. Критический потенциал в поэзии представлялся партийному руководству слишком серьезной угрозой, и в последующие годы проведение партийной линии в культуре приняло еще более жесткую форму. Несмотря на отдельные заслужившие интерес произведения и поэтов (например, Л. Мартынова и М. Дудина, которые начали публиковаться еще до войны), в целом этот период стал наименее продуктивным из всех трех рассматриваемых здесь десятилетий. Некоторые поэты ушли в себя и лишь изредка обращались к публике с новыми произведениями. Преобладала риторически-иллюстративная лирика, схематизм и праздничная парадность, лишенная малейшего внутреннего напряжения, индивидуальной интонации. Лирическая поэзия 1946—1954 годов не отличается новиз-

ной. Однако лирика оставалась одним из немногих убежищ, где еще вспоминали о праве на индивидуальное самовыражение, о праве говорить и об обратной стороне предписанного свыше оптимизма — о неудачах и лишениях. И, по крайней мере, в первое время после войны предпринимались попытки творческого осмысления пережитого горя. В связи с этим особую важность представляют здесь дискуссии, посвященные вопросам поэтического вдохновения и соотношения лирического субъекта с автором.

Основными темами 1946—1947 гг. остаются война и ее психологические последствия. Немалая часть новых поэтических публикаций посвящена природе и меланхолической любовной лирике («лирический дневник» А. Прокофьева «Сад»). Теряется интерес к городской тематике и повышенному тону политической публицистики. Во многих отдельных стихотворениях и целых сборниках слышится стремление к гармонии, тоска по одиночеству. Ключевыми понятиями в поэзии становятся «тишина», «детство» и «старость». Увлечение неодушевленными предметами и вневременными темами указывает на желание сохранить дистанцию, уединиться. Часто в стихах присутствует затаенная интонация, невысказанное «все будет иначе».

Воспоминание, горе невозвратной утраты, направленный внутрь себя взгляд — вот характерные черты стихотворений Берггольц и Алигер, а также новых авторов, среди которых оказалось особенно много женщин: Елена Рывина («Статуи в Летнем саду»), Елена Серебровская («Свидание»), Вероника Тушнова («Лирика») и мн. др.³⁰ В опубликованных осенью 1946 года «Новых стихах»³¹ Маргарита Алигер с тихой грустью говорит о мучающей ее после войны бессоннице, о том, что ее сверстники — это поколение без иллюзий, и о том, что легкой жизни теперь уже не будет. Эти стихи стали поводом завязавшейся между поэтом Симоновым и критиком Семеном Трегубом полемики.

Трегуб обвинял Алигер в «нездоровом эгоизме» и культе природы, возвышающейся над человеком и историей³². Критике подверглись и другие авторы: за поддельную идиллию, за «узкий мирок собственных интересов», за безыдейность и культивирование «вредных настроений». Корнелий Зелинский, ранее активный конструктивист, предпринял осторожную попытку реабилитировать «чистую лирику» перед лицом декламаторского бряцания «промышленного» стихотворства, выступив в марте 1946 года в Институте мировой литературы с докладом «О лирике». Зелинский, противопоставляя «описательной» лирике лирику «выражающую», привел в качестве примера позднюю лирику Маяковского и последние стихотворения Пастернака, где выражение лирического переживания мастерски поддерживается использованием новых приемов на формальном уровне³³. Тогда доклад Зелинского повлек за собой резкие протесты, но семь лет спустя, в 1953 году, именно на него ссылалась Ольга Берггольц в своей известной статье в защиту «самовыражения».

Таким образом, не было ничего удивительного в том, что так называемая «философская лирика» ленинградских поэтов послужила основным толчком для начала новой кампании против «аполитичной, интимной камерной лирики». Традиция акмеизма была объявлена декадентской, малейшие сближения с нею вызвали суровые нападки со стороны критики, ужесточившиеся после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в августе 1946 года. Критиковались при этом лишь конкретные образы стихотворений или тематика как таковая, ни одной же дискуссии об особенностях этой лирики так и не состоялось.

Со стороны партии и официальной критики перед лирикой ставились определенные тематические задания: она должна была заниматься вопросами труда, промышленности, послевоенного восстановления хозяйства. Поэма о восстановлении была чем-то вроде стихотворного эквивалента производственного романа. Задания выполнялись Степаном Щипачевым («Павлик Морозов»), Николаем

Грибачевым («Колхоз “Большевик”»), Алексеем Недогоновым («Флаг над сельсоветом»). Представители авангардистского направления пытались, сохраняя заданную тему, передать ее не свойственными реализму поэтическими средствами, расширить возможности поэтической выразительности гиперболическими и сказочными элементами, ища поддержки в поэтике революционной романтики. Поэмы такого типа (например, «Небо над Родиной» Кирсанова) нельзя, однако, признать удачными: сложные языковые и стилистические конструкции вкупе с оглушающим пафосом восстановительных работ и нарочито народными элементами звучат чаще всего неубедительно. Критика отнеслась к произведениям авангардистов сугубо отрицательно, а некоторые и просто проигнорировала — без внимания остались стихотворения Сельвинского, незамеченным прошел и сборник Заболоцкого «Стихотворения» (1948). Все алогичное, гиперболизированное осуждалось критикой начисто, но не проходили и малоэмоциональные конструктивистские стихи — из-за холодности и рациональности.

Между поэтами-песенниками и представителями авангардистской лирики обострилась начавшаяся еще в 1930-е годы борьба. Августовское постановление 1946-го года, и в еще большей степени постановление 1948 г. об опере Мурадели «Великая дружба», обозначившие начало новых нападков на авангард, дали новую пищу для споров. Твардовский, Исаковский и Сурков³⁴ постулировали свое направление — мелодичный, силлабо-тонический стих с ориентацией на классику как на единственный образец для советской поэзии. Возражая им, критик Трегуб утверждал, что единственно легитимной новаторской школой в советской лирике может считаться только «школа Маяковского», к которой он относил лишь немногих поэтов: из старшего поколения — Кирсанова, Асеева и Сельвинского, из молодых — Александра Межирова, Георгия Горностаева, Алексея Недогонова и Михаила Луконина³⁵.

Трегуб и Кирсанов настолько обострили дискуссию о наследии Маяковского, что в 1948—1949 гг. последовали открытые обоюдные выпады песенников и авангардистов друг против друга³⁶. Но в одном Трегуб сходилась с песенниками полностью: в отвержении любых проявлений так называемой «ахматовщины» в лирике. За мирное сосуществование различных направлений выступали лишь немногие поэты. Так, Вера Инбер в 1947 г. говорила о многоголосом хоре, где должно быть место для различных направлений, которые дополняли бы друг друга³⁷. Но несмотря на сетования об отставании лирики, повторявшиеся и в печати, и на пленумах Союза писателей, несмотря на призывы к расширению поэтического спектра и повышению профессионализма, лишь немногие критики серьезно искали причины бесконфликтности в лирике. Одним из них был Даниил Данин³⁸. А поэты — Симонов, Грибачев, Луконин — принимали в это время активное участие в кампании против ленинградских собратьев по перу, в борьбе с низкопоклонством и формальной школой в литературоведении, в 1948—1949 стали появляться их статьи-доносы, содержавшие антисемитские выпады³⁹.

Качественные изменения в дискуссии о лирике проявились лишь в 1953 г., когда Ольга Берггольц решительно выступила в «Литературной газете» со статьей «Разговор о лирике», подхватив понятие «самовыражение» и требуя для поэтов права на субъективный подход в лирике⁴⁰. В задачу Берггольц ни в коем случае не входил пересмотр основных принципов соцреализма, и требование отражения действительности она сомнению не подвергала: «Наша поэзия — сознательно служит делу создания коммунизма, делу формирования нового коммунистического сознания». Берггольц добивалась лишь допущения лиризма в советскую поэзию, хотела расширить спектр поэтических эмоций, чтобы внутренний мир стихотворения стал правдоподобнее, не слагался только из казенного оптимизма. Читателю должна быть дана возможность найти себя в изображаемом мире переживаний и чувств; в современной же лирике это стало немислимим. Только

искренность переживаний и мыслей поэта является залогом достижения такой цели, и только его сознание ответственности должно быть меркой глубины и сложности передаваемых чувств. Понятие субъективности в концепции Берггольц основывалось на нерушимом единстве автора и лирического героя. Подобно Зеллинскому, она проводит различие между лирикой описательно-повествовательной или же декламаторской и лирикой не-описательной, т. е. собственно лирикой, между близкой автору поэзией — и поэзией, от него далекой. Такое определение жанра оставалось верным как для традиции романтической лирики переживания, так и для традиции гражданской лирики.

Аргументация противников позиции Берггольц (к ним относились поэт Грибачев, критики Гринберг и Соловьев) черпалась из того же определения лирики, однако понятия жизнеописания и гражданственности формулировались гораздо уже, в рамках ортодоксального соцреализма. В их толковании лирика всегда оставалась выражением личности автора и одновременно ничем иным, как отражением объективной реальности. Единственным отличием лирики от эпики (при одинаковом предмете изображения) являлась несколько большая эмоциональность лирической формы, что устанавливало более непосредственный контакт с читателем. Идея «лирического героя» как самостоятельной категории поэтики отвергалась при этом полностью.

Целью Берггольц было включение субъективного фактора в концепцию соцреализма. На Втором съезде писателей к ней присоединились и другие поэты молодого поколения, среди них Евтушенко и Вознесенский. Реакцией на ее выступление на съезде было огромное количество полемических возражений, и за докладом последовала ее статья «Против ликвидации лирики»⁴¹, более подробно объясняющая ее позицию. Это положило начало более чем десятилетней дискуссии, достигшей своего апогея в 1962—1963 годах.

Период оттепели и ломки соцреалистической догматики начался, таким образом, еще до публикаций Померанцева и Эренбурга⁴². Оттепель началась именно дискуссией о лирике.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Мысль о жанровых характеристиках лирики сформулировал Г. Лукач в своей ранней работе «Теория романа»: «Лирика может создать... протеическую мифологию субстанциальной субъектности: для нее существует только огромный миг; только в лирике субъект становится единственным носителем смысла, единственно истинной действительностью» (*G. Lukacs. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt, 1971. S. 53—54*)

2 «...nur ein Inhalt und ein Stil» — *E. Etkind. Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. Versuch einer Darstellung. München, 1984. S. 105.*

3 Таким образом, лирика русского зарубежья, а также не издававшаяся в СССР лирика не являются предметом настоящего разбора.

4 *K. D. Seemann. Zur Begriffsgeschichte von «Beschönigung» und «Lackierung der Wirklichkeit» // Aus 30 Jahren Osteuropaforschung. Festschrift für G. Kennert. Berlin, 1984. S. 217—232.*

5 *P. Jakobson. О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. The Hague, 1975. С. 8—34 (впервые в: Slavische Rundschau, 1930). Д. Святополк-Мирский. Две смерти 1837—1930. Берлин, 1930; M. Eastman. Artists in Uniform. New York, 1934.*

6 *В. Шкловский. Пути оптимизма. М., 1931. С. 111—112.*

7 Впервые опубликовано в газете «Правда» от 22 июля 1988 г.

8 Понятие «одемянивание» обозначало призыв писать по образцу Демьяна Бедного. Т. е. главным образом агитационные стихи. См.: *Ю. Либединский. Задача одемя-*

- янивания // На литературном посту. 1931. № 9. С. 23—28.
- 9 Будем беспощадны к литературным агентам капитализма. (Передовая) // Литературная газета. 1930. 29 ноября.
- 10 Ю. Лебединский. О моей ошибке // На литературном посту. 1931. № 10. С. 22.
- 11 М. Цветаева. Эпос и лирика в современной России. Маяковский и Пастернак (1932) // М. Цветаева. Избранная проза в 2-х тт. Т. 2. New York, 1979. С. 7 и далее.
- 12 Н. Бухарин. О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет. М., 1934. С. 496, 497, 502.
- 13 См.: S. Choi. Studium zum sowjetischen Lied. Mitte der 30er Jahre bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Seoul, 1992; В. Сквозников. По поводу одного абзаца (О массовой песне 30-х годов) // Вопросы литературы. 1990. № 8. С. 3—28.
- 14 А. Сохор. Русская советская песня. Л., 1959. С. 14.
- 15 Ю. Лебединский. О массовой песне // На литературном посту. 1931. № 9. С. 35—40. Исходя из принципа классового самосознания, Лебединский различает 7 типов песен: 1) старинная, народная песня, 2) псевдо-народная песня, 3) цыганский романс (шансонетка), 4) городской жестокий романс, 5) старая революционная песня, 6) фокстрот, 7) современная пролетарская массовая песня (Там же. С. 39).
- 16 М. Горький. Заключительное слово // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 678.
- 17 S. Choi. Op. cit. P. 26.
- 18 В. М. Жирмунский. Дискуссия о сущности и задачах фольклора (Ленинград 11 июня 1931) // Советская этнография. 1931. № 3—4. С. 239—242 (цит. с. 239 и 240 — по отчету А. Астаховой).
- 19 F. Oinas. Folklore and Politics // Slavic Review, 1973, Vol. 32. P. 45—58; F. Oinas. The Problem of the Notion of Soviet Folklore. Essays on Russian Folklore and Mythology. Columbus, 1984. P. 162 и далее.
- 20 Ф. Селиванов. Народная лирическая поэзия, поэзия последнего столетия // Частишки. (Библиотека русского фольклора). М., 1990. С. 7 и далее.
- 21 Сталин в поэзии: К шестидесятилетию со дня рождения. М., 1939.
- 22 За Сталина: Стихи и песни. Куйбышев, 1938. С. 24—25.
- 23 А. Сурков. Старая полевая книжка (1941—1943) // Знамя. 1957. № 3. С. 98.
- 24 О. Берггольц. Осень сорок первого // О. Берггольц. Избр. произв. Л., 1983. С. 206; *ее же*. Твой путь. Л., 1945. С. 29. См. также: V. Sandomirsky. The Sad Armchair. Notes on Soviet War and Postwar Lyrical Poetry // Harvard Slavic Studies. 1957. Vol. III. P. 300.
- 25 А. Сурков. Старая полевая книжка. С. 99—103.
- 26 См.: K. D. Seemann. Rezeptionswandel eines Kriegsgedichts. Konstantin Simonovs «Zhdi menja» in der sowjetischen Kritik // Welt der Slawen. 1977. XXII. S. 370—390.
- 27 См.: A. Rambov. Überleben mit Worten. Literatur und Ideologie während der Blockade von Leningrad 1941—1944. Berlin, 1995.
- 28 Vera Dunham. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge, 1976. P. 41.
- 29 В. Горшков. Об одной вредной повести // Большевик. 1944. № 2. Ср.: R. M. Hankin. Postwar Soviet Ideology and Literary Scholarship // Through the Glass of Soviet Literature: Views of Russian Society. (Ed. E. Simmons). New York, 1953. P. 224—290.
- 30 См. также: V. Sandomirsky. Op. cit.
- 31 М. Алигер. Новые стихи // Знамя. 1946. № 8—9. С. 83—87.
- 32 С. Трегуб, К. Симонов. Открытые письма // Новый мир. 1947. № 1. С. 164—170; № 6. С. 252—260.
- 33 К. Зелинский. О лирике // Знамя. 1946. № 8—9. С. 179—199.
- 34 А. Твардовский. Речь на XI пленуме Союза писателей в сентябре 1947 г.; М. Исаковский. Заметки о поэзии // Знамя 1949. № 8. С. 166—177; С. Кирсанов. Учиться ли у Маяковского? // Литературная газета. 1949, 3 сентября. К этой полемике см. библиографию в кн.: Русские советские писатели. Поэты. Т. 10 (Кирсанов). М., 1987. С. 463.
- 35 С. Трегуб. Школа Маяковского // С. Трегуб. Живой с живыми. М., 1949.
- 36 K. D. Seemann. Zwei lyrische Stromungen innerhalb des sozialistischen Realismus // Primi

sobran'e pestrux glav. Slavische und slavenkundliche Beitrage für Peter Brang zum 65. Geburtstag. Bern, 1989 (Slavica Helvetica, Band 33), S. 341—355.

37 *В. Инбер*. Советская поэзия и ее поэты // Октябрь. 1947. № 8 (Речь на XI пленуме Союза писателей). С. 185—188.

38 *Д. Данин*. Страсть, борьба, действие! О драматическом начале в послевоенной советской поэме // Новый мир. 1948. № 10. С. 240—271.

39 Один из наиболее отвратительных примеров — статья М. Луконина «Проблемы советской поэзии» (Звезда. 1949. № 3. С. 181—200).

40 *О. Берггольц*. Разговор о лирике // Литературная газета. 1953. 16 апреля. Материалы этой дискуссии см.: *С. Tschöpl*. Die sowjetische Lyrik-Diskussion. Ol'ga Berggol's' Leningrader Blockadedichtung als Paradigma. München, 1988. См. также: *K. D. Seemann*. Der Neologismus «samovyrazenie» // Sprache in der Slavia und auf dem Balkan. Slavische und balkanologische Aufsätze. Norbert Reiter zum 65. Geburtstag (Ed. U. Hinrichs, H. Jachnow et. al.). Wiesbaden, 1993. S. 247—259.

41 *О. Берггольц*. Против ликвидации лирики // Литературная газета. 1954. 28 октября.

42 *В. Померанцев*. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218—245; *И. Эренбург*. Оттепель // Знамя. 1954. № 5. С. 14—87.