

1986

Filol. Kr. lit. F.

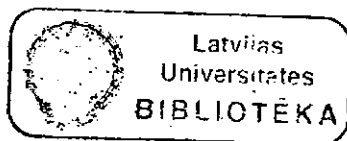
**Традиции
и новаторство
в советской
литературе**



Министерство высшего и среднего специального
образования Латвийской ССР
Латвийский ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет им. П.Стучки
Кафедра русской литературы

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО
В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сборник научных трудов



Латвийский государственный университет им. П.Стучки
Рига 1986

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО
В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Традиции и новаторство в советской литературе: Сборник научных трудов / Отв. ред. Д. Д. Ивлев. - Рига: ЛГУ им. П. Стучки, 1986. - 186 с.

Межвузовский сборник научных трудов посвящен важным историко-литературным и теоретическим проблемам, связанным с изучением того нового, что вносится русской советской литературой в культурный и эстетический процесс с момента Великой Октябрьской революции до наших дней.

Авторы - ученые Риги (Ивлев, Дырченко, Дорофеева, Захарова), Москвы (Ивлева, Зяменков, Терехина), Ленинграда (Михайлов, Никольская), Даугавпилса (Мекш, Бодров) и стран социализма - Канторчяк (ГДР), Улична (ЧССР).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Д. Ивлев (отв. ред.), Э. Мекш,
А. Михайлов, З. Дырченко, Н. Захарова

Печатается по решению Издательского совета
ЛГУ им. П. Стучки

Т 70200-105у
МБ12(11)-86 Рез. 86.4603000000

С

Латвийский
государственный
университет
им. П. Стучки,
1986

Введение

Предлагаемый вниманию межузовский сборник научных трудов посвящен актуальным проблемам советского литературоведения. Охватывая практически все этапы истории советской литературы (от свершения Великой Октябрьской социалистической революции до наших дней), статьи сборника затрагивают ключевые вопросы каждого из этапных моментов в развитии советской литературы. Это придает сборнику ценность как в историческом, так и в проблемно-теоретическом планах.

В статьях, принадлежащих перу авторов из Риги, Москвы, Ленинграда, Даугавпилса, а также ученых из ГДР и ЧССР, рассматривается творчество значительнейших советских поэтов и прозаиков — В. Маяковского, С. Есенина, Н. Клюева, П. Васильева, Б. Самойлова, Р. Рождественского, Э. Казакевича, Ю. Бондарева.

Творчество этих писателей, широко изучаемое в нашем литературоведении, исследуется авторами сборника в аспектах, ранее не представленных в научной литературе. Так, в ряде статей творческое наследие Маяковского и Есенина предстает на широком интернациональном фоне, что позволяет осудить и оценить подлинные масштабы советского искусства, осознать его международный авторитет (таковы статьи В. Терехиной (Москва), Э. Дырченко и Э. Дорофеевой (Рига), а также д-ра К. Канторчика (ГДР) и д-ра О. Уличной (ЧССР)).

Новизна публикуемых трудов заключается также и в том, что исторические явления рассматриваются в них с позиций современности, в тесной связи с проблематикой и методикой, характерной для научных исследований и учебного процесса высшей школы наших дней. Так, вопрос о новаторстве Маяковского в области рифмы рассматривается в статье Д. Авлева (Рига) с учетом исторического развития рифменной культуры и теоретического осмысления, выдвинутого в последнее время рядом ученых. То же следует сказать и о статье И. Бодрова (Даугавпилс), где поставлена и убедительно решена проблема, связанная с анализом и оценкой мотива бессмертия в творчестве Маяковского, бесспорно, важнейшего в системе тем и образов поэта.

Говоря о последней из упомянутых статей, следует заметить, что в ней рассматриваются традиционные решения (вплоть до легендарных и архаических) и то новое, что внес в трактовку мотива бессмертия Манковский, утвердив в стихотворении "Товарищу Нелте — пароходу и человеку" мысль о бессмертии подвига во имя коммунизма.

Интересно и перспективно исследование в статье Э.Мехжа (Душанбилье) творческой истории книги Н.Клюева "Песенослов", позволяющее проникнуть в рабочую лабораторию поэта, что имеет большое значение для приближения читателя к творческому процессу, а также для воспитания у него внимания к формированию писательского замысла, к внутренним закономерностям творчества.

Аналогичное замечание следует сделать и по поводу статьи А.Ихтиялова (Ленинград), в которой рассматриваются сходство и различия в идейно-художественной системе С.Есенина и Н.Клюева. Четкая и принципиальная оценка творческой позиции того и другого поэта, их поэтики и художественного отображения действительности позволяет автору делать верные выводы о закономерном развитии Есенина к пониманию революционной действительности и последующему его утверждению в советской литературе на правах великого поэта современности. Интересны комментирование и анализ стихотворения "Любимой" своеобразного поэта 1930-х годов Павла Васильева в статье И.Кисловой (Москва).

Важное место в трудах сборника займет статья Н.Бахаровой (Рига), в которой речь идет о традициях советской поэмы, а также о ее новаторстве, выразившемся в жанровых и стилевых исканиях в поэзии наших дней. В других статьях сборника присутствует сходное стремление, отметив преемственность в литературном развитии, подчеркнуть то, что обогащало советское искусство новыми идейными, тематическими и стилевыми решениями и способствовало расширению богатства литературы социалистического реализма.

Статьи О.Улицы (ЧССР) и А.Зименкова (Москва) содержат творческое осознание сложных научных проблем современного литературоведения. В работе О.Улицы рассматриваются типологические признаки советской поэмы как 20-х, так и 60-х годов.

Материалом служат произведения А. Блока, В. Маяковского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского, Е. Исаева. Исторический опыт помогает автору осмыслить художественные и эстетические закономерности развития современной литературы.

Статья А. Зименкова посвящена активно обсуждаемой в современном стиховедении проблеме содержательности формы и ее различным решениям в нашей литературоведении. Предлагаемая точка зрения вносит активный вклад в актуальную научную проблему.

Таким образом, новизна публикуемых трудов заключается в расширении фона, который способствует осознанию международного авторитета советской литературы, ее места и значения в формировании важных идейных и эстетических процессов современности, а также в том, что изучение истории литературы ведется в сборнике с позиций современности и в интересах современности, представив материал как для научных исследований, так и для учебного процесса в рамках высшей школы.

Д. ИВЛЕВ
(Рига)

"Предударная рифма" и рифма Маяковского

Одной из отчетливых примет той части поэзии, которую критика в середине 50-х годов окрестила "молодой", является "новая" рифма. Ее утверждение в поэтической практике сопровождалось спорами и дискуссиями. И хотя с тех пор прошло немало лет, "новая" рифма и сегодня воспринимается свежо, как нечто нетрадиционное. Явление это нуждается в осмыслении.

Впрочем, этот процесс начался уже тогда, в момент появления "новой" рифмы, получившей определение "корневой", или "основной". Таких рифм по данным одной из последних по времени работ у Вознесенского не менее 25%, у Ахмадулиной — 32%, у Сулейменова — 20%, Евтушенко — 24%, Рождественского — 38%.¹ Если даже эти подсчеты в чем-то несовершенны, они дают представление о степени распространенности "новой" рифмы в "молодой" поэзии.

Как появилась эта рифма в русской поэзии и в результате каких причин она в ней закрепилась?

Известная точка зрения, восходящая к авторитету двух крупнейших отечественных стиховедов — В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского, сводится к мысли, что общая эволюция русской литературной рифмы протекала в движении от "точности" (XVIII — XIX вв.) к "неточности" (XX в.), что выразилось в переходе от ориентации на орфографию к акустическому принципу рифмовки. Таким образом, если базироваться на концепции обоих стиховедов, "новая" рифма не выходит за границы общей эволюции рифмы, а является развитием того, что утвердилось в практике поэтов начала XX века, наиболее значительным из которых в деле утверждения новой рифмы был Маяковский.

Так существо вопроса и понимается Д. Самойловым, автором "Книги о русской рифме" (1973), воспроизведшим в своем исследовании ход и последовательность рассуждений Жирмунского и Томашевского. Связывает Самойлова со взглядами обоих ученых и его оценка роли Маяковского: "Новая рифма рано оформилась

в поэтическом сознании Маяковского. Влияние его рифмы навсегда запечатлелось в русской поэзии и не изгладилось до наших дней. С полным правом новый этап в развитии русской рифмы будет всегда носить имя Маяковского".²

Что характерно для рифмы Маяковского? Волею за М. П. Штокмаром, считавшим характерной приметой рифмы Маяковского возрастание роли "целых комплексов звуков, расположенных в предударной части рифменного звукового построения",³ Д. Самойлов подобным образом оценивает новаторство поэта. В то же время, по Штокмару, "углубляя "предударное созвучие", Маяковский не оставляет без внимания звуки, находящиеся в заударной части рифмы, относясь только "к послеударному совпадению звуков с гораздо большей свободой, чем это допускалось в рифмовке русской поэзии XIX века".⁴

На взгляд Д. Самойлова, "молодая поэзия", продолжая начатое Маяковским, перенесла акцент на звучание именно предударной части рифмы, односторонне заострив моменты, представленные в определенной гармонии в поэзии 20-х г. г.: "Основные рифмы, видимо, стоят на самом краю рифменного ряда. Игнорируя звучащее окончание, они приближаются в крайних вариантах к отмене рифмы как акустического явления".⁵

Однако в последнее время выдвигута иная точка зрения, согласно которой концепция Жирмунского и Томашевского толкует развитие русской рифмы упрощенно, не проникая в суть процессов, вызывавших перемещение основного созвучия в "рифме XX века" из заударной части рифмуемого слова в его предударную часть. Таким образом, то, что Самойловы расценивается как нарушение законов русской рифмы, указанная точка зрения аттестует именно как проявление центральных закономерностей развития "новой" рифмы: "(...) ныне существуют рифмы, в которых "заударное пространство" вовсе не участвует в созвучии. Однако само созвучие в них отнюдь не становится предельно неточным, не исчезает. Дело в ином: оно сосредоточивается "по ту сторону" структурной границы, которую представляет для русских слов ударение, — в предударной части компонентов рифмы".⁶ При этом попутно пересматривается и само понятие рифмы, которая лишь в результате дурной традиции (момент субъективный, по мнению

автора, играет здесь решающую роль!) отсчитывается "непрерывно от правого края".

Дело же, оказывается, в том, что заударная и предударная части русской рифмы по своему значению принципиально равны, и если XIX век тяготеет к рифме заударной, то XX — к рифме предударной, которая и является "рифмой XX века". Понятно, что при такой постановке вопроса рифменная система Маяковского "не отражает всех реальных разновидностей рифмы XX века. Рифма Маяковского, вероятнее всего, вообще не может считаться наиболее типичным проявлением, "нормой" "новой рифмы".⁸ С точки зрения автора излагаемой концепции, Маяковский с его стремлением продвинуть звуковое созвучие в предударную долю, не игнорируя при этом и заударную, — завершение рифменной культуры XIX века, а не утверждение новых путей рифмы XX века.

Оставим в стороне вопрос о соотношении рифмы Маяковского с рифмой Хлебникова, Пастернака и Цветаевой, на взгляд Минералова, истинных предтеч "предударной" рифмы, — обратимся к практике тех, в чьей поэзии "рифма XX века" нашла сегодня свое осуществление. Постараемся при этом ответить на вопрос о соотношении этой рифмы с рифмой Маяковского, а также обнаружить ошибки в изложенной нами концепции.

В чем ошибки Минералова? Между прочим и в том, что "новая" рифма им рассматривается изолированно, вне того контекста, в каком она "бытует" в современной поэзии. Е. Ефтушенко критики неоднократно называли "отцом" "корневой" рифмы. Но как представлена в его стихах эта рифма? Ответ весьма любопытен: в большинстве произведений "новая" рифма перемежается со "старой", причем, если уточнять, — "сверх старой". Так, в "Балладе о колбасе" "новые" рифмы: ракетой — трагедий, подростков — подмостках и т.д. перемежаются со "старыми": грязи — Руси, голь — роль, небеса — колбаса и т.д.:

Сорок первый сигнальной ракетой
угасал под ногами в грязи.

Как подмостки великих трагедий,
сотрясались перроны Руси.

И среди оборванцев-подростков,
представлявших российскую голь,
на замыганных этих подмостках
я играл свою первую роль.

Подавляющее большинство строф Э. Естуненко - четверостишия с перекрестной рифмовкой, где, как правило, на пару "новых" приходится пара "старых" рифм. Чем это может быть вызвано? По-видимому тем, что поэт психологически не вполне доверяет "новой" рифме и постоянно "подкрепляет" её звонким созвучием рифмы традиционной. Но подобное явление мы обнаружим у всех "молодых" поэтов: у Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского, О. Судейменова, даже у А. Вознесенского, чью рифму следует рассмотреть особо.

В этом есть необходимость в связи с тем, что рифма А. Вознесенского может расцениваться как некое крайнее выражение тех особенностей, что присуди "новой" рифме в её современной состоянии. Кроме того, Вознесенскому более чем кому бы то ни было из представителей "молодой поэзии" присущ эксперимент как в области рифмы, так и строфики.

Рассмотрим рифмы поэмы А. Вознесенского "Лед-69", их состав, типы и структуру.

Первое, что бросается в глаза, - это очевидное несоответствие подлинного положения дел утверждению Минералова о том, что "заударное пространство" в этих рифмах "не участвует в созвучии". Все обстоит гораздо сложнее. Однако прежде чем рассмотреть вопрос о соотношении предупредного и заударного пространства в "рифме XX века", вспомним, что является необходимым условием образования рифмы вообще.

Таким условием в подавляющем большинстве является наличие ударного гласного (исключения составляют, как известно, "диссонансы"). Для Минералова же ударная гласная как обязательное условие образования рифмы не существует. Она для него лишь граница, отделяющая заударную часть рифмуемого слова от предупредной.

Но, разумеется, совпадение лишь ударных гласных в рифмуемых словах - условие явно недостаточное для образования рифмы. Обязательное, но недостаточное. Оно нуждается в соедине-

нии с дополнительными факторами, что и создает основания для того, чтобы созвучия воспринимались как рифмующиеся. Одним из наиболее важных по своему рифмообразующему назначению факторов является "опорный" согласный звук, предшествующий ударному звуку.

Это утверждение может показаться странным. Если в отношении ударного гласного в качестве постоянного и обязательного условия образования рифмы трудно что-либо возразить (исключения из этого правила невелики и легко объяснимы), то мысль о включении в число условий образования рифмы опорной согласной может показаться явной ошибкой. Ведь хорошо известно, что даже в классической рифме опорные звуки согласовываются редко (чаще в открытых мужских рифмах, но в закрытых в лирике Пушкина 1831 - 1836 г.г. тождественных опорных всего 17%; в женских их еще меньше, чем в мужских - 10-12%). Правда, еще Брюсов заметил, что "расподобление" опорных сравнительно невелико: в классическом стихе существует наличие "приблизительных опорных звуков" (когда происходит замещение глухих звуков звонкими: Т-Д, Б-П, К-Г, С-З, Ц-Ж, а также Р-Л, Р-Н, Л-Н).

В "новой" рифме "замещение" опорных согласных еще более свободное. Однако роль опорной в "новой" рифме иная, чем в классической. Наблюдения приводят к выводу, что звуковой состав рифмующихся слов в современной поэзии должен рассматриваться во всей глубине и единстве как предударной, так и заударной частей. Закономерность заключается в том, что ослабление одних рифмообразующих факторов влечет за собой усиление других, и наоборот.

Итак, нами рассмотрены два рифмообразующих фактора: ударный гласный и опорный согласный. Ударная гласная в рифме постоянна (исключая диссонансы), что же касается наличия или отсутствия опорного звука, то тут наблюдается определенная связь с оформлением рифмы в целом.

Так, все рифмы поэмы А. Вознесенского "Лед-69" (точнее - подавляющее их большинство) можно разделить на две группы.

Тип I: мяТёжников - подсНёжников, метеосТанции - иллюмиНации, согрётый - валётом, экскурсовод - Год.

Тип 2: оживить - ежевик, неоплатимо - плотина, старает - тарелок.

В типе первом опорная не сохранена, но это вызывает, как правило, усиление созвучия в заударной части. Конечно, при этом могут возникать различные степени звуковых сходжений (в наших примерах от буквального совпадения: ЖНИКОВ до звукового подобия с различными перестановками: НИЦИ - Н...ЦИИ, ТЫ - ТО). При этом надо учитывать, что в рифмующую долю включается и ударный гласный. Поэтому звуковое подобие в наших примерах выглядит фактически так: ЕЖНИКОВ - ЕЖНИКОВ, АНИЦИ - НАЦИИ, ЕТЫ - ЕТО, ОД - ОД.

Второй тип характеризуется сохранением опорной (отмеченной заглавной буквой). В этом случае основная рифмообразующая роль передается преударной части слова, которая усиливается вплоть до буквального совпадения звукового комплекса (в наших примерах: ОЖИ - ЕЖЕ, ПЛА - ПЛО, ТА - ТА, что на деле звучит как: ОЖИВИ - ЕЖВИ, ПЛАТИ - ПЛОТИ, ТАРЕ - ТАРЕ, так как включает в себя и опорный и ударный звуки).

Таким образом, наличие или отсутствие опорного вовсе не безразлично для поэта: в случае наличия опорного (ударный присутствует всегда), поэт может ослабить заударную часть. Ослабляя заударную часть, поэт усиливает преударную (в наших примерах почти буквальным совпадением звуковых комплексов). В случае же отсутствия совпадающего опорного поэт компенсирует потерю этого важного фактора рифмовки усилением заударной части.

Два вывода следует из сказанного. Первый: имеется непосредственная связь опорного согласного (его наличие или отсутствие в рифме) с оформлением заударной и преударной частей. Второй: несмотря на отрицание Минераловым роли заударной части в образовании "новой" рифмы, она выполняет важное назначение в оформлении звукового подобия - создает впечатление "богатства" или "бедности" рифмы, её "буквальности" или "приблизительности" и т.д. Однако по сравнению с функцией опорного и ударного в образовании рифмы роль заударной части второстепенная.

Сказанное согласуется со звуковым составом большинства

рифм Вознесенского в поэме. Исключения составляют звуковые подоби́я: палачи́ – по-алокалпигтически (звуковая переделка весьма отдаленная: ПАЛАЧИ – П...А...АЛ...ЧИ, что относится скорее к области звуковых повторов, чем к сфере собственно рифмы). Основная же закономерность образования рифмы Вознесенского та, что изложена выше.

Интересен в этой связи двойной пример, где одно и то же слово обнаруживает одновременно признаки как первого, так и второго типа. Это становится возможным в том случае, когда Вознесенский рифмует три слова, например: калмычки – кольца – отмычкой. По второму типу здесь сочетаются: калмычки – кольца (сохранена опорная согласная, рифмуются предударные: КАЛ – КОЛ). Но в то же время слово "калмычки" сочетается со словом "отмычкой" и на этот раз рифмовка строится по первому типу: калмычки – отмычкой в слове "калмычки" согласный "м" воспринимается в этом плане не как опорный, а как звуковое осложнение – "побочный звук"; отсутствие же опорного влечет за собой усиление заударной части: ЫЧКИ – ЫЧКО.

Этот последний пример лишней раз убеждает нас, что заударная и послеударная части рифмы не отделены в стихе Вознесенского непреходимой стеной. Кроме того, и в первом и во втором типе в обеих частях рифмы в случае их ослабления по причинам, изложенным выше, возникают звуковые подоби́я, своего рода "эквиваленты" рифмующихся звуков: калмычки – кольца (ЫЧ – ЫЩ), отмычкой – калмычки (О...Ы – А...МН). Все сказанное свидетельствует, что мысль об "аннулировании" заударной части при усилении предударной части и наоборот – неверна в силу своей абстрактности и схематизма. Попытка оторвать "новую" рифму от традиций русской рифменной культуры – ошибочна.

Так же ошибочна попытка противопоставить "новую" рифму рифме Маяковского. И там и здесь проявляются одни и те же закономерности, отмеченные уже М. П. Штокмаром (выше приводилось его мнение на этот счет). Маяковский в равной мере стремится использовать выразительные возможности рифмы как в заударной, так и в предударной части, время от времени передавая акцент то на одну, то на другую часть. Рифма Маяковского

в этом отношении гармонична. "Новая" рифма по сравнению с ней более "расслаблена" - в ней акцентированы только некоторые возможности "рифмы XX века", созданной под знаком Маяковского.

Сказанное не отрицает того вклада, который сделала "молодая поэзия" в развитие русской рифменной культуры. По-своему она выполняла свои задачи (художественные, эстетические, стиховые).

Не сказанное подтверждает вывод Д. Самойлова о том, что рифма "молодой поэзии" находится на самом краю "рифменного ряда", переходя подчас в область звуковых повторов. Вот поэтому неслучайно, что "молодая поэзия" стремится "подкрепить" в составе строфы или более широких единств "новую" рифму с её свободой в подборе созвучий рифмой "старой" с её строгим звучанием. Это наблюдается у Вознесенского:

Шевелит ветер белыми листьями,
как будто наклонившая ты -
не Катеринка, а уже Светлана -
мои листьяешь ниже листья.

Звуковое подобие: Л...СТА...И - С...ЕТЛА...А "укреплено" рифмой: Ты - Ты (точнее: наклониВШАЯся Ты - НИЖНЕ ЛИСТы, но закрепляет все, конечно, завершающее Ты - Ты, так как все предшествующие звуки относятся к области звуковых повторов, а не рифмы в строгом смысле).

В поэме Маяковского "Владимир Ильич Ленин" (приведем этот пример) - одной из самых сдержанных в отношении рифменного эксперимента, что Маяковским было сделано сознательно: тема требовала четких, звучных, завершенных рифм - мы встречаем большое количество самых разнообразных рифменных образцов, свидетельствующих о неисчерпаемом богатстве палитры поэта. Среди них: предударные: стаТут - простоТу, поредёлого - предёльвать (по нашей классификации - 2 тип);

заударные: ввысь - мысль, приГорками - Порками, Дальше - Фальши (I тип);

с перестановкой: стаган - станка, дохмотья - смойте, наш - марш;
диссонансы: стеная - стенон;

"распыленные" рифмы:

И кончавсь, — бог смертей
 пришел и помянул.

Помни
 это заклинанье,
 Нил мой Нил!⁹

Можно привести еще примеры омонимических рифм, рифм составных, эхических и других типов, чтобы оценить во всей полноте богатство рифменной культуры Маяковского, синтезировавшей все лучшие завоевания русской рифмы и открывшей пути её дальнейшего развития. В русле этих путей находится и "новая" "предударная" рифма, которая лишь в результате ошибки рассматривается как нечто противоположное рифме Маяковского. Именно поэтому невозможно не согласиться с М.Д.Гаспаровым, когда он в работе, посвященной истории русской рифмы, приходит к следующему выводу: "Новая" рифма 1960-х г.г. вырастает из "новой" рифмы 1920-х г.г."¹⁰, в создании которой Маяковскому принадлежит выдающаяся роль.

В одной из своих статей Ю.Минералов, как может показаться, отходит от первоначальных категорических заявлений, в которых он отказывал Маяковскому в праве на роль создателя "новой" рифмы. Однако эта измененная точка зрения — лишь завуалированное повторение старой, потому что роль, сыгранная Маяковским в становлении "новой" рифмы, на взгляд Ю.Минералова, строится лишь на "легенде" и его "фигуре" поэта-новатора. Между тем как фактический вклад Маяковского в создание "новой" рифмы не подтверждается, так как у поэта "(...) почти нет показательных образцов "новой" рифмы (...)"¹¹.

Правда в данном случае Ю.Минералов имеет в виду один из типов "новой" рифмы, а именно "зеркальную рифму". Но выше уже говорилось, что, на наш взгляд, то, что Минераловым именуется таким образом, является лишь одной из разновидностей "новой" рифмы, и к этому моменту разговор о рифменном новаторстве Маяковского сведен быть не может. Кроме того, как следовало из наших наблюдений, вопрос о "новой" рифме невозможно строить на наблюдениях, относящихся исключительно к предударной области рифмы, оставляя без внимания заударную. Думается, что в данной связи прав М.Д.Гаспаров, указывая, что

в XX веке "(...) носителем рифмы в стихе (...) делается не слог (как в силлабике), не группы слогов, объединенные ударением (как в классической силлабо-тонике), а целые слова (...)".¹² В состав рифмующихся слов входят как предударные, так и заударные части, требующие учета, что согласуется с отстаиваемой нами точкой зрения на рифменное новаторство XX века и особой в нем роли Маяковского.

Примечания:

- ¹ Минералов В.И. Фонологическое тождество в русском языке и типологии русской рифмы // Ученые записки Тартуского гос. университета. - Тарту, 1976. - Вып. 396. - С. 72.
- ² Самойлов Д. Книга о русской рифме. - М., 1973. - С. 257.
- ³ Штокмар М.П. Рифма Маяковского. - М., 1958. - С. 30.
- ⁴ Там же. - С. 37.
- ⁵ Самойлов Д. Указ. соч. - С. 277.
- ⁶ Минералов В.И. Указ. соч. - С. 69.
- ⁷ Там же. - С. 66.
- ⁸ Там же. - С. 67.
- ⁹ Ряд приведенных примеров взят из книги М.П. Штокмара "Рифма Маяковского" / см. 3/.
- ¹⁰ Гаспаров М.Л. Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. - Л., 1984. - С. 12.
- ¹¹ Минералов В.И. О статусе "исключений" в поэтике (из истории русской рифмы) // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. - М., 1985. - С. 167.
- ¹² Гаспаров М.Л. Указ. соч. - С. 14.

М. БОДРОВ
(Даугавпилс)

Философия бессмертия в "Памятниках" В. Маяковского
("Товарищу Нетте Пароходу и человеку")

Философия бессмертия личности (как проблема общественная) оформлялась у Маяковского в условиях развернувшейся в советской стране монументальной пропаганды. Что она означала? А. В. Луначарский вспоминал: "Еще в 18-м году Владимир Ильич позвал меня и заявил мне, что надо двинуть вперед искусство, как агитационное средство (...), проект относился к поставке памятников великим революционерам в чрезвычайно широком масштабе (...), предполагалось, что каждый памятник будет торжественно открываться речью о данном революционере и что под ним будут сделаны разъясняющие надписи. Владимир Ильич называл это "монументальной пропагандой"¹. А. В. Луначарский, отмечая успех дела в Петрограде и сетуя по поводу своих неоправдавшихся надежд на скульпторов-монументалистов Москвы ("где памятники как раз мог видеть Владимир Ильич"), констатировал разочарование Ленина в возможности осуществления замысла должным образом².

Маяковский в это время видел, славил и пел, главным образом, миллионы. Позднее, в 1923 году, в поэме "Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского" он выразил свое резко негативное отношение к монументальной скульптуре как недемократическому, с его точки зрения, искусству, и отношение это, уточняясь, в основе своей сохранялось у поэта до конца жизни³. Уточнялось главным образом представление Маяковского о взаимоотношениях индивидуума и коллектива, единицы и миллионов. Но и тогда, когда поэт пришел к воспеванию отдельной исторической личности, он писал: "Маркс! Встает глазам седин портретных рама. Как же жизнь его от представлений далека! Люди видят а а м у р о в а н н о г о в м р а м о р , г и п с о м х о л о д е ю щ е г о старика ...". В скульптурном хранении памяти о замечательных людях Маяковскому претила определенная статика, "замораживание" на долгое время или навсегда какого-то отдельного индивидуаль-

ного или общественного представления о жизни таких людей. Полемизируя преимущественно с жизнеподобием в скульптуре, с "мертвечиной", Маяковский обратился к современнику со своим проектом "х и в о г о" памятника, истинного, с его точки зрения, способа продления века всему великому и значительному. "Товарищу Нетте. Пароходу и человеку" — один из значительнейших среди памятников работы Владимира Маяковского.⁴

Может показаться, что стихотворение Маяковского "Товарищу Нетте" — при особом к нему внимании литературоведов и методистов как произведению школьной программы — уже давно, говоря словами самого поэта, стало "вещью ясней помидора". Однако, изначально поставленное в ряд достижений реалистической поэзии второй половины 20-х годов (конкретизация в изображении героя революционного времени), оно оказалось, по сути, вне связи с культурно-историческим глубинным контекстом, который исключительно значим в художественной системе Маяковского и который выдвигает педагогическую и научную проблему анализа м и о т о п л а с т н о г о содержания этой вещи (как всякой истинно художественной, конечно).

Обратившись к философско-этическим темам: "подвиг", "герой", "бессмертие", — Маяковский не мог не соотносить представление своего века о жизни и смерти с онтологическими суждениями человека различных эпох. Это нашло выражение в художественной речи стихотворения "Товарищу Нетте", в особенностях выдвинутой им структуры персонажа, в его художественном мире в целом. В художественном мире "памятника" Теодору Нетте особую роль играет своего рода актуализация языческих и христианских представлений о бессмертии. Последовательное переосмысление этих представлений в творчестве Маяковского находит здесь, в "памятнике" Нетте, такую о ч е р е д н о с т ь обращения к ним, которая обусловила композицию стихотворения. Стихотворение состоит из 10 четверостиший и в композиционно-архитектоническом отношении представляет собой следующее деление условных у Маяковского строф: 6-3-1. Речь пойдет о том, что в первой части "памятника" Маяковский отталкивается от языческой философии бессмертия, во второй — от христианской; в третьей (особо выделенной самим автором) — формулирует философию жизни от своего собственного лица и от лица своего

ж ж ж

Стихотворение Маяковского "Товарищу Нетте" начинается с констатации разрыва человека со старыми представлениями о жизни и смерти, с делением пространства и времени человека на "этот" и "тот свет", на жизнь тела и жизнь души. Всякий раз расчищающий место в сознании современников для утверждаемого своего мира-космоса, Маяковский, на первый взгляд, просто отрицает, перечеркивает религиозно-идеалистическую философию бессмертия, возможность явления умершего в прежней своей человеческой оболочке, объявляя это "загробным в з д о р о м". В действительности поэт — как бы помимо своих намерений — отмечает в сознании современника множество самых разных сцеплений с мировоззрением далеких пращуров, и в этом диалектичность его утверждений. "Я недаром в з д р о г и у л. Не загробный вздор. В порт, горящий, как расплавленное лето, разворачивался и входил товарищ "Теодор Нетте". Выделенное здесь слово⁵ — знак истории мировоззрения человека. Отрицание/связь — характернейшая особенность мышления Маяковского. В этом плане со/противопоставление "явления" Нетте в облике парохода с мистическими "видениями" ведут за собой длинный ряд антитез, в которых соотносятся м и ф и р е а л ь - н о с т ь. Так, изображение п о р т а, будучи обозначением места стоянки кораблей, места их разгрузки/погрузки, воплощает в стихотворении и мифологизированное пространство и время деятельности человека, мир "рукотворный" в соотношении с природным огнем заходящего солнца: "порт, горящий, как расплавленное лето". Другими словами, порт у Маяковского — символ цивилизации, апофеоз жизни и созидания, а вместе с тем антитеза христианскому мифологическому изображению а д а с его огнем и жаром как знаками человеческих мук⁶.

Порт превращен у Маяковского в грандиозную сценическую площадку, с которой провозглашается новое слово о бытии человека. Событие, имеющее само по себе частный характер, — прибытие судна в порт, реакция поэта на и м я парохода, "воскрешающее" погибшего советского дискурьера, — это событие получает смысл нового мифа, согласно которому вопрос о бессмер-

тии человека изымается из вedomства неких надмирных сил и передается в ведение самих людей.

Но что, собственно, происходит? Маяковский говорит о превращении человека в пароход, о метаморфозе как ч у д е ⁷, имеющей под собой д о к у м е н т, реальное обстоятельство. Возвращение Тесдора Нетте в жизнь в облике парохода — материализация общественной оценки героя, вид посмертной награды и выражение благодарности советских людей в адрес человека, отдавшего для общественного блага жизнь. Придание кораблю (как и городу, например) имени отдельного человека в античности не могло не означать буквальное в о з в р а щ е н и е жизни герою благодарной общиной, что было равносильно награждению его бессмертием, т.е. возведением в ранг богов⁸. Маяковский сохраняет п а м я т ь об этой основе метаморфозы Нетте, но не акцентирует ее (против же обезличивания героя принимает специальные меры). Он не фиксирует самого факта рукотворности парохода. Поэтому превращение Нетте в пароход — как бы акт воли самого человека и вместе с тем акт мифологично по своей природе: изъятю из системы событий. Таким образом, человек, по Маяковскому, — творец своего бессмертия. В то же время бессмертие единицы невозможно без санкции общества. Не прикаянная скульптурного увековечивания героя, Маяковский, по существу, отмечает совпадение своих взглядов на памятник с одной из народных традиций в воплощении идеи бессмертия.

Однако присвоение имени героя очередному пароходу еще не памятник Нетте в нужном для Маяковского смысле, не памятник, в котором заключена жизнь конкретного человека. Поэтому "переволочение" Нетте в пароход совершается у Маяковского как мифологизированное у з н а в а н и е, сличение портрета и характера героя-человека с его "инобытием", с пароходом. Это диктовалось самой проблемой обретения убедительной философии бессмертия человеком нового времени. Такая философия строится поэтом с помощью логики и памяти о вере предков в единство всего сущего на земле, в небе и водах. Стихотворение Маяковского как диалог поэта с Нетте и современниками — это диалог, разворачивающийся на двух языках: "Это — он. Я узнаю его. В блядечках-очках спасательных кругов. — Здравствуй,

Нетте! Как я рад, что ты живой дымной жизнью труб, канатов и кружков. Подойди сюда! Тебе не мелко?" Один язык – рассказ о встрече с "воскресшим" диктатором – предполагающий своего рода договор между собеседниками об условности изображаемого события. Другой – убеждающий в действительности всего происходящего. Притом опять же факт и миф у Маяковского и на уровне языка остаются амбивалентными. В диалоге живого с умершим есть уступка логике живых: "ты живой дымной жизнью труб...". Так памятник Нетте работы Владимира Маяковского получает характер документа дидеорова и о й метаморфозы.

"Мир метаморфоз, где все бытие подчинено единственному закону – закону вечного изменения"⁹, присущ поэзии Маяковского изначально, с первых лет творчества. В стихотворении "Порт" (1912), например, дано мифологизированное изображение природы, человека и веди (как инобытия человека) в их родственной связи и в цепи последовательных превращений¹⁰. Никак нельзя согласиться с В.Н. Альфонсовым, что "Маяковский не склонен был смотреть на человека как на часть природы, – человек у него, стоя в центре творения, как бы "первое" самой природы и даже противопоставлен ей", что "натурфилософская идея саморазвития природы его не занимала, и столь частая у него тема смерти тоже практически лишена натурфилософских смыслов"¹¹. Это верно, что Маяковский всячески отрешивается от натурфилософии (как и от философии в целом: "не люблю я этой философии нудовой"), но поэтическая культура его свидетельствует об обратном, и даже в такой "агитке", как "меня печатать прошу летучим дождем брошюр", определены мифологические истоки образа дождя и слова, не говоря уже о вещах, подобных знаменитому "по родной стране пройду стороной, как проходит косой дождь". Метаморфозы у Маяковского подчеркнута социологичны, нацелены на совершенствование человеческого общества, поэтому превозносят деяния человека. Однако это не заслоняет природно-биологического начала космоса Маяковского¹², хотя речь идет о метаморфозах у поэта XX века, отнюдь не свободных от определенной рационалистической заданности.

Говоря о метаморфозах и мифологизации в творчестве Маяковского, нельзя, естественно, забывать, что сам по себе миф требует, чтобы его принимали за правду. Для XX века это не могло бы означать ничего другого, как реконструирование мифологического сознания. Но, пишет М.И. Стеблин-Каменский, уже "на поздних стадиях развития религии мифы (...) могут истолковываться как символы и тем самым расплываться на означающее и означаемое (...), миф, толкуемый символически, утрачивает то, что делает миф мифом, — осознание его содержания как полнотой объективной реальности"¹³. У Маяковского (а это явление в литературе XX века общее) от мифа сохраняются лишь м и ф е м ы (по терминологии К. Леви-Стросса) — "слова с двойным значением, с л о в а с л о в, одновременно функционирующие в двух планах — в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов"¹⁴. Такими мифемами в п а м я т н и к е Нетте являются слова, соотношенные с обозначениями мифологических первоуродных стихий — огнем и водой¹⁵, а также мифолгизированных небесных светила — луной и солнцем¹⁶.

Взаимопроникновение "огня" и "воды" в мифемах памятника Нетте¹⁷ и является основой идеи непрерывности жизни. Это со всей наглядностью продемонстрировано Маяковским в строфе: "Подойди сюда! Тебе не мелко? От Батума, чай, котлами покипел... Помнишь, Нетте, — в битность человеком ты пивал чай со мною в дилкупе?". Если б этот "чай" ("чай") не был знаком связи живых, их общения, очага¹⁸, Маяковского и в самом деле следовало бы назвать "певцом воды кипяченой", певцом исключительно цивилизации, противостоящей "сырой" дикой природе. Но мысль поэта направлена одновременно на выявление границы между мирами и связи¹⁹, на выявление противоречия, лежащего в основе жизни-развития. Сама жизнь, по Маяковскому, — это снятие всяких перегородок между людьми, в том числе между сферами деятельности человека: поэт — дилкуррьер. В этом смысле не случайно столь акцентирован один стих в следующей строфе "памятника" Нетте: "Медлил ты. Захрапывали сони. Глаз кося в

печати сургуча, напролет болтал о Ромке Якобсоне и с м е ж н о п о т е л, с т и х и у ч а". "Пот" — мифема, связанная с ритуальным отношением к труду, заключает в себе и представление о зарождении новой жизни²⁰. В метаморфозе Нетте — пот есть залог зарождения нового человека. В данной мифеме Маяковский как бы смещает забытую связь между миропониманием своего современника и сознанием мифологическим, актуализируя ее через понятие к о м и ч е с к о г о: "с м е ш н о потел"²¹.

Таким образом, у Маяковского память ("помнишь ...?") в документализированной метаморфозе становится не только единством времени Нетте-человека и Нетте-парохода, но и определенным стяжением времени представителя XX века и времени его далекого предка — к единому всеобъемлющему моменту, к диалогу живого с умершим, настоящего — с прошлым и будущим. Так совершается здесь преодоление времени²².

Преодоление смерти в памятнике Нетте совершается и как устранение расстояния, пространства между "собеседниками" — человеком и пароходом. Развитие событий: "Подойди сюда!.." и "За кормой луница" — вот пространственное движение живого и умершего навстречу друг другу. "По древним представлениям, вода отделяет нас от предков, которым известно наше будущее"²³. Маяковский и разворачивает мысль о памятнике как слово о будущем, открывающемся живым через "предка" — героя: "За кормой луница. Ну и здорово! Залегла, просторы надвое порвав. Будто навек за собой из битвы коридоровой тянешь след г е р о я, светел и кровав". Следующая строфа начинается с размышления о коммунизме. Но что означает г е р о й — слово, заключающее оценку подвига дикпурьера? "Герой — в греческой религии обозначение просветленного покойника, культ которого был делом общины или вообще группы людей (корпорации и тому подобное)"²⁴.

Слово "герой" в стихотворении Маяковского прежде всего сводит в о е д и н о разветвленные "частные" метаморфозы Нетте, каковыми были — отдельно: превращение очков — в спасательные круги; перевод труженической мирной сути Теодора Нетте-человека — в "дымную жизнь труб, канатов и кривков" парохода; переход чувства долга советского дикпурьера — в

подвиг, сделавший простого человека - героем, смертного - бессмертным²⁵. В этом смысле метаморфоза у Маяковского, как и в античности или фольклоре, - ожетообразующая, и превращение Нетте в героя - метаморфоза, завершающая цикл его развития, - граница между первой и второй частью стихотворения. В целом ее завершается высказывание поэта о памятнике Нетте, в основе которого языческая философия жизни и смерти, точнее - бессмертия, философия, провозглашающая вечность природно-материального содержания жизни. Природно-материальное акцентируется Маяковским - в завершение - в полемическом переосмыслении связанного с философией бессмертия фразеологизма: "оставить след". Освещенный лунным свет след за кормой парохода (след на воде!) объявляется п р и р о д н ы м, нерукотворным памятником погибшему за с о ц и а л ь н о е переустройство мира: "Будто навек за собой из битвы коридоровой тянешь след героя, светел и кровав". В этой строфе находит свое выражение главный смысл и назначение г е р о я - его функция с в я з и между поколениями людей, между прошлым, настоящим, и будущим²⁶. Такую функцию на протяжении веков истории культуры выполнял герой, возведенный в и д е а л, божество. Маяковский старательно подчеркивает, что его герой - рядовой труженник революции. Это связано, как отмечается всеми пишущими о Маяковском, с общим развитием советской литературы 20-х годов, с углублением и индивидуализацией образа революционера и времени в произведениях практически всех писателей. Маяковский достигает убедительного выражения "естества и плоти" проявления коммунизма в людях своего времени тем, что конструирует в речи произведения с о з н а н и е героя из народа. Нетте предстает у него в освещении пересекающихся лексических рядов архаики и поэтизмов, выполняющих функцию характеристики высокого мира, и просторечий и вульгаризмов, выступающих в качестве характеристики мира обиденного. В целом это сознание неофициальное и антикнижное, явившееся следствием осмысления народом своей исторической миссии, значительности своего времени. Поэтому весомо и значительно все, касающееся героя нового века: то, что он "пилал чай (...) в дилкуне", "болтал", "потел"; то, что среди его друзей и знаком-

ных "Ромка Якобсон" и сам поэт; то, что его словарь немисли без "ах", "суньтесь", "пулеу чешите" и т.д. и т.д. Вместе с тем это (к примеру) совсем не тренёвский герой. У Маяковского здесь совершенно иное художественное задание. Вещи, быт, предметы в первой части стихотворения "Товарищу Нетте" не только и не столько оттеняют героическое во времени и в отдельном человеке, сколько выступают от имени языческого бессмертного мира²⁷. Этот мир — воплощение оптимизма. На него работают каламбуры ("чай, котлами покипел" — "пивал чай"; "тебе не мелко?"), темы воспоминаний ("смешно потел, стихи уча"). Оптимизм заключен в буквальном, физическом укрупнении человека и всего его окружения в результате метаморфозы, в расширении его времени и пространства (перестрелка в вагоне поезда — "б и т в а коридоровая" и т.д.). В отличие от мира Нетте-человека, мира, характеризующегося определенной замкнутостью ("дякупе"), мир Нетте-парохода, человека-героя, в пространственно-временном плане фактически безграничен ("просторы") и соотносен со вселенной и вечностью²⁸.

И Ж И

Вторая часть стихотворения "Товарищу Нетте" по отношению к первой представляет собой контрастное по структуре и философским истокам поэтическое высказывание. Будучи прямым обращением к слушателю, оно строится как размышление об общих вопросах бытия и существования человека. По структуре своей она близка диатрибе, трансформировавшейся, в частности, в христианскую проповедь²⁹, точнее, близка она второй части проповеди, которая являлась философским осмыслением жизненного примера. Поэтическое высказывание Маяковского о "едином человеческом общежитие" и путях его установления тоже отталкивается от христианской мысли — от христианского мифа о "царстве божием" с занимающим в нем центральное место рассказом о спасительной жертве Христа. Д.Н.Тынянов определял такое явление в литературном процессе, когда презняя художественная структура начинает выполнять новую функцию, как пародийное — в отличие от пародичного, вызывающего комический эффект³⁰. Где здесь граница? Почему и "богоборческие"

произведения Маяковского, например, "Облако в штанах" или "Владимир Ильич Ленин", не оставляют впечатления "пародийных"? Конечно, в первую очередь – в силу убедительности полемики Маяковского с христианским миропониманием: это отвлекает читателя от обращений поэта к "готовой" форме (в частности, к мистерии, что явно в поэме о Ленине)³¹.

Маяковский ставит на место мифической фигуры живое историческое лицо, и оно оказывается значительнее и богаче – как этическое и идеологическое явление – тех носителей вечных ценностей, которых канонизировало христианство. Историческая личность современника у Маяковского в а с л о н я е т мифическую (поэт – апостола). Подобным путем происходит замещение или вытеснение прежнего смысла из "христианских" мифов – весьма значимых во второй части стихотворения "Товарищу Нетте": кровь, крест, смерть, воскресение... Не менее важно также, что как в мифе-сюжете, так и в мифемах у Маяковского христианское теснится языческим, в религиозном смысле одно другим нейтрализуется через синтез и в этом "святом" качестве вводится в контекст современной истории. Синтезирование языческой и христианской символики, с помощью которой в памятнике Нетте осмысливается проблема бессмертия, объявлено в строчках, связывающих первую и вторую части стихотворения: "Будто навек за собой из битвы коридоровой тянешь след героя, с в е т е л и к р о в а в". Наряду с тем, что эти выделенные слова характеризуют соотносительность драматизма настоящего и гармонии будущего, во имя которого совершаются подвиги, они являются знаками двух философий бессмертия: языческой и христианской. Языческая – восходит к поклонению огню и воде, христианская – крови Спасителя. В памятнике Нетте мифемы "огонь" и "кровь" по-своему неразделимы и неслияны.

Итак, вторая часть стихотворения "Товарищу Нетте" отличается от первой прежде всего именно тем, что главенствующее место здесь занимает мифема "кровь" и что обращает она на себя внимание отсутствием смеха (в каких бы то ни было его проявлениях)³², столь определенного в первой части стихотворения. И дело здесь не в "неуместности" смеха в присутствии смерти (в античном мире смерти человека как раз сопутству-

ет смех богов³³). Развитие философии бессмертия в памятнике Нетте пересекается с христианской этикой, с доктриной аскетизма и жертвы: "Мы живем, закатив железной клятвой. За нее — на крест, и пулею чешите: это — чтобы в мире без России, без Латвий жить единым человечьем общежитьем". Физическая и духовная сосредоточенность героя революционного времени, которого выдвигает Маяковский, на "конечной" цели в переустройстве мира совершенно естественно ассоциируется со спасительной жертвой Христа. Ассоциация эта задана читателю всем опытом общения с классической литературой. Маяковский отталкивается от закрепленного в Евангелии представления о трагедийной участи прокладывающего путь человечеству к братству и единению. В основе этой трагедийности — необходимость пролития собственной крови во имя прекрасного будущего людей. Маяковский соединяет основывающуюся на самопожертвовании этику с классовой беспощадностью к злу, что характеризует этику революционера и что требует особого разговора. В данном случае речь идет о теме переживания конечности своего телесного бытия, теме, казалось бы, снятой философией жизни-метаморфозы (первая часть стихотворения). Почему совершается такой поворот в суждении Маяковского о бессмертии? Очевидно, потому, что поэт пропускает через свое сознание историю основных философий бессмертия, чтобы сформулировать другую, соответствующую новому социально-этическому опыту человека-вершителя истории, коммуниста. Этот вопрос тесно связан для Маяковского с поисками единого отношения к категории времени, с лично переживаемой потребностью слияния времени "родового" и "личностного"³⁴. Занятый проблемой интересов коллективных ("общинных"), Маяковский постоянно приходит к противоречию между бесконечностью бытия "рода" и сроком индивида³⁵. Отзвук мифа о Христе в рассказе о бессмертии подвига героя-революционера обусловлен именно в силу того, что там это противоречие нашло наиболее яркое отражение. С.С. Аверинцев, характеризуя смену языческого мировосприятия христианским, отмечает, что христианское, "унаследованное от античной Греции переживание бытия как блага, преимущества и совершенства, сильно выиграло в остроте, в эмоциональном на-

пряжении. Самое общее и отвлеченное неожиданно обернулось самым интимным и конкретным³⁶. Переживание человеком новой эпохи своей телесной конечности у Маяковского обозначается через мифему "крест", а затем еще определеннее: "смертный час". Что за ним стоит? Конечно, в них есть указание поэта на свое историческое время как время героических страданий и испытаний. Распятие — устойчивый образ в поэзии Маяковского. И, кажется, не патристика, а именно поэзия Маяковского натолкнула С.С. Аверищеву на такое раскрытие символа: распятие обозначает, что "тело до конца "явлено", развернуто, как знамя и как книга"³⁷. Но Маяковский постоянно вносит поправки в собственную же философию смерти "во имя". Она корректируется через наложение на христианскую категорию **ц е л и** — языческой³⁸, точнее — восходящей к языческой "прагматике"³⁹: "В наших кладах кровь, а не водица. Мы идем сквозь револьверный лай, чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, в строчки и в другие долгие дела". У сына человеческого — героя стихотворения Маяковского, представителя нового единства людей ("мы") — отмечается и **н д и в и д у а л ь н а я** заинтересованность в полном посвящении своей жизни **о б щ е й** великой цели. Так, латыш Теодор Нетте заинтересован в "едином человеческом общежитии" потому, что разбеднен со своей родиной, Латвией; так, человек должен помнить о достойной жизни и о достойной смерти, дающей "право" на перевоплощение. Есть в этой мысли Маяковского и отзвук "разумного эгоизма" русских революционеров-демократов XIX века. В его философии смерти "во имя" трагическое сохраняется как индивидуальное переживание небытия, но оно корректируется оптимизмом метаморфозы **к р о в и г е р о е в** в "долгие дела", несущие совидательный **о г о н ь**. В последней строфе второй части стихотворения, как и в конце первой части, мифемы "огонь" (свет) и "кровь" оказываются в одном ряду⁴⁰. Парадоксально, на первый взгляд, что при всей значимости в стихотворении индексов мифемы "вода" ("пароход", "лот") в авторской декларации самой метаморфозы — "умирая, воплотиться" — вода выступает в ироническом смысле: "водица". Чем это вызвано? В оппозиции "кровь" — "водица" Маяковский утверждает бессмертие героического, отказывая в перевоплощении всему живому

подобисму⁴¹. И мифема "кровь" означает у Маяковского в конечном счете соединение мифем "вода" и "огонь" (проливая свою кровь, "умирая", герой "воплощается в пароход). Так соединяются в памятнике Теодору Нетте две философии бессмертия — языческая и христианская, являя нечто третье, принципиально новое, опирающееся на конкретные факты самопожертвования революционеров, для которых неприемлемо непотребление злу насильем. Отвергая христианскую идею добра, Маяковский выдвигает в качестве главной создающей силы миру огню, закрепленного библейской традицией в целом за адом, злом⁴².

Так противопоставляется "загробному вздору" о "том свете", вымышленному пространству "ада", действительность, в которой достаточно "адевого" огня ("курок", "битва коридоровая", "пулею чешите", "револьверный лай"), но которая поставлена Маяковским под знак триединого созидательного огня: природного огня солнца и огня трудной работы⁴³ ("порт, горящий, как расплавленное лето"), огня очага ("чай") и огня великой идеи, духовного горения коммуниста, огня, освещающего будущее, ведущего к "единому человечьему общежитию" ("железная клятва"⁴⁴).

Но переосмысление христианского мифа о спасительной крови во второй части стихотворения "Товарищу Нетте" заключается и в еще одном важном моменте: в противопоставлении Мессии, "единице" — героического "мы"; в выдвигании в качестве направляющей силы истории не мифических, а живых, "сегодняшних, правдошных" лиц и личностей. "Мы" — исторически конкретное, соотношенное с именем Ленина, поколение революционеров — большевиков. Вместе с тем имя Нетте во второй части стихотворения не исчезает и не растворяется в общем "мы". Опосредованно оно упоминается здесь трижды, в каждой строфе ("В коммунизм из книжки верят средне! Мало ли что в книжке можно намолоть! А т а к о е — оживит внезапно "бредни"..."; "...чтобы в мире без России, без Л а т в и й..."; "...чтобы, умирая, воплотиться в п а р о х о д н..."). Таким образом, имя героя выступает во второй части стихотворения в функции ж и в о г о конкретного примера, воплощения идеи коммунизма и примера того, как обретается бессмертие. В некотором смысле поэт, выражая это отношение к герою от имени современников — револю-

пионеров и характеризуя свое трагедийное время, вводит психологический мотив в жизнеописание "обычного", по сути, героя, каковым является в стихотворении Нетте (отсюда и названные стихотворения: "Товарищу Нетте. Пароходу и человеку", а не "Тодору Нетте..."⁴⁵). Этот психологический мотив, как ни покажется странным, в "философской" второй части стихотворения заключается в логизации веры, которой живет у Маяковского отдельный борец за будущее и коллективное "мы": "Мы живем, закатые железной клятвой, чтобы..."; "Мы идем сквозь революционный лай..., чтобы...". О чем свидетельствуют эти "чтобы"? О том, что революционер вступает на путь, на котором его ожидает гибель, но он его и а б и р а е т.

Как было отмечено выше, диалог поэта с пароходом и человеком Нетте - диалог с героем, представителем "предков", которым известно будущее "рода". Будущее у Маяковского раскрывается через оппозицию ф а к т и ч е с к о г о коммунизма - коммунизму из "книжки" и евангелиевскому "царству божии". Пространство и время "единого человеческого общежития" поэтому включает факты коммунистического сознания и этики в н а с т о я щ е м (подвиг Нетте - знак рождающегося нового мира), сложившийся в п р о ш л о м этический идеал самопожертвования (миф о Христе) и различные концепции будущего литературного происхождения (коммунизм из "книжки"; в частности, "бредни" могут прочитываться как "утопии" писателей различных веков).

Маяковский характеризует свое время как эпоху разрешения вековых противоречий. Самоотверженность людей, строящих новый мир ("мы"), несет в себе снятие социальных, национальных, политических, профессиональных и всякого рода других конфликтов. Хронолог настоящего в стихотворении "Товарищу Нетте" дан через символизированное единство созидания и отрицания - мира и войны, жизни и смерти. Это предстает прежде всего в "метонимичной" жизни героя. "Чай" и "стихи", с одной стороны. "Печати сургуча" и "курок" - с другой. "Огонь" (в различном его проявлении) является здесь выражением противоречивости бытия, а метафора "битва коридоровая" закрепляет за пространством настоящего знак н е и з б е ж -

и о с т и столкновения с врагом идущих к "единому человечьему общезитью", неотвратимости кровопролития на этом пути. Родившийся во второй части стихотворения образ п у т и к будущему ассоциируется именно с коридором, узким пространством, по сторонам которого враждебный мир: "Мы идем сквозь револьверный дай..."⁴⁶. Изначально это и обуславливает жесткую сосредоточенность героя времени Маяковского на д о л г е, подчиненности интересов индивидуальных общему, "родовому" делу: "Мы живем, э а ж а т и е железной клятвой". Залечатлевая пространство и время исторического рубежа, мир человека определенного исторического промежутка, поэт сосредотачивает внимание читателя на значительности, величии этого момента (момента с точки зрения безграничного будущего). Настоящее у Маяковского – проведение черты между прошлыми будущим, граница, разделяющая враждебные друг другу миры. "Битва коридоровая" – настоящее, из которого видится путь к "единому человечьему общезитью", настоящее, причастившееся к в е ч н о с т и : "За кормой дунца. Залегла, просторы надвое порвав. Будто навеки за собой из битвы коридоровой тянешь след героя, светел и кровав". Восклицание "Ну и здорово!" связано с трагическим временем, но с символическим его цветом – "светел и кровав" – поэт связывает представление о прекрасном. Именно с обретением высокой цели у человека меняется отношение к собственной жизни. А осознание им своей роли – делателя истории – выдвигает и новое понимание трагедийности исторического процесса, в основе которой не философия жертвенности, а ф и л о с о - ф и я п р о з р е н и я, обретения дара видеть свет будущего (мотив, которому Маяковский был верен от начала своего и до конца). В этом, по Маяковскому, и есть разрешение вопроса о смысле жизни индивида, вопроса о смерти и бессмертии.

"Естество и плоть" коммунизма, конкретизация пространства и времени будущего в настоящем обозначена в "памятнике" Бетте также через понятие к о л и ч е с т в а героического, представленного злохой революции. "Мы" в стихотворении Маяковского выражает прежде всего диалектику героического состоявшегося и героического потенциального, но уже осознаваемого в настоящем. Поэтому "мы" и характеризуется непротивопо-

ставлением миру обобщенному, обывательскому, хотя пафос утверждения героического в "памятнике" Нетте в полной мере понятен лишь на фоне действительности века. Как и в поэме о В. И. Ленине, в стихотворении "Товарищу Нетте" оппозиция герои — обыватель лишь понечена через "чужое слово", но не становится самостоятельным, выделенным конфликтом произведения. Пафос утверждения "родового", "общинного" начала в настоящем времени не снижает пафоса полемики, направленной против всякого рода косности во взглядах самого же освобождающегося народа⁴⁸. Однако пространство и время характеризуются в "памятнике" Нетте настойчивым акцентированием с в я з и миров и явлений. Функцию связи прежде всего выполняет союз "и", обращающий на себя внимание уже в подзаголовке "памятника": "Пароходу и человеку". В дальнейшем союз "и" выступает в роли связи пространственно-временных планов самого процесса метаморфозы Нетте: "разворачивался и выходил", где глаголами отмечен момент переходности парохода в человека⁴⁹ и где функция этих глаголов в контексте "загробного вздора" близка к значению возвращения героя с "того света" — т. е. "этот". В ином смысле выступает связь в словосочетании "светел и кровав". Здесь через "след героя" выражено соединение двух исторических эпох — настоящего и будущего, того, что в синтагме "коммунизма е с т е с т в о и л я т ь" (суть, сущность и ее материальное выражение, идея и факт) получает своего рода авторский комментарий. Более осложненной синтаксической конструкцией является в стихотворении со/противопоставление "на крест, и пулею чешите". Вряд ли запятая здесь авторского происхождения. В строфе есть соединение библиизма и вульгаризма как знаков бессмертного и смертного, хотя в формуле этической нормы у Маяковского: "Мы едим, зажатые железной клятой. За нее — на крест, и пулею чешите..." последнее синтаксическое звено — своего рода уточнение идиомы "идти на крест". Маяковский стремится внести в устойчивое, выработанное "на все времена" понятие добра и благодетельности новое историческое содержание, а вместе с тем, как было сказано выше, это "и пулею чешите" необходимо поэту как противовес христианской философии непротivления злу насиллием. Само же

революционное насилие в стихотворении получает разъяснение, как если бы поэт обращался к носителям другой точки зрения. Знаком такого разъяснения становится конструкция "это - чтобы".

Т.о., союз "и" в тексте служит реализации идеи "единого человеческого обществу" и воплощения времени индивида в "парходах, строчках и других долгих делах".

В добавление следует отметить, что через союз "и" выражается в стихотворении также снятие пограничности между духовным и материальным, создается единый хронологический факт, и "книжки". Оппозиция: действительность (подвиг Нетте) - "коммунизм из книжки" характеризуется у Маяковского той природой полемики, которая способствует обновлению слова, идеи, культурных ценностей. В конечном итоге само стихотворение "Товарищу Нетте" призвано продемонстрировать в качестве памятника такое понимание искусства, в котором снимается противительное отношение "искусство - действительность". "Строчки" выдвигаются Маяковским как умирание и воскресение поэта, как метаморфоза жизни - огня и крови.



Последняя строфа стихотворения Маяковского - звено, благодаря которому "памятник" предстает как нечто композиционно замкнутое, цельное, где особо значима отмеченность г р а я ц ы в м и р е ч е л о в е к а: начало стихотворения - смерть/жизнь, конец - жизнь/смерть. И в начале и в конце стихотворения акцентирована соотношенность лирического "я" с именем Нетте. Обращает на себя внимание сходность синтаксиса первой и заключительной строфы стихотворения. Она - в переключке скобочных по смыслу отрицаний: "Не загробный вздор" - "других желаний нету".

Не менее важна жанровая функция последней строфы стихотворения. "Мне бы жить и жить..." - своего рода формула "памятника": она заключает в себе единство личного начала (я, Нетте) и общественного (Т о в а р и щ Нетте). В ней заключена нравственно-идеологическая сущность "памятника" - выдвижение нормы, идеала и принципа эстафетности в утвержде-

нии прекрасного. Это философия этической и эстетической равнозначности жизни и смерти. Лексический повтор-удвоение в стихе: "Мне бы жить и жить, сквозь годы мчась..." образует время-пространство жизненного пути, вызывающее представление о бесконечной молодости человека. Вместе с тем Маяковский утверждает мысль о жизни как о стремительном движении, сопряженном с противодействием. "Сквозь годы мчась" - значит, обгоняя время и преодолевая его. "Годы" здесь нечто материально-предметное, синонимичное слову "горы". Образ мчащейся сквозь годы жизни естественно ассоциируется с движением поезда, и это "сквозь" актуализирует и трагедийный смысл стихов о "револьверном лае" и "коридорной битве". Таким образом, путь революционера закрепляется в читательском сознании как отмеченный единством трагедийности и красоты, единством эстетического и этического - "света и кровава".

Третья часть стихотворения "Товарищу Нетте" в некотором роде выполняет роль постскуптума: она - реакция на символическое.

Обращает на себя внимание демонстративное сходство последней строфы стихотворения Маяковского с концовкой "Думы про Опанаса" Э. Багрицкого: "Так пускай и я погибну у Попова дога той же славы кончивсь, как Иосиф Коган". "Дума про Опанаса" печаталась в "Комсомольской правде" от 27 июня и 4 июля 1926 года. Под стихотворением Маяковского стоит авторская дата "15 июля". Встреча Маяковского с пароходом "Теодор Нетте" произошла, по свидетельству П. И. Лавута, 28 июля. Стихотворение "Товарищу Нетте" писалось, таким образом, скорее всего под впечатлением двух событий в сознании Маяковского: встрече с Нетте-пароходом - героем-символом живой действительности, и Иосифом Коганом - героем "кижик". В. О. Перцов, опровергая мнение о заимствованности концовки стихотворения "Товарищу Нетте" (А. Безыменский) и размышляя о "совпадении" в мыслях двух поэтов-современников, объяснял это так: "Заимствование" было у эпохи⁵⁰. Это - уход от вопроса. Думается, Маяковский сознательно ставит рядом два смертных часа коммунистов, отдавших жизнь за "единое человецье обмежитье": один идет почти буквально "на крест", одерживая моральную

победу над противником — это Иосиф Коган. Другой погибает в схватке с врагом с оружием в руках. При истинности и величии поведений обоих героев Маяковский в качестве своего идеала выдвигает "смертный час" Теодора Нетте. Это подсказывается воспоминаниями К. Велинского, очевидца перестрелки советских дипкурьеров Теодора Нетте и Иогана Махмасталя. К. Велинский писал, что Маяковский, слушая его рассказ о схватке дипкурьеров с бандитами, страшно обрадовался, что Нетте первым выстрелил по врагу. "Я бы тоже так сделал. Таков закон поэзии", — сказал он⁵¹. Закон этот и утверждает Маяковский всем своим стихотворением. "Мне бы жить и жить, сквозь годы мчась..." — одна из ярчайших поэтических автохарактеристик Маяковского.

Последняя строфа памятника Нетте могла бы стать эпиграфией и самому поэту⁵².

Примечания:

- ¹Луначарский А. В. *Ленин и искусство: Воспоминания* // Луначарский А. В. *Статьи о советской литературе*. — М., 1971. — С. 65—66.
- ²Указ. соч. — С. 66.
- ³Ср.: Пицкель Ф. Н. *Маяковский: художественное постижение мира*. — М., 1979. — С. 189.
- ⁴Такое определение "памятника" распространяется и на поэму "Владимир Ильич Ленин", стихотворения "Юбилейное", "Хорес", "Сергею Есенину", ряд других и, естественно, на поэму "Во весь голос".
- ⁵Давно отмеченное исследователями Маяковского (Л. И. Тимофеев, Л. Е. Холшевников, Э. С. Палерный и др.) звуковое воспроизведение слова "вздрогнул" последующими — "загробный", "взор", "Теодор" акцентирует как раз связь между антитестичными понятиями. То, что на уровне лексики (логики) является антитезой, на уровне фонетики (чувства) — синонимы.

⁶ Такое переосмысление а д а подчеркнуто дано в "Мистерии-буфф".

⁷ В функции удивления ч у д у выступает в первой строфе стихотворения перенос имени Нетте на отдельную строку-стих.

⁸ Герой греческой мифологии Арг, строитель корабля для Ясона и его спутников, отправлявшихся в Колхиду за золотым руном, был как раз таким лицом, чье имя перешло кораблю, что, в сущности, свидетельствовало о перевоплощении человека в "вещь", мастерат- в произведение. Этот мотив метаморфозы отчетлив и в стихах Маяковского, объединяющих героя и певца: "чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, строчки и другие долгие дела".

⁹ Ошоров С. Повесть "метаморфоз" // Овидий. *Метаморфозы*. - М., 1977. - С.6.

¹⁰ Подробнее см.: Бодров М.С. О пространстве и времени в метаморфозе Маяковского "природа - человек - вещь" // *Пространство и время в литературе и искусстве*. - Даугавпилс, 1984. - С.80-82.

¹¹ Альфонсов В. "Эй, вы! Небо!..". О раннем Маяковском. - В мире Маяковского. - М., 1984. - Кн. первая. - С.182.

¹² Что, кстати, было верно отмечено А.К.Воронским, но ошибочно истолковано. (Воронский А. *Маяковский* // Воронский А. *Литературные портреты: В 2-х т.* - М., 1928. - Т.1. - С.351-399.

¹³ Стеблин-Каменский М.И. *Миф*. - Л., 1976. - С.9.

¹⁴ Леви-Стросс К. *Структура и форма* // *Семиотика*. - М., 1983. - С.428.

¹⁵ Вода и огонь представлены в стихотворении "индексами" (См.: Ч.С.Пирс в изложении Р.Якобсона: "Действие индекса основано на фактической, реально существующей смежности означающего и означаемого (...), например, дым есть индекс огня". - Р.Якобсон. *В поисках сущности языка* // *Семиотика*. - С.104). Так, индексом воды является "пароход"; индексами огня - "дым", "труба".

¹⁶ "Расплавленное лето" ("заходящее солнце" и "луница" в

своих синонимичных количественно-качественных обозначениях выражают подчеркнуто надбытовое значение слова.

17 "Ассоциируя Агни (Огонь) с небесными (а иногда и с земными) водами, древние индийцы высказывали мысль о природной связи этих элементов: из воды туч появляется огонь молний, по достижении земли огонь снова уходит в воду. Вода поэтому всегда содержит элемент огня". (Афанасьев А.Н. Древо жизни. - М., 1982. - С.85). У Маяковского эта взаимосвязь воды и огня трансформируется в мифему "пароход" и ее варианты.

18 "В сущности, и миф о происхождении огня, и сказание о начале человеческого рода тождественны: бог-громовержец (Агни) послал с неба молнию, возжег ею на земле огонь и устроил первый очаг: в том же молниеносном пламени он низвел на землю и душу первого человека, водворил его при огне и установил семейный союз, домохозяйство и жертвенный обряд". (Афанасьев А.Н. Древо жизни, С.181).

19 Так, символическая лунная дорога на море ("след героя") - "залегла, просторы в а д в о е порвав". - Но одновременно это символическая связь настоящего с будущим.

20 Ср. у Б. Пастернака: "Потный трактор пашет озимь..." в стихотворении "Ненастье", в котором мифологический характер "пота" уже совершенно отчетлив.

21 Эта культурная традиция в настоящее время стала широко известной благодаря работам М.М. Бахтина. В 20-е годы она была ослаблена тенденцией "сатирического смеха", что особенно сказалось на творчестве Маяковского. Однако и в другом примере: "Холод большой. Зима здорова. Но блузы прилипли к п о т - н е н ь к и м . Под блузой коммунисты..." ("Хорошо!") отчетлив отзвук "смеха-акушера".

22 Время в этом значении дает о себе знать в другом стихотворении Маяковского 1926 г. "Разговоре с фининспектором о поэзии": "Все меньше любитя, все меньше дерзается, и лоб мой время с разбега крушит...".

23 Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. - М., 1982. - С.56.

- ²⁴Новый энциклопедический словарь. Брокгауз и Ефрон. - 1892. - Т.13. - С.307.
- ²⁵Обнаружение тонких связей между "микрообразами" Нетте - парохода и человека наиболее полно впервые было проведено З.С.Палерным (Палерный З.С. О мастерстве Маяковского. - М., 1957. - С.94-99).
- ²⁶Эта связь выступает в категории примера. М.М.Литвинов, зам. наркома иностранных дел, в надгробном слове о погибшем дип-курьере сказал: "Покойный товарищ Нетте - лучший пример того, как каждый из нас должен себя вести" (Известия. - 1926. - 10 февраля). Параллельно Маяковским дана реализация смысла профессии Нетте: дипкурьер - связывающий. Нетте-пароход в стихотворении связывает самые отдаленные друг от друга города советского черноморского побережья: Батуми - Одесса ("От Батума, чай, котлами покипел...", - где восклицание свидетельствует о предполагаемом самом большом пути, пройденном пароходом).
- ²⁷И его характеризует "идея вечного возвращения"; здесь "природа - модель для истории, а не история - модель для природы" (Досев А.Ф. Античная философия истории. - М., 1977. - С.19).
- ²⁸Знаком вечности здесь, естественно, выступает Луна. Символика, связанная с Луной, близка мифологическому отношению к Солнцу (божественный свет и огонь) (См.: Афанасьев А.Н. Древо жизни. - С.42).
- ²⁹См.: КЛЭ. - М., 1971. - Т.6. - С.41-42.
- ³⁰Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С.284-310.
- ³¹"Каждая его поэма - хождение души по мукам, гибель и затем апофеоз воскресения для новой, неслыханно прекрасной и справедливой, вечно счастливой, идеальной человеческой жизни. В поэме "Владимир Ильич Ленин" - то же самое. Тема смерти переходит в апофеоз...", - замечает В.Н.Катаев. (Катаев В. Трава заоблечения. - М., 1967. - С.175).

32 В христианском мире плач — "путь к "уподоблению" богу", тогда как в античном мире "плач относителен, смех абсолютен (в самом изначальном смысле слова "ab-solutum" — в смысле "отрешенности", ибо он отрешает от частного и соотносит с целым)", — пишет С.С.Аверинцев. (Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977. — С.68,69.).

33 Отсюда, как известно, пошло выражение "гомерический смех"; по представлению античного грека, "через смех можно было уподобиться олимпийцам" (Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы, С.69).

34 И такое слияние происходит в переживании рассказчиком в поэме "Владимир Ильич Ленин" времени Ленина: "Кто сейчас оплакал бы мою смертьшку. в трауре вот этой безграничной смерти!", — говорится в начале повествования и закрепляется в финальной части: "Сейчас прозвучали б слова чудотворца, чтоб нам умереть и его разбудят — плотина улиц враслашку растворится, и с песней на смерть ринутся люди".

35 Например: "И когда это солнце разжиревшим боровом взойдет над грядущим без нищих и калек, — я уже стигну, умерший под забором рядом с десятком моих коллег".

36 Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. — С.45.

37 Там же. — С.116.

38 "Гибель героя без остатка входит в баланс его победной судьбы, и поэтому о погибших героях не следует всерьез жалеть: "Им для того испослали и смерть, и погибельный хребий Боги, чтоб славнов песней были они для потомков", — пишет С.С.Аверинцев, цитируя Гомера (Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. — С.65).

39 Таковы различные формы языческих жертвоприношений (См., напр.: Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. — М., 1978).

40 "Огонь" здесь выступает в двух смыслах: в индексе мифемы "сквозь револьверный лан" (т.е. сквозь огонь, что соотносится с "коридоровой битвой") — со знаком смерти, в метаморфозах "человек — пароход", "человек — строчек" — со знаком жизни.

⁴¹Знаменательно, что Маяковский, обозначая полноту бытия, настоящую жизнь, через мифему "кровь", ставил рядом с ней понятие "идеи", синонимичной библейскому "слову". Таков смысл афоризма из цикла "Париж": "Идею нельзя замешать на воде...".

⁴²Наиболее устойчивая конкретная черта Ада в Новом завете - это упоминания огня... (Мифы народов мира: В 2-х томах. - М., 1980. - Т. I. - С. 37).

⁴³С пересмыслением мира ада у Маяковского связаны (кроме "Мистерии-буфф") многие прозаические, напр., "Необычайное приключение..." ("В сто сорок солнц закат пылал (...) в упор я крикнул солнцу "Слава! довольно шлаться в пекло!") или "Разговор с товарищем Лениным" ("Товарищ Ленин, работа адская будет сделана и делается уже").

⁴⁴Фразеологизм "железная клятва" образован, по-видимому, по аналогии с Аннибаловой клятвой, клятвой карфагенского полководца Ганнибала, о котором у древнеримских историков рассказывается, что, "когда ему было десять лет, отец заставил его дать клятву всю жизнь быть непримиримым врагом Рима, превратившего Карфаген в свою колонию. И клятву свою Аннибал сдержал". (См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. - М., 1966. - С. 24). У Маяковского "железная клятва" документально прикреплена к событиям января 1924 года - смерти В. И. Ленина и II Всесоюзному съезду Советов, на котором была произнесена от имени партии известная клятва Сталина (Сталин И. По поводу смерти Ленина // Сталин И. Соч. - М., 1952. - Т. 6).

⁴⁵Это наглядно на фоне другого стихотворения-памятника, написанного в том же 1926 г., - "Сергею Есенину".

⁴⁶Как последовательно у Маяковского, ратующего за единство сознания современников, борьба со "стершимися" словами и фразеологизмами. "Мы идем сквозь револьверный лай" - замещение фразеологизма "сквозь огонь". Но что меняется? Новый фразеологизм несет в себе образ врага, служащего хозяину, образ пса, которого напускают на идущего с в о е й дорогой. Это позволяет читателю в самом тексте стихотворения, а не за счет дополнительных сведений, увидеть обстоятельства

гибели Нетте.

⁴⁷В коммунизм из книжки верят средние. "Мало ли что можно в книжке насовать!" — близко к таким амортизирующим строчкам из поэмы о Ленине, как: "Мы спим ночь. Днем совершаем поступки. Давбы слов голочь воду в своей ступке". В воспоминаниях П.И.Давута отмечается, что при чтении стихотворения "Товарищу Нетте" Маяковский в строке: "В коммунизм из книжки верят средние" "менял" "верит" на доверительное "верить" (Давут П.И. Маяковский едет по Союзу: Воспоминания. — М., 1976. — С.32). Это еще последовательнее приглушало разницу между точками зрения поэта и адресата его идеи "человечьего оцепенения".

⁴⁸В этом плане показательно переосмысление Маяковским народных пословиц и поговорок. В стихотворении "Товарищу Нетте" таких примеров по меньшей мере два. В строчках: "В наших жилих кровь, а не водица. Мы идем сквозь револьверный лай..." подвергается проверке народная мудрость: "Кровь людская — не водица" и "Собака лает — ветер носит".

⁴⁹"Реалистически" это объясняется как: наложение друг на друга разных образов: у поэта "произошла встреча с пароходом, но в памяти живет близкий человек" (Барштейн А.М. Анализ литературного произведения (На материале стихотворений С.Есенина и В.Маяковского). — Шауляй, 1981. — С.12).

⁵⁰Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество. 1925-1930. — М., 1972. — С.137.

⁵¹Белинский К. Легенды о Маяковском. — М., 1965. — С.52.

⁵²"(...) в истории лирики, начиная с древнего Египта, надгробные надписи от первого лица предшествовали эпитафиям, и от них же ведут начало автобиографии. Русской народной лирике хорошо известна эта форма разговора мертвого с живыми..." (Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. — Саратов, 1980. — С.164).

В. ТЕРЕХИНА
(Москва)

Образ В.В.Маяковского в зарубежной поэзии:
концепция социалистического поэта

На исходе XX века мировое значение творчества В.В.Маяковского раскрывается во всей его полноте и неоспоримости. Произведения советского поэта переведены на 110 языков, к его наследию обращаются на всех континентах земного шара. Видные деятели мировой культуры связывают с именем Маяковского становление социалистических литератур, преодоление канонов модернизма, ориентацию искусства на решение острейших вопросов современного общественно-политического развития. "В свете Маяковского мы переоцениваем наши собственные богатства, мы лучше понимаем и наши истоки, и наше движение. В свете Маяковского мы видим, как открывается перед нами общий путь поэтов мира"¹, — подчеркивал Луи Арагон.

Среди многих свидетельств широкого восприятия Маяковского за рубежом — переводов, кино- и театральных постановок, литературно-критических статей и монографий, воспоминаний, — есть до сих пор не привлекавшее внимание исследователей значительное число стихотворений о нем. Более ста поэтических произведений, часть из которых не переводилась на русский язык, являются не только фактом знакомства их авторов, поэтов почти 30 стран, с советской литературой. В них отразилось отношение к творческому опыту Маяковского, а через него — становление концепции социалистического поэта от первых лет Октября до наших дней.

Важнейшей особенностью образа Маяковского, складывавшегося в массовом сознании, стало слияние человеческой и творческой индивидуальности поэта с революционным временем, которое нуждалось в нем и которое он воплотил глубоко и новаторски. Впервые "весомо, грубо, аримо" предстали черты поэта новой исторической формации, не только свидетеля, но и активного участника социалистических преобразований. Общественный статус

личности, ее внелитературное, по словам Гуго Гупперта, влияние опережало и во многом определяло восприятие поэтического текста. Еще не будучи достаточно известен за границей своими стихами, Маяковский становился в первые послереволюционные годы фигурой мифологизированной. "Рассказывает, что в эпоху гражданской войны он часто выезжал на фронт и в окопах читал свои стихи. Полки, вдохновленные его строками, неудержимо бросались в бой. Он делал подписи к плакатам буквами вышиной в фут. Его плакаты о гражданской войне были смертельны для врага, как штuki, а его послевоенные стихи были по силе действия равноценны бригадам учителей или целым грузовикам медикаментов, для ликвидации неграмотности или эпидемий... Таковы легенды о Маяковском в Америке",² - сообщал живший там переводчик А. Шнейдер. В воспоминаниях чешских писателей сохранился другой легендарный эпизод: Маяковский агитирует среди грузчиков на Сухоне и доставляет в голодающий Петроград баржу с мукой³. Так же символичны были первые впечатления о поэзии Маяковского: "новый мощный талант налетел, как ураган, с востока и разметал старые ритмы и образы" /И. Бехер/, "поэтическое потрясение (...), сравнимое с грохотом грома и видом раздираемого молниями неба" /Ю. Тувим/, "поэт-гигант (...), его голос подобен молоту строителя" /П. Неруда/.

Глубокий след оставили зарубежные поездки Маяковского, его выступления, встречи с деятелями прогрессивного искусства. Даже краткое знакомство с ним убеждало в колоссальных возможностях его личности: "Вот он - Маяковский! Так же прост и велик, как и сама Советская Россия". Поэт осознавал важность своей миссии нести "сквозь кордоны лжи, клеветы и дезинформации" правду о революции, объединять сторонников социалистической культуры. Вглядываясь в будущее, он писал:

То, что я сделал,
это
и есть называемое "социалистическим поэтом".
Выше Эйфелей,
выше гор
- кепка, старое небо дыря! -

сток,
будущих былин Святотор
богатырь⁴.

Первые стихи зарубежных поэтов о Маяковском также связаны с попыткой определить его место и роль в становлении революционной поэзии. Это были отклики на трагическую смерть поэта. Польские писатели посвятили памяти Маяковского 6-й номер журнала "Месенчник литературный" за 1950 год. На его страницах выступил Владислав Броневский, считавший своим поэтическим дебютом перевод стихотворения Маяковского "Поэт-рабочий". Еще в 1922 году он записал в дневнике: "Маяковский показал мне совершенно мой мир", а позже подтверждал: "Поэзия Маяковского сделала из меня социалистического поэта. Стихотворение "Поэт-рабочий" стало моей жизненной программой, пополнило мои фронтовые, поверхностные уроки марксизма". Это ощущение себя соратником, бойцом одного литературного фронта с Маяковским присутствует и в первом стихотворении о нем "14 апреля":

Пусть нам слово, как радий,
прожигает сердца:
Хвала тому, кто пал,
нам идти дальше⁵.

В. Броневский надеется, что не смолкнет песня, выпущенная из катакомб на форум. Думой о будущем завершил стихотворение Станислав Рышард Станде: замерло сердце поэта, но не перестанут биться сердца миллионов. Они преодолеют все, воплоят задуманное и вспомнят в каком-нибудь мае: Маяковский мечтал о том⁶. Искренней печалью полно стихотворение Антонина Слонимского "На смерть Маяковского". Как и Броневский, и Станде, он был среди встречавших "первого поэта из красной Москвы" в 1927 году в Варшаве. Это его Маяковский похвалил за перевод "Левого марша", иронически отозвавшись о полемическом выпаде Слонимского: "левый, правый, не все ли равно! Вверх, вверх, вверх!" Спустя три года польский поэт восклицал:

Не верим, что погас огонь в твоей
груди
что остыл котел твоей кипящей

страсти

что лежишь потухший как локомотив
холодный спущенный на насыпь⁷

Замечательный чешский поэт Станислав Костка Нейман, вспоминая встречу с Маяковским, с болью писал: "ты был фанфарой на Красной площади, и я тебя любил...". Со словами выступили и те, кто знал о поэте из книг и газет и принял его художественный мир. Так, в стихотворении словацкого поэта Лаци Новомеского ошутимо слышатся строки: "По черным улицам белне матери судорожно простерлись, как по гробу газет" ("Мама и убитый немцами вечер"):

По черной крышке слезы белые
забили траурную дробь...⁸

"Маяковскому по-маяковски" назвал свои стихи болгарский поэт Ламар (псевдоним Лалы Маринова). Хотя данное стихотворение и звучит как программное, однако появилось оно внезапно, как первое движение души: Ламар и журналист Мерруда Хоррели (псевдоним Тодора Генова) выпустили специальный "Маяковский лист". "Когда мы получили известие о смерти Маяковского, — вспоминает Ламар, — собрались с Тодором Геновым и, волнуясь, решили издать какую-нибудь газету. Решили, что эта газета должна быть футуристической. Я отрезал четверть листа и сложил его вдвое. То-то еще будет! — сказал Тодор. Художник сделал маску Маяковского на линолеуме с заглавием "Маяковский убит Маяковским!" Отпечатали 1000 экземпляров..."⁹ Кроме указанного заголовка, был второй: "Маяковский воскрешен революцией!" Рядом помещались стихи Ламара, Николая Хрелкова и Янзвчо Красинского. Н. Хрелков развивал тему "Нашего марша", С. Красинский выступил с декларацией своей приверженности всему, о чем писал Маяковский. Более глубокое по замыслу стихотворение Ламара подтверждает его признание, что свою первую книгу "Арена" (1922) он написал под влиянием Маяковского. Он многое воспринял у советского поэта — присутствует и мотив сагробного путешествия, и апостол Павел, которого Маяковский заставлял в "Облаке" пройтись в ки-ка-пу, движение фразы и другие черты.

Не могу я взрывать свободно
 глотком пращуря своего,
 барсука оседлать лисицей,
 прогрызть в небе господнем
 большую дыру -
 чтобы богу сказать
 и апостолу бога, Петру:
 - Ваши святейшества!
 Кланяйтесь
 от сердца от чистого
 гостя вашему -

Маяковскому, футуристу!

Или в небесный ваш санаторий
 нету доступа коммунистам
 и душам прочим
 из печей крематория?

Стихи, написанные в период суровых полицейских преследований
 в Болгарии, заканчивались словами:

Пролет сквозь годы сиянье Кремль
 на Запад,
 чтоб начать строки новых поэм
 пролетариата!¹⁰

Так образ поэта Революции Владимира Маяковского вошел
 в зарубежную литературу. Сам разрушавший теснящие рамки, он
 и здесь требовал поиска особых, более действенных форм общения,
 чем традиционное "посвящение". Этот довольно пассивный прием
 почти не встречается по отношению к Маяковскому. Преобладают
 такие действенные, энергичные формы, как обращение, разговор,
 воображаемая встреча. В них содержится возможность конфликта,
 теснящего парадное празднословие. В свое время о подобном
 состоянии говорил Л. Толстой: "Мне кажется, что описать человека
 нельзя, но можно описать, как он на меня подействовал"¹¹. Вот
 это воздействие Маяковского становится содержанием большин-
 ства произведений о нем. К его творческому и человеческому
 опыту обращаются в самые трудные минуты, стремясь найти
 "строющую и бунтующую силу".

Таков один из первых "разговоров" - стихотворение сербского поэта Радована Зоговича "Намокший платая (Разговор с любимым поэтом и с самим собой)", впервые опубликованное в журнале "Српски книжевни гласник" в 1939 году. Зоговичу не было к 30 лет, когда, изможденный недоеданием и тяжелой работой, он заболел туберкулезом. Два года в больницах, известие о том, что его первая книга стихов "Кулак" уничтожена полицией, - вот когда сложились строки этой, по существу небольшой, поэмы:

...хочу одного: послушай,
 послушай меня безмолвно,
 ты - меня,
 а я - самого себя.
 Если сердца нету,
 если сил на тоску больше нету,
 то страшное вдвое страшней,
 я знаю - ты знаешь это.

Я в больнице туберкулезной, а повозду весна, и
 город

разложил на солнце подушки.

Я в больнице, в унылой темнице,

а до этого был безработным и жил корректурой
 газетной.

Ночью дождь по листе барабанил.

...Эх, целых два года

не был я под дождем!..

Не случаен мотив "Обидейного" - ("вот когда и горевать не в состоянии..."), сербский поэт тоже делится с Маяковским своими тревогами о состоянии поэзии, испытывающей давление модернизма, аполитичности:

Это они по грязи в стеклянных санях двустийши,
 это поэты-пажи на заемном двенадцатисложнике,
 а следом поэты-кликуши с бубенцами истерики
 бегут на стеклянных ходулях, бреньчат бубенцами
 своими¹².

Маяковский предстает перед поэтом как нравственная и эсте-

тическая опора в жизни: "Сердце! Забейся ... в ритме Вашего марша: Лево! Лево!" Без преувеличения можно сказать, что образ Маяковского в этом его качестве имел первостепенное значение в годы борьбы с фашизмом. Несмотря на противодействие полиции, цензуры, буржуазной прессы все шире распространялось представление о поэте-борце, верном сыне социалистического отечества и настоящем интернационалисте. Большая заслуга в этом принадлежит зарубежным писателям и поэтам, приезжавшим в 30-е годы в СССР, жившим здесь в политической эмиграции, — они выступали на страницах журнала "Интернациональная литература" и других изданий на иностранных языках с воспоминаниями, статьями о Маяковском, переводами его произведений. В 1939 году вышла книга Э. Триоле "Маяковский — русский поэт", сыгравшая важную роль для франкоязычных читателей (с нее осуществлялись переводы и позже у партизан Вьетнама, в Анголе). Болгарские исследователи собрали уникальные материалы о распространении и восприятии советской литературы в период до освобождения страны: воспоминания, выдержки из частной переписки, протоколы полицейских обысков и допросов, списки арестованных книг. Три тома этих документов, к сожалению, не переведенных, свидетельствуют об огромной духовной мощи советской литературы и подвиге тех, кто ее воспринял. Таков небольшой, но выразительный штрих к биографии замечательного поэта-антифашиста Никола Вацарова. Бойка Вацарова рассказала, что в последние годы Никола особенно любил Маяковского, у него в комнате висели портреты П. Яворова, М. Горького, вырезанная из журнала фотография Маяковского. По этому поводу он сочинил на себя эпиграмму на "русско-болгарском" языке, которую Б. Вацарова привела по памяти:

Сидит кочигара-Вацара
и пишет стихи.
А Маяковски со стены
ему говорит — ветер, ветер!¹³

По воспоминаниям Симеона Русакиева накануне ареста 3 марта 1942 года Вацаров мечтал купить однотомник Маяковского и переводить его стихи. Радван Зогович, участник антифашистского восстания, рассказывал, что в застенках тюрьмы ему приснилось, как в камеру вошел Маяковский и вывел его на родине

просторы. Через полтора десятилетия это отразилось в стихотворении "Если уж записывать сны...":

Не стучал. Ни к чему. Он в Бутырьках к тюремным порядкам привыкал. Я не ждал. Я глаза протирал, не веря ...

"Ну, пойдем! - говорит. Я уверен: от моря до моря мы свободно пройдем с длинноногим попутчиком этим. Мы выходим вдвоем в коридор. Ни души в коридоре. И тяжелая дверь перед нами прыгается с петелью."

Зотогрич продолжает тему первого своего разговора с Маяковским - о роли поэзии в жизни народа. Маяковский выступает как его союзник в борьбе с эпигонами футуризма (Футуризм, ребята! Футуризм!), сюрреализма и пустого экспериментаторства:

Ловкачи! - говорю. - Вот недавно один из таковых про играющий в шмурки Белград сочинение выдал.

"Я здоровался, - хвастает, - за руку с Маяковским!" Маяковский спустился к реке. Руки вымыл.

В стихотворении прекрасно, талантливой рукой большого поэта дан психологический и портретный облик Маяковского, целый спектр чувств, охватывавших двух поэтов, перед которыми пала "стена теней, ночей тюрьма". Их диалог завершается на высокой лирической ноте:

Как зеленый росток сквозь тюремные стены прорастает мой сон под недремлющим окном жандарма¹⁴.

Вспоминаются слова К. Маркса о том, что человек смотрится, как в зеркало, в другого человека, и, лишь относясь к нему как к себе подобному, он начинает относиться и к себе как к человеку. "Вместе с тем, - подчеркивал К. Маркс, - и Павел как таковой, во всей его павловской телесности, становится для него формой проявления рода "человек"¹⁵. В данном случае мы наблюдаем как бы частный вид этой закономерности. Вглядываясь в Маяковского, поэты познают себя, соотносят с ним свои представления о поэзии, о насущных ее задачах, берут угол к звезде, если воспользоваться словами В. Хлебникова. Маяковский, несмотря на уникальность своего физического и творческого "я", становится ярчайшей "формой проявления" понятия "социалисти-

ческий поэт". Таким образом, через него как через духовную ценность идет процесс самопознания, определения своего "места в рабочем строе".

Однако при наличии в массовом сознании устоявшегося образа поэта возможна подмена представления о человеке той функцией, которую выполняет образ. Частично это происходило в 50-е годы, когда поэты выражали не столько свое понимание и отношение к Маяковскому, сколько старались найти соответствие уже готовому клише. Зримым символом ролевой функции, символом, достойным представлять поэта будущим поколениям, стал памятник работы А. Кибальникова на площади Маяковского в Москве. Огромная фигура на постаменте, соотносенная с перспективной магистралю и площади, как бы материализовалась из тех легенд и преувеличений, которые стихийно возникали вокруг имени поэта. отождествление Маяковского с монументом и, напротив, несогласие с такой трактовкой свойственно большей части стихов 50-60-х годов. Часто они построены как обращение к памятнику, например, отрывок из поэмы корейца Тв Сон Вона "Суд идет" (1952):

Взгляни на того великана,
Что, стоя на двух полушариях,
Хмурясь, глядит куда-то,
Различая грядущего свет.
Это он,

Маяковский,

Друг трудового Востока,
Друг тружеников и слабых,
Великий
Русский
Поэт! ¹⁶

Подобный ход использовал и старейший португальский поэт Жозе Гомеш Феррейра, но в его стихах памятник не просто "бронзы многолюдье", он полон сегодняшней жизнью и страстями. Заметив, что фигура поэта стоит спиной к западу, где находится его родина, только что в 1974 году свергнувшая фашистскую диктатуру, Феррейра зовет Маяковского обернуться. Памятник поворачивается со словами:

Ты, поэт, неспроста оказавшийся тут,
 Я не знаю, кто ты,
 как тебя зовут:
 скажи своему народу -
 пусть всегда
 ему светит одна путеводная звезда -
 Революция,
 поэзия ... 17

Так же "свободно и раскованно", как сам Маяковский беседовал с Пушкиным, говорит с ним малийский поэт Гауссу Диавара в стихотворной главе "Мое становление как социального поэта": "Я, африканский поэт, стоял перед великим поэтом русской революции. Маяковский для меня сама молодость Советского Союза, ее мечты. Может быть, волнения поэта, ищущего свой путь, не чужды ему? Он, давший мировой литературе такие бессмертные произведения, как "Наш марш", "Владимир Ильич Ленин", "Во весь голос", оставивший в наследство советским поэтам пылкую любовь к человеку, не мог не понять меня". И Маяковский отвечает:

Настоящее тянет крылья
 к контурам Завтра.
 В огнедышащей солища стихии
 Поднимется человек
 Во весь богатырский рост,
 И лучи его разума
 Понесут счастье вселенным 18.

Не раз к образу Маяковского обращался великий чилийский поэт Пабло Неруда, о нем вспоминал он в окопах республиканцев у стен осажденного Мадрида в дни боевого крещения. В повстическом "Завещании 2" из "Всеобщей песни" П. Неруда писал: "пусть грядущие поэты ищут (...) в чуме, среди смертей, восход звезды - пусть в Маяковском видят в ее лучах - рождение колосцев" 19. Бывая в Москве, он не мог не прийти к памятнику Маяковскому. "Вечно чего-то не достает этим статуям, застывшим в реке времени", - раздумывал Неруда. Слишком не похож памятник на того, "мятежного ангела", что смотрел с фотографии в кабинете в Исла-Негру, в Чили.

...Белые полдневные голуби
и поэты-полуночники
бродят вокруг башмаков
железного Маяковского,
вокруг его пугающего бронзового пиджака
и его железного рта без улыбки.
...возможно - статуя-раковина
из мрамора, бронзы или камня, - оболочка
какого-нибудь раненого существа...²⁰

Венгерский поэт Антал Гидаш, знавший Маяковского, наблюдая его в повседневной жизни и на трибуне, по-иному разрешает это противоречие человека и памятника:

Тащу в себе колосса.
Тяжело!
Но он настолько нежен,
что сам помогает в себе тащить его²¹.

Не только памятник на площади Маяковского, но и метро, театр, музей поэта, его родина в Грузии вдохновляют зарубежных поэтов, гостей Советского Союза. Знакомство с домом, где жил поэт, с тем миром, который его окружал, настраивают на более интимные раздумья и воспоминания. О встрече с поэтом, изменившей все вокруг, рассказывает отрывок из "Неоконченного романа" Луи Арагона:

В Гендриковом переулке сидели мы за столом,
Сидели в общей комнате, толковали о том, о сем,
Как будто бы в раме двери сейчас появится он,
Непомерный для нашей мебели, как солнце для окон
окон...²²

Болгарский поэт Николай Магантозов в сюите из 3 стихотворений "Маяковский в Берлине - 1922 год" вспоминал, как студентом, приехав из далекой деревни в Германию учиться, бедствуя и голодая, попал на выступление Маяковского и какой жизненной силой оно наполнило юного. В другом стихотворении о посещении музея Маяковского Н. Магантозов рассказывает вновь о том ярком впечатлении, которое ожило вновь, когда

заввучала пластинка с записью голоса поэта. И рядом с этим — сегодняшняя тревога о том, что пишем гладко, в минорном тоне, о сердечной тоске или о дотосах, где ж ваш разгневанный баритон?

Так же связаны с современностью воспоминания Витезслава Незвала о приезде Маяковского в весеннюю Прагу, когда "Влтава прекрасна словно банщица":

Он слишком серьезен был для поэта
слишком нервен с квакушалами...
подобно слонам он ни перед кем не сторонился
чем выше небо тем однотонней...²³

Его рассказ продолжает прекрасный поэт и переводчик Маяковского на чешский язык Иржи Тауфер в стихотворении-фантазии "Разговор с Владимиром Маяковским".

В разные годы австрийский поэт, переводы которого на немецкий язык слушал и одобрял Маяковский, Гуго Гупперт написал три стихотворения о любимом поэте. Последнее, к 40-летию со дня смерти Маяковского, он назвал "Эпиграф с подписью", подводя итог своей самоотверженной работе над изданием 5-томного собрания сочинений советского поэта:

Да, он был таким:
стихи, написанные на одном
сильном дыханье, трепетали
могучими крыльями легких.
Щедрой рукой протягивал он
тугие строки-провода вдоль улиц,
от дома к дому...
Теперь я хочу подписаться
под этими стихами, посвященными
его памяти. Несколько слов о себе.
Нет, я не иерихонская труба,
но я и не детская свистулька.
На моей груди, слева,
у самого сердца,
еле виднеется рана —
его рана.²⁴

В этих словах поэта, итожащего и свой жизненный путь, вновь звучит тема глубокого единения, боевого братства социалистической поэзии. Это единство проходит испытание в горниле драматических событий века. Недаром Маяковский сравнивал свои стихи со старым, но грозным оружием. Необходимость его не раз утверждал палестинский поэт Муин Есису:

Маяковский,
товарищ мой
по штыку и перу,
всею душой,
устрежденной к добру,
ты ненавидел весь этот сброд
соглашателей и приспособленцев...²⁵

Повсюду, где идет борьба за идеалы мира и социализма, неизменно возникает потребность объединить свои усилия с творческим опытом Владимира Маяковского, потому что, говоря словами норвежского поэта Мартина Нага, "историческая закономерность, а не модный каприз - коммунизм". М. Наг известен как исследователь наследия Маяковского и его влияния на мировую поэзию, но в стихах он "как поэт и политик с Маяковским ведет разговор"²⁶.

В сегодняшней поэзии Маяковский все чаще сходит с гранитного пьедестала, чтобы вновь встать в ряды борцов, поэтому так убедительно, достоверно, как реальное допущение, стихотворение кубинского поэта Роберта Фернандеса Ретамара "С Владимиром Маяковским в аэропорту имени Аугусто Сесара Сандино". В основе его - встреча Ретамара с сотрудниками музея Маяковского, сопровождавшими выставку плакатов Окон РОСТА по Никарагуа. Ожидая самолета в Гавану, они услышали рассказ никарагуанского рабочего о Сандино, о народной борьбе за свободу:

Поглядите, что они сотворили
с аэропортом: вражеская авиетка
бомбила его в начале сентября. Конечно,
мы ее сбили, но осталась лишь куча мота
там, где выходился салон для встреч...
Растения (помните, как внутри было

красиво?) поникли, я думаю, от удущья — они повесили головы. Вы, Маяковский, и вы, Ретамар, раз вы поэты, напишите про это, я ведь рассказываю неспроста.

Кубинский поэт передает и боль и надежду этого человека с "большими темными глазами и бликовым лицом — такое могло быть у Сандино":

И этой надеждой
он делится, как делится любовью, поэзией.
Мы с Маяковским переглянулись и поняли:
нам дано слово, чтоб засвидетельствовать
эту веру в победу над злобой,
этот порыв света, этот рассказ,
изреченный свитыми устами народа²⁷.

Так с вступлением все новых и новых нарочков на путь социалистической ориентации расширяется сфера мировой социалистической культуры, и Маяковский поистине шагает по земному шару вместе с революцией. Вместе с ним и по его пути идут многие замечательные поэты, потому что, как справедливо свидетельствовал немецкий поэт Пауль Винс, "личность Маяковского и его творческая концепция привлекли к себе огромный интерес и способствовали становлению трех поколений наших поэтов. Но и четвертое — подрастающее — поколение меряется с ним силами, равняется на него"²⁸. Воздействие Маяковского продолжается и едва ли здесь сказано последнее слово: каждое поэтическое поколение будет по-своему открывать мир Маяковского. Поэтический портрет его сложен и многопланов. Помимо индивидуального облика, характера, биографии он органично включает широкий исторический контекст, факты сегодняшней жизни, перспективы грядущего. Такая задача, вероятно, не может быть разрешена в рамках одного какого-либо произведения. Но как монументальная мозаика возникает из отдельных кусочков смальты, так и образ поэта складывается из коллективных усилий. И это уже не миф, а персонификация понятия о социалистическом поэте, суммирующая в творческом обобщении черты Маяковского и возво-

люционной эпохи. Греческий поэт Яннис Рикос так выразил пафос открытия в своей поэме "Здравствуй, Владимир Маяковский!":

Ты стал совсем нам, Владимир,
с твоими большими руками,
с твоей суровой и гордой отвагой
и со всей твоей свитой молний ...

И когда-нибудь мы увидим,
как, скрестись в одной точке неба,
проектора всех народов
озарят самолет багряный
той поэзии, что ты создал²⁹.

Примечания:

- 1 Маяковский в современном мире. - П., 1984. - С.261.
- 2 Интернациональная литература. - 1938. - № 4. - С.180.
- 3 Naš Majakovskij. - Praha, 1951.
- 4 Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13-ти т.т. - М., 1957. - Т.7У. - С.121.
- 5 Włodzemiierz Majakowski. - Warszawa, 1965. - S.304.
- 6 Там же. - С.305.
- 7 Там же. - С.306.
- 8 Новоселский Л. Стихи. Поэмы. Статьи. - М., 1976. - С.98 / Пер. И. Инова.
- 9 Святската литература в България. 1918 - 1944. - София, 1961. - Т.1. - С.169.
- 10 Ламар. Стихи. - М., 1961. - С.29-30 / Пер. В. Мартынова.
- 11 Русские писатели о языке. - М., 1954. - С.585.
- 12 Зогович Р. Упрямые строфы - М., 1968. - С.31 - 35 / Пер. Н. Тихонова.

- 13 Сьветската литература в България. 1918-1944. - Т. I.
- 14 Поэзия социалистических стран Европы. - М., 1976. - С. 694-696 / Пер. Г. Плисецкого.
- 15 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. - 2-е изд. - Т. 23. - С. 62.
- 16 Ты Сон Вон. Слово корейца. Стихи и поэмы. - М., 1952. - С. 120.
- 17 "Иностранная литература". - 1977. - № II. - С. 145. / Пер. Р. Казаковой.
- 18 Современная художественная литература за рубежом. 1977. - № 5. - С. 80.
- 19 Неруда П. Всеобщая песнь. - М., 1954. - С. 321 / Пер. С. Кирсанова.
- 20 Неруда П. Собрание сочинений в 4-х т.т. - М., 1979. - Т. 2. - С. 438 / Пер. П. Грушко.
- 21 Гидаш А. "Утро весеннее, тополь седой..." Стихи. - М., 1983. - С. 151 / Пер. Л. Мартынова.
- 22 Арагон Л. Собрание сочинений в II-ти т.т. - М., 1960. - Т. 9. - С. 577 / Пер. М. Алигер.
- 23 Незвал В. Стихи. Поэмы. - М., 1972. - С. 133 / Пер. Б. Слуцкого.
- 24 Из современной австрийской поэзии. - М., 1975. - С. 155.
- 25 Поэзия борьбы. Стихи поэтов Арабского сопротивления. - М., 1984. - С. 34.
- 26 Наг М. Верность. - М., 1982. - С. 120 / Пер. Е. Долматовского.
- 27 Советская культура. - 1984. - 26 июля / Пер. П. Грушко.
- 28 Литературная газета. - 1973. - 18 июля.
- 29 Ридос Я. Избранное. - М., 1973. - С. 330-335 / Пер. В. Шора.

Т. НИКОЛЬСКАЯ
(Ленинград)

Футуристы и Пушкин

Пolemические призывы ранних кубо-футуристов преодолеть влияние классики, вызвали в печати бурю негодования, которая "до сих пор бумерангом бьет по испровергателям"¹. Мало кто из современников отметил, что эпатажное отрицание классического наследия было, в основном, направлено против "приобретателей", о чем с предельной ясностью заявил Хлебников: "Якобы ваше знамя - Пушкин и Лермонтов - были вами некогда прикованы как бешенные собаки за городом, в поле"².

Другой целью футуристов было "разбить стеклянную броню привычки"³, стереть хрестоматийный глянец с великих имен прошлого. Это почувствовал Александр Блок, еще в начале 1914 года написавший: "А что, если так: Пушкина научили любить опять по-новому - вовсе не Брассов, Щеголев, Морозов и т.д., а футуристы. Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому"⁴.

Главным козырем обывательской критики многие годы было противопоставление "общепонятности" Пушкина непонятности футуристов. Когда А. Куприн в лекции о русской литературе напомнил, что при жизни Пушкина многое в его творчестве казалось непонятым современникам и сблизил образную систему пушкинских "Стихов, написанных ночью во время бессоницы" с поэзией футуристов, прессу привела в ужас сама возможность такого сравнения⁵. Даже спустя десятилетие, после публикаций работ Ю. Тынянова, объяснявшего мнимую бессмыслицу футуристов как новую семантическую систему, это противопоставление продолжало оставаться общим местом нападок на футуристов. В одном из выступлений 1928 года В. Маяковский сказал по этому поводу: "Слова о сегодняшней вседневной понятности Пушкина - это долемический прием, направленный против нас. Это, к сожалению, комплимент не нужный ни Пушкину, ни нам"⁶.

За дразнящими декларациями и манифестами большинство

критиков проглядело подлинное отношение футуристов к Пушкину, далеко не сводимое к формуле "устарелость". Влияние творчества Пушкина в различной мере испытали почти все представители будетлян. Еще в 1912 году, почти одновременно с первым футуристическим манифестом из сборника "Поэчина общественному вкусу", призывавшим сбросить классиков с парохода современности, вышла поэма А. Крученых и В. Хлебникова "Игра в аду". Авторы этой поэмы явно отталкивались от опубликованного в 1908 году во II-м томе венгерского издания Пушкина отрывков из "Адской поэмы" и пушкинских рисунков⁷. Напомним, кстати, что В. Хлебников в 1909 году состоял в венгерском пушкинском семинарии⁸. Многочисленные примеры, свидетельствующие о пристальном интересе Хлебникова к Пушкину, приведены в книге В. Григорьева "Грамматика идиостиля"⁹.

В. Маяковский, также принимавший активное участие в составлении манифеста "Поэчины", знал наизусть "Евгения Онегина", читал, по собственному признанию, Пушкина по ночам и заявлял, что готов возложить хризантемы на его могилу¹⁰. О внимательном чтении Маяковским Пушкина в будетлянские годы может свидетельствовать наблюдение Н. Харджиева, заметившего, что источником первой строки стихотворения "Кофта фата" (1913) явился эпиграф к первой главе "Египетских ночей" Пушкина¹¹.

Основатель русского будетлянства Д. Бурлюк, который в 1913 году дважды выступил с полемическим докладом "Хлебников и Пушкин", ставящим целью уничтожить подобострастное отношение к прошлому¹², опубликовал в 1915 году в альманахе "Стрелец" стихотворение "Плодоносные". В этом многократно цитировавшемся стихотворении в футуристической манере отдается дань пушкинскому таланту. Позднее в своем журнале "Цвет и ритм" Бурлюк прославлял Пушкина как величайшего русского поэта¹³. Другой известный кубофутурист В. Каменский почти полностью заимствовал пушкинскую концепцию поэта, выраженную в стихотворении "Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон", в автобиографической книге "Это—Моя биография великого футуриста" (1918). В 20-е годы Каменский интересовался биографией Пушкина и написал пьесу "Пушкин и Дантес", перера-

работанную в повесть¹⁴. Б. Лившиц, автор футуристического манифеста "Освобождение слова"¹⁵, в котором отрицалась магистральная роль Пушкина, "спал с Пушкиным под подушкой"¹⁶. Высоко чтит Пушкина и Е. Гуро. Название ее повести "Бедный рыцарь" — аллюзия на пушкинскую строку "Жил на свете рыцарь бедный".

Неоднозначным было отношение к Пушкину одного из самых крайних футуристов, основателя заумного языка А. Крученых. Известный многочисленными критическими выпадами против Пушкина, Крученых в то же время был "чрезвычайно вдумчивым читателем русской классической литературы"¹⁷, оставившим на книгах Пушкина пометки, представляющие, по свидетельству Н. Харджиева, большой научный интерес¹⁸.

Когда Крученых обосновывал заумный язык тем, что "мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного"¹⁹, он возможно был знаком с пушкинским высказыванием о бессмыслице, "возникающей от полноты чувств и мысли и недостатка слов для их выражения"²⁰. В 1916 году Крученых серьезно взвешивал идею составления словаря языка Пушкина. В письме к литературоведу А. Шемшурину он писал: "Думал о словаре Пушкина. И надумал. Каждое слово придется оговорить, где употреблено, так что иное придется оговаривать 100—500 раз! Таким образом, том получится побольше, чем у Пушкина, — т.е. работы на 2—3 года! Понятно сейчас приниматься за нее и смысла нет! Другое дело, когда буду жить в определенности..."²¹. В статье 1919 года "Языки Аполлона" Крученых осуждал попытку В. Брюсова продолжить "Египетские ночи" Пушкина, считая такой стилизаторский подход непропорциональным. В той же статье он защищал Пушкина от нового правописания: "Принимается "академик" В. Брюсов за издание Пушкина и коверкает его. На поэта, строки которого мы заучили наизусть, в определенном виде и порядке слов и букв, наплевает новое американизированное (сокращенное) правописание. Пушкин без "ъ" и "ь" то же, что Венера в пенсне и американских балмаках. Слишком модно. Нестерпимо..."²².

Во второй половине десятых годов футуристы-заумники не без влияния опоязовских работ о звуковой синтагматике поэзии, стали уделять основное внимание разработке теории звукообраза самовитого слова²³. Впервые в этой связи на предпосылки футу-

ризма в творчестве Пушкина было указано В. Шкловским в 1915 году, отметившим, что Пушкин осознавал эмоциональное значение звуков, разработанное футуристами. В доказательство Шкловский приводил пушкинский "Анчар", в котором преобладающие звуки "ч" и "щ" придают стиху "особо мрачное строение"²⁴. С легкой руки Шкловского сами заумники стали смотреть на Пушкина как на своего предтечу, ссылаясь на пушкинское творчество для доказательства правомерности поэтического эксперимента. В теоретической брошюре "17 орундовых орудий" И. Терентьев, впоследствии видный советский театральный режиссер, предлагал создать словарь языка Пушкина для выявления значения звука в поэзии. Примерами звукового гипноза слов, передающего настроение, он приводил имена из "Евгения Онегина". Опытозовскую теорию о разделении языка на практический и поэтический, в котором слова, похожие по звуку, имеют похожий смысл, Терентьев также подтверждал примерами из "Евгения Онегина". На материале этого романа Терентьев обосновывал и футуристическую теорию сдвига. Приводя образующие сдвиг слова:

"все те же ль вы, иные девы,
сменив не заменили вас",

25

он объяснял сдвиг точностью "слухового воображения Пушкина" и, развивая свою мысль, писал: "А в то же время, как представляется этот светский лев, вся XX строфа изображает зверинец, где балерина Истомина после слов "партер ... кипит", неизбежно превращена в пантеру:

"И вдруг прыжок, и вдруг летит"²⁶.

В результате Терентьев пришел к выводу о "заумности" Пушкина: "Пользуясь обычными словами, Пушкин превращает "ветошь" в "тошноту", "партер" в "пантеру", создает "заумные" слова вроде "узрюли", "мокужов"."²⁷

В другом разделе книги Терентьев противопоставляет "пушкинский ямб вприпрыжку (...) еле волочащему ноги свободному стиху наших цимбалистов"²⁸. Уже в советское время Терентьев сделал в обществе "Старый Петербург" доклад "мнение А.С. Пушкина о заумной поэзии"²⁹.

А. Крученых видел в пушкинской смелой образности пред-

течу образной системы футуристов. Так, например, источник образа Терентьева "весна в пенсне" Крученых находил в пушкинском "разочарованном лорнете"³⁰.

К Пушкину обращались и представители других футуристических группировок. Лидер эго-футуристов И. Северянин в направленной против кубо-футуристов "Поэзе истребления", заявлял о своем благоговении перед Пушкиным, одновременно утверждая, что "Пушкин стар для современья"³¹. В 1925 году Северянин, однако, написал роман в стихах "Холокола собора чувств", выдержанный в традиции "Евгения Онегина"³².

Предводитель умеренной футуристической группировки "Мезонин поэзии" В. Шершеневич в книге "Зеленая улица" писал о языковом новаторстве Пушкина³³, цитировал его "Критические заметки"³⁴ и ополчился против "гг. пушкинианцев", которые "задели коллодиумом примечаний и справок истинный крик поэта"³⁵.

Идейный вождь группы "Центрифуга" С. Бобров, автор известных работ о стихе Пушкина³⁶, призывал научиться "горячей любви к Пушкину"³⁷ и указывал на революционную форму его поэзии. Другой член "Центрифуги" И. Аксенов писал, что "хороший русский стих неизбежно окажется стихом пушкинского строя"³⁹.

В двадцатые годы отношение футуристов к Пушкину неоднократно затрагивалось в лефовской критике. В статье "Откуда и куда" в первом номере журнала ЛЕФ С. Третяков писал о "футуристической роли Пушкина", принесшего в офрануженные салоны (...) самую простонародную частушку⁴⁰ и называл футуристов продолжателями языковой работы Пушкина. Языковую миссию Пушкина с языкотворческим новаторством футуристов сопоставлял Г. Винокур⁴¹. В. Маяковский в стихотворении "Юбилейное" и ряде выступлений отстаивал позицию футуристов поворачивать памятники под новым углом⁴². В то же время взгляд на Пушкина как предтечу футуризма отчасти разделял и В. Брюсов, считавший, что основное устремление русского футуризма "не было чуждо Пушкину"⁴³. Сходной точки зрения придерживался и пушкинист Н. Дернер⁴⁴.

В сознании даже "ниспровергателей" Пушкина гениальный поэт остался началом всех начал. Об этом свидетельствовали

слова П.Сакулина, сказанные на торжественном заседании, посвященном 125-летию со дня рождения Пушкина: "Даже "левое" течение нашей литературы - футуристы и имажинисты⁴⁵, говоря о Пушкине, называют его вершиной художественных постижений и зовут к вольному творчеству под знаком Пушкина"⁴⁶.

Приведенные нами высказывания только намечают некоторые аспекты темы, исследовать которую еще предстоит литературоведам.

Примечания:

¹ Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. - М., 1983. - С.157.

² Хлебников В. Собрание произведений. - Л., 1933. - Т.У. - С.153.

³ Шкловский В.Б. Предпосылки футуризма // Голос жизни. - 1915. - № 18. - С.6.

⁴ Блок А.А. Записные книжки. - М., 1965. - С.198.

⁵ См.: Н.Д. Лекция А.И.Куприна // Тифлисский листок. - 1916. № 223. - С.3; Х. Лекция А.И.Куприна // Закавказская речь. - 1916. - № 221. - С.3.

⁶ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. - М., 1941. - Т.10. - С.294.

⁷ См.: Якобсон Р.О. Игра в аду у Пушкина и Хлебникова // Сравнительное изучение литератур. - Л., 1976. - С.35-37

⁸ См.: Парнис А.Е. Южнославянская тема Велемира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта // Зарубежные славяне и русская культура. - Л., 1978. - С.232.

⁹ Там же, см. главу "Хлебников и Пушкин". - С.155-171.

¹⁰ См.: Маяковский В.В. Полное собр.соч. - М., 1941. - Т.10. - С.443-445.

¹¹ Харджиев Н.А. Заметки о Маяковском // Новое о Мая-

- ковском (Литературное наследство. - М., 1958. - Т. 65. - С. 401.
- 12 См.: Хлебников В. Неизданные произведения. - М., 1940. - С. 466.
- 13 См.: Markov V. Russian futurism/a history. - Berkeley and La, 1968. - P. 325.
- 14 Каменский В. Пушкин и Дантес. - М., 1928.
- 15 См.: Сб. Дохлая луна. - М., 1913.
- 16 Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. - М., 1933. - С. 222. О трактовке пушкинских мотивов в поэзии Лившица. См.: Тименчик Р. Д. "Медный всадник" в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. - Рига, 1983. - С. 100.
- 17 Харджиев Н. А. Судьба Алексея Крученых // Dansk tidsskrift for slavistik, 1975. - 1975. - № P. 41.
- 18 Там же.
- 19 Крученых А. Декларация слова как такового. - П., 1913.
- 20 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. - М., 1949. - Т. I. - С. 54.
- 21 Письмо Крученых к А. А. Шемшурину от 2/III 1916 // РО ГБЛ. - Ф. 339. - Е. X. 42.
- 22 Крученых А. Язвы Аполлона // Феникс. - 1919. - № I. - С. 7.
- 23 См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры "41". // L'avanguardia a Tiflis. - Venezia, 1982. - P. 240-241.
- 24 Шкловский В. Б. Предпосылки футуризма // Голос жизни. - 1915. - № 18. - С. 8.
- 25 Терентьев И. Г. 17 орундовых орудий. - Тифлис, 1919. Без пагинации.
- 26 Там же.
- 27 Там же.
- 28 Там же.
- 29 См.: Жизнь искусства. - 1923. - № 45. - С. 26. Содержание доклада Терентьева не сохранилось, однако можно предположить, что

имелись в виду высказывания Пушкина о бессмыслице, сообразные и прокомментированные в наше время Д.Лотманом в статье "Поэзия 1790-1810-х годов" // Поэты 1790-1810-х годов. - Л., 1971. - С.24. Применительно к теме "Хлебников и Пушкин" эти цитаты использованы В.Григорьевым // Грамматика идиостиля, С.156-157.

30 Крученых А. Ожирение роз. - Тифлис, 1918. - С.3.

31 Северянин И. Поэза истребления. - Утро России. - 1914. - № 56. - С.5.

32 Северянин И. Колокола собора чувств. - Берлин, 1925.

33 Черменевич В.Г. Зеленая улица. - М., 1916. - С.32.

34 Там же. - С.65.

35 Там же. - С.135.

36 См.: Бобров С. Описание стихотворения "Виноград". // Пушкин и его современники. XXIX-XXX. - М., 1918. - С.188-203. Бобров С. Новое в стихосложении Пушкина. - М., 1915.

37 Бобров С. Записки стихотворца. - М., 1916. - С.29.

38 Бобров С. Предисловие // Языков о мировой литературе. - М., 1916. - С.4.

39 Аксенов И. Пикассо и окрестности. - М., 1916. - С.22.

40 Третьяков С. Откуда и куда. - ЛЕФ.-1923. - № 1. - С.196.

41 Винокур Г. Футуристы - строители языка. - ЛЕФ.-1923. - № 1. - С.206.

42 См.: Новое о Маяковском. (Литературное наследство). - М., 1958. - Т.65. - С.13.

43 Брайсов В. Пушкин - мастер // Пушкин. - М., 1924. С.114.

44 Кернер Н. Пушкин и футуризм // Рассказы о Пушкине. - Л., 1929. - С.189.

45 Об отношении имажинистов к Пушкину см.: Марков В. Russian Imagism. - Gieszen, 1980. - P.96-97.

46 См.: История русской советской литературы. - М., 1967. - Т.1. - С.722

Э. МЕКШ
(Даугавпилс)

От замысла к воплощению
(творческая история собрания сочинений Н.А.Клюева
"Песнослов")

"Песнослов" Н.А.Клюева вышел в свет в 1919 году в Петрограде, в составе двух книг. Издал "Песнослов" по прямому распоряжению А.В.Луначарского литературно-издательский отдел Народного комиссариата по просвещению. Выходу в свет Собрания сочинений Клюева предшествовали длительные поиски издателя и работа по отбору материала и организации его.

Замысел Собрания сочинений возник у Клюева во время его деловых отношений с издателем М.В.Аверьяновым, который показался поэту человеком слова и дела. Поэтому он порекомендовал этого издателя и Есенину, который в 1915 году думал, куда бы пристроить рукопись своего первого сборника¹.

Таким образом, в производстве Аверьянова в 1915 году находились два сборника: "Радуница" Есенина и "Мирские думы" Клюева. Переговоры об издании "Мирских дум" велись с Аверьяновым с сентября 1915 года, в октябре-ноябре этого же года ведет переговоры с издателем и Есенин, а 16 ноября 1915 года он продал Аверьянову право первых изданий "Радуницы"². Обе книги вышли почти одновременно: в конце 1915 года (на титуле помечено 1916 год) "Мирские думы", в январе 1916 года "Радуница". В начале февраля Есенин получил от Аверьянова по 50 экземпляров обеих книг³, которые поэты раздали родным и близким. В архиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) в фонде Аверьянова хранится почтовая открытка В.Я.Шшкова, посланная издателю для передачи ее Клюеву. В своем послании Шшков пишет:

"Спасибо за подарок - редкостную книгу Вашу и за подпись на ней: "На память и на жизнь червонно-словесную".

Но золотые словеса дамы не каждому, не грибы в тайге. Где найти? Если выберете свободный час когда, - загляните

с Есениным к нам, на Копляскую 14 кв. 18. Ваш почитатель усерднейший Вяч. Шигков. 14.2.16 года"⁴.

До встречи с Аверьяновым Клюев был автором трех книг. Первая книга "Сосен перезвон" была опубликована в конце 1911 года (на титуле — 1912 год) "раденном купца Знаменского", как скажет об этом позднее в своей автобиографии сам поэт⁵. В 1913 году "Сосны" были перепечатаны, но уже в книгоиздательстве К. Ф. Некрасова. Оба издания "Сосен" не идентичны: второе издание Клюев включил стихотворение "Вы обещали нам сад...". В 1912 году в дешевой серии "Библиотека "Новая земля" вышли в свет две брошюры Клюева "Братские песни" и "Лесные были"⁶. В этом же году журнал "Новая земля" опубликовал вторую книгу поэта "Братские песни". В 1913 году одновременно со вторым изданием "Сосен" вышла в свет книга "Лесные были" в том же книгоиздательстве К. Ф. Некрасова.

К 1916 году у Клюева накопилось много стихов-откликов на первую мировую войну и стихов-песен, в традициях народного искусства. Так складывались две стихотворные группы, которым поэт позднее даст названия "Мирские думы" (или "Военные песни") и "Песни из Заснежья".

Вначале Клюев хотел издать отдельной книгой "Военные песни", которые очень ценил⁷. Он писал по этому поводу редактору газеты "Биржевые ведомости" А. А. Измайлову: "Дорогой Александр Алексеевич, благодарю Вас за добрый совет о предполагаемой книге моих военных песен"⁸. Вопрос об издателе в этом письме не обговаривался, но немного позже Клюев вновь возвращается к мысли об издании "Военных песен" и просит совета у А. А. Измайлова: "Усердно прошу Вас посоветовать мне о следующем: стоит ли мне издавать мои песни о теперешних событиях отдельной книжкой и если стоит, то не укажите ли Вы мне подходящего издателя, т. е. такого, который бы мне заплатил за книгу и взял бы на себя корректуру"⁹. Очевидно, по рекомендации Измайлова и обратился Клюев к Аверьянову с просьбой об издании своих военных стихов. "Военных песен" не хватило на отдельную книгу, и тогда в сборнике были выделены два отдела: "Мирские думы", с посвящением "Памяти храбрых", включившие 122 стихотворения, и "Песни из Заснежья".

включившие 13 стихотворений¹⁰.

Довольно быстрое издание сборников окрылило Клыева и Есенина. Последний, после выхода в свет "Радунцы", задумал издать у Аверьянова две книги: "Голубень" и "Зарянку". В ноябре 1916 года он обращается за материальной помощью к издателю в счет будущих книг: "Впредь буду обязан Вам "Голубенью", о достоинстве коей можете справиться у Разумника Иванова и Клыева. Вы-то ведь не слышали моих стихов с апреля"¹¹.

"Голубень" и "Зарянка" изданы не были, и Есенин довольно скоро стал не доверять словам Аверьянова. Этого нельзя сказать относительно Клыева: с 1916 года по 1918 год он ведет с Аверьяновым разговор об издании своего Собрания сочинений. Есенин по этому поводу пишет следующее в письме к А.В. Ширяевцу от 24 июня 1917 года: "(...) Скажу тебе об издательствах: Аверьянов сейчас купил за 2 1/2 тыс. у Клыева полн. соб. (вышедшие книги) и сел на них. Дела у него плохи, и издатель он цельмоватый"¹². Очевидно подобные слова Есенина самому Клыеву не говорил и тот долгое время был в неведении. Шесть писем Клыева к Аверьянову и макет сборника "Песнослов", хранящиеся в ИРЛИ, достаточно четко отражают перипетии творческой судьбы Собрания сочинений поэта. Но анализ писем Клыева и макета "Песнослава" интересен не только в плане выявления взаимоотношений поэта с издателем, рукописи Клыева помогают понять творческие принципы отбора материала и организации его в поэтических сборниках.

Судя по письмам поэта к издателю, события развивались следующим образом:

После выхода в свет "Мирских дум" у поэта появилась мысль издать все четыре сборника одним изданием. В письме к Аверьянову (дату отправления определить трудно, но, очевидно, в первой половине 1916 года, когда Клыев находился краткое время в Петрограде и жил на Фонтанке 149 - 9 у своей сестры К.А. Расцепериной, адрес которой указан в письме) Клыев пишет: "Дорогой Михаил Васильевич, мне предлагают две тысячи рублей за мои четыре книги, с тем, чтобы я продал их в неограниченное пользование на десять лет, но мне тяжело

расстаться с Вами, потому прошу Вас сообщить мне письмом: приемлемы ли Вами такие же условия - чему я буду весьма рад, иначе же я, по нужде, должен буду отдать книги в другие руки. Н. Клевев"¹³. Очевидно, ранее между Клевым и издателем была достигнута предварительная договоренность. Не сомневаясь в Аверьянове, Клевев уезжает в Константиново к Есенину, затем - к себе, в Олонецкую губернию. Оттуда он пишет новое письмо от 27.7.16 г. своему издателю:

"Любимый Михаил Васильевич, я в настоящее время дома, прошу прощения, что не зашел к Вам решить об издании моих сочинений, но это не по нежеланию, а по невозможности: я был у Сережи в Рязанской губернии и оттуда поехал прямо домой. Мое последнее Вам слово о первом томе моих стихов следующее: за три тысячи экземпляров, на одно издание, 500 рублей. Ни на что другое я не согласен". Ниже поэт указывает свой адрес: "Маринское почтовое отд. Олонецкой губернии, Вытегорского уезда"¹⁴.

Находясь далеко от Петрограда и не имея возможности наблюдать за производством книги, Клевев тем не менее стремится активизировать издательский процесс. Он делает наброски титульного листа, группирует тексты будущего сборника. В письме от 29.8.17 года он предлагает Аверьянову расположить слова титульного листа в таком порядке:

Николай Клевев
Песенослов
/первый/
изд. М. В. Аверьянова
Петроград Фонтанка

38

В конце письма Клевев пишет: "Где я вас просил задержать на некоторое время издание, так (как) я почти уже приготовил его в еще раз подчищенном виде и немедленно высылаю его Вам. Вышлите мне список непонятных по Валенту слов для приложения к книге"¹⁵. А в письме от 3.10.17 года поэт радостно сообщает Аверьянову: "Мир Вам и крепость, возлюбленный Михаил Василье-

вич!Присылаю Вам "Песнослов" в окончательном виде и буду ждать издание в радости, с уверенностью во внешности его соответствующего содержания.Особенно тревожит меня обложка, которую Вы, как говорили, собираетесь заказать художнику.При заказе нельзя ли обратить внимание художника на название книги - в нем вся душа книги, весь рисунок ее.Если художник будет руководствоваться словом "Песнослов", то не ошибется в выражении лица - обложки.

Моя новая книга подвигается вперед успешно, но ответственное, страшное время обязывает меня относиться к своему писанию со всей жестокостью.Но к осени 1918 года она будет готова, по крайней мере по количеству оговоренных с Вами стихов /100/ (...).Не забываю Вам напомнить, что на обложке "Песнослова" можно поставить "Книга первая", но не как "Тетрадь первая".Мне кажется, что лучше всего не печатать это на корешке:Николай Кляев.Песнослов I-ый или книга первая.

Покорнейше прошу сообщить о получении рукописи, в ней прибавлено штук десять не вошедших в первые издания стихотворений.

Остаюсь искренне Ваш Н.Кляев"16.

В письме Кляева от 3.10.17 года обращает на себя внимание фраза об успешной работе над новой книгой.Очевидно, вначале Кляев планировал издать "Песнослов" в одной книге, затем оформилась мысль о двухтомнике.Аверьянову он выслал макет первой книги, включив в него стихотворения, ранее не входившие в сборники.Поэт пишет в письме, что их "штук десять".На самом деле их больше - 13 стихотворений:II составили раздел "Лесные были" ("Лес", "Белица", "От кудрявых стружек тянет смолю...", "Талка-староверка...", "Бабка тачает заплаты...", "Я люблю цыганские кочевья...", "Месяц - рог олений...", "Пашни буры, межи зелены...", "Посмотри, какие тени..." "Болезнь, да засуха...", "Тучь - коняги в ночном..."), одно стихотворение вошло в раздел "Братские песни" ("Правда ль, други, что на свете..."), одно - в "Мирские думы" ("В родном углу").

Макет "Песнослова", присланного Аверьянову, состоит из

двух отделов ("Ковчезец", как именует их Клавз). В "Ковчезец первый" вошли "Широкие дуды", включившие 26 стихотворений. "Ковчезец второй" состоит из разделов "Зосен перезвон" (14 стихотворений), "Братские песни" (21 стихотворение - 3 варианта), "Лесные были" (11 стихотворений - I вариант). Таким образом, макет "Песнослова" галочает 72 стихотворения - 4 варианта. Варианты имеют следующие стихотворения: "Правда ль, други, что на свете...", "Поручил влечи от Ада...", "Мне скавали Света век не видать...", "Тучи - книги в ночном...".

Макет "Песнослова" составляют 117 листов ("Ковчезец первый" - 50 листов, "Ковчезец второй" - 67 листов). Стихотворения "ковчезца первого" написаны от руки черными чернилами, "ковчезец второй" включает как рукописные тексты, так и печатные (вклейки из сборников). "Ковчезец первый", очевидно, был в работе: все стихотворения пронумерованы простым карандашом, имеются редакторские отметки, титулы отделов обозначены красным карандашом.

Разбивка на "ковчезцы" говорит о том, что вначале "Песнослов" планировался издаваться в виде двух книжек, затем замысел изменился. "Еще прошу Вас, возлюбленный, - пишет Клавз Аверьянову (письмо без даты), - книжку мою печатать повременить, так как я готовлю ее в новом, раньше не предвиденном виде и вышлю посылкой в скорости. А печатать ее необходимо одним томом, так как, располагая стихи погуще (по Вашему желанию), я вижу, что в двух книжках они будут иметь жидкое и жалкое подобие"¹⁷.

Аверьянов не спешил с выпуском "Песнослова", редакторская работа велась медленно. Клавз нервничал, а когда он получил предложение от Наркомпроса об издании Собрания сочинения, то расторг договор с Аверьяновым. Об этом он поставил в известность издателя:

"Имея заявление от Комиссариата Народного просвещения об издании ими моих сочинения в целях широкого распространения в народе, ставлю Вас в известность, дорогой Михаил Васильевич, что договор Ваш со мной, как совершенный вопреки закону и не выполненный Вами по пункту, предусматривавшему срок выхода издания, считается оным недействительным. По-

лученные от Вас деньги сим обязуюсь выплатить" 18.

Изданный Наркомпросом "Песнослов" не повторял макет, хранящийся в архиве Аверьянова. Это издание было принципиально новым для поэта, соответствующее типу Собрания сочинений. Книга первая состоит из разделов, соответствующих четырем дореволюционным сборникам поэта, однако по количеству стихотворений значительно превышает их. Книга вторая включает разделы "Сердце единорога", "Долина единорога", "Красный ринг", объединившие ранее написанные "избленные песни" и стихи, навеянные Октябрьской революцией (циклы "Ленин", "Из "Красной газеты", "Владимиру Корнилову" и др.).

Если сопоставить дореволюционные сборники Кюлева, рукописный макет "Песнослава" и "Песнослов" 1919 года (книгу первую), то можно увидеть, что их объединяют только названия разделов, а сюжет и композиция различны. Макет "Песнослава" — это промежуточный вариант от сборника к Собранию сочинений, как видно из таблицы:

Разделы	Сборники	Макет Аверьянова	Песнослов, 1919 книга I-я
Восемь перезвонов	33 — I изд. 34 — 2 изд.	14	39
Братские песни	52	21 + 3 варианта	29
Лесные были	38	11 + 1 вариант	54
Мирские думы	12	26	16
Песни из Заонежья	13	-	28
Всего	148/149	72 + 4 варианта	166

"Песнослов", посланный Аверьянову, только отчасти повторяет структуру вышедших ранее книг, по названиям которых были обозначены и четыре раздела макета. Книги Клюева выходили в следующей последовательности: "Сосен перезвон" - "Братские песни" - "Лесные были" - "Мирские думы". В аверьяновском макете "Песнослова" разделы расположены в другой последовательности: Мирские думы - Сосен перезвон - Братские песни - Лесные были. В "Песнослове" 1919 года (книга первая) разделы соблюдают последовательность выходов книг.

В процессе работы над Собранием сочинений у поэта менялись взгляды на репрезентативность издания. Аверьяновский вариант "Песнослова", в основном, составилелся до революции, поэтому сборник открывался "Мирскими думами" - песнями о войне, всколыхнувшей духовный мир и быт русских крестьян. Не случайно начальный лист "ковчежца первого" имеет и другое название раздела - "За родину". Название это зачеркнуто из-за своего казенно-тенденциозного содержания, но посвящение "Памяти храбрых" осталось.

Первый раздел макета почти повторил последовательность стихотворений, включенных в сборник "Мирские думы". Расхождения же следующие: 1/ отсутствует раздел "Песня из Заонежья"; 2/ седьмое стихотворение сборника "Кабы я не Акулиной была... перенесено во вторую половину "ковчежца", стало 16-м по счету и поставлено между стихотворениями "Песня про Васиху" и "Я ко лубушке-голубушке ходил..."; 3/ 9-м стихотворением макета стало стихотворение "В родном углу", которое, кстати, не включено в "Песнослов" 1919 года.

Если "ковчезец первый" только минимально отражает авторскую волю, то "ковчезец второй" является новым композиционным образованием. Начальный раздел, повторив название первого сборника Клюева, меняет стихотворный материал: вместо 33 (в 1-м изд.) или 34 (во 2-м изд.) стихотворный раздел имеет только 14. Из них - 7 взяты из сборника "Братские песни". Из первого сборника Клюев отобрал следующее: "В золотканье дни сентября...", "На песню, на сказку рассудок молчит...", "Я был прекрасен и крылат...", "Александру Блоку" (1 "Верить ли песням твоим..."), "Я надену черную рубаху..."

"Сегодня небо, как невеста...", "За лебединой белой стаей..."

Раздел "Братские песни" включил 21 стихотворение (вместо 52 в одноименном сборнике). Кроме этого, произошла и замена: два стихотворения переведены из сборника "Сосен перезвон" ("Ожидание" и "Спят косотор и река"). Одно стихотворение - новое, не включавшееся ранее в сборники: "Правда ль, други, что на свете..." и "Что вы, други, приуныли...".

Последний раздел "Лесные были" (II стихотворений) состоит из новых произведений, не включавшихся в сборники.

"Песнослов" 1919 года (книга первая) не повторяет макет Аверьянова, но и не повторяет и сборники. В основном, все разделы в этом издании увеличены (кроме "Братских песен"): раздел "Сосен перезвон" на 6(5) стихотворений, "Лесные были" на 16 стихотворений, "Ширские думы" на 4, "Песни из Заонежья" на 15. Число же "Братских песен" в издании 1919 года подверглось резкому сокращению: вместо 52-х - 29 стихотворений. В итоге "Песнослов" 1919 года опубликовал на 17(18) стихотворений больше, чем в дореволюционных сборниках. Расположение текстов в издании 1919 тоже другое.

Таким образом, можно констатировать, что макет первого издания первых четырех сборников одним томом менялся неоднократно. "Пульсация" текстов вызвана тем, что одновременно со структурой Собрания сочинений менялась и его идейно-содержательная сторона, в результате чего вырисовывалась определенная сюжетная ориентация.

У Клюева в дореволюционных изданиях нет больших циклов, хотя в сборниках и выделяются отдельные устойчивые группы произведений. Так, в сборнике "Сосен перезвон" автор выделил два стихотворения, объединив их посвящением "Александру Блоку". В "Песнослов" 1919 года он вошел без изменений. В аверьяновском же варианте имеется только первое стихотворение "Верить ли песням твоим...". В сборнике "Братские песни" Клюев выделил три микроцикла: "На кресте" (два стихотворения), "Песня про судьбу" (два стихотворения), "На отлете" (три стихотворения). Из них макет Аверьянова сохранил только один цикл - "На кресте". В "Песнослове" 1919 года он тоже остался, а вместо других появились "Радельные

песни", состоящие из трех стихотворений (одно из цикла "Песни про судьбу" - "не сказали - Счета эти: не видать..." - и два из "Братских песен"). В сборнике "Лесные были" есть группа из двух стихотворений, объединенных названием "Девичья". Название это снято в "Песнослов" 1919 года. Крупные устойчивые группы стихотворений появляются во второй книге "Песнослава". Среди них выделяются: "Казбяные песни" (12 стихотворений), "Ленин" (8 стихотворений), "Поэту Сергею Веснину" (4 стихотворения). Все это говорит о том, что разделы задуманного и изданного "Песнослава" группировались свободно и также свободно распадались, образуя коврижки сюжетные комбинации¹⁹.

"Песнослов" 1919 года строился поэтом таким образом, чтобы текстовая последовательность раскрывала эволюцию художественного мира автора. "Представление о поэтическом мире складывается из представлений о наиболее близкой поэту сфере жизни и об особом характере поэтического видения," - отмечает Б.О. Корман²⁰. Проследим это на примере анализа первой книги "Песнослава" Клюева,

Первые два раздела книги запечатлели содержание жизненной практики поэта: они пронизаны мотивом тоски, поисков будущего. Чаще всего в стихах первого раздела встречается образ тюрьмы, каземата. Но тюремные стихи Клюева лишены безысходности. Тюремь - это этап борьбы, который имеет два исхода: побег на волю или принятие смерти, последний упоминается чаще, чем первый. Лучше всего это содержание выражено в стихотворении "Я надену черную рубаху...":

Я надену черную рубаху
И вслед за мутным фонарем
По камням двора пройду на плаху
С молчаливо-ласковым лицом²¹.

"Сосны" - это уход лирического героя из деревни, вернее, патристический увод его²². Отсюда так много образов тюрьмы, зашфота, стихов-воспоминаний:

Вспомню маму, крашенную прялку,
Синий вечер, дрему паутик,

За окном почующую галку,
На окне любимый бальзамин²³.

В разделе "Сосен перезвон" утверждается и получает развитие еще один образ, который станет сквозным для всего Собрания сочинений, — это образ корабля-судьбы:

...Время, как корабль под плеск попутных пен,
Плывет и берегов желанных не находит.

(«Мы любим только то, чему названия нет...»²⁴)

Очевидно, этот образ у Клюева имеет два источника: религиозно-бытовой и литературно-фольклорный. Религиозно-бытовой — это творчество Аввакума, которого Клюев высоко почитал, и религиозные искания самого поэта, выразившиеся в том, что он был Давидом в хлыстовском "корабле"²⁵. А литературно-фольклорная традиция идет от стихотворения Н. Языкова "Пловец", которое стало народной песней и широко распространилось в демократической среде XX века. Клюев в своих стихах часто варьирует полюбившийся текст народной песни:

Мой грозю сорван парус.

И челнок пучиной взят ...

(«Я пришел к тебе убогий...»²⁶)

О своих религиозных исканиях Клюев рассказал Есенину в письме 1915 года: «Я бывал в вашей губернии, жил у хлыстов в Даньковском уезде, очень хорошие и интересные люди, от них я вынес братские песни»²⁷. Соответствующий раздел в "Песнослов" 1919 года и раскрывает этот этап поисков — "голгофское" радение. В этом мистическом учении искал лирический герой Клюева путь в страну обетованную, где нескончаем "век колосьев золотых" и где нет социальной розни. Поэтому — то лирический герой Клюева столь привязан к своей мечте и

Свой корабль за мглу седую

Не устанет он стремить,

Чтобы сказку ветровую

На яву осуществить.

(«Не оплакано бывое...»²⁸)

"Песнослов" 1919 года четко обозначает две формы борьбы:

социальную и религиозную, но не в параллельном развитии (как их зафиксировали первые два сборника), а в слиянии их. Эти две формы протеста, по мысли поэта, испокон века отражались в исторической судьбе русской деревни, которая не только вернула в "золотой век", но и стремилась приблизить его бунтарской практикой Аввакума и Степана Разина. Именно потому в стихах раннего Клюева получил развитие мотив избранничества, мессианства русской деревни. Могила этот углубляется в первой книге Собрания сочинений.

Стихотворения раздела "Сосен перезвон" — это песни узника, смотрящего на мир сквозь тюремную решетку. Деревня выступает контрастом тюремной повседневности, но это контраст прошлого и настоящего. Миром будущего деревня станет только в "Братских песнях" и особенно в "Лесных былях". Если раздел "Сосен перезвон" раскрывал тему ухода из деревни, то "Лесные были" — это возвращение на родину.

К заветному порогу
Я припадаю вновь.
("Изба-богатырица... "29)

Вместе с темой возвращения в "Лесных былях" звучит и тема покаяния:

Ты прости, отец, сына нищего
Песню-золото расточившего!
("Я пришел к тебе, сир-дремучий бор... "30)

"Лесные были" преисполнены скорби и радости, надежды и веры в лучшую долю русских крестьян. Стихи раздела воспроизводят многоголосый и многоцветный мир, пронизанный солнечным светом, настоенный на терпких весенних запахах. В первом разделе книги господствовал серый цвет. Он был не только в изображении стен каземата, где томился узник, но и в облике деревенских изб ("серые избы родного села"). Зима была основным временем года в стихах раздела "Сосен перезвон", а основное время суток — ночь, которая ассоциировалась со смертью. Поэтому столь символически звучат в "Лесных былях" слова лирического героя, сохранившего побег из тюрьмы: "Не в смерть, а в жизнь вводи меня, Тропа дремучая лесная!"

В "Соснах" и в "Братских пенях" изображение природы было скудным. Узнику вспомнились леса, где растут сосна и ель. Других пород деревьев ранние стихи не упоминают. В "Лесных былях" же шумит смешанный лес³¹, состоящий из берез, сосен, елей, осин, пихт, дубов, черемух, ив (ветел, ракут), вязов, верб. Но из всех деревьев Клюев выделяет два: березу и ель. Они для поэта являются символами чистоты (береза) и вечности жизни (ель).

Природа в "Лесных былях" показана через все времена года, но господствует в стихах весна, потому что

В вешнюю полую воду
 Думы, как зори, ясны.
 ("Оттепель - баба хозяйка..."³²)

Во времена года Клюев любит изображать переломные, срединные месяцы: из весенних месяцев - апрель, из осенних - октябрь.

Принято считать, что в поэзии Клюева торжествует эстетика "избяного космоса"³³. Это так, но тем интереснее узнать, когда начали складываться предпосылки ее. В первых двух сборниках Клюева (и в разделах "Песнослов") культа деревенской избы еще нет. Впервые начнет разворачиваться и наполняться символическим подтекстом образ избы в "Лесных былях": "Лесная изба Глядится в столетья, темна как судьба". Именно в стихах "Лесных былей" создается песенно-былинный образ деревенского дома (см. стихотворение "Изба-богатырица..."), чье пространство организуется по законам космоса. И всякий, кто припадет к "седых веков наследству", постигнет "тайну бога и вселенной". В стихотворении "От кудрявых стружек тянет смолю..." Клюев воспроизводит процесс создания "избы-молодки", которая украшается "крепкогрудым строителем-тайновидцем". В этом "избяном рае" есть свой центр мира - печь, и связана с ним женщина - старуха-ведунья.

Почуя скитный звон, встает с лежанки бабка,
 над ней пятно зари, как венчик у святых...
 ("Сготовить деду круп..."³⁴)

В.Г.Базанов по этому поводу пишет, что "в системе поэтических образов Клюева старуха - это и Мать-земля, и Мать-Суббота, и Богородица, то есть хранительница вековых религиозных и нрав-

ственных устоев. Клюев сознательно подчеркивает в образе старухи все непреходящее, вечное³⁵. Но среди всех содержательных аспектов в образе старухи Клюева привлекает первоначальная — языческая — основа. Вообще надо сказать, что языческая стихия возобладала именно в "Лесных былях", и это не случайно. В первых двух сборниках (и разделах) присутствовали только христианские представители: Савооф, Христос, ангелы и архистратиг. В "Лесных былях" появляются целая вереница крестьянских святых (Никола вешний, Медост — скотий бог, святой Никита и др.) и, вместе с ними, древние мифологические существа, среди которых выделяется Старик-Журавик (леший). Языческие представители, как поводыри, помогают читателю углубиться во многовековую историю русских крестьян, увидеть истоки их нравственной красоты, постичь заветную тайну их дум. Вот почему с такой настороженностью всматривается Старик-Журавик в людей, строящих железную дорогу. Стихи Клюева о "чугунке" скорбны. В них запечатлен страх, и вызван он сомнениями поэта в том, что человек мира техники поймет природу. Одно из лучших стихотворений на эту тему — "Обозвал тишину глухомань..." рассказывает о том, к каким печальным последствиям приводит разрыв человека с природой, когда "сын железа и каменной скуки Попирает берестяный рай". В результате этого разрыва человек становится не только бесчувственным к боли и страданиям представителей мира природы, но и к себе подобным. Люди не понимают друг друга, и не потому, что говорят на разных языках, а в силу потери кровнородственных связей с матерью-землей.

Наблюдая эволюцию конфликта машинного мира с миром природы, Клюев попытался по-своему объяснить и общественные конфликты начала XX века. Мифологеми становятся важной стороной его философского понимания движения истории, социальное содержание которой рассматривается им через призму народно-утопических традиций.

Раздел "Мирские думы" показывает, у чему приводит людское ожесточение. В стихах предстает избяной космос, потревоженный первой мировой войной (см. стихотворение "Что ты, вивушка, черношенька..."). Военные песни Клюева показывают,

как Подымались мужики-Пудожане,
 С заонежской кряжистой Карелой,
 К* С каргопольской дикой Лешнев,
 ... Со всею полесной хвойной силой,
 Постоять за крещеную землю,
 За зеленую матель-пустыню,
 За березынку с вещей кукушкой...
 ("Мирская дума"³⁶)

Конечно, такие стихи легко обозначить как казенно-патриотические, если не иметь в виду философскую ориентацию Клыева на русскую деревню, которая, как ему выдилось, единственная во Вселенной сохранила гармонические связи человека с природой. Германия же была для поэта страной, в которой победила машина, а человек потерял свою душу. И вот теперь, в годы войны, настало испытание и для его родины: мир железа и техники нес разрушение и гибель всему тому, что так любил поэт и с чем он связывал свои представления о будущем.

Последний раздел "Песни из Заонежья" первой книги Собрания сочинений показывает нам красоту деревенского мира, но не со стороны внешней, а внутренней. Не случайно в этом разделе мы не можем услышать голоса лирического героя, он растворился в народном многоголосье. Иванов-Разумник подметил это явление у Клыева еще в 1914 году и попытался объяснить его влиянием на поэта "городской культуры"³⁷. Вс. Рождественский распространил эту мысль и на "Песнослов" - книга, написанная уже в городе, в окружении "материалами по народному творчеству"...³⁸. Это не так. "Песнослов" строился как своего рода энциклопедия народного быта, его духовной культуры, философских и эстетических взглядов. Поэт - собиратель и хранитель вековой народной мудрости, которая в годы революции приобретает фундаментальный и гуманистический характер. Об этом и расскажет вторая книга Собрания сочинений Николая Клыева "Песнослов". Но это уже другая тема.

Примечания:

¹ История выпуска "Радуница" имела свои сложности. Вначале выход ее связывался с участием Есенина в литературном обществе "Краса". "Осенью Городецкий выпускает мою книгу "Радуница", - писал Есенин Клеве из Петрограда 24 апреля 1915 года. Издание не состоялось, и тогда, очевидно, не без рекомендации Городецкого, Есенин намеревался издать сборник в издательстве "Лукоморье". Но письмо Клева от 23 сентября 1915 года со словами: "Я слышал, что ты хочешь издать свои книги в "Лукоморье" - это меня убило: преподнести России твои песни из кандалного отделения Нового Времени" - побудило Есенина отказаться от этой затеи. (См. письма Клева к Есенину, опубликованные в книге: Есенин и современность. - М., 1975. - С. 238-241).

² Есенин С. А. Собр. соч.: В 6-и т. - М., 1980. - Т. VI. - С. 68.

³ Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. I. - М., 1969. - С. 85.

⁴ ИРЛИ. - Ф. 428. - Оп. I. - № 171.

⁵ Львов-Рогачевский В. Книга для чтения. Ч. I. - Л., 1926. - С. 138.

⁶ Русская литература. - 1975. - № 3. - С. 191.

⁷ В письме к Есенину от 6 сентября 1915 года Клев писал: "Я пробуду в Петрограде до 20 сентября, хорошо бы устроить с тобой где-либо совместное чтение моих военных песен и твоей белой прекрасной Руси" (Есенин и современность, С. 241).

⁸ ИРЛИ. - Ф. II 5. - Оп. 3. - Ед. х. I 47. - Л. 4.

⁹ Там же, Л. 9.

¹⁰ "Песни из Заонежья" состояли из 28 произведений, большая часть их была опубликована в сборнике "Лесные были".

¹¹ Есенин С. А. - Т. VI, - С. 77.

¹² Там же, С. 83.

¹³ ИРЛИ. - Ф. 428. - Оп. I. - № 49. - Л. II.

14 ИРИИ. - Ф.428. - Оп.1. - № 49. - Л.1.

15 Там же, л.3.

16 Там же, л.6.

17 Там же, л.12.

18 Там же, л.8-9.

19 В "Песнослов" 1913 года первый раздел "Сосен перезвон" включает 25 стихотворений из одноименного сборника, 9 стихотворений из сборника "Братские песни", 3 текста из сборника "Даже были" и 2 новых произведения. Раздел "Братские песни" состоит из 29 стихотворений, но из них только 17 взяты из одноименного сборника. Остальные разделы столь же произвольны в отборе и расположении материала.

20 Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. - Ижевск, 1977. - С.40.

21 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая. - Петроград, 1919. - С.32.

22 Грунтов А.К. Материалы к биографии Н.А.Клюева. - Русская литература. - 1973. - № 1. - С.120.

23 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая, С.32.

24 Там же, С.39.

25 Грунтов А.К. Указ. соч., С.121.

26 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая, С.56.

27 Есенин и современность, С.240.

28 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая, С.46.

29 Там же, С.141.

30 Там же, С.145.

31 Мастерство Клюева-пейзажиста подчеркивают многие исследователи. В частности, В.Г.Базанов пишет: "Когда поэт уходит от тощих абстракций, надуманных силлогизмов в мир вещественный, в сосновый бор, в деревенский быт, то стихи его приобретают энергию, образы становятся осязаемыми, тучными, насыщенными

запахами трав, ароматом полей, красками Заонежья и Беломорья" (Базанов Вас. Сергей Есенин и крестьянская Россия. - Л., 1982. - С.194).

32 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая, С.198.

33 Не рискуя ошибиться, его поэзию можно охарактеризовать как "крестьянский вариант" символизма, с той лишь разницей, что "модель вселенной" Клюевым сознательно ограничивается тесными стенами крестьянской избы..." (Ивлев Д. Русская советская лирика 1917 - начала 1930-х годов (типологические аспекты). - Рига, 1981. - С.40).

34 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая, С.180.

35 Базанов В.Г. Поэзия Николая Клюева. // Клюев Николай. Стихотворения и поэмы. - Л., 1977. - С.27.

36 Клюев Николай. Песнослов. Книга первая, С.227.

37 Иванов-Разумник. "Природы радостный причастник" (Поэзия Н.Клюева). - Заветы. - 1914. - № I. - С.45-46.

38 Книга и революция. - 1923. - № 2. - С.62.

А. МИХАЙЛОВ
(Ленинград)

Мотив двоемирия в поэзии Есенина и Клюева

В воспоминании С. Городецкого о Есенине (1926) неоднократно повторяется мысль об "омуте мистических образов поэта, особенно характерных для петербургского периода его творчества (1915-1918) и даже его имажинизма, пронизанного будто бы "струей потусторонности"¹. Причину этого автор объясняет идеализмом крестьянского мировосприятия, в которое будто бы и было погружено своими корнями творчество "последнего поэта деревни". "Эстетические впечатления крестьянина, — пишет Городецкий, — были прочно замкнуты в потустороннем мире". И вот, оказывается, "система опирающихся на древнюю поэзию идеалистических образов была воспитана в Есенине традициями деревенского искусства". Под этим углом зрения воспринимает Городецкий и эстетический трактат поэта "Ключи Марии" (1918), являющийся, на его взгляд, ни чем иным, как теоретическим оформлением этой самой "идеалистической системы образов".

Основательное углубление Есенина в эту систему Городецкий неспроста соотносит с "питерским периодом его творчества": здесь поэт попадает в окружение символистов-мистиков (Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, А. Белый, А. Ремизов) и близко сходится с Н. Клюевым, явившимся "лучшим выразителем той идеалистической системы деревенских образов, которую нес в себе Есенин и все мы". Но даже и прожженному в мистицизме Клюеву, считает Городецкий, не уступал автор "Ключей Марии" в мистицизме: "И настолько глубоко было погружение Есенина в этот омут мистических образов, что даже Клюев показался ему "мельницей", которая, "крылом махая, с земли не может улететь"².

Доказательство или, наоборот, опровержение подобных утверждений о чрезмерности есенинского мистицизма требует углубленного исследования раннего творчества поэта в контексте духовных исканий своего времени и в сопоставлении с поэзией близкого литературного окружения, того же, напри-

мер, Клыва.

Относительно религиозных увлечений русской интеллигенции, с которыми совпал ранний период творчества обоих поэтов, З.И. Ленин писал: "(...) интерес ко всему, что связано с религией, несомненно, охватил ныне широкие круги "общества" и проник в ряды интеллигенции..."³. Полемицируя с одним из таких интеллигентов, а именно с Горьким, вождь пролетариата решительно отклонял мысль о какой-либо актуальности для современного сознания понятия бога, считая его пережиточным "комплексом идей, порожденных тупой придавленностью человека (...), усиливающих классовую борьбу"⁴. Было, правда, в истории время, соглашается автор "материализма и эмпириокритицизма", когда религиозные идеи активно участвовали в "борьбе демократии и пролетариата" за свои права, но это время, - завершает он полемику с Горьким, - "давно прошло".

Однако увлечение религиозными идеями, захватившее тогда даже людей, близких марксистскому мировоззрению (Горький, Луначарский), - факт исторический, и понять его можно только исходя из реальных условий и комплекса тех идей, которыми жило время. Прежде всего необходимо отметить настроение эсхатологичности, возникающее в предчувствии приближающегося исторического катаклизма. "Какой опять сегодня сон! Какие вообще в это лето! Что это значит? Сегодня было землетрясение, кончался мир и падали (рушились) небеса рядами"⁵, - записывает Блок в 1903 году, начиная уже ощущать нарастающий гул приближающейся революции. Интерес к Апокалипсису в русской поэзии А. Белый объяснял ее приобщением к "трагическому мирозерцанию европейского человечества" и утверждал, что он "вызван приближением конца всемирной истории"⁶. Именно в предчувствии грядущего "конца мира", в тревоге за его непрочность устремлялось идеалистически настроенное сознание на поиски непреходящих устоев и ценностей за пределами обреченного сущего злования. "Сущность же всякой веры", - по определению Д. Толстого, заключается в том, что "она придает жизни такой смысл, который не уничтожается смертью". Религия в данном случае становилась убежищем смертельно напуганного духа страхом своего всеконечного уничтожения.

Но те же самые эсхатологические ожидания сопровождались и более оптимистическим настроением, поскольку с "концом мира" связывалось еще и представление о его обновлении, "преображении". Подключалось к этому и ожидание революции. Увлеченный идеями своего "мистического революционизма", Д.Мережковский в пору первой русской революции писал: "Мы выплываем в открытый океан, в котором исчезают все берега, в океан грядущего христианства..."⁸. Именно в этот период были в ходу такие сочиненные увлекшимися тогда революцией русскими мистиками понятия, как "христианский социализм" или даже "град божий" (применительно к тому же). И не только мистиками. "Религия и социализм" — таково название двухтомного труда А.В.Луначарского (1908—1911).

Религиозные искания того времени вообще могли быть свободными от мистицизма, как преимущественно у Л.Толстого, понимавшего под религией некое высшее сознание цели жизни — как руководство для всей сложной работы человечества ради соединения людей в одно "всемирное братство"; поскольку "сознание истинного христианства" — "сознание братства людей". Путь же к нему мыслился как вполне реальный путь духовного совершенствования человечества от первоначального эгоизма и обособленности к конечной цели — любви и единению.

Но поскольку такое гармоническое состояние человечества еще недостижимо, то, естественно, возникал соблазн хоть каким-нибудь путем да ощутить в себе это состояние. И это тоже составляло один из мотивов религиозных исканий, тем более что именно этим периодом (на рубеже веков) характеризуется известное разочарование интеллигенции в возможностях науки удовлетворить высшие запросы человеческого духа. "Ум, научно-дисциплинированный, — высказывался тогда один из социологов, — с грустью покоряется неизбежной необходимости довольствоваться ограниченным на сегодня уровнем знания, науки, но люди сердца и чувства по преимуществу не мирятся с этим и смело вступают на тот скользкий путь догадок, гипотез и откровений, который фатально, роковым образом приводит их в туманную и загадочную область мистицизма"⁹.

"Скользкий путь ... откровений" и приводил на высоты иллюзорного обаяния с абсолютом. Подводя в 1921 году итог развития русской поэзии последних предреволюционных лет, И. Коган отмечал существенный для нее элемент мистицизма: "Взоры русских писателей устремлены за пределы земли, они стучатся у железных врат небесного царства, они верят, что таинственные нити связуют их души с тем миром, где, по выражению Метерлинка, все "более значительно"... Там - источник и наших радостей и наших печалей. Человеку остается только погружаться в глубины своего собственного духа, потому что ему непосредственно открываются тайны неведомого мира."¹⁰ Таков сугубо интеллигентский путь не столько этического (как у Толстого), сколько "интеллектуального" характера религиозных исканий, нацеленный ни более ни менее как на "созерцание бесконечности".

Каков же характер религиозности рассматриваемых нами поэтов? Уже В. Брюсов в своем предисловии к первому сборнику Клыева "Сосен перезвон" высказывался, что "огонь, одушевляющий поэзию Клыева, есть огонь религиозного сознания"¹¹. "Подношу вселенского религиозного сознания" увидел в его поэзии В. Свенцицкий¹². Отмечалась и насыщенность религиозным мироощущением лирики Есенина. И хотя сам поэт впоследствии просил читателей относиться ко всем его "Исусам, божьим матерям, и Николаям, как к сказочному в поэзии"¹³, однако о "патоке религиозности", всецело будто бы покрывающей его поэзию, продолжали высказываться рапповские критики еще и в 30-е годы¹⁴.

Но вместе с тем уже первыми исследователями утверждалась мысль, что религиозность даже, например, Клыева далека как от "мистических исканий душ неустойчивых, уставших и надломленных", так и от поэзии "дух хлюдных, для которых религиозные устремления - красивая поза, эффектный жест"¹⁵. В мистичности поэзии Клыева и Есенина выразилось не что иное как религиозные отношения к жизни, природе и человеку самого крестьянства. Крестьянская же вера в бога, действительно, мало имела общего с религиозными исканиями интеллигенции, устремленной к "созерцанию бесконечности". Еще Глеб

Успенский объяснял религиозность "земледельческой мысли" обыкновенной властью над крестьянином стихии, природы. Размышления писателя-народника развивал В. Лвов-Рогачевский: "Для деревенского поэта "облак светлицы" (образ из стихотворения С. Клычкова - А. М.) значит гораздо больше, чем красочный эффект в сельском пейзаже. Для земледельца "облак светлицы" - это вестник дождя и, значит, урожая ... За облаком земледельцу видится кто-то всемогущий и всецелый, кого надо умолять, перед кем надо смириться и сказать: "Да будет воля Твоя!" Такова власть земли, слепых сил природы, еще не познанных первобытным младенчеством человеком, этим поэтом и мифотворцем по преимуществу, для которого вместе законов природы существуют святые и боги"¹⁶.

Помимо этой, в сущности, языческой, основы религиозности крестьянского сознания, была еще другая, а именно, этическая (на нее-то и опирался Толстой), порожденная исконным стремлением народа к поискам истины, торжеству добра и справедливости, и руководствовавшаяся при этом уже существующими мотивами, сюжетами и символикой христианских писаний. Эту особенность крестьянского сознания хорошо понимали народники. "Они постепенно научились разговаривать с крестьянами на близкие и понятные крестьянам темы. Часто использовали Евангелие, доказывая необходимость борьбы с правительством и установления справедливого строя всеобщего равенства. П. А. Кропоткин писал, что Кравчинский, знавший Евангелие почти наизусть, толковал его мужикам, доказывая строками из него, что следует начать бунт... Крестьяне слушали пропагандистов как настоящих апостолов"¹⁷.

Именно этим объясняется такое принципиальное своеобразие религиозных мотивов и образов поэзии Клюева и Есенина как абсолютная противоположность отвлеченности и, наоборот, - значительная конкретизация этих мотивов и образов чертами национального бытия. Наиболее убедительно это подтверждается развитием в их поэзии образа Христа. Еще ранее этот уже много веков странствующий по европейскому искусству страдающий и одновременно благославляющий мифологический персонаж был соотнесен Ф. И. Тютчевым со страданием и святостью "нищих

осенний" России. "Приют" символического странника в самой, может быть, нищей, но и самой богатой духовными силами и верой в свое светлое будущее стране становится на известный период заметным фактом русского искусства, выражаемого с его помощью некоторые актуальные моменты духовной жизни порубежной эпохи. В. Розанов по этому поводу писал, что "западное христианство (...) прошло совершенно мимо главного Христа (...) Оно взяло слова Его, но не заметило лица Его. Востоку одному дано было уловить Лицо Христа (...) И Восток увидел, что Лицо это — бесконечной красоты и бесконечной грусти"¹⁸. Причина же, несомненно, заключалась в том, что на этот образ рассчитывали как на первоначально-чистое, не ставшее еще догмой ядро христианства (например, Л. Толстой, который, прогна официальную церковь, задил одну лишь "нагорную проповедь" Христа), что страдания казненного народа, действительно, были неизмеримы и не покрывались никаким символом (серия "Распятый" И. Гё), что, наконец, вводящая в притчу кротость персонажа тоже как-то ассоциировалась в сознании интеллигенции с терпеливостью и сохранением в себе живой души мучика.

Образ Христа в поэзии Есенина и Клюева по-татарчешски глубоко созвучен скудному облику крестьянской России. Чуть раньше этого же мотива коснулся Блок, когда, выходя из мистических туманов своей ранней лирики, увидел и "лик" "родины суровой", и распинаемый перед ним народ, участь которого захотелось ему разделить: "Когда в листве сирой и ржавой Рябины заалевает гроздь, — Когда палач рукой костлявой Вобьет в ладонь последний гвоздь, — (...) Тогда просгорно и далеко Сметря сивозь кровь предсмертных слез, И вижу: по реке широкой Ко мне плывет в челне Христос" ("Осенняя любовь", 1907)¹⁹. В пейзажных деталях крестьянской России прозревается скорбный лик Христа и в поэзии Клюева и Есенина. "На терновника ключке кровь заметная едва"²⁰. "Суханик-ветер (...) целует на рябиновом кусту Языв красные незримому Христу" (Е. I, 87). В ассоциации кровоточащей раны распятого с такой "русской" рябиновой кистью Есенин следует за Блоком. Другой после "рябинки" национальной детали этого облика выступают иглы хвои

как поэтический эквивалент "коллечек" "тернозого венца"; тому же Есенину мерещится Иисус "Между сосен (...) в кольце иголок" ("Чую радуницу божь...", 1914).

Вообще образ этого персонажа у Есенина наиболее приближен к крестьянскому колориту. Так, евангельский эпизод въезда Христа в Иерусалим ("Сохнет стаявшая глина ...", 1914) изображается увиденным не вблизи, а воспринимается, скорее, как отзвук из толщи мифологической памяти (потому и лицо Христа "туманно"). Его образ давно трансформировался, соединившись с иным, реальным феноменом, а именно с определенной календарной датой (вербное воскресенье), определенным сезонным пейзажным колоритом (северная весна), определенной страной (мушкетерская Россия — отсюда и "сермяга", в которую одет странствующий на осле проповедник).

Христос у Есенина трогателен и прост: поэт встречает его даже "под пеньком" в облике потерявшего свою мать крестьянского ребенка ("Не с бурным ветром тучи таю...", 1914). Воплощая беззащитность, он неслучайно изображен младенцем, который беспечно забавляется на соломе в яслях позаимствованным из русской народной сказки ржаным "колобком" ("То не тучи бродят за овинком...", 1916), или просит у матери пшесть ("Иисус-младенец", 1918). У Клюева этот образ более серьезен, в нем сильнее проступает символ искупляющего страдания ("На кресте", 1912) и гонимой праведности ("Отгул колоколов...", 1912).

О том, что религиозность рассматриваемых поэтов не была отвлеченной, свидетельствует факт обращения к христианской мифологии, например, у Клюева — с целью осмысления трагических событий первой русской революции. Уподобляя жертвы революции первым христианским мученикам, он оригинально находит и поэтическую форму, воплощающую мысль об искуплении страданий героически, но безрезультатно борющегося народа. Такой поэтической формой становятся "песни" раскольничьих сект, которые тоже, будучи преследуемы, могли противопоставить своим гонителям только нестигаемую твердость духа и силу убеждений.

Обращение Клюева к раскольничьей поэтике неслучайно.

Всеми, кто занимался исследованием русского раскола, подчеркивался факт естественного перехода социального протеста в глубинных толщах народных масс в протест против "казенной" церкви, социальных исканий в искания религиозно-утопического характера. А.С. Пругавин писал о "ярко-демократическом характере" раскола, становящегося "религией закрепощенной и обездоленной массы"²¹. Через всю многовековую толщу русского религиозного движения проходят имена наиболее знаменитых вождей раскола. Тяготение Клыева к духовному авторитету одного из них, а именно протопопу Аввакуму, несомненно. Разделенную веками общность этих двух самобытных деятелей русской культуры прослеживает В.Г. Базанов. Оба они, по его словам, относясь резко отрицательно к официальной церкви, вдохновенно "выступали против разрушения тех эстетических и духовных ценностей, которые были созданы в эпоху Древней Руси самим народом". Этим же определяется и известное сходство их поэтических систем, опирающихся на "своеобразное фольклорное переосмысление христианской символики..."²². Даже биологически жизнь Клыева насыщена чертами, сближающими его с Аввакумом. Происхождением (его мать была из раскольников) он принадлежал к людям "крепкого морального закала", в шестнадцать лет, надев на себя вериги, уходит в Соловки "спасаться", подвизается в роли псалмопевца Давида в хлыстовском (искаженное "христовском") "корабле", где сочиняет пользующиеся успехом у верующих песни и молитвы.

Традиции старообрядческой культуры наложили определенный отпечаток и на детские годы Есенина, выросшего в доме деда раскольника, хотя и не сообщали его поэзии того духа религиозно-этических исканий, которыми жило творчество Клыева. Это внешнее намерение "влеймить" в своем "Пророке" "позорную слепую, увящую в пороках толпу", как сообщает им в письме другу Грише Цанбилову, а затем провозглашение (в других письмах к нему же) единственным гением и совершенством Христа, а всех других, "кроме Будды", "олудняками, попавшими в пучину разврата", вливал сюда и сообщение о том, что он "бросил есть" мясо и рабу, "кушать" сахар и хмель

"скидывать с себя все кожаное" (Е, 6, С. 14, 22, 26, 28), — все это не что иное, как следствие навязного увлечения толстовством²³.

Незамедлительное вскоре проявиться расхождение путей Ключева и Есенина наметилось как раз по линии того, что христианская символика у первого была отражением мистической концепции бытия, а у второго являлась поэтическим "образом, наполненным прозрениями наших языческих мистерий" (Е, 5, С. 270).

Вообще на разработанный миф о потустороннем бытии и представления о бессмертии души опирается господствующая в символизме концепция двоемирия. Согласно ей, все сущее, и прежде всего сам человек, рассматривалось, с одной стороны, как реальность видимая, а с другой — как "более реальная реальность, внутренняя и сокровеннейшая". В рассуждении о двоемирии символистов, несомненно, обнаруживался важный замысел приобщения к потустороннему: "Действительность — несовершенное зеркало иной действительности"²⁴. Разрабатывается в связи с этим и соответствующая "терминология" "рассечения человека на эмпирическую личность и личность внутреннюю" (Вяч. Иванов). Получают употребление такие понятия, как "наличная данность вещей", "дол реальности низшей" — для обозначения материального мира; "план сверхчувственной отрешенности", "глубинные слои духовной жизни" и проч. — для мира идеального. Вводится в оборот понятие "горизонталь" и "вертикаль" человека: "Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами, — человек, взятый по вертикали, в его свободном росте вглубь и ввысь"²⁵. Впрочем, еще ранее об этой "оси координат" человека заговорили И. Федоров и В. Розанов: "(...) Пора от горизонтальных созерцаний" (политических, общественных, культурно-светских) перейти к "созерцаниям вертикальным" (родовым, генетическим, мистическим)²⁶. В наиболее открытом виде эта тенденция нашла свое выражение в творчестве поэта-символиста Александра Добролюбова, в его характерно озаглавленном сборнике "Из книги невидимой" (1905), представляющем собой набор полуфольклорных имитаций, а также прозаических фрагментов религиозно-мистического содержания:

"Учитель Невидимый, Сын Бога Многого, Из мира наружной тьмы в мир невидимый твой... веди к чистым рекам, живым Твоим (...)
я верую в сообщение с миром невидимым. Я не только верую - я знаю - я вижу (...), братья! И песни некоторых ваших стихотворцев это бледное воспоминание о том мире (...). Я писал все эти свертки на невидимой бумаге (...). Оставляю навсегда все видимые книги, чтоб принять часть только в книге Твоей!"²⁷.

Мотив двоярности, мотив прозрения под внешней реальностью реальности "сокровеннейшей" начинает звучать у Кювега сразу же с первого сборника. В стихотворении "Мы любим только то, чему названья нет..." поэт говорит о своем приобщении, употребляя слова Вяч. Иванова, к "чему-то иному, более глубокому, более прекрасному, более трагическому, более бесцветному", чем окружающая действительность.

Но поэзия Кювега живет не только ощущением этого "чему названья нет", она выявляет фантастическую, мистическую идею в реально смутных образах. Так, ожидание мистического "гостя" разрешается у него появлением реального существа ("Ожидание") "Сиял кассофор и река Призраком сияло-туманным. Бог принесло мотылька ночи: диханься медвяным"²⁸. Далее следует образ, в котором и воплощается часть из мистического мира: "Ангелом стал мотылек..." Знаменательно при этом, что движение поэтической мысли: от "мотылька" к "ангелу" не дискретно, - между ними пролегал две строки, как бы мотивирующие появление фантома. Фантом возникает из реального мира, но только находящегося уже в состоянии своего какого-то утончения, как бы перехода от материального к идеальному: реальный пейзаж в неподвижности и ночной смутности кажется призраком, мотылек - самый эфемерный представитель царства фауны, и вообще, от всего затонувшего в ночной темноте пейзажа к поэту доносится только "медвяны" запахи. Но сам по себе запах - это постижение уже тот субстрат реального, который является одновременно и началом идеального, по крайней мере, ассоциируется с ним, как это хорошо сказано М. Пришвинным в его сентенции о запахе черемухи: "В запахе одной только черемухи соединяешься со всем прошлым"²⁹. Елико этому и наблюдение

П.Флоренского о том, что "когда дело идет о запятой, этом явлении, уже неизвестно, принадлежащем ли к материальному порядку, сама граница между вещественным и духовным становится трудно уловимой"³⁰. К мистической встрече с вестником иного мира - "ангелом" поэт как бы поднимается по ступеням: после строки, насыщенной "ночи дыханьем медвннми", следуют две другие, в которых ощущение вечного пейзажа истончается еще более: "Сердцу полей ветерок Смерти дыханьем мнится..." Загод за ними и осуществляется превращение "матильда" - в "ангела"³¹.

Это стремление постигнуть и воплотить в ощутимых образах якобы вести из иного, идеального мира не следует, разумеется, отождествлять с другим феноменом поэтического сознания, а именно с исключительным даром "чувять" неуловимое, ускользающее мгновенья бытия, природы, с тем даром, о котором сам Клавье позже высказывался, что "у кого уши не от обды дубовой, тот ручеек учует, как он на своем струистом языке поэзия поет. От старини выискивались люди, с душевным ухом: слышат такие люди, как ширей растет, как зерно житное в земле жапаеся, ирорвит к солнцу из родимой келелки пробиться"³². Здесь нами имеется в виду та мистическая поэтика Клавьева, которая и послужила причиной для утверждения, что будто бы он "принадлежит к редчайшему в мировой литературе ряду подлинных мистиков, сумевших воплотить свой сверхчувственный опыт в людской речи, самую природой предназначенной для иных целей", что иные его образы, напоминающие живопись Босха, "свидетельствуют об опыте демонического"³³, и которая, несомненно, развивалась в его поэзии созвучно с уже отмеченной нами концепцией двомира.

Отвлекаясь несколько в сторону, следует особо подчеркнуть эту упорную тягу человеческого сознания к обоснованию иного, идеального бытия. Л.Толстой, как известно, представлял его в существовании "какого-то невидимого и непознаваемого нами прошедшего", из которого, вопреки текучести и изменчивости материи, вечно и неизменно доходит сознание его личности, его "я". Не судь этого, картина человеческой жизни могла бы показаться и печальной и бессмысленной: "(...)

жизнь - это случайная игра сил в веществе, проявляющаяся в пространстве и времени. (...) Земная жизнь есть волна. Из мертвого вещества выделяется личность, из личности - разумное сознание - вершина волны; поднявшись на вершину, волна, разумное сознание и личность, спускаются туда, откуда они вышли, и уничтожаются". В связи с этим, доказывает философ от противного, "существует только мертвое! То, что мы называем жизнью, есть игра смерти. При таком взгляде на жизнь смерть не только не должна быть страшна, но должна быть страшна жизнь - как нечто неестественное и неразумное, как это и есть у буддистов и новых пессимистов, Шопенгауера и Гартмана! Но другое дело, - развивает свою мысль Л. Толстой дальше, когда "с сознанием моей жизни не соединимо понятие времени и пространства. Жизнь моя проявляется во времени, пространстве, но это только проявление ее (...) и потому временное и пространственное прекращение телесного существования при этом взгляде не имеет ничего действительного и не может не только прекратить, но и нарушить моей истинной жизни. И смерть при этом взгляде не существует"³⁴.

Можно было бы, разумеется, привести и другие подобного рода утверждения, повторяющие опыт предшествующей идеалистической философии в ту эпоху, когда В.И. Ленин счел необходимым выступить против идеализма со своим "Материализмом и эмпириокритицизмом" (1909). Уместнее, впрочем, оставив философию в стороне и снова обратиться к поэзии, еще раз задуматься над упорной тягой искусства к оперированию (в целях более глубокого постижения человеческой души) дуалистическими представлениями. Так, выдвигая в своей концепции художественного образа "большой и малый опыты мира", М.М. Бахтин высказывается о первом весьма близко к рассуждению Толстого: "В нем ("большом опыте мира" - А.М.) - память, не имеющая границ, память, опускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт миров и атомов. И история отдельного человека начинается для этой памяти задолго до пробуждения его сознания..."³⁵. Размышляя о феноменальной способности лирики усвершенствовать духовную жизнь личности (и даже исцелять ее недуги), Д.С. Дихачев

употребляет понятие "сверхсловесной духовности", возникающей в процессе поэтического творчества в слове и устраняющей его бездуховную косность. "Лирическая поэзия - это искусство художественного преобразования жизни. В поэзии художник, творец через свою жизнь входит в область духа, в какое-то наджизненное пространство, где преодолевается не только материальная тяжесть, но и ограниченность человеческой жизни"³⁶.

Стремление к идеальному, как видим, присутствует в природе поэзии, символисты связывали с ним не только поэзию, но и вопросы жизнестроительства, поиски смысла жизни, в первую очередь религиозные искания. И Клюев был здесь не только на равных, но и, как выразитель мистического сектанства, впереди многих. Если проникновение в высшую, "сокровеннейшую" реальность в первом сборнике поэта носило еще характер общеромантического порыва, то во втором - в "Братских песнях" - оно подчинено уже сугубо мистическим целям.

Многие стихотворения представляет здесь имитацию так называемых "раделных песен". Мотив двоимирия звучит в них с особой определенностью. Герои представляют себя сразу в двух ипостасях: плачевный - земной и торжествующий - потусторонней, будущей. С одной стороны: "Перебиты нами голени и ребра ...", а с другой: "Стали плотью мы заката зарянее, Поднебесных облак-туч вольнее"³⁷. По сути, это воплощение христианской диалектики: страдает плоть - торжествует дух, и наоборот, услаждается плоть - быть душе вверженной на вечную муку в ад. Формула эта легко укладывается в элементарную форму двустишия с контрастирующим друг другу содержанием строк:

Дух возносят серафимы к Саваофу,

Телеса на Иисусову Голгофу.

Мы в рай вкушаем ягод грозди,

На земле мы терпим крест и гвозди...³⁸

И вот это-то будущее царство "проценок земли, освобожденного мира" провозвращается душой клюевского героя этого сборника, как правило, в момент его расставания с земным уделом.

в характерно озаглавленной стихотворении "На кресте" сознание распятого отнюдь не поглощено краем муки, — наоборот, оно преисполнено спасительной восты "оттуда": "В куцах
братья-духи, Светел лик, крыло... Ладан черемухи С ветров до-
несло". Сопереживание страдания мифического кумира (Христа)
являлось непреходящим актом религиозного сознания всех свят,
определявших свой путь христианской добродетели — как путь
трагический. Клавес же следует ему как поэт, пытаясь доказать
его благозвучность в "убедительных" образах. Такой образ,
как "братья-духи", конечно, не убеждает, но "светлый лик" и
"крыло", несомненно, ассоциируются с представлением о надежде
на избавление, а "запах черемухи" не может не впечатлеть
своей живительной силой. "Гвоздяные вост раны, Балит тернии
чело. Чу! Поваяло в тумане Серафимское крыло"³⁹. Представле-
ние о боли дифференцировано здесь вполне "убеждающими" гла-
голами. Туман же мучительного зноя перед глазами лазимого,
конечно, заставляет его томиться по дунувшему прохлады —
спасительного "серафимского" крыла", образ которого и возни-
кает постольку в стихотворении не однажды.

Таковы мотивированные мифологическим сознанием попытки
Клавеса заглянуть "за черту", чем и обосновывается его поэти-
ческий "инстицизм".

Ничего подобного нет в разработке мотива смерти у Есе-
ниина, которым, кстати, тоже сопровождается вся его лирика от
начала и до конца.

В стихах периода "Годуницы" смерть не более чем поэти-
ческий эквивалент предельного чувства любви поэта к красоте
своего края, с которым он хотел бы слиться и духовно и физи-
чески: "Край любимый! Сердцу снятся Скирды солнца в водах
лонных. Я хотел бы затеряться В зеленях твоих стозвонных"
(Е, I, 84). Избыток счастья таков, что именно самоуничтожение
в мгновенном сгорании востока представляется поэту без-
мерно желанным:

Я хотел бы в мутном дыме
Той звездой поджечь леса
И погнута вместе с ними
Как зарница в небеса.

Я хочу под гудок пастуший
 Умереть для себя и для всех.
 Колокольчики звездные в уши
 Насыпает вечерний снег (Е, 4, С. 67, 158).

Это то самое неясное влечение томлящейся в романтическом одиночестве юношеской души к чему-то неведомому, в силу которого грезил о смерти в шестнадцать лет и Лермонтов ("Ты помнишь ли, как мы с тобой...", "Одиночество", "Обрывок", "Завещание" - 1830). В другом случае мотивом смерти сопровождается у Есенина его мальчишеский бунт против смутно и опять же романтически осознаваемых противоречий жизни, точнее, бытия ("В том краю, где желтая крапива...", 1915, "Устал я жить в родном краю...", 1916, "Проплясал, проплакал дождь весенний...", 1917). Но ни в том, ни в другом, ни в прочих случаях поэт не соблазняется христианским (и князевским), посулом смерти примирить мечту с действительностью в ином мире. Все - только здесь, только в мире крестьянской Руси, какой бы "голубой" ипостасью не оборачивалась она восхищенному взору поэта.

Это частая устремленность к некоей "нездешней", "неразгаданной" земле, действительно, по первому впечатлению представляется чем-то родственным платоновской прародине души. "Уда, в свою вневременную "звездную стихию", "в немую тьму вечности" уходит, казалось бы, от земной действительности, где он "гость случайный" и сам поэт. Но тут обнаруживается, что стать частицей вечности, ее "незакатными глазами" ему необходимо для того, чтобы бесконечно жадно смотреть вниз все на ту же землю ("Там, где вечно дремлет тайна...", 1916). Доверясь своей "прозрачной звезде", поэт уходит к "неведомому", но у х о д и т ли он, если в пути его сопровождает все те же "косари", "яблоки зари", "звенящие рожи борозды" родного края? Причащаясь по-христиански "с улыбкой радостного счастья" высшей благодати, он, тем не менее, как язычник, молится все на те же "копны и стога" крестьянских полей. И уж, конечно, мотив смерти мученической, открывавшей бы поэту это "нездешнюю" землю, для него полностью исключен. Он пользуется им с единственной лишь целью - до предела обострить

чувство любви к земной красоте. Неслучайно в последний год своей жизни Есенин, как вспоминает В. Наседкин, высказывался, "что поэту необходимо чаще думать о смерти и что только памятуя о ней, поэт может особенно остро чувствовать жизнь"⁴. Этот доминирующий мотив всей поэзии Есенина завлен уже в "Подражании песне" (1910) – самом раннем шедевре его филисофической лирики (поэту еще только пятнадцать лет). Его содержанием является признание в любви девушке и сожаление о скоротечности ее жизни. Но даже и это последнее не может приглушить образы полнокровного бытия, как бы звенящие от радости чувственного осязания дразнящей девической красоты. Преходящей оказывается и эта радость, и эта красота, но всплеск уязвленного ею молодого чувства настолько оцутим, что и позднее стихотворение вызывает у нас волнение, близкое не то зависти, не то счастью быть причастным к мелькнувшей когда-то чужой любви.

Мне хотелось в мерцании пенистых струй
С алых губ твоих с болью сорвать поцелуй.
Но с лукавой улыбкой, брызнув на меня,
Унеслася ты вкачъ, удилами звеня.

Звенящее напряжение жизни на этой кульминационной строке ломается – как "ломается" неслучайно зачинающий "песню" образ "отражающихся в пруду" берез:

В пряже солнечных дней время выткало нить...
Мимо окон тебя понесли хоронить... (Е, I, 72).

Исчерпала ли здесь сама себя жизнь или безвременно вторглась в нее смерть, – не имеет значения, поскольку первая уже успела выразить себя на предельном звучании поэтической струны, а вторая – выявлена как абсолютное небытие, и никакие звуки или краски для ее воплощения в арсенале поэтических средств у Есенина нет. В противоположность Хлебну, он не допускает и мысли о том, что могут существовать какие-то образы, могущие воплотить идею небытия. В этом отношении к нему вполне приложимы слова Павла Васильева, определившего звучность своей поэзии: "Я детеныш пшениц и ржи, верю в неслыхан-

ное счастье... Ну-ка, попробуй, жизнь, отвяжи руки мои от твоих запястий!"⁴¹

Но этот мотив смерти, который звучит в поэзии Есенина, и образы, которые эту идею выражают, — откуда они? А все из той же жизни, настолько звенящей и напоенной светом, что и смерть представляется не чем иным, как огблеском и отзвуком все⁶ее же.

И под плач лавихид, под кадилыный канон

Все мне чудился тихий раскованный звон (Е, I, 72).

В смерти нет ничего существенного, и поэтому, в противоположность Алюеву, Есенин в ней ничего и не ищет, либо вслед за Лермонтовым ("Выхожу один я на дорогу...") готов представить ее в виде гармонического сна — как отклонения от жизни в силу предельной насыщенности ею, когда ее дальнейшее продолжение уже не имеет смысла ("Колокольчик серебряный...", 1917).

Концентрированностью идеального в пределах земного бытия определяется и вся живая трепетность любовной лирики Есенина с ее женскими образами, кажущимися в своей идеальности порождением неведомого мира и тем не менее полнокровными и земными.

Глубоко одухотворенными и созвучными традиции мировой лирики облик любимой предстает у него, например, в стихотворении "Не бродить, не мять в густах багряных..." (1915-1916). Оно не может не напомнить строки иных времен поэтов, также слагавших "и год, и день, и час"⁴² своей первой встречи с чистой и лучезарной любовью, строки, негленно пролесшие сны века облик мечты об идеальной женской красоте. "Я не открю, кто она была; Ее черты в сей песне быстротечной"⁴³, "Я познал чудное мгновенье: Передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты"⁴⁴, "Я очи знал, — о, эти очи! Как я любил их — знает бог!"⁴⁵, "Была ты всех ярче, верней и прелестней..."⁴⁶ и т.д.

Хрупкий образ любимой в стихотворении Есенина, как очевидно, профильтрован через символистскую, прежде всего блоковский концепцию идеальной женской красоты, которую едва

ли можно встретить в реальной действительности и разве только что возможно пригрезить на какой-нибудь "Звезде Маир", либо "на Ойде далекой и прекрасной"⁴⁷. Только "в объятиях лазурных сновидений", "голубыми путями", "в моих мечтах" приходит к Блоку его Прекрасная Дама; в затуманенном алкоголем мозгу открывается ему и "дальний берег", на котором "цветут" "очи синие, бездонные"⁴⁸ его Незнакомки. Похоже также, что на зыбкий и хрупкий облик героини этого стихотворения Есенина отбрасывается и тень возлюбленных Данте и Петрарки. Кратковременный срок земной жизни Лауры и Беатриче как бы искупляется вечным сиянием их обликов в идеальной сфере божественного бытия - в мире поэзии. В увековечивании образа своей любимой Есенин идет тем же путем: с нею соединяет поэта только воспоминание, даже ее "Имя тонкое растаяло как звук". Однако в противоположность Сологубу и Блоку, вообще символистам, неизменно подчеркивавшим "нездешнюю", неземную сущность своих идеальных героинь, Есенин, как редко кто другой из русских поэтов обладал гайной, по его собственной же формулировке, трещины "воздуха именами близких нам предметов" (Е, У, 183). Идеальность облика своей ушедшей вслед за Лаурой, Беатриче и блоковской Незнакомкой возлюбленной Есенин воссоздает, так сказать, из земного "сырья" - из деталей реального мира природы, входящей в круг крестьянского бытия: "Со снопом волос твоих овсяных...", "С алым соком ягоды на коже...", "Зерна глаз твоих осыпались, завяли..." и т.д. Чаще всего им используется именно такие реалии, в которых материальная субстанция природы выступает не в своем тяжеловесно-грубом, а как бы в своем истончающемся, смыкающемся с духовной гранью состоянии: "На закат ты розовый похожа И как снег лучиста и светла". Об этом явлении говорилось уже по поводу киевской мистификации природы (мсталец - ангел), но только тому эта грань нужна была для проникновения в "иной мир", а Есенину - для предельного выявления нетленной красоты мира земного. Этой "пограничной" материей выступает у него обычно стихия света и гармонического звука, нередко в их омикретизме: "Говор кроткий о тебе я слышу Водяных, поющих с ветром сот". Таким путем создается этот едва ли не соткан-

ный из мечты полупризрачный феномен. Дополнилась затем петрарковской характеристикой (бессмертие женщиной — в "песне" поэта), он предстает уже как загадочный облик непостижимой женской красоты.

Пусть порой мне шепчет синий вечер,
 Что была ты песня и мечта,
 Все ж, кто выдумал твой гибкий стан и плечи —
 К светлой гайне приложил уста (Е, I, IOB).

Это как раз и делает Эсенина тончайшим певцом единственно земной красоты и свидетельствует о его независимости от мистических туманов окружавшей его в Петербурге литературной среды, чего нельзя сказать о Клюеве. Это — то и необходимо учитывать при рассмотрении единства многих мотивов и образов поэзии этих во многом другом близких между собой поэтов.

Примечания:

- ¹ Городецкий Сергей. Русские портреты. — М., 1978. — С. 28.
- ² Там же. — С. 22, 27, 24, 28.
- ³ Ленин В. И. Поля, собр. соч. — Т. 17. — С. 415.
- ⁴ Там же. — Т. 48. — С. 232.
- ⁵ Блок Александр. Записные книжки. — М., 1965. — С. 53.
- ⁶ Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Весы. — 1906. — № 4. — С. 27.
- ⁷ Толстой Л. Н. В чем моя вера. — М., 1911. — С. 340.
- ⁸ Мережковский Д. С. Поля, собр. соч. — М., 1914. — Т. 14. — С. 20.
- ⁹ Пругавин А. С. Раскол вверху. — Спб., 1909. — С. 10.
- ¹⁰ Коган П. Русская литература в годы Октябрьской революции // Красная новь. — 1921. — № 3. — С. 231.
- ¹¹ См.: Клюев Николай. Сосен перезвон. — М., 1912. — С. 11.
- ¹² См.: Клюев Николай. Братские песни. — М., 1912. — С. 51.

- 13 Есенин С.А. Собр.соч.:В 6-и т. - М.,1979. - Т.5. - С.206.
Далее ссылки на это издание даются в тексте обозначением
(Е) с указанием тома и страницы.
- 14 См.:Селивановский А. Очерки истории русской советской
поэзии. - М.,1936. - С.170.
- 15 Колбасина О.Н. Кляев. Сосен перезвон (рец) // Заветы. -
1912. - № 3. - С.191.
- 16 Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. - М.,1919. -
С.81.
- 17 Крестьянское и революционно-демократическое движение в
XVIII-XX вв. Из прошлого и настоящего калининской области.
Калинин,1939. - Вып.2. - С.143.
- 18 Розанов В.В. Темный лик. - Спб.,1911. - С.18.
- 19 Блок Александр. Собр.соч.:В 8-и т. - М.,Л.,1960. - Т.2. -
С.263.
- 20 Кляев Николай. Братские песни. - М.,1912. - С.7.
- 21 Пругавин А.С. Указ.соч.- С.61.
- 22 Базанов В.Г. "Гредел мой прадед Аввакум!"// Культурное на-
следие древней Руси. - М.,1976. - С.343-344.
- 23 В Толстом, по утверждению Л.М.Клейнборта, Есенину было, впро-
чем, "ближе всего отношение к земле. То, что он звал жить в
общении с природой. Что его особенно захватывало - "превос-
ходство земледельческой работы над другими", которое пропове-
довал Толстой, - религиозный смысл этой работы" (Воспомина-
ния о Есенине. - М.,1975. - С.151).
- 24 Иванов Вячеслав. По звездам. - Спб.,1909. - С.305,340.
- 25 Иванов Вячеслав. Борозды и межи, - М.,1916. - С.163.
- 26 Розанов В.В. Темный лик. - С.99.
- 27 Добролюбов Александр. Из книги невидимой. - М.,1905. -
С.181,182,202.
- 28 Кляев Николай. Песнослов. Книга I. - Пг.,1919. - С.80.
- 29 Привин М.А. Собр.соч.:В 8-и т. - М.,1956. - Т.3. - С.477.

- 30 Флоренский Павел. Из богословского наследия // Богословские труды. - XVII. - С.209.
- 31 Вот почему нам представляется неверным однообразное подчеркивание Аллой Марченко элемента тяжести, материальности, малой духовности поэтического мира Клыева, пресловутой с рапповских времен "сугубо практической привязанности его к земле" - в целях противопоставления всему этому есенинского умения создать "мир из воздуха" (Марченко А. Поэтический мир Есенина. - М., 1972. - С.25,29).
- 32 Клыев Н. Медвежья шифр // День поэзии. - М., 1981. - С.192.
- 33 Райс Эммануил. Николай Клыев // Николай Клыев. Соч.: в 2-х т. - А. Neimania Buchvertrieb und Verlag, 1969. - Т.2. - С.84,81.
- 34 Толстой Л.Н. О жизни. - М.: Изд. В.М. Саблина, 1911. - С.127, 128, 136, 154.
- 35 Бахтин М.М. Из наследия. Большой и малый опыты мира // День поэзии. - М., 1981. - С.77.
- 36 Лихачев Д.С. Несколько мыслей о лирической поэзии // День поэзии. - М., 1981. - С.158.
- 37 Клыев Николай. Братские песни. - М., 1912. - С.12.
- 38 Там же. - С.13.
- 39 Там же. - С.21.
- 40 Воспоминания о Есенине. - С.434.
- 41 Васильев Павел. Стихотворения и поэмы. - Л., 1968. - С.366-367.
- 42 Петрарка Франческо. Избранная лирика. - М., 1955. - С.55
- 43 Данте. Vita nova. - М., 1934. - С.83.
- 44 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. - М., 1963. - Т.2. - С.26.
- 45 Гютчев Ф.И. Стихотворения. - М.; Л.; 1962. - С.272.
- 46 Блок Александр. Собр. соч. - Т.3. - С.221.

47 Сологуб Федор. Стихотворения. - Л., 1978. - С. 217.

48 Блок Александр. Собр. соч. - Т. I. - С. 107, 112, 109. - Т. 2. - С. 186.

В. ДИРЧЕНКО

(Рига)

Сергей Есенин в контексте литературно-критического творчества Хосе Карлоса Мариагеги

Разнохарактерные факты литературных связей, при условии их изучения в контексте исторического времени и закономерностей анализируемых художественных явлений, нередко выстраиваются в целостный типологически связанный ряд. Так, рассмотрение проблем, касающихся рецепции русской советской литературы художественным опытом и сознанием инонациональных и инорегиональных литератур, неотрывно от восприятия событий и идей Великой Октябрьской социалистической революции.

Известие о ней донеслось до Латинской Америки с невероятной быстротой и вызвало активизацию передовых сил пролетариата и студенчества. Многие страны Латинской Америки включились в движение солидарности с молодой республикой Советов в борьбе против сил интервенции под лозунгом "Руки прочь от России!". Все, что относилось к Октябрьской революции, воспринималось прогрессивной общественностью Латинской Америки с пламенным интересом и возмущением.

О молодой советской литературе как о новом явлении нового мира Латинская Америка узнала из работ Хосе Карлоса Мариагеги, философа, революционера, основоположника марксистского литературоведения на латиноамериканском континенте, создателя Коммунистической партии Перу. Он был ровесником Владимира Маяковского и Сергея Есенина и тоже прожил короткую, но яркую, наполненную общественным смыслом жизнь (1905-1930).

События Октября буквально потрясли 22-летнего Мари-

теги. Россия стала казаться близкой, проблемы ее недавнего исторического прошлого представлялись ему во многом схожими с теми, которые переживала его родина. Опыт великой Октябрьской революции был для него тем более ценен, что он прозорливо видел в нем импульс для грядущих преобразований на всем латиноамериканском континенте. Советский исследователь концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки В.Н. Кутейщикова определяет самостоятельную русскую тему как сквозную тему его творчества¹.

Контакт литературно-критического наследия Х.А. Мариатеги расширяет его постоянный и неизменно благожелательный интерес ко всему, что происходило в русской литературе, особенно после Октябрьской революции и в 20-е годы. Он был в Латинской Америке первым ее страстным защитником, ограждавшим нападки начинающих свою деятельность советологов, кричавших на все голоса о гибели русской литературы в стране Советов и призывавших искать ее после Октября в эмиграции. Мариатеги дает им резкую отповедь, заявляя в одном из обзоров русской литературы: "Все известно, что новая русская литература (...) это та, что питается соками, эмоциями, ощущением новой жизни"².

Великому перуанцу принадлежит заслуга точного выявления значимости многих художественных фактов советской литературы послереволюционного времени. Их сопоставление и анализ позволял Мариатеги путем марксистских литературоведческих обобщений представить латиноамериканскому читателю соотношение сил молодой советской литературы и направленность основных тенденций литературной деятельности 20-х годов. Это было время, когда в сферу художественного сознания Латинской Америки также начинали входить идеи нового революционного искусства.

Многие объективные факторы, к сожалению, препятствовали глубокому проникновению литературоведческого взгляда Мариатеги в сложные явления советской послереволюционной литературы. Была явно недостаточной объективная информация о жизни в России, немногочисленными были переводы произведений советской литературы на испанский язык, отсутствовали достоверные источники необходимых сведений. Зато в изобилии появлялись

дупоры, искажающие как нашу историческую обстановку, так и литературную жизнь. Поэтому нередко Х.И. Мариатеги в своих оценках руководствуется лишь творческой интуицией и безупречным художественным вкусом.

И тем не менее Мариатеги создает поистине панорамный обзор самых существенных сторон литературной реальности (видеть до характеристики некоторых группировок), критической мысли, творческих исканий. Поименный контекст его критического внимания замечательно обширен, а сбор художественных фантов не оставляет сомнений в партийности подхода Мариатеги к исследуемому материалу. Об этом свидетельствуют статьи о Горьком, Луначарском, Блоке, Зенгине. Он тонко понимает Маяковского, знает Тихонова, пишет статью о "Цементе" Гладкова, о Сейфуллиной и Марисе Рейснер, Бабеле, вс. Мзакове. Мариатеги пытается обобщить разрозненные мысли о советской литературе в обзорах, таких, как "Новая русская литература", "Театр, кино и русская литература"³. Они основываются на материалах, которые пришли к Х.И. Мариатеги из двух источников: 1) от Альвареса дель Вайо, побывавшего трижды в Советской России (свои впечатления он описал в двух книгах; его размышления о литературе новой России посвящена часть одной из них под названием "Красная тропка"); 2) из очерка Бренбурга о русской революционной литературе, который Мариатеги опубликовал в своем журнале "Амаута"⁴.

Особый интерес представляют рецензии Мариатеги на произведения советских авторов. Это оперативно сделанные, создающие впечатление, что критик следит за появлением каждого нового произведения советской литературы, впечатленно заинтересованного и неизменно обнадёживающего ожидания. Такова развернутая рецензия на роман Горького "Дело Артамоновых", отклик на появление перевода "Правонарушителей" Д. Сейфуллиной, на "Разгром" А. Фадеева, две рецензии посвящены творчеству Леонида Леонса, его повести "Конец мелкого человека" и роману "Варсуни"^{5,6}.

Начало такого активного осмысления эстетических феноменов советской литературы необходимо отнести, вероятно, ко времени знаменательной для Мариатеги встречи с А.И. Гари-

ким в 1922 году в Сааров-Осте. От него Мариатеги узнает о А. Блоке, В. Маяковском. Вполне вероятно, что именно Горький обратил внимание молодого перуанского критика на творчество Есенина. В пользу такого предположения говорит и простое сопоставление времени встречи с Горьким Эргел Есенина и Х.К. Мариатеги. Есенин встретился с великим русским писателем на квартире у А. Голстого в Берлине в мае 1922 года, а Мариатеги - в Сааров-Осте в декабре того же года. Отзвуки горьковских впечатлений об этой встрече с Есениным слышны в статье Мариатеги "Сергей Есенин".

Персоналии литературно-критических статей, рецензий, обзоров перуанского критика связаны не только временем, но и общностью проблематики, мотивов, эстетической вооруженности. Так, мощный гул народной поступи слышит Мариатеги в поэмах Блока "Двенадцать" и в "Самфак". По его мнению, эта поступь отражается и поэме Маяковского "150 000 000". Вероятно, и есенинская "Инония" привлекла Мариатеги своим бунтарским всепокрушающим началом.

"Повествование" Мариатеги о советской литературе, складывающееся из столь разнохарактерных компонентов, не равнозначных по своей исследовательской глубине, строится на пересечениях, сшибках правды и лжи о советских писателях и поэтах, о взаимоотношениях деятелей культуры и государства.

Мариатеги достаточно четко представлял, что в революционной обстановке России есть и взаимодействующие силы, и такие, которые находятся в состоянии непримиримой борьбы. "Это была не та революция, - писал перуанский критик, - о которой Ленино мечталось в салоне мадам Зибаиды Гиппиус под уточненное музцирование"⁷. Период НЭПа Мариатеги оценивает не как статичный момент истории советского государства, а как продолжение развития всех его политических, экономических и культурных сфер. НЭП был обоснован, по его выражению, реалистическим гением Ленина. Представление о противоречивой сложности жизни советского народа в этот период Мариатеги основывает на материале очерка Ильи Эренбурга: "Это была эпоха поэзии, - писал Эренбург, - Время было фантастическое, абсурдное и замечательное, время голода, гражданской войны,

(...) время больших поэтов и тифозных вшей... Стихи читались на политических собраниях, в винных погребах, на улицах, на вокзалах. Каждый кусок хлеба был окроплен поэтическим вдохновением"⁸.

И в эту же трудную пору революционная эпопея заиграла, по мнению Мариатеги, в первую очередь воображение поэтов.

Начало двадцатых годов было периодом притока в страны Латинской Америки переводов произведений из "большевистской России". Мариатеги удовлетворенно говорит об этом факте: "Никогда еще не следили так пристально за русской литературной продукцией испанские издательства, как сейчас. И все же список романов новой России, имеющихся в испанском переводе, может представлять советскую литературу лишь отдельными фрагментами. По крайней мере двадцать авторов из упоминаемых в хронике этой литературы как важнейшие явления ее развития остаются пока неизвестны испаноязычной публике, и в значительной степени французскому и итальянскому читателю"⁹.

Риторическим вопросом о том, какая именно русская литература имеется в виду, Мариатеги заостряет внимание на истинной ценности новой революционной литературы: "Только литература революции? Да, только литература революции, т.к. это и есть новая русская литература. Эмигранты не создали ни одного значительного произведения"¹⁰. И критик приводит как авторитетное подтверждение своего мнения высказывание Альвареса дель Вайо: "Вся эмигрантская литература не стоит и одного рассказа Всеволода Иванова"¹¹.

Новая русская литература вскоре после Октября нашла себе доброжелательных переводчиков на Западе; в Италии это был Этторе Ло Гатто, профессор литературы Римского университета. Он редактировал журнал "Россия", целью которого было исследование проблем русского искусства, литературы и истории. Во Франции часто выступал с анализом состояния революционной литературы России Виктор Серж.

Первое знакомство Мариатеги с произведениями Сергея Есенина происходит через итальянские переводы, которые стали материалом и для его собственной переводческой деятельности.

Знакомство испанского читателя с личностью Сергея Есенина Мариатеги начинается с сожаления о том, что интригующая известность божественного быта русского поэта дошла до американского континента ранее, чем слава о его таланте. Действительно, сенсации, домыслы, особенно в тягостный для Есенина период пребывания в Америке, искажали истинное представление о поэте. А. Зелинский вспоминает, что Есенин "был уязвим в десятках газетных заметок, где поэт фигурировал лишь в качестве мужа знаменитой актрисы"¹².

В небольшой по объему статье о Есенине Мариатеги, несколько непоследовательно перемежая сведения о его поэтической биографии с попыткой анализа творчества, стремится к осмыслению неординарной личности русского поэта и его трудного пути к пониманию революции. Поэтическую и человеческую судьбу Сергея Есенина Мариатеги пытается понять в соответствии со сложными процессами революционной действительности и требованиями, которые она предъявляла к человеку. Непонимание самих основ социалистической революции, на взгляд критика, мешало Есенину почувствовать себя причастным к новой действительности своей родины, а сознание такой отчужденности угнетало его.

Мариатеги тонко чувствует крестьянскую основу поэзии Сергея Есенина, а истоки его бунтарства и жажду нового видит именно в ней. Неслучайно центральным объектом его литературно-критического внимания в статье о Есенине стала поэма "Июния" с ее пророческой речью поэта, отвергавшей устои старой верой патриархальной России. Латинскоамериканский критик понимает наивность социальных мечтаний поэта, но спонтанность и мощь бунтарского протеста и разрушительная сила отвержения старого, которую он ощутил в поэме, приводит Мариатеги к выводу о сложных воздействиях на русского поэта и жестокой психологии войны и чистительской направленности некоторых старинных сектантских верований. Этим да еще обостренным до боли индивидуализмом поэта объясняет критик замеченные им моменты экзальтации.

По всей вероятности, Мариатеги был известен вариант перевода маленькой поэмы с эпиграфом, который был не знаком

советскому есенинповедению¹³. В качестве эпиграфа взяты слова из второй части поэмы, в переводе на испанский стилистически и по содержанию очень точно соответствующие оригиналу:

Обещаю вам град Инонию,
Где живет божество живых!¹⁴

И далее следует в таком же отточенном переводе на испанский четверостишие поэмы, принятое во всех редакциях как первое:

Не усташуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей, —
Так говорит по Библии
Пророк Есенин Сергей¹⁵.

Испанский перевод приведенных выше строк является образцом художественной адекватности строфики, ритмики, лексики и, в целом, содержания оригинала и перевода. Глаголы, существительные, служебные слова, их синтаксический порядок в стихотворных конструкциях четверостишия совпадают с оригиналом. Исключение составляет перестановка слов в конце четвертой стихотворной строки, построенной переводчиком в соответствии с испаноязычной традицией употребления имен и фамилий.

Дух богоборчества и мессианства выражен, по мнению Мариатеги, в поэме "Инония" с особой силой. Он иллюстрирует эту мысль другими точно подобранными стихами поэмы: "Я сегодня рукой упругой Готов перевернуть весь мир!" В испанском переводе Мариатеги глаголом "destrubar" — разрушить, уничтожить — сознательно усиливает есенинское "повернуть". С поэмой "Инония" связывает Мариатеги и свои размышления о мотивах богохульства, "хулиганства" в поэзии Есенина. Поэтому и герой "Инонии" представляется критику не творцом нового, а разрушителем, бунтарем. Общеизвестно, что стихи, в которых Есенин опоэтизировал хулиганство как форму яркого протеста, стучали краски критических мнений о нем.

Для Мариатеги было сложно разобраться в том, что было в этом бунтарстве от революционной борьбы, а что от мелкобуржуазной беготни. Однако, критик понимает, что Есенин, не находя устойчивой опоры, теряет "равновесие". По словам Мариатеги, "несмотря на то, что он воспевал революцию, он не был

поэтом революции"¹⁶.

Мариатеги обращается к материалам эмигрантской критики о Есенине и находит, что, несмотря на свой "бешеный антибольшевизм", эта критика признает гений Есенина. Оспорить его место в истории русской поэзии, по мнению Мариатеги, невозможно, и он включает имя Сергея Есенина в ряд таких поэтов как А. Блок, В. Брюсов, В. Маяковский, чья поэзия "голосовала" за Революцию"¹⁷, подтверждая тем самым как неоднозначность отношения Есенина к революции, так и сложность собственного понимания его пути к ней.

Связь поэтики Сергея Есенина с имажинизмом не осталась незамеченной внимательным критиком. Он видит ее в использовании Есениным антропоморфического образа. Мариатеги проследивает употребление антропоморфической метафоричности от Хлебникова к "Облаку в штанах" Маяковского и квалифицирует это как характерную черту русского имажинизма.

Тонко ощущая яркую индивидуальность Есенина и Маяковского, перуанский критик находит много веских, с его точки зрения, оснований для сближения двух поэтов. Они представляют, по Мариатеги, "две стороны русской души". Их творчеству присуща в одинаковой мере "неистовая сила слов" и "пронзительность лирики"¹⁸. И не единожды в литературно-критических статьях Мариатеги имена Есенина и Маяковского стояли рядом¹⁹.

Исследуя богатейший контекст литературно-критического наследия Хосе Карлоса Мариатеги, можно говорить о его прекрасном замысле создать своеобразное целостное исследование революционной литературы России на основе скупых свидетельств, доходивших до Латинской Америки, и, главным образом, на знании творчества русских писателей и поэтов послеоктябрьского периода. Мариатеги говорил, что для глубокого понимания духа литературы недостаточно обладать только литературной эрудицией, гораздо важнее политическое чутье и историческая прозорливость. И сам он обладал этими необходимыми критику-марксисту качествами, проявив их в полной мере в анализе такого нового явления мировой культуры, как на его глазах становилась русская советская литература.

Примечания:

- 1 См.: Кутейщикова В.Н. Хосе Карлос Мариатеги о советской литературе // Латинская Америка. - 1980. - № 6. - С.129-138.
- 2 Mariategui, José Carlos. Signos y obras. - Lima-Peru, 1959. - P.91.
- 3 Mariategui, J.C. El artista y la época. - Lima-Peru, 1959. - P.158-193.
- 4 В этом же номере журнала "Амаута" опубликован перевод стихотворения В.Маяковского "Левый марш". В.Н.Кутейщикова упомянутой статье о Мариатеги и советской литературе пишет что оригинал статьи И.Эренбурга не обнаружен.
- 5 Mariategui, J.C. Signos y obras. Op. cit. - P.83-91; 91-94; 112-115; El artista y la época. Op.cit. - P.162-165.
- 6 Mariategui, J.C. Ensayos literarios. - La Habana, 1980. - P.102-106.
- 7 Mariategui, J.C. Signos y obras. Op.cit. - P.96.
- 8 Mariategui, J.C. El artista y la época. Op.cit. - P.160.
- 9 Mariategui, J.C. Signos y obras. Op.cit. - P.113.
- 10 Mariategui, J.C. El artista y la época. Op.cit. - P.159.
- 11 Ibid.
- 12 Зелинский К. Сергей Александрович Есенин // Есенин С. Собр.соч.: в 5-и т. - М., 1966. - Т.1. - С.41.
- 13 Мариатеги был знаком с итальянским переводом поэмы, сделанным Этторе Ло Гатто, перевод же с итальянского на испанский был сделан самим Мариатеги.
- 14 Испанский текст: Os prometó la ciudad Inonia
donde habita el Dios de los vivos.
- 15 Испанский перевод: No temere la muerte,
ni lanzas, ni lluvias de flechas.
Así habla según Biblia
el profeta Sergio Essenin.
- 16 Mariategui, J.C. Ensayos literarios. Op.cit. - P.107.
- 17 Ibid. - P.108.
- 18 Ibid.
- 19 См. статьи: "Sergio Essenin", "Leonidas Leonov", "Caminares", por Lidia Seifulina", "La derrota", por Fadeev" // Signos y obras. Op.cit.

И. ИВЛЕВА
(Москва)

Лирическое и эпическое в поэзии Павла Васильева
(анализ стихотворения "Любимой")

После двадцатилетнего перерыва стихи Павла Васильева появились в 1956 году на страницах альманаха "День поэзии", ставшем, кстати сказать, своеобразным свидетельством пробуждающегося общественного интереса к поэзии, как казалось, надолго утраченного.

Рядом с двумя стихотворениями Васильева "Родительница-степь, прими мой..." и "Любимой" были опубликованы стихи тех, кто по различным причинам оказался либо забыт, либо на длительный срок исключен из круга читаемых поэтов. Так, в одной рубрике с произведениями Васильева были напечатаны стихи Марины Цветаевой, Переца Маркиша, материалы о жизни и творчестве Сергея Есенина. Однако примечательно, что если все эти публикации сопровождались достаточно развернутыми справками, написанными поэтами и критиками (к примеру, о творчестве Маркиша написал Алексей Сурков, Цветаевой — Анаголий Тарасенков), то стихам Павла Васильева предшествовала безымянная заметка: "Ниже мы печатаем два неопубликованных стихотворения талантливого поэта Павла Васильева (1910-1937)".

Чем объяснить подобную сдержанность?

Продолжала ли тяготеть над именем и стихами поэта суровая оценка Горького, прозвучавшая в его статье "Литературные забавы"? Оставался ли Павел Васильев в памяти свидетелей событий 30-х годов "скандалистом", чье бытовое поведение продолжало их возмущать? Думается, что если даже первое и второе имели место (в чем читатель мог вскоре убедиться), главная причина заключалась, однако, в том, что критика попросту не успела заново определить своего отношения к поэту и его творчеству, что вскоре и обнаружилось со всей очевидностью. Об этом свидетельствовало следующее:

споры, разразившиеся спустя год¹, в значительной мере велись вокруг самой фигуры Васильева и в гораздо меньшей степени касались его творчества. А между тем именно изучение идейно-художественной системы творчества Васильева, стилиевой специфики его поэзии могло бы дать ответы на многие вопросы, волновавшие участников дискуссии.

Последующие годы также не привели к убедительному решению спорных вопросов, несмотря на то, что появились книги и диссертации, посвященные как изучению биографии поэта, так и его творчества². Для решения спорных проблем надо было выявить нечто более характерное в стилиевой системе поэта, то, что, обнаруживая единство поэзии Васильева с поэзией 30-х годов, позволило бы увидеть вклад этого незаурядного поэтического дарования в литературу второго советского десятилетия.

Разумеется, во всей полноте подобная задача может быть решена только в рамках специального исследования. В данном случае мы остановимся лишь на одной особенности стилиевой манеры Павла Васильева. Речь пойдет о своеобразном единстве эпического и лирического начал в творчестве поэта.

О Васильеве как эпическом поэте писали все, кому доводилось обращаться к его творчеству — будь то критики, историки литературы или мемуаристы. Монументальность и "материальная" осязаемость его образности, казалось, бесспорно свидетельствовали об эпическом таланте Васильева. Но именно это свойство васильевской поэзии затрудняло выявление лирического начала, присутствие которого отчетливо ощущается при непосредственном читательском восприятии. Вследствие этих причин лирическая стихия оказывалась изучена менее глубоко, нежели эпическая — суждения критиков и историков литературы на этот счет менее определенны, беглы, зачастую поверхностны. А между тем та и другая стихия у Васильева взаимосвязаны и взаимообусловлены. Более того — они могут быть поняты и объяснены лишь во взаимодействии и единстве.

Своеобразие поэтической системы Васильева заключается в преломлении типологических свойств (присущих в той или иной степени всей поэзии 30-х годов) сквозь призму личного

романтического восприятия действительности. Каковы же типологические черты поэзии второго советского десятилетия, нашедшие отражение в творчестве Васильева?

Для ответа на вопрос следует вспомнить, чем отличалась поэзия 30-х годов от поэзии первого советского десятилетия.

В своей интересной статье "Пафос освоения и простота поэтического стиля" Е.В. Ермилова стремится свести стилевые отличия двух первых послеоктябрьских десятилетий к определенным ключевым понятиям. Так, на ее взгляд, главное отличие поэтического стиля 20-х годов от 30-х состоит в переходе от "космической метафоры" к "напевному песенному стилю"³.

Гигантский пафос преобразования жизни, характерный для эпохи первых пятилеток, стремительное изменение лица страны коснулись не только материальной сферы. Осознанию и преобразованию подлежало и то, что представлялось "стихийным" и "бессознательным" и что теперь предстояло познать и аналитически осмыслить. В поэзии "пафос освоения" проявляется не только на уровне тематическом. "Он становится тем центром, в котором пересекаются все формосодержательные проблемы поэзии конца 20-х годов"⁴.

Обращаясь к наиболее яркому образцу "освоения бессознательного" - поэзии Л. Лаурова, - Е.В. Ермилова пишет о подобных формах идейно-художественных исканий начала 30-х годов так: "Захватившее душу чувство разлагается на отдельные компоненты, поэтическая эмоция последовательно конструируется из них"⁵. А это вело к известной механистичности" в изображении человеческого переживания. Разумеется, не у каждого из поэтов эта тенденция получала подобное утрированное выражение, однако как стилевая особенность она характерна для поэзии 30-х годов в целом.

Другая особенность "стиля эпохи" состояла в своеобразном соотношении лирического героя и действительности. Если лирический герой поэзии 20-х годов стремился по преимуществу к субъективной трактовке явлений объективного мира, то герой лирики 30-х годов отстаивает объективные критерии, исходя из которых он воспринимает и оценивает саму действительность. Вот почему этот герой стремится к максимальному

сближению своего мирочувствования с мирочувствованием народа, его эстетикой и нравственными истоками. Все это получило подтверждение и в изменении характера художественного образа.

Вместо "космической" метафоры и образности, "пересоздающей" мир согласно субъективным представлениям лирического "я", приходит метафора, объективирующая идеальные представления в материальных предметах: в поэтическую ткань вводится сугубо современные реалии. Особое распространение при этом получает "локальный принцип", выдвигаемый конструктивистами в качестве своего "изобретения", но применяемый в поэзии 30-х годов независимо от принадлежности к этой группировке, ибо сама суть "локального принципа" вела к "утяжелению" и даже некоторому "удвоению" впечатления от изображаемого предмета или явления.

Эти и некоторые другие особенности стиля поэзии 30-х годов отражали новое восприятие мира, воплотившееся в "новой вещности", характерной для второго советского десятилетия.

У Павла Васильева упомянутые тенденции получили своеобразное выражение, что обнаруживается в ходе текстового анализа произведений поэта. Для этой цели обратимся к стихотворению Васильева "Любимой"⁶.

Любимой

Моей жене Елене

- | | |
|------------------------------------|---------------------------|
| (1) Слава богу, | (13) Волчат у волчицы |
| (2) Я пока что собственность имею. | (14) Чем тебя у меня, |
| (3) Квартиру, ботинки, | (15) Мой свет. |
| (4) Горсть табака. | (16) Ты — мое имущество, |
| (5) Я пока владею | (17) Мое поместье. |
| (6) Рукою твоею, | (18) Здесь я рассадил |
| (7) Любовь твою | (19) Своим тополям. |
| (8) Владею пока. | (20) Крепче всех затворов |
| (9) И пускай попробуют покуситься | (21) И жестче жести, |
| (10) На тебя мой друг | (22) Кровью обозначено — |
| (11) Иль сосед, | (23) Она — моя. |
| (12) Легче ему вырастить | (24) Хитань моя виноград, |

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| (25) Сердце вином, | (44) Я, только клявшийся |
| (26) В нем пока ведется | тебя, |
| (27) Как все раньше велось, | (45) Умирая, не соглашусь |
| (28) И пусть попробуют | (46) И скажу - не отдам. |
| (29) Идти войной | (47) Спи, я рядом, |
| (30) На светлую тень | (48) Собственная, живая, |
| (31) Твоих волос. | (49) Даже во сне |
| (32) Я никому, нигде | (50) Мне не прекословь, |
| (33) Не давал слова | (51) Собственности крылом |
| (34) Отрешиться | (52) Тебя прикрывая, |
| (35) От проклятого права | (53) Я оберегаю нашу любовь. |
| (36) Пить одному | (54) И когда рассвет |
| (37) Из последних сил | (55) В награду |
| (38) Губ твоих | (56) Даст огня, |
| (39) Беспамятство и отраву. | (57) И еще огня, |
| (40) И когда рванутся | (58) Мы встанем, |
| (41) От края до края, | (59) Сквозняки, |
| (42) Песнями и пулями | (60) Грешные рядом, |
| (43) Метя по нам, | (61) И пусть он сожжет тебя |
| | (62) И сожжет меня. |

При прочтении этого стихотворения бросается в глаза ярко выраженная индивидуальность героя: он автобиографичен (что подчеркивается названием "Любимой" и посвящением "Моей жене Елене"), отчетливо выражен его личный темперамент, резко обозначена судьба.

Герой стихотворения, таким образом, имеет "имена и фамилию". Подобная их обрисовка усиливается и конкретными приметами быта ("квартира, ботинки, горсть табака"). Все это создает повод для толкования стихотворения в узко-бытовом плане, чего, применительно к поэзии Васильева в целом, не избежали некоторые исследователи его творчества, писавшие о противоречиях мироощущений поэта и о "грузе" представлений, связанных с прошлым.

Однако, подпадая под искушение узко-бытового прочтения и понимания стихотворения "Любимой", мы не можем не сделать вывода о депотизме и эгоистичности его героя (как уже говорилось, именно так и понимались современниками многие

стихотворения поэта, содержание которых незамедлительно соотносилось ими с бытовым обликом и поведением Васильева). Героиня предстает перед читателем в облике существа светлого ("светлая тень твоих волос"), хрупкого, нудящегося в защите и совершенно лишнего воли ("Даже во сне мне не преисловь...").

"Собственнические" устремления Герсел, как может показаться, подкрепляются многочисленными отрывками, встречающимися на протяжении всего стихотворения (строки 2, 5, 8, 9, 16-23, 35-36, 42, 45 и др.). Однако концовка стихотворения - романтическая и возвышенная - противоречит этому впечатлению, принижающему и заземляющему героя.

В заключительной картине сгорания героев на костре страсти, где мучительная смерть воспринимается как высшее благо, присутствует романтическое представление о любви как о роке, о неразрывной связи любви и смерти (тот же мотив встречается в строках 32-39 и 40-46). Так сталкиваются в стихотворении "романтическое" и "материальное", идеальное и конкретно-бытовое, что расматывает возможности узко-реалистической трактовки.

В стихотворении значительная нагрузка ложится на "вещественную" образность, роль которой заключается в сопоставлении нематериальных, духовных понятий с реально-ощутимыми и легко представимыми объектами: так, сила страсти сравнивается то с волчицей (строки 12-15), у которой пытаются выкрасть волчат, то любовь уподобляется помещью с рассажанными тополями (строки 16-19 и сл.). Так проявляется в лирике Васильева "новая вещественность" поэзии 30-х годов, призванная словно бы заново отразить мир в его объективной материальности.

Характерное для поэзии 30-х годов "умение заметить сходство одного предмета с другим и как можно точнее это сходство закрепить"⁷, уже как говорилось выше, присутствовало не только в том случае, если сопоставлялся предмет с предметом, оно обнаруживалось и при сближении предмета с ч у в с т в о м, что приводило к "овеществлению" последнего, превращая переживания героя в зрительно воспринимаемое изобра-

женке.

Как было сказано, другой общей приметой поэзии 30-х годов становится переживание, соответствующее определенному типу сознания героя, неделимое с чувствами и переживаниями всего народа. Герой поэмы Твардовского "Страна Муравия" индивидуален по своей судьбе, но по типу сознания "надличностен", обобщен. Именно поэтому и стал Никита Моргунок (как впоследствии Василий Теркин) близок и узнаваем каждым крестьянином, чей жизненный опыт совпадал в главных и существенных моментах с переживаниями и думами героя. Таким образом, условно можно сказать, что восприятие героя поэмы Твардовского происходит в следующей последовательности: читатель от "надличностного", общенародного опыта идет к отождествлению с ним опыта личного, идет от обобщенного — к конкретному. В стихотворении же Васильева изображение строится так: читатель в своем восприятии героя движется через постепенное "развоплощение" биографичности персонажей к некоему обобщению, от бытовизма к романтическому символу.

Интимное, страстное переживание выражено в стихотворении в форме монолога, обращенного к героине. Однако оно поражает читателя своим эмоциональным напряжением и укрупненными масштабами изображения. Эти особенности говорят читателю, что монолог (если даже он внутренний и непроизносимый вслух) рассчитан на широкое "общественное" восприятие. По форме и страстности он напоминает заклинание.

Кого же "заклинает" герой стихотворения? В стихотворении звучат угрозы и готовность отразить любые посягательства на любовь (строки 9—15, 28—31). Не герою не страшны враги извне, ибо против них можно действовать самым простым оружием — силой. В обращении же к любимой обнаруживается ранимость и незащищенность героя, потому что если уйдет любовь, ее не удержать никакими "материальными" средствами. Отсюда и возникает обращение поэта к "ирреальному" заклинанию, заговору. Герой хотел бы так "заковать", "скрепить кровью" себя и любимую, чтобы никогда не оборвалась их связь, никогда не потухла любовь. Тут-то "вещественная" метафора принимает задачу придать большую "весомость" заклинанию,

объективировать его.

Таким образом, отталкиваясь от конкретного и "реального", лирический герой стихотворения ищет поддержки своим переживаниям опять же в вещественных реалиях объективного мира. А это означает, что вовсе не случайно в стихотворении словные бы "уравниваются" любовь - собственность - квартира - боги - жена.

Стихотворение Васильева с постоянным повторением слов "собственность", "собственная", "моя" создает впечатление "кружения" вокруг одной оси: снова и снова герой возвращается к мысли о любви, о ее неизбежности и нерушимости, подыскивая для этого все новые доказательства и доводы. Этим стихотворение Васильева как бы превосходит знаменитое стихотворение К.Симонова "Иди меня", тоже имеющее форму заклинания, заговора. Но, пожалуй, тут и кроется сходство двух стихотворений.

В стихотворении К.Симонова композиция "круга" размыкается "зовом", о чем говорят заключительные строки:

Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой, -
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

Заключительная строфа симоновского стихотворения как бы предсказывает разрешение напряженной коллизии: герой обязательно выживет, вернется к любимой, потому что она совершила невозможное - заклинание помогло ей перенести тревоги и страдания, любовь стала защитой героя во всех лишениях и испытаниях. Поэтому к финалу стихотворения тревога, томление и боль раздумки сменяются чувством уверенности в преодолении всех испытаний.

У Васильева "заклинание" обрывается на самой высокой ноте: герой видит выход из трагедийной коллизии лишь в смерти вместе с любимой, потому что, лишь сторев, эта любовь может сохраниться. Круг замыкается, оставляя человека в тревоге и с ощущением безысходности.

В заключение следует остановиться на внутренней поде-

личности стихотворения "Любимой". Будучи обращено к "жене Елене", стихотворение имело и другого "адресата" — "врагов". Именно поэтому "внутренний монолог" был рассчитан на "общественный резонанс". Poleмичность стихотворения продиктовала его повышенную экспрессивность и "плотскость" ряда образов и оценок (наподобие того, как в "Стихах в честь Натальи" Васильев не забыл вспомнить о "важн. Вергинском" и противопоставить величественную красоту своей избранницы "девкам", у которых "патлы пахнут псиной" и т.д.). Разговорам о "новом быте" Васильев противопоставлял "собственность", ибо "богемные замашки", в которых его зачастую обвиняли, оставались ему внутренне чужды.

В стихотворении Васильева "Любимой" нашли отражение некоторые характерные моменты мировосприятия и поэтического стиля поэта, что позволило, на наш взгляд, в ходе проведенного анализа отметить индивидуальные и типологические стилевые черты, сближающие поэзию Васильева с поэзией 30-х годов.

Примечания:

¹ См.: Зелинский Корнелий. Павел Васильев. Заметки о творчестве поэта // Октябрь. — 1957. — № 4; Коваленков А. Письмо старому другу // Знамя. — 1957. — № 7; Макаров А. Разговор по поводу... // Знамя. — 1958. — № 4.

² См.: Косенко П. Павел Васильев. Повесть о жизни поэта. — Алма-Ата, 1967; Михайлов Ал. Степная песнь. Поэзия Павла Васильева. — М., 1971; Беленький Е. Павел Васильев. — Новосибирск, 1971; Выходцев П. Павел Васильев. Очерк жизни и творчества. — М., 1972; Мадзигон Т. М. Творчество Павла Васильева: Дис. ... канд. филол. наук. — М., 1966, и др.

³ Термин "песня", "песенность" употребляется Ермиловой не для обозначения жанра, а для характеристики особой формы поэтического сознания (Ермилова Е. В. "Пафос осознания" и простота поэтического стиля. // Многообразие стилей советской литерату-

ры (...). Теория литературных стилей. - М., 1978. - С. 330).

⁴ Там же. - С. 333.

⁵ Там же. - С. 354.

⁶ День поэзии. 1956. - М., 1956. - С. 133.

⁷ Ермакова Е. В. Указ. соч. - С. 357.

К. КАНТОРЧИК
(Росток, ГДР)

Немецкая тема у Э. Казакевича и Ю. Бондарева

Вопрос о традициях и новаторстве является одним из основных в изучении творчества военного поколения советских прозаиков. Неоспорим их вклад в развитие советской литературы о Великой Отечественной войне, начиная со второй половины 50-х годов. Это можно проследить по многим монографиям и статьям. Намного меньше исследован вопрос о традициях (в плане непосредственных влияний и типологических совпадений), ответ на который, однако, позволяет точнее определить новаторство этих писателей. В исследованиях литературоведов СССР и ГДР не раз говорилось о связях творчества Бондарева (как и других авторов) с традициями Л. Толстого и Ф. Достоевского, однако круг писателей, которые имели воздействие на творчество Бондарева, на наш взгляд, шире и включает в себя Э. Казакевича.

Однако вопрос об отношениях между Бондаревым и Казакевичем не ставится нами в плане непосредственной сознательной преемственности Бондаревым тем, художественных приемов, решений и т. д. (у самого Бондарева нет высказываний на этот счет¹). Суть вопроса заключается лишь в выявлении соответствий (параллелей) в решении определенных проблем.

Исходной точкой для ответа на наш вопрос служит военная биография обоих авторов, что является фактором большой значимости. Между конкретным участием в войне и литературным страстным фронтальным впечатлением существуют закономерные

связи: авторское участие в войне существенно определяет и специфику художественного изображения. Здесь существуют значительные различия между поколениями. Особый способ изображения войны представителями среднего, фронтового, поколения имеет свои истоки в том, что они сами в молодости своей были непосредственными рядовыми участниками большой войны и, таким образом, ощутили войну во всей глубине ее физических и психических, духовных и нравственных проявлений. Паразитом на собственном опыте, точное знание и глубокое познание войны нашло отражение в особых темах и проблемах, специфических приемах создания персонажей и конфликтов, в определенных принципах композиции и, наконец, в тяготении к определенным жанрам. Наличие субъективно-лирического начала в первый период их творчества, как и впоследствии осуществленный переход к эпическому повествованию, тоже являются характерными чертами того поколения.

Развитие Казакевича как писателя протекало в основном в том же направлении. И хотя Казакевич был на десять лет старше и относился к другому писательскому направлению, он тоже был участником войны на переднем крае, т.е. был одним из тех немногих, кто пережил войну с той же интенсивностью, что и представители среднего военного поколения. Как они, он начал фиксировать свой военный опыт только после войны. Слова, которые Твардовский написал в 1962 году в некрологе, посвященном Казакевичу, можно отнести и к среднему военному поколению: "Война была для них каждодневным трудом и бытом... Оттуда, из огня, они и пришли в литературу, когда война кончилась, пришли со своим, особой ценности художественным свидетельством о ней"².

Для развития Казакевича, как и для представителей среднего военного поколения, характерна та же последовательность, в которой протекала их художественная деятельность, посвященная изображению войны. Здесь можно говорить о существовании автобиографической основы, явившей о себе в структура их произведений. Другими словами: война сделала их писателями. С другой стороны, несмотря на названное соответствие, надо подчеркнуть и существенный факт различия: Казакевич сумел

увидеть войну глазами уже зрелой личности, в то время как Бондарев и его ровесники участвовали в ней юношами. Это стало источником того, что они переживали (а впоследствии обрисовывали) живо и непосредственно драматическую коллизию: "юность и война".

Эту исходную точку, коротко изложенную нами, надо учитывать при изучении всех частных вопросов. Одна образует существенную параллель содержательного характера в творчестве Бондарева и Казакевича. В дальнейшем именно она анализируется нами. А точнее — обращение к "помещицкой теме". Эта тематика имеет непосредственное отношение к эстетической концепции обоих писателей, в особенности к концепции гуманизма и к манере изображения персонажей и конфликтов.

Центральное место в творчестве Казакевича занимает изображение освободительной миссии советской армии ("Весна на Одере", "Сердце друга", "Дом на площади"). Эта тема достигает здесь большого эпического и философского измерения. Казакевич был первым советским писателем, трактовавшим эту сложную проблематику в первые годы после войны так широко и принципиально. Можно заявить без преувеличения, что он наметил первые рубежи в ее разработке. В отличие от литературы военного времени, задача которой заключалась прежде всего в разоблачении художественными средствами сути немецкого фашизма и его представителей, а также в мобилизации духовного и нравственного потенциала советского народа, Казакевич обратился к совершенно новому аспекту. В его романах идет речь об отношении советских людей к немецкому народу, к гражданскому населению на новом этапе войны. Этот этап уже не характеризуется разрушением и уничтожением, ненавистью и недоверием народов друг к другу, а напротив — развитием сотрудничества в построении новой демократической Германии, наполненной доверием и дружбой.

Это время означает переход от войны к миру, время сначала военного и политического, затем духовно-нравственного освобождения от фашизма. В контексте этих сменявшихся общих условий меняются и обстоятельства, в которых находятся творцы произведений: выступают в силу естественные принципы общения с другими народами — нормы уважения и интернационализма, как

они существовали до войны, и представляющие суть социалистического гуманизма. Эти условия диктовали необходимость дифференцированного отношения к немцам, к реакции в зависимости от конкретной ситуации и конкретных людей³. Художественное осмысление этого аспекта позволяло более глубоко проникнуть в гуманизм советского человека.

Лейтмотивом романа "Весна на Одера" является мысль о том, что надо относиться к немцам по-человечески. Казакевич реализует эту мысль уже в начальных сценах, в которых говорится, как советским солдатам, вступающим на немецкую землю, становится ясне, что противоположность между тем, что было им знакомо и тем, что наступило, оказалось меньшей, чем ожидалось: ландшафт, природа и люди представляются им знакомыми в своей повседневности. Солдат и коммунист Сливенко выражает это чувство словами: "Я думаю, (...) что о них (немцами - Е.К.) теперь надо поспокойнее. С гражданскими то есть. Просто как будто и не немцы они совсем (...), а так - люди"⁴. На фоне этих сцен Казакевич изображает широкий спектр поведения, охватывающий как дружеское и чуткое отношение к немецкому населению, так и безразлично-официальную позицию.

Центральному персонажу Либейцеву, офицеру высокой нравственной и интеллектуальной культуры, свойственна способность видеть в немце не только врага и уже не врага, а человека, к которому надо проявить доверие и понимание. Из этого исходит его стремление выжить в историю, культуру, политические условия и социальные связи Германии. Его забота об интересах населения, его поддержка демократических сил, его требовательное отношение к обязанностям советского команданта возникает из его гуманистических и интернационалистических убеждений. Автор такими штрихами рисует зарождающуюся любовь к немке - Эрике Себастьян.

Иное отношение к немцам рисуется, когда речь заходит о таких персонажах, как Касаткин, Чохов и Зоробейцев. Касаткин олицетворяет холодное-официального офицера, безучастного в нравственном отношении, но и без глубокого понимания чужей страны и ее людей. Чохов представляет собой тип молодого офицера без живого опыта, знающего только войну и бояще-

гося поэтому вступления в мирную жизнь. Своей молодостью, доскональным знанием войны и незнанием жизни, но вместе с тем своей моральной чистотой он является предшественником героев Бондарева. Для него пребывание в Германии становится настоящим процессом переориентировки, в ходе которой он преодолевает свою слепую ненависть и приходит к более объективному отношению к событиям в чужой стране. Вступая на немецкую землю, он был готов сечь немецкую деревню: "Ненависть его к немцам - в том числе и к пленным - вошла в поговорку"⁵. В лице Воробейцева Казакевич изображает тип бессовестного и беспринципного военного, стремления которого направлены не на борьбу за осуществление общих общественных идеалов, а лишь на обеспечение индивидуального благополучия. Его переход на территорию западной оккупационной зоны становится последствием мелкобуржуазно-эгоистичных интересов.

Для изображения персонажей Казакевича характерны три аспекта. 1) Писатель подчеркивает, что образ поведения в конкретной исторической ситуации вытекает из основных черт его персонажей, сформировавшихся задолго до события - ретроспективный взгляд на прошлое персонажей доказывает это. 2) Знакомство с иной страной и ее людьми приводит к более глубокой дифференциации и поляризации в боевом сообществе советских солдат, которое до этого являлось монолитным при всем различии в характерах. Возникает своеобразная нравственная проверка, выдерживаемая только тем, в характере кого ярко проявились черты гуманизма. При всей очевидной разности персонажей эта ситуация нравственной проверки не приводит, однако, к конфликтам внутри советского лагеря. Кроме главного - военного и идеологического - конфликта нет иных ярко выраженных конфликтов, определяющих сюжет произведения. По верному замечанию А. Бочарова, ансамбль персонажей составляется лишь по принципу контраста.⁶ 3) Отношение к немецкому народу рядом героев еще не постигается во всей внутренней сложности. Процесс подобного понимания намечается только в образе Чохова - другие персонажи статичны, они относятся к немцам или полуклассически или отрицательно. В противоположность этому ранее возникший у Казакевича образ Травкина лучше отразил подобную

сложность, правда лишь в одном эпизоде повести: "Травкин с младенческих лет был воспитан в любви и уважении к рабочим людям, но этого наборщика из Лейпцига надо было убить. Немец почувствовал и эту жалость и эту непреклонность в глазах Травкина ... И он зарыдал, увидев смерть в образе этого юного красавца дешего, с большими жалостливыми глазками и непреклонными"⁷. Здесь явно выражено противоборство в душе Травкина между жалостью и ненавистью, стремлением пощадить немца и необходимостью убить его.

Казакевич дает детальную характеристику различных классовых сил, действующих в этот период, причем в "Доме на площади" по сравнению с "Весной на Одере" акценты меняются. В то время как в "Весне на Одере" изображаются прежде всего типические представители фашистской Германии как непосредственные военные и политические противники, то в "Доме на площади" Казакевич рисует карикатуры классовых сил и интересов дифференцированное. Социальный анализ является тут важным приемом. Кроме того, писатель дает точную обрисовку географической среды, в которой имеет место действие, описание природы, а также им ведется обсуждение основных политических, мировоззренческих, исторических связей обеих стран. Все это дополнительно раздвигает эпическое пространство. К сожалению, это раздвижение повествовательной рамки осуществляется подчас за счет развития действия и поступков персонажей.

Ж Ж Ж

Бросается в глаза, что Бондарев - уже на другом этапе общественного и литературного развития - приходит к художественным решениям, близким тем, что мы находим у Казакевича, причем сходство заключает в себе равным образом и тождественность и различие, а различие, как правило, означает дальнейший этап художественного постижения. Сходная тематика им подхвачена в иных общественных условиях, а также в глобальном масштабе. Состояние сегодняшнего мира заставляет его обращаться к проблематике, к которой он лично - в отличие от Казакевича - не мог прикоснуться в военное время (хотя он

был в числе освободителей восточной Европы): она присуща 60-м годам. В творчестве Бондарева "немецкая тема" становится частью темы борьбы за политическое и нравственное будущее всего человечества. Речь идет прежде всего о его романах, начиная с "Горячего снега" кончая "Игрой" и "Берега" в качестве ключевого произведения.

Обращение к немецкой проблематике вытекает у Бондарева не столько из собственного опыта, сколько из ее актуальности в наше время. Из настоящего он возвращается в прошлое, чтобы изобразить проблемы настоящего, что было характерно, кстати, и для Казакевича в его "Доме на площади". При этом диалектическое переплетение времен становится все более значимым приемом современной советской литературы. Возникает особый взгляд, названный Бондаревым "соприкосновением прошлого с настоящим"⁸.

Бондарев рисует различные типы отношения к немцам в разные моменты войны. В "Горячем снеге", как и ранее в "Последних залпах", изображается еще отношение советского солдата к немцу, как и противнику. Отношение к плевному майору Дицу является конкретно-гуманным при осознании непреодолимой ненависти к врагу. В отличие от этого, в "Береге" мы наблюдаем, как и у Казакевича, разнообразие поведения советских солдат и офицеров, что связано и со временем создания этого романа Бондарева. Исходным пунктом для поведения советских солдат является, как и в "Весне на Одере", мнение, высказанное о немцах Зыкиным, типичным представителем народа: "Тоже люди"⁹.

Эти типы поведения проявляются прежде всего в поступках Княжко, Никитина, Гранатурова, Мехенина. Отношение Княжко к немецким людям основывается на высших гуманистических идеалах. Он стремится сберечь жизнь молодых, введенных в заблуждение немцев даже ценой собственной жизни, таким образом проявляя высшую степень гуманизма. Такой гуманизм соответствует исторической необходимости, однако он с трудом понимаем боевыми друзьями из-за сложности психологической и военной обстановки. Сопоставление Княжко с Дюбенцевым тут явно напрашивается. Оба они идут с белым флагом в руке навстречу отделению немецких солдат, спрятавшимся в лесу. В то время как

Казакевич снимает драматизм ситуации: Любенцов имеет успех — Бондарев заостряет сходную ситуацию. Геройский поступок Князко спасает молодых немцев, но в то же время способствует выявлению различий в рядах своих. Ожесточенное столкновение после смерти Князко, страстный спор о его поступке дает понять, что такое поведение является в этой ситуации крайностью, оно обращено уже в другое время, в будущее. Смерть Князко и идеал, олицетворяемый им, активно воздействуют на современного читателя.

Непостижима для своих и любовь Никитина и Эммы Герберт. То, что Казакевич намечает только как потенциальную возможность, становится у Бондарева реальностью. Указывая на самое глубокое человеческое отношение к представителю другого, чужого и еще недавно враждебного народа, Бондарев идет дальше своих предшественников. Любовь Никитина как глубоко эмоциональная реакция на изменившиеся обстоятельства становится как бы дополнением к чисто рациональному постулату Князко: в основе их постулатов лежит противоположность *ratio — emotio*. Таким образом, если Казакевич создает лишь один идеальный персонаж, Бондарев очутился в более сложных условиях.

Князко и Никитин словно представляют собой пару фигур, в которой одна олицетворяет нравственный и эстетический идеал, действующий как в прошлом, так и в настоящем, другая — выражает в сложном процессе свое отношение к этому идеалу в мыслях и действиях. При этом выявляются трудности его осуществления. Никитин, относящийся отчасти с непониманием к нравственному максимализму Князко, сам обнаруживает своего рода максимализм — эмоциональный. Он не только присоединяется в решающих ситуациях к позиции Князко, но отстаивает его идеал и сегодня. В этом Никитин выражает существенные убеждения автора.

Оба, Князко и Никитин, своими поступками показывают диапазон положительных возможностей отношения к немецким людям в 1945-ом году. Замысел автора при создании этих героев заключался в воплощении своего понимания гуманизма и состоял в сознательной идеализации и поэтизации. Если исходить из психологической обстановки военных лет, более понятным ка-

жестя Гранатуров со своей обоснованной, но слепой ненавистью, мешающей ему понять новую ситуацию. Он остается, в противоположность своему предшественнику Чохову, статичен. Наиболее пестрой фигурой, без сомнения, является Межонин, который близок к Воробейцезу. Он хороший солдат, но это качество относится, как у астафьевского Мохнакова ("Пастух и пастушка"), к чисто солдатским навыкам, но не к духовным ценностям. Он ничего не понимает в гуманистических целях войны, которую ведет его родина не с целью уничтожения, а освобождения другого народа. Его стремление к удовлетворении физических и материальных потребностей не приводит его к политической измене (этот путь в свое время был показан Казакевичем), но к нравственному упадку. Таким образом, спектр фигур у Бондарева не является более широким по сравнению с Казакевичем, но отдельные персонажи — положительные и отрицательные — освещены психологически более глубоко. В соответствии с этим в романе Бондарева присутствуют более острые конфликты. Центральный нравственный конфликт, возникающий как в прошлом, так и в настоящем, связан с вопросом о правильном отношении к немцам. Как в романах Казакевича, так и в "Береге" Бондарева столкновение с немцами становится ситуацией испытания, которая разделяет главных персонажей. Например, Княжко настолько решительно заступает за Эмму и Курта, что Гранатуров спрашивает: "Враги мы или в одном окопе сидим?"¹⁰. Определение отношения к немцам составляет суть конфликта. И здесь Бондарев идет шаг вперед по сравнению с Казакевичем. Оказывается, что рубеж разделяет не советских людей и немцев, а персонажей независимо от национальной принадлежности. Так, вместе с Никитиным, Княжко, Зиковым и Эмма находится на одном, а Межонин и озверевший немецкий солдат — на другом берегу. Такое положение было немыслимо в более ранней советской военной прозе, оно свидетельствует о стремлении к постижению сложной исторической и психологической правды, указывает на возрастающие возможности изображения конфликтных ситуаций на войне. Тем не менее, надо добавить, что несмотря на явный прогресс по сравнению с Казакевичем, Бондарев все же не охватывает всю диалектическую противоречивость

отношения двух народов (это, на наш взгляд, лучше решено в повестях Гранина и Бькова). Очевидно, тут сказались обращение Бондарева к крайностям в построении действия и персонажей.

Существенный шаг вперед в произведениях Бондарева, как нам думается, состоит в том, что писатель изображает свои фигуры во внутренней противоречивости на фоне современного глобального столкновения сил реакции и прогресса. То, что у Казакевича присутствовало в форме авторских объяснений, у Бондарева переносится вовнутрь фигур и их конфликтов. А это значит, что Казакевич изображал противоречивость времени путем синтеза, а Бондарев — путем анализа. В Никитине — как в Васильеве и Крымове — не просто отражаются конфликты времени (войны и современности), им присущи мучительные душевные процессы определения собственной позиции в этом мире. С одной стороны, цельность Лыбенцова сохраняется в Книжко, с другой — в Никитине полностью снимается за счет внутренней усложненности. Хотя герои Казакевича тоже способны мучительно размышлять о себе (речь идет прежде всего о Чохове), их поступки логичны и определены. У Бондарева пропорции между действием и размышлением перемещаются в сторону размышлений. Может быть, это связано с тем, что Бондарев в качестве главного героя выбирает художника, тяготеющего к всякого рода рефлексиям. Но, очевидно, что для персонажей Казакевича ситуация была более простой и ясной.

У Казакевича, как и у Бондарева, мы находим широкое изображение главного исторического конфликта (столкновение советской страны и немецкого фашизма) как в форме военных событий, так и в форме идеологических споров (диалог и авторский комментарий у Казакевича, диалог и внутренний монолог у Бондарева). При этом Казакевич в большей степени рисует типических представителей фашистского режима, Бондарев преимущественно рядовых немцев, благодаря чему он достигает более дифференцированной характеристики персонажей.

С изображением главного конфликта связан широко использованный Бондаревым прием диспута по основным вопросам нашей эпохи. Анализируя изображение немецкой тематики и проблематики у Бондарева, надо иметь в виду, что автор, со-

гласно своему замыслу выявить взрывоопасность современного мира, показывает сегодняшнюю капиталистическую Германию, но не включает в поле своего зрения ГДР.

Переход от войны к миру и к мирному труду, что намечается в "Весне на Одере" и происходит в "Доме на площади", в "Гереге" уже давно совершился. Герои Бондарева живут уже давно в послевоенном мире, не оказывается, что война ощущается и в современности. Если во фронтовых условиях "война" была реальностью, то сегодня она оказывается событием, существенно продолжающим влиять на людей. Хотя фундамент послевоенной жизни, обрисованный Казакевичем, оказывается прочным в изображении Бондарева, в ней возлагается столько надежд в осуществлении идеалов счастья и добра, но она продолжает таить много опасностей для общества в целом и индивидуума одновременно. В этом смысле Казакевич словно изображал исходную точку общественного развития, а Бондарев - его дальнейшую судьбу. В изображении проблематики "война и мир" в творчестве Казакевича существует следующая внутренняя связь, на которую указал А. Бочаров: "Если в военных повестях он показывал, какими предстали в годину тяжелых потрясений нравственные устои, заложенные в мирное время, то в этом романе ("Дом на площади" - К.К.) - как в сложных переплетениях мирной жизни проявлялись качества, обретенные в горниле войны"¹¹. В творчестве Бондарева этот прием реализуется как принцип сцепления не в разных произведениях, а в одном и том же романе, что приводит к возникновению романа более сложной структуры.

Резюмируя, можно сказать, что оба автора, исходя из общей концепции гуманизма, изображают столкновение СССР с Германией как специфическую ситуацию нравственной проверки советского солдата-освободителя. При сопоставлении произведений Казакевича и Бондарева выявляются значительные совпадения, но имеются и существенные различия, прежде всего в построении персонажей, в изображении конфликтов, во временной структуре. То обстоятельство, что у Бондарева осуществляются иные решения, можно объяснить изменившимся пониманием мира и индивидуума в истории и современности.

Если Бондарев идет дальше Казакевича, то это указывает на возросшие возможности в трактовке проблематики гуманизма. В этом смысле традиция, созданная Казакевичем, развивается у Бондарева на более высоком уровне художественного познания мира. Изображение немецкой тематики получает в его творчестве большее этическое и философское измерение.

Примечания:

- ¹ Бондарев признается в творческой близости прежде всего к Л. Толстому, Достоевскому, Бунину, Чехову, Шолохову, Паустовскому.
- ² Твардовский А.Т. Э.Г. Казакевич // Твардовский А.Т. Собр. соч. - М., 1980. - Т.5. - С.263.
- ³ Ср.: Освободительная миссия Советских Вооруженных Сил во второй мировой войне. - М., 1971; а также мемуары Кукова, Конева, Чуйкова и др.
- ⁴ Казакевич Э. Соч.: В 2-х т. - М., 1963. - Т.1. - С.375.
- ⁵ Там же. - С.361.
- ⁶ Бочаров А. Слово о победителях. - М., 1970. - С.67.
- ⁷ Казакевич Э. Указ. соч. - С.59.
- ⁸ Юрий Бондарев, Василь Быков, Михаил Кузнецов. Почему и сегодня мы пишем о войне? // Литературная газета. - 1975. - 19 февраля. - С.4.
- ⁹ Бондарев П. Берег. - М., 1975. - С.114.
- ¹⁰ Там же. - С.160.
- ¹¹ Бочаров А. Указ. соч. - С.71.

З. ДОРОФЕЕВА

(Рига)

Проблема героя в литературе о второй мировой войне
в европейских странах социализма
(на материале югославской литературы)

Культура стран социалистического содружества является собой не только социально-историческое, но и художественно-эстетическое единство. Развитие литературы европейских социалистических стран определяется как национальными особенностями каждой из них, так и тем общим, типологическим историко-культурным развитием, которое присуще социалистическому обществу. Сегодня невозможно говорить о каких-либо тенденциях современной национальной литературы и не учитывать опыт других литератур и прежде всего советской литературы. Среди множества тем и проблем сравнительно-типологического изучения социалистических литератур тема второй мировой войны и проблема человека занимает особое место. Исследуя эволюцию советской прозы о войне, А. Г. Бочаров отмечал, что ее пафос на современном этапе определяется динамикой развития двух ведущих концепций времени: концепцией исторической правды и концепцией человека¹. Первая — предполагает взвешивание, глубокое изучение документов войны, осмысление ее уроков в широком философском плане, позволяющее поставить коренные вопросы бытия — о смысле истории, о предназначении человека; вторая — дает возможность исследовать разные типы социальных и нравственных ценностей на материале героического прошлого.

Общепризнано, что эволюция советской прозы о войне определялась интенсивностью развития общественного сознания и поисками художественного отражения жизни. Преобладание художественно-публицистического решения темы войны в литературе первого послевоенного десятилетия углублялось на следующем этапе пристальным вниманием писателей к "судьбе человека" на войне, и в 70-е годы от проблемы "человек и война" лите-

ратура пришла к постижению конфликта "человеческое и война".

Если советский народ в годы войны отстаивал свою свободу, завоеванную Октябрем и закрепленную победой социализма, то многие народы Европы в ходе второй мировой войны вместе с движением Сопротивления разгорачивали борьбу за изменение общественного строя. Да и само антифашистское движение в разных странах носило различный характер. Так, например, в Польше, Югославии с самого начала войны Сопротивление носило массовый характер и сливалось с гражданской войной за социальные преобразования. В странах гитлеровской коалиции - Венгрии, Румынии - это движение не носило массового характера и имело свои особенности².

Разумеется, место, которое занимает в социалистических литературах тема войны в общем историко-литературном процессе, далеко не однозначно. В Польше, Югославии, Чехословакии тема войны решалась и решается многогранно, имеет свою историю. Тема войны и в литературе ГДР, в меньшем объеме она нашла свое отражение в Болгарии, набирает силу литература о войне в современной Венгрии, Румынии. В наиболее значительных произведениях писателей социалистических стран в первые послевоенные годы выдвигались идеи гуманизма как торжества над идеями фашизма. С осмыслением войны, с гуманистической антифашистской темой и темой судьбы человека на войне связаны все значительные открытия в литературе 40-х - 50-х годов. В области прозы это произведения Э. Налковской, Т. Боровского, Е. Пуграмента, Е. Анджевского - в Польше, Ч. Пууимановой, В. Ржезача, П. Илемницкого - в Чехословакии, Б. Чопича, М. Лалича, О. Давичо, Д. Чосича - в Югославии, Г. Караславова, Д. Димова, К. Калчева - в Болгарии. Писатели, опираясь на исторический материал, стремились проследить, как раскрывался человек в процессе развития освободительной борьбы, как происходила ломка старых иллюзий и заблуждений, что определяло выбор его пути. С годами литература, "впитывая в себя главные проблемы социального и нравственного развития"³, меняла угол зрения на многие события прошлого. Так, по замечанию словацкого критика И. Кусы, книги о Словацком национальном восстании могли бы составить "надуп историю новейшей словацкой литературы".

Чем характеризуется современный этап литературы социалистического региона Европы в освещении темы войны? Он характеризуется "глубоким пониманием писателями того, что для подлинного художественного решения проблемы "человек и война", "человек и история" центр тяжести должен быть перенесен на ее первую часть", — отмечает С.И. Балза, исследуя художественное своеобразие современной прозы о войне в славянских странах⁴. Это положение является определяющим и в работах, посвященных изучению советской литературы о войне.

Эволюция темы войны и проблемы героя в литературах социалистических стран, и в частности — славянских, была обусловлена своеобразием исторического опыта, но вместе с тем, как отмечают исследователи, в ней можно обнаружить некоторые общие тенденции. Эти общие тенденции определяются задачами, которые встают перед писателями: "Помочь своему поколению ориентироваться сегодня, осознать, понять, почему мы такие, какие есть. Освещать те времена не фактографически — это уже было сделано, а в моральном и психологическом аспекте: почему и как менялось ощущение жизни. Разобраться в моральных ценностях, разрешить узловые проблемы нашего времени"⁵.

В прозе социалистических стран большое место занимают произведения, в которых "история" предстает через судьбу "маленького" человека, рядового участника ее.

Марксистско-ленинское понимание взаимоотношений человека и истории, личности и общества исключает мысль о подавлении "маленького" человека большим миром. Обращаясь к этой проблеме, писатели показывали сложный путь социального прозрения героя, его приобщение к истории. Так, проза югославских писателей о минувшей войне, преодолевая некоторую однозначность в изображении социального конфликта и решении проблем героя, стремится глубже проникнуть в историю партизанского движения, показать сложность и своеобразие этой борьбы. Это было героическое и вместе с тем трагическое время, когда правительство Югославия готово было примкнуть к оси Рим — Берлин, но поднявшийся народ требовал союза с СССР. Новое правительство пошло на заключение договора о ненападении и дружбе с Советским Союзом, однако 6 апреля 1941 года бронированная войска Гитлера и Муссолини ринулась в Югославию

В отдельных районах страны началось восстание, которое вошло в движение Сопротивления и привело к победе над оккупантами в тех краях. Однако в ходе борьбы партизанами были допущены ошибки, которые использовали оккупанты. Опираясь на застарелую религиозную вражду, заскоружные родовые нравы, готовность четников предать национальные интересы, фальшность и их сообщники "начали вместе и врозь стравливать земляков, доносить, принуждать, пытать в тюрьмах участников восстания (...) Они рыскали по следам партизан, рассеявшихся в лесах, они повели жестокую расправу над теми, кто, отстранившись, мог бы впоследствии рассказать страшную правду о них, кто мог бы запомнить и отомстить. Они нагоняли страх, сбивали с толку народ. На время, но сбивали"⁶. Об этой горькой поре поражений, неудач, о том, как "сдирали кожу с совести", со всего живого и честного, о лучших людях той поры, о том, как они оставались людьми, рассказывает книги Михайло Лалича.

Михайло Лалич (род. 1915) — писатель одной темы, темы партизанской войны в Черногории. Его романы 50-х годов ("Разрыв", "Лелейская гора"), их новые варианты 60-х годов и роман "Облава" (1960) составляют художественное единство.

Не исключая событийности в повествовании, М. Лалич сосредоточил внимание на изображении внутреннего мира человека. Ладо Тайович — горец, он оторвался от родных мест еще до войны, но не стал горожанином; храня в своем сердце обычаи рода, он должен бороться с их предрассудками. Человек впечатлительный, мягкий, кажется, не созданный для борьбы, он выбирает борьбу и борется, "одолевая не только врага, но и самого себя". После отступления Народной армии из Черногории Ладо остается один в глухом горном крае, который в народе прозвали "дьявольской обителью". Облава следует по пятам, голод, раны, и к этому добавляется малодушие товарищей по борьбе, предательство некоторых из них. Все это приносит нестерпимую боль, разбедает его сознание, волю, ум; он ставит перед собой вопросы, относящиеся, прежде всего, к его личной судьбе: имеет ли смысл сопротивление одного человека, стоит ли жертвовать собой за идеалы, которыми при его жизни не осуществиться; что такое народ? Он ставит вопросы, отвечает на них, опровергает

свои утверждения, вновь задает их себе... Поставленный в условия выбора, раздираемый сомнениями, Ладо заключает: "Одиночество, по сути дела, и есть тот дьявол, который искушает человека использовать мнимый дар свободы для совершения поступков, необходимых ему для самоутверждения в окружающей его пустоте..."⁷ Движимый чувством справедливости и понимания социальный противоречий, Ладо в конечном итоге выбирает борьбу. Как бы трудно ему одному в горах создавать видимость действия партизан, он сознает, что именно от него зависит, поддержка в народе неугасающего духа сопротивления фашизму. Не сглаживая острейших противоречий в душе героя, писатель не идеализирует и не упрощает проблему народных масс. Участники народного движения показаны не только в борьбе, но и в минуты слабости, колебаний, ведь они, сопротивляясь фашизму, вконец, делали первый шаг в выборе своего места в исторических катаклизмах. "Вот он, этот народ, — думает командир отряда Иван Видрич, герой романа "Облава", — вот за кого я должен бороться и кого должен спасать... Люди перемешались, и на первый взгляд кажется, что разницы между ними нет. Но она есть, если бы все стреляли в цель, то мы давно были бы уничтожены, а если бы все стреляли мимо, то я не стоял бы здесь, один как перст..."⁸.

В романе "Облава" исследование проблемы человека соединяется с большим, чем в предшествующих романах М. Лалича, эпическим размахом в изображении войны. С большой углубленностью раскрывается внутренний мир человека, поставленного перед последним, самым последним испытанием — испытанием смертью. Сюжет романа максимально приближает к военной обстановке зимы 1943 года, действие же романа ограничено изображением одного дня — 16 февраля. Сила исторической правды и глубина художественного постижения ее таковы, что роман обретает философское звучание. "Облава" — это не только преследование четниками и оккупантами партизан, но это та паутина предсудков, нравственных коллизий, сомнений, которые человек должен побороть в себе и в жизни, иначе "судит то, что пророс ил старец Стан: и победит человек от человека за тридцать земель"⁹. На фоне жестоких условий войны и фашистской оккупа-

дии, требующих от человека наивысшего напряжения физических и духовных сил, герои М. Лалича вправе сказать: "Нас никто не заставлял разжигать и поддерживать огонь восстания. Мы сами этого хотели, и, если пришлось бы снова выбирать, мы снова выбрали то же самое. Наверняка бы выбрали, потому что это единственный способ умереть с честью и так, что частица тебя останется и будет жить..."¹⁰ Герой М. Лалича не одинок в югославской литературе о войне, он непоколебимо верил в то, что "каждый человек должен быть и малой частицей нашей борьбы и ее большой совестью"¹¹. Таковы герои и Б. Чопича, Д. Чосича, О. Давичо, А. Исаковича, К. Грабельщика и др.

Обогащение современной прозы о войне связано с усилением чувства историзма, стремлением раскрыть "несимичны" эпизоды военных лет, расширением категории исторического. Изменение в расстановке акцентов в прозе о войне требовало и нового художественного подхода, нового художественного решения. Зачастую выхваченные памятью героя отдельные эпизоды войны по-своему циклизируют повествование, соединяют воедино прошлое и настоящее.

Книга сербского писателя А. Исаковича "Мгновенье" (1976) состоит из девяти новелл-бесед, которые ведет герой со своим молчаливым собеседником Чеперко (в переводе на русский язык это означает "Мужичок с ноготок"). Сама обстановка - встреча друзей в наши дни на рыбалке - придает всему повествованию характер обыденности: воспоминания о войне, перебиваемые репликами о рыбалке, болезнях, пенсии, современной молодежи. Герой Исаковича ведет рассказ о многом, с чем столкнула его война, но главное для него - поиск правды. Оккупация прошла через его человеческую судьбу: погибла семья, близкие, он остался один, и тем не менее в сердце его заключена большая человеческая правда. Полон глубокого трагизма рассказ-воспоминание, когда верой получил приказ от командира сжечь дом четника, но этот приказ вызвал в нем чувство протеста, ибо "жечь дома - это последнее дело, хоть на войне первым делом они горят"¹². Внутренний протест усиливался еще и тем, что из дома вышли женщины - бабушка и беременная женщина - и мальчик, и каждый из них нес что-то из вещей: ворох кудели, одея-

ло, котелок, мех с брызнаой. Вид мирных жителей, чувство их обреченности опалило сознание героя-бойца, ведь беременная женщина для него святая - так мать и бабка с детства его приучили. Но невыполнение приказа и даже его обсуждение бросает тень на самого партизана, его заподозрят в "правом уклоне", о котором так много говорил командир Доситей, и, чтобы отвести подозрение, партизан поджигает дом. Но оказывается, что дом принадлежал не только четнику, но и его брату, сражающемуся в народно-освободительной армии, и это вызывает в герое глубокое чувство вины и понимание своей политической близорукости. Разумеется, на оценку этого и других эпизодов войны и на поведение героя проецируется свет сегодняшнего дня, но тем трагичнее оно предстает в памяти и полнее выражается концепция реального гуманизма.

Для героя А.Исаковича поиск правды, поиск естественного отношения к людям осложнен его личной драмой (гибель близких), но он остается человеком и тогда, когда казалось бы мог свести счеты с фашистами. Таким раскрывается он перед нами в эпизоде с пленным немцем Гарри Клейстом, которого он не расстрелял, ибо почувствовал в нем человека, глубоко заблуждающегося, не понимающего происходящих событий. И случайная встреча с Клейстом после войны в Вене, их "узнавание" прольет свет на "озарение" героя. Так из отдельных эпизодов, "мигновений" создается картина народно-освободительного движения в Югославии. Девять новелл ("Первый разговор с Чеперко", "Второй разговор с Чеперко" и др.), связанные образом героя-повествователя и его молчаливым слушателем, написанные в доверительно-исповедальном ключе, насыщенные острыми коллизиями и драматическими судьбами, углубляют гуманистическую концепцию человека на войне, понимание "человеческое и война".

Рассматривая проблему человека в прозе о войне, мы говорили о герое-создате войны или движения Сопротивления.

Но в проблему "человек и война" необходимо включить изучение судьбы женщины на войне. Общеизвестно, что "материнское" в повествовании о человеке у А.М.Горького перерастает в понятие человеческое. В советской литературе образ матери расширяется до образа земли-матушки ("Материнское поле"

Ч. Айтматова, "Прощание с Матерой" В. Распутина)¹³, а в литературе о войне образ женщины связан не только с пониманием героического, но и глубоко трагического осмысления войны. В размышлениях старшины Васкова ("А зори здесь тихие ..." Б. Васильева), потрясенного исходом боя, звучит эта горькая правда войны: "Первая рукопашная всегда ломает человека, преступая через естественный, как жизнь, закон "не убий!" Тут привыкнуть надо, душой зачерстветь, и не такие бойцы, как Евгения, а здоровенные мужики тяжело и мучительно страдали, пока на новый лад перекраивалась их совесть. А тут женщина ... баба, мать будущая, в которой самой природой ненависть к убийству заложена"¹⁴. В суровой судьбе Клавдии Вилор (одноименный роман Д. Гранина) угадывалась судьба сотен и тысяч людей, прошедших через трагедию плена.

В словенской литературе Югославии в романе К. Грабелдича "Никобей" (1977) проблема "человек и война" дается через восприятие старой женщины-крестьянки Аницы Кнезовой. Старая крестьянка перед смертью перебирает в памяти минувшее. Она ведет беседу с тенью каждого близкого ей человека, ушедшего из жизни. Она задает им и себе бесконечные вопросы: "Почему?", "Кто виноват?", "Кто убил?", "Кто донес?", - и воскрешает историю словенской деревни, ее социальные и нравственные законы, истоки которых в прошлом. Сопоставление прошлого и настоящего дает ей возможность глубже понять, почему ее сыновья оказались в разных старпах, почему муж, помогавший партизанам, не смог преодолеть в себе "жасть земли" после войны, почему она осталась одна. В войну семья раскололась: двое сыновей были в партизанском отряде. Один - Пепче - присоединился к белогардистам¹⁵. Это ненависть друг друга, братья порой скрывались в родном доме, спасаясь от карателей или партизан. Мать, не понимая содержания борьбы и причин их взаимной ненависти, не может понять, почему один сын причастен к смерти другого сына. Ее сердце не в силах преодолеть материнской любви, поэтому объяснение многому лежит в оценке войны: "Пепче не сделал бы такого, не будь этой проклятой войны, она одна во всем виновата..."

Улицы войны раскрываются в романе через диалоги и мо-

Болога памяти, здесь вся история подается через восприятие Аницы. Но lacking ответа на свои вопросы, она обращается к богу, но и там материнское сердце не находит ответа, и кажется, что "бог ей теперь должен ближе, чем она ему". Не мирясь с потерей близких, она восстает и против бога и его слугителей. Как мог ей дать опущение грехов тот, кто благословил убийцу Тоне? Жизнь покидает ее и в помутневшем сознании видится, что братья - Тоне и Пенче - идут за ее гробом, взявшись за руки. Название романа К. Гребельщика символично: Ниобея, смеясь над богиней Лето, у которой было только двое детей, поплатилась за насмешку смертью своих двенадцати детей и от горя превратилась в скалу, источающую слезы. Этот мифологический сюжет усложнен историей XX века, героиня романа не может понять хода истории, ей кажется, что несправедливость неба и ужасы войны отобрали у нее детей, толкнули одного против другого.

Не примирилась с жестокостью жизни, борясь за своих детей, Аница умирает. Не несет ли с собой финал романа и его название пессимизма? Нет, весь контекст романа, умение писателя показать сложность индивидуальных судеб героев на переломе истории, соотношение частного и национального - все это придает роману социально-философскую глубину.

Таким образом, на материале литературы Югославии можно выявить некоторые тенденции, которые присущи современной прозе о войне в социалистических литературах. Философско-этические проблемы прозы о войне концентрируют внимание на судьбе простого, рядового участника борьбы. Но "правда частная, локальная, рассмотренная в единстве с ведущими тенденциями жизни, перестает быть частной, случайным осколком бытия народного"¹⁵, - отмечает Г. Ломидзе, полемизируя с некоторыми критическими выступлениями по поводу "правды о войне".

В литературе сузился "папдарм" изображаемых событий, но расширилось проникновение во внутренний мир человека, поэтому одним из самых употребительных приемов в прозе социалистических стран о второй мировой войне сделался внутренний монолог, который несет в себе черты эпичности. Стремление к максимальной полноте в раскрытии индивидуализированных характеров, умение увидеть в проблемах этических проблемы

социальные, понимание обусловленности нравственных конфликтов конфликтами эпохи придает современной прозе о второй мировой войне социально-историческую и философскую глубину.

Примечания:

- 1 Бочаров А. Человек и война. Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. - М., 1978. - С.23.
- 2 История второй мировой войны 1939-1945: В 12-ти т. - М., 1982. - Т.12. - С.83-89.
- 3 Топер П. Разгром фашизма и освобождение народов Европы в литературах социалистических стран // Вопросы литературы. - 1985. - № 1. - С.9-10.
- 4 Балза С.И. Художественное обогащение современной прозы о войне в славянских странах // Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. - М., 1983. - С.334.
- 5 Великая Отечественная война в современной литературе. - М., 1982. - С.269.
- 6 Радвоина Ида. У одного костра. Портреты югославских писателей. - М., 1977. - С.157.
- 7 Лалич М. Лелейская гора. - М., 1968. - С.318.
- 8 Лалич М. Облава. - М., 1976. - С.330.
- 9 Там же. - С.28.
- 10 Там же.
- 11 Лалич М. Лелейская гора. - С.240.
- 12 Исакович А. Мгновенье. Разговоры с Черперко. - М., 1978. - С.25.
- 13 Драгомирца Н.В. Традиции Грького в стилевом движении современной прозы // Гуманистический пафос советской литературы. - М., 1982. - С.203.
- 14 Васильев Б. А зори здесь тихие ... - М., 1980. - С.128-129.
- 15 Белогардизм - объединение в Словении до войны под эгидой католической церкви против развивающегося социалистического движения в стране. В годы войны белогардисты были пособниками оккупантов.
- 16 Досидзе Г.И. Нравственные истоки подвига. - М., 1975. - С.224.

Н. ЗАХАРОВА
(Рига)

**Жанрово-стилевые тенденции советской поэмы 60-70-х годов
(поэмы Д.Самойлова и Р.Рождественского)**

Проблемы, связанные с жанром поэмы, сложны и, безусловно, требуют последовательной и серьезной разработки и накопления эмпирических наблюдений и частных обобщений, на основе которых можно строить фундаментальные теоретические выводы.

В небольшой по объему статье можно остановиться лишь на частных наблюдениях над двумя современными советскими поэмами, свидетельствующими, на наш взгляд, как о представительном фактическом, содержательном, так и высоко художественном материале, и на основе их анализа сделать соответствующие теме и проблеме статьи выводы.

Современная советская поэма — это большая стихотворная, синтетическая лиро-эпическая в целом форма, с доминантой лирического способа изображения действительности и соответственно лирически-схемной организацией художественно-временного пространства. В советском литературоведении идея синтеза родовых начал в поэмной структуре на основе доминирующего лирического начала активно утверждалась в работах Л. Гинзбург, Л. Долгополова, А. Карпова.

Исходя из данного принципа родовой классификации, проследим особенности жанра на примере лирической поэмы "Чайная" Д.Самойлова и лиро-эпической "Двести десять шагов" Р.Рождественского в их оттенках и вариантах.

Вначале проанализируем поэму "Чайная" Д.Самойлова под стилевым углом зрения.

Определенный историко-литературный период (50-70-е годы) мы рассматриваем как стилевую систему, которая характеризуется внутренним соотношением образующих ее стилевых тенденций. Эта точка зрения авторитетно была высказана И. Неупокоевой.¹

От "стилевого поля", созданного крупными поэтами уров-

на А.С.Пушкина, А.Т.Твардовского, как "п.бегн", преломляясь и трансформируясь в соответствии с сегодняшним днем, образуются стиливные тенденции, перерастающие в индивидуальный стиль автора. Причем "активность" стиля автора, его "энергия", действенность его стиля способна к глубинному постижению и отражению действительности.

Индивидуальный стиль автора создается не только из мироощущения и мирочувствования его героев, но прежде всего из того, что и как увидел сам поэт. Индивидуальный стиль всегда связан с творческой индивидуальностью автора. И особенно ярко оригинальный стиль Д.Самойлова проявился в его поэме "Чайная".

Поэма написана на тему, характерную для поствоенного времени, тему перехода сознания человека от войны к миру, неотделимую от ее "жесткой памяти".

"Прототипов у поэмы нет, — рассказывает Д.Самойлов, — ситуации похожие в жизни были: на попутной мчались, и на дороге чайную встречали, и "буфетчица бедовая" была, а вот судьбу придумал ей сам.

Это биография моей вности, моего поколения. Это — художественный образ памяти"².

Образную, лексическую, интонационную основу стиля поэмы Д.Самойлова составляют различные выразительные средства языка народного, разговорного, литературного, поэтического. Гуманистическая концепция мира, сложные взаимодействия лирического субъекта со временем, страной, народом выражены в реалистически-конкретной стилиевой манере, создающей достоверность и убедительность.

Романтические модификации стиля опираются на почву реальной действительности. Лирическая патетика, глубокая эмоциональность и выразительность, песенно-фольклорный метафорический характер языка, и вместе с тем простая и понятная устная речь естественно и гибко передают драматическую романтику будней, романтику духа, философские раздумья, грусть переживания лирического героя, доведенного до высшего напряжения, печалившегося о "солдатской судьбе, о российской беде, о мужицкой нужде"³.

Слово у поэта связано с психологическим строем его персонажа:

Инвалиды шлг. -
 Прямо в дверь вошли,
 А один без рук,
 А другой без ног,
 Забрели сам-друг,
 Увидав дымок.

Ванька и Петяха
 Веселы, хмельны,
 На одном рубаха,
 На другом - штаны (С.9).

В поэму вводятся слова героев, которые дают индивидуализированную характеристику тому или иному персонажу. Так, к примеру:

а) речь инвалидов:

Подайте убогим,
 Безруким - безногим (С.6);

б) речь "то ли зава, то ли зама" Федора Федоровича:

Прекратитъ - говорит,-
 Прекратитъ - говорит,-
 Пенки! (С.8);

в) речь бабки:

Ишь, начальники!
 Ишь, охальники!

г) речь шофера:

Дайте петь ребятам!
 И еще -
 матом (С.9);

д) иная характеристика:

Лишь один мужичок
 Закурил табачок -
 И молчок! (С.9).

У Д.Самойлова устное разговорное слово сочетается с традиционно-книжной письменной речью. Подтверждением этому служит следующая речь персонажа:

Барвара:

Не ходи ты сюда,
 Не иди ты сюда,
 А столкнешься со мной -
 Обходи стороной! (С.9).

И поет Барвара звонче колокольчика:
 Коля, Коля, Колечка,
 Не любишь никого... (С.5).

Повторы нагнетают напряжение:

Заморожено стекло,
 Желтым воском затекло.
 В снег скатилась звезда...
 Холода,
 Холода (С.12).

Народные песни, поговорки, поговорки, народная мудрость разнообразят стиль поэмы:

Бая-баяшки,
 Бая-баяшки,
 Утро вечера
 Мудреней ... (С.12).

Гиперболичность словесного выражения: "В снег скатилась звезда. Холода, Холода" служит для выражения полноты переживания лирического героя.

Образы доведены до высшего напряжения:

Говорят Брюки:
 "Мне бы только - руки!
 Взял бы в руки я гармонию,
 Вот тогда меня не тронь - ..." (С.6)

Говорит Рубаха:
 "Мне бы только полноги,
 На полноги - сапоги,
 Заплясал бы тогда,
 Заплясал бы!" (С.6).

Поэма Д.Самойлова сюжетна. Но ее сюжетная организация своеобразна. В центре повествования находятся не объективные герои, а лирическое "я". Лирическая родовая доминанта

преобладает над эпико-драматическим способом выражения действительности.

Бесспорно, существует связь поэмы "Чайная" с военной лирикой. Поэма продолжает стилевые тенденции, идущие от лирики военной. Прежде всего, от стихотворения "На полустанке лед калека" и других.

Индивидуальный стиль поэта, безусловно, отражает общие стилевые тенденции времени. В 60-е годы наблюдается пристальное внимание к внутреннему миру человека, видное место в поэзии занимает лирико-романтическая стилевая тенденция.

Д. Самойлов наследует идейно-эстетические традиции русского реализма: высокую нравственность и мораль, активное отношение к действительности. Если говорить о литературной школе Д. Самойлова, то это, на наш взгляд, пушкинская школа.

Следуя традиции русской литературы, Д. Самойлов создает вместе с тем свой неповторимый индивидуальный стиль с ему присущей ритмикой, метрикой, интонацией, системой образов, с различными модификациями романтического и реалистического стилей, включившийся в стилевой поток своего времени. При этом поэт исподзаует богатейший опыт прошлого, опираясь прежде всего на многообразие нашей сегодняшней действительности и нашу память. Однако надо иметь в виду, что историзм поэта "избирателен", "конкретен", "органичен"⁴.

Лирический способ изображения преобладает в поэме. Лирическое начало вообще представлено в поэмах поэтов-фронтовиков особенно сильно. Они, прошедшие войну, пропускают через призму своего личного восприятия события Великой Отечественной войны, что, естественно, ведет, на наш взгляд, к лирической родовой доминанте творчества, к подчинению эпоса и драмы лирике. Как нам кажется, этот факт играет неоспоримо важную роль в причинно-следственной связи трансформации лиро-эпоса, "большой повести поколения", то есть, иными словами, в усилении лиризации современной советской поэмы, в особенности, на тему Великой Отечественной войны.

В основе сюжета лирико-публицистической поэмы Р. Рождественского "Двести десять шагов" лежат значительные вехи истории, которые в поэме "скрепляют" шаг, символ личного

движения страны. Поэт не просто описывает, а лирически, эмоционально отражает происходящие события. Особностью композиции произведения является его фрагментарность, опутима здесь и установка на публицистичность. Скет в поэме предстает как хроника событий. Каждая глава поэмы имеет свою тему, свой сюжет, состоящий из цепи эпизодов, расположенных в хронологической последовательности. Связь между главами ассоциативная. Поэт размышляет о жизни, о месте человека в этой жизни, о его высоком назначении.

Шаги в поэме — это не только шаги караула от Спасских ворот до Мавзолея Ленина, это шаги самого человека и времени.

Поэма Р. Рождественского посвящена памяти павших, героическому прошлому нашей страны, о котором и в сущности быта не перестает помнить человек. Прошлое страны вселяет в человека мужество и веру в день завтрашний. Поэт исследует социально-нравственные причины истоков мужества, подвига, в частности, совсем еще юного человека. В поэме с новой силой звучит публицистическое напоминание о новой войне, грозящей Земле новой катастрофе, призыв спасти Родину и всю Планету от гибели.

Сюжет поэмы двупланов. Прошлое и настоящее страны постоянно перекрещиваются в ней. В каждодневной суете, о чем говорится автором в лирическом отступлении ("Не успеваю довериться лесу, Птицу послушать. Ветку потрогать... Снова куда-то бегу, задыхаясь!")⁵, поэт свои поступки, помыслы соизмеряет с прошлым. В чем он ищет опору, им проверяет себя на Красной площади. И все самое сокровенное поэт доверительно передает читателю: "Дай мне уверенности твоей, Красная Площадь! И помоги мне себя отыскать — завтрашнего" (С.3).

Обращение к истории нашей страны, к ее славному героическому прошлому нужно поэту для понимания дня сегодняшнего, для того, чтобы угадать будущее: "Вся история нашей живучей Земли — предисловие к этим двумстам десяти!" (С.3). "Каждый час" эти двести десять шагов "пред глазами друзей и врагов начинаются прямо от Спасских ворот" (С.3), ведут к сердцу Москвы, Красной площади, всей страны — Мавзолею.

Истоки подвигов в минувшей войне заложены в истории

страны нашей, которая зримо, осязаемо представлена именами людей, бескорыстно отдавших самое дорогое, о чем вельзя не помнить, о чем сказал поэт в своем публицистическом слове: "Имена этих людей ... фундамент. Начало начал"; "Каждое имя в ночи горит светом, особым огнем ... Дзержинский, Гагарин, Куйбышев, Рид, Чкалов, Жуков, Артем ... Их много. Всех их не перечесать" (С.3): "Твой, Революция, сыновья - любимые дети твой" (С.3).

Именно они "держат на своих плечах эту стену и эту страну". Поэт призывает "по этому каменному букварю" учить детей, воспитывая их в духе героического прошлого: "Нет, не по буквам, не по слогам, а по этим жизням" (С.3). Он призывает передать молодому поколению прошлое как эстафету славных дел: передать ему давнюю и вечную тягу человека к полету, высокому, к свободе. Воспитать трудолюбие как основную черту характера человека. Научить мужеству, уметь превозмочь себя: "Мы выдержали, сдружились, сумели, В который раз себя превозмogli" (С.3).

Стержень всей поэмы - тема памяти: "Дай мне волю до конца тебя нести. Дай мне силы ничего не забывать" (С.3). Эта тема славного прошлого тесно связана с темой сегодняшнего дня, с темой нравственного воспитания людей, способных спасти Землю, на которой (и это не может не водновать честного человека Земли) "накоплено так много разных бомб, что - сколько их - не знает даже бог!", "Живем мы, и несет любой из нас пятнадцать тонн взрывчатки про запас" (С.4). Это наша общая задача - спасти Землю.

Одна из глав поэмы называется "Война". В ней автор концентрирует свое внимание главным образом на одном эпизоде из жизни героя, молодого бойца, необстрелянного заводного, одного из тех многих, кто чаще других погибал в первом же бою, нередко не одолев ни одного выстрела. Но именно его мужество и смелость поднимали дух бойцов, заставляли идти вперед на врага.

Таким образом, автором берется обычный эпизод из обычной фронтовой жизни солдата, всего-то успешного "встать под огнем и шагнуть под огнем" (С.3). Перед читателем раскрыва-

ются истоки подвига юности, взрослого по дороге на фронт; раскрывается его духовно-нравственная зрелость. Лакопичным, емким языком поэзия поэт описывает предвоенную жизнь лейтенанта. Возникающий здесь образ Родины создан поэтом конкретно-реалистическими средствами. Родина для поэта — понятие, связанное прежде всего с мамой, "домом, полным солнечным светом", городом, просторами, "птицами и зверями, онегами и цветами", школой, ставшей госпиталем в военные годы. В конечном итоге образ Родины вырастает до космических масштабов Вселенной.

Автор показал частный случай войны, один из миллионов, что привели к победе.

Под воздействием всей военной и тыловой жизни люди давали выход лучшим своим чувствам. Отечественная война в этом смысле способствовала доформированию их характера, вытеснению одних качеств, победе других. Ради победы отдали свои молодые жизни бойцы, но жертвы оправданы Великой Победой. Такова концепция автора:

Чем этот бой завершился,
Не знаю.
Знаю,
Чем кончилась эта война! (С.3).

За судьбой личности этого юности, "загнущего по планете", — судьба миллионов, отдавших свои жизни во имя "нерожденных детей" лейтенанта, во имя будущего, судьба миллионов, чувствовавших глубокую ответственность перед историей. Поэт поднимает лирическую тональность главы до уровня высокой трагедийности.

Автор показывает важность тех моральных принципов, что накапливались годами, важность жизненных и моральных резервов. Понимание истоков героизма Р. Рождественский раскрывает романтическими средствами:

Встань, лейтенант!...
Слышишь,
просят об этом,
вновь возникая из небытия,
дом твой,

пронизанный солнечным светом,
Город,
Отечество,
Мама твоя ...

Просят деревни,
пропахшие гарью,
Солнце, как колокол,
В небе гудит!
Просит из будущего
Гагарин!
Ты не поднимешься —
он не взлетит.

Просят
твои нерожденные дети.

Просит История ...

И тогда

встал лейтенант

И шагнул по планете,

выкрикнув не по уставу:

"Айда!" ... (С.3).

Так лаконично и емко Р.Рождественский воссоздает картину нашей истории с ее революционными, гражданскими и демократическими традициями. Тема долга, памяти, ответственности перед погибшими раскрыта поэтом публицистически мужественно, искренне, убежденно и в то же время лирико-философски: "Мы про них не вспомним, — и про нас не вспомнят! Не вспомнят ни разу Никто и никогда ... А ведь очень хочется, чтоб и про нас помнили!" (С.4).

Всей поэме Р.Рождественского свойствен публицистический пафос, в ней часты повторы, характерные для ораторской речи: Вместе с тем, эта поэма доверительный, искренний, лирический.

Поэма "Двести десять шагов" сложна по своему сюжетно-композиционному построению и жанровым особенностям и тем она интересна для анализа. Текст ее построен по принципу ассоциативных связей, что позволяет определить поэму как лирико-публицистическую. В поэме есть своеобразный повествовательный сюжет в сюжете (глава "Война"), построенный по принципу

ассоциативных связей. Не хотелось бы особенно категорично определять жанровое своеобразие данной поэмы. На наш взгляд, этот случай еще раз доказывает, что поэма сегодня в становлении, в развитии, что она не статуйна, а находится в поиске своей жанровой формы. "Происходящий на наших глазах процесс обновления жанра диктует необходимость принципиально нового подхода к изучению его природы и специфики. И такой подход уже намечается. В основе его — понимание жанра как сложной и гибкой системы. Границы ее очерчиваются достаточно резко, но в их пределах взаимоотношения элементов подвижны — и это определяет способность жанра решительно и стремительно видоизменяться"⁶.

Нельзя не согласиться с мнением А.С. Карпова, что не всякое повествование о событиях может быть названо эпическим, для этого оно непременно должно обладать масштабностью, значительностью. По мнению В. Киканса, "эпичность современной поэмы воплощается не в системе событий и определяется не яркостью изложения этих событий, а кроется в системе осмысления событий, фактов, поступков героев"⁷.

Итак, синтез родовых начал в современной поэме отражает новое жанровое образование. В противоположность высказываемым поров в полемике крайним суждениям происходит не разрушение жанра, а его развитие и обогащение.

Несмотря на трансформированность жанрообразующих признаков, для поэмы остаются характерными следующие качества: героическое, воспевавшее начало, приподнятость над уровнем повседневной жизни.

Характерными чертами поэмы являются также широта обобщений, возросшая масштабность, концептуальность, углубившийся историзм и аналитичность.

Поэма нашего времени — жанр чрезвычайно интересный, подвижный, перспективный, значительный, развивающийся в лучших традициях лиро-эпоса.

Анализ этого жанра выявляет и говорит о неисчерпаемых эстетических и художественных возможностях метода социалистического реализма, о его жанровом и стилевом многообразии, о широте и богатстве поэтических средств, используемых

современными художниками для воплощения правды жизни, раскрытия духовного мира советского человека, современной действительности.

Примечания:

ЧЛМ

- 1 См.: Неупокоева И. История всемирной литературы // Проблемы системного и сравнительного анализа. - М., 1976.
- 3 Самойлов Д. Чайная // Самойлов Д. Времена. - М., 1983. - С. 8. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- 2 Из беседы автора статьи с поэтом (ЭССР, Пярну, 1984).
- 4 Баевский В.С. Большая повесть поколения // Вопросы литературы. - 1981. - № 5. - С. 120.
- 5 Рождественский Р. Двести десять шагов // Комсомольская правда. - 1978. - 17 декабря. - С. 1. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- 6 Карпов А.С. Тайна жанра // Литературное обозрение. - 1983. № 9. - С. 58.
- 7 Киканс В.П. Современная советская поэма. - Рига, 1982. - С. 191.

О. УТИЦА
(Прага, ЧССР)

К типологии жанра русской советской поэмы

Советское литературоведение в последние два десятилетия большое внимание уделяет жанру поэмы. Изучению поэмы посвящены не только отдельные статьи, но и целые монографии, разрабатывающие историю и теорию жанра¹. Авторы исследований рассматривают жанрообразующие качества поэмы у отдельных поэтов, развитие жанра в определенные исторические периоды, а также анализируют те изменения, которые жанр претерпевает на всем протяжении своей истории. Особое внимание при этом уделяется типологии жанра.

Этими проблемами занимаются и чехословацкие русисты. Так, на кафедре русистики Карлова Университета в Праге проблемы жанра поэмы изучаются уже более десятилетия.

Настоящая статья подводит некоторые итоги исследования, результаты которого были отражены в ряде статей, посвященных типологии жанра русской советской поэмы.

В сборнике кафедры² публиковались работы, в которых давался историко-типологический анализ поэмы 20-х, 30-х и военных лет и изучалась проблематика жанра на современном этапе. Объектом исследования была поэма драматическая, многонациональная, в сопоставлении с чешской героико-эпической поэзией XIX века. Результатом этих исследований было, с одной стороны, описание процесса исторического развития поэмы, а с другой — типологическая характеристика и определение места поэмы в жанровой системе советской литературы.

Автор данной статьи в своих изложениях исходит как из соответствующих работ советских исследователей, так и из общих трудов чехословацкого литературоведения. Основные понятия (как, например, литературный род, тип, жанр, жанровая форма, стиль, композиция, сюжет, образ героя) толкуются в соответствии с традицией чешской литературоведческой школы, отсюда происходит некоторое расхождение в трактовке исходных понятий. Это касается прежде всего терминов "эпичность",

"эпический". А частная и общая характеристика жанра, название отдельных типов и форм находится полностью в рамках традиции чехословацкого литературоведения.

Жанр рассматривается как категория историческая, содержательно-формальная, имеющая определенную эстетическую функцию. Под содержанием жанра мы понимаем не только и не столько тему, сколько проблематику произведения. Основным моментом и критерием при выделении жанровых форм и типов поэмы является, с нашей точки зрения, родовая доминанта поэмы.

Эпическим мы считаем такое произведение, которое отражает действительность — взаимоотношение личности и времени посредством описания жизни, судьбы героя. Герой в эпическом произведении отличается четко выраженным и психологически всесторонне разработанным характером и разного рода отношениями к действительности (социальными, этическими и др.). Эпическое произведение ограничено во времени и пространстве. Автор повествования создает целостную, закрытую, фиктивную мирокартину, в которой события подчиняются причинно-хронологическому порядку и саморазвитию. Типично эпическим качеством в литературном произведении является объективированное повествование о действиях героев³.

Лирическое произведение, в отличие от эпического, не изображает личность и время посредством объективного воспроизведения. Характерной чертой лирики является субъективное восприятие реальной действительности, диалектически перерастающее в общечеловеческое мироощущение⁴. Действительность, отраженная в эмоциональных переживаниях и размышлениях героя, как правило, наблюдается автором непосредственно, без логического упорядочения фактов. Лирика диалектически передает, с одной стороны, неповторимое мгновение, и с другой — вечные и общечеловеческие переживания. На взаимоотношения личности и времени она реагирует более быстро и непосредственно, чем эпическое произведение. Главным качеством лирики мы считаем, таким образом, не только субъективность, но субъективный и одновременно обобщающий подход автора к действительности.

Лирический герой может не развиваться; его характер показан несколько односторонне и обобщенно, чаще всего в критических моментах жизни. Образы героев и их среда рассматриваются автором как бы изнутри, с точки зрения авторского субъекта. События могут развиваться последовательно, но чаще всего они развиваются согласно законам авторских ассоциаций, воспоминаний и размышлений.

Обстоятельное и последовательное эпическое повествование в лирике уступает место концентрированному и лаконичному описанию.

Основной лирический принцип проявляется в отдельных произведениях по-разному: в одних произведениях преобладает субъективное восприятие мира, в других, наоборот, обобщенное видение, направленность на проблемы всего общества, народа, человечества. Литературные произведения с целостным и обобщенным подходом к миру обусловлены не только личными предпосылками авторов, но прежде всего историко-общественными условиями. В эпоху социального застоя и гнета лирика чаще всего занимается сугубо личными переживаниями и раздумьями и уходит от неразрешимых общественных вопросов. В эпоху же революционных перемен и возникновения новых социальных перспектив авторы-лирики, наоборот, подчеркивают проблемы всего общества и данного времени. Человека они рассматривают не как личность, а скорее, как частицу масс.

На события огромного исторического и общественного значения, Великую Октябрьскую социалистическую революцию, советская литература реагировала в первые дни как раз поэмой. Историей советской литературы открыла поэма А. Блока "Двенадцать", за ней в первое десятилетие последовало более двухсот поэм разных авторов.

Под поэмой мы понимаем произведение, которое связано с актуальными проблемами своего времени и отражает их масштабно и синтетически. В ее центре, как правило, находится эпическое начало (повествование или эпизод), связанное с более общим, историческим понятием эпохи. Главная проблематика поэмы — взаимоотношения личности и времени — содержит элементы конфликтности и драматизма. Для ее автора характерна граждан-

ская, патриотическая и общечеловеческая активность и эмоциональная заинтересованность. Одновременно поэме присуща концептуальность, связанная с выражением собственного понимания проблемы. На протяжении всего своего развития у советской поэмы мы наблюдаем воспевающую эстетическую функцию⁵.

Учитывая тот факт, что живые произведения искусства, как правило, не подчиняются теоретическим схемам, мы предлагаем типологическое деление поэмы на основе родовых признаков с учетом лирической направленности (перспективы), что нам кажется более убедительным, комплексным и наглядным, чем деление тематическое.

В поэмах русских советских авторов 20-х, 30-х, военных и послевоенных лет выделяется предмет изображения, отношение автора к этому предмету и способ воплощения жизненной реальности в реальность художественную. Поэму характеризует линия сюжета, построение образа героя в его пространственно-временной связи с окружающей средой. Кроме этих структурных черт, важными являются общественная направленность и эстетическая функция поэмы.

Исходя из приведенных критериев, автор выделяет три основных типа русской советской поэмы: поэму эпическую (повествовательную) и два типа лирической поэмы — лирическую поэму "интровертивного" типа и лирическую поэму "экстравертивного" типа, которые отличаются разной направленностью лирической перспективы. В первом типе внимание поэта направлено прежде всего на проблему личности; социальные и другие аспекты рассматриваются субъективно. В поэмах "экстравертивного" типа наблюдается стремление изобразить общечеловеческие проблемы эпохи; поэт старается передать масштабный образ мира, уловить атмосферу и дух времени⁶.

В послеоктябрьские и в 20-е годы самой распространенной являлась, на наш взгляд, лирическая поэма "экстравертивного" типа, например, поэма "Двенадцать" А. Блока, "Главная улица" Д. Бедного, "150 000 000", "Хорошо!", "Владимир Ильич Ленин" В. Маяковского, "Девятьсот пятый год" и "Лейтенант Шмидт" Б. Пастернака, "Комсомолия" А. Баянменского, "Песнь о великом походе" С. Есенина и др.

Эти поэмы отражают эпоху целостно и обобщенно, без помощи развернутого сюжета и психологической характеристики изображаемых лиц. Эпическое ядро в них авторы развивают лирическим способом и стремятся постичь не личность с ее судьбой, а само Время. Для такой поэмы характерны полифония, героический пафос и воспевание. Некоторые поэты, подчеркивая массовость и обобщенность революционного движения, использовали былинный стиль и образы фольклорного типа. Большинство подобных поэм имеет одическую и агитационную функцию.

Вторую группу лирических поэм составляют поэмы "интравертивного" типа. Для них характерно выявление индивидуальных черт, переживаний и размышлений героев. И в них, конечно, поэты стремятся описать общественные явления и общие проблемы, но решающим в поэмах остается субъективное восприятие времени. Примером могут служить поэмы "Люблю" и "Про это" В. Маяковского или "Черный человек" С. Есенина, монологические, несюжетные, непосредственные высказывания о мироощущении поэта.

Третью группу составляют поэмы эпические, повествовательные, в которых взаимосвязь человека и времени показана через индивидуальные судьбы героев. Часто эти произведения биографического характера. Судьбы героев в таких поэмах развиваются в пространственно-временных отношениях, действие сохраняет хронологическую последовательность. Эпической поэмой мы считаем "Анну Снегину" С. Есенина, "Думу про Оланаса" Э. Багрицкого, "Поэму о Пахоме" В. Александровского, "Семена Проскакова" Н. Асеева, "Повесть о рыжем Мотеле, господине инспекторе и комиссаре Блох" И. Уткина, "Гармонь" А. Жарова и другие.

Советская поэма 20-х годов, как целое, имеет некоторые общие черты. Это синтетический жанр, позволяющий как лирическое, так и эпическое выражение широкой темы "человек и время". Поэма "экстравертивного" типа в масштабных, монументальных и романтических образах воспевала победное движение масс. В гиперболах, аллегориях и символах она стремилась к передаче целостной картины мира, к осмыслению важнейших социальных, философских и нравственных проблем эпохи.

30-е годы (период строительства государства нового ти-

па, коллективизации и электрификации) своей духовной атмосферой были близки 20-м годам. И в этих исторических обстоятельствах жанр продолжал успешно развиваться.

Понятно, что в эпоху колоссальных социальных перемен лирических поэз "интровертивного" типа появилось довольно малое количество. Но они все же существовали. Примером могут служить "Твоя поэма" С. Кирсанова и "Пять страниц" К. Симонова. Обе сосредотачиваются на кризисе эмоциональной жизни лирического героя. В этих поэмах образы героев построены однолинейно, действие развивается путем ассоциаций и воспоминаний.

Лирических поэз "экстравертивного" типа возникло в это время несравненно больше. Калейдоскопическую картину мира создает Э. Багрицкий в поэмах "Последняя ночь" и "Человек предместья". Эпическое ядро развивает лирическим способом и "Трагедийная ночь" А. Безыменского.

В одних поэмах авторы постигают развитие характера героя ("Смерть пионерки" Э. Багрицкого). Некоторые из этих поэз воспевают героический подвиг героев ("Триполье" Б. Корнилова, "Оренбургская повесть" В. Саянова). А в поэме "Страна Муравия" А. Твардовский на примере судьбы типичного героя показал и сложный путь коллективизации, и жизнь советской деревни, и процесс постепенного перерождения человека.

Для поэмы 30-х годов характерна гражданственность, активное отношение героев к актуальным проблемам жизни и к интересам читателя. Моральный профиль строителя социализма и его связь с эпохой были чаще всего разработаны проблемно; наблюдается и углубленный анализ героя как самостоятельной личности. По сравнению с поэмой 20-х годов в поэме 30-х годов есть тесная связь с современностью, что приводит часто к документальности. Представления о "празднике революции", характерные для поэмы 20-х годов, в поэме 30-х годов постепенно сменяются романтикой трудовых будней, космические масштабы приспособляются к масштабам человеческой жизни, эмоциональность уступает место более рациональному подходу к теме. В противовес формальному экспериментаторству 20-х годов в поэме 30-х годов наблюдается бо-

лее тесная связь с традицией классической русской поэзии.

Великая Отечественная война отразилась в поэме со всей полнотой и многосторонностью. Жанр поэмы сумел изобразить подвиги и переживания всего народа и отдельных людей, судьбы простых солдат и генералов, героизм живых и мертвых. Историко-общественная ситуация вместе с выразительным талантом авторов привели к возникновению множества талантливых поэм, которые вошли в золотой фонд советской литературы.

Из двадцати двух исследуемых произведений двенадцать можно считать лирическими поэмами "экстравертивного" типа.

Первой поэмой военного периода была поэма "Киров с нами" Н.Тихонова, в которой отразилась трагическая судьба Ленинграда и первое предчувствие победы. Тихонов воссоздает атмосферу времени, складывает мозаику из отдельных реалистических деталей, последовательность которых подчиняется воле авторского субъекта. Произведение Тихонова близка поэма "Невидимка" Б.Ручьева, в которой тоже видна широкая панорама военного времени и есть собирательный образ Родины, в основе которого лежат фольклорные традиции.

Поэты военных лет создавали целостную картину Родины не только с помощью символов и аллегорий, но и через изображение подвига и переживаний множества безымянных фронтовиков, партизан и других участников войны.

Вечный памятник героям Ленинграда создала О.Берггольц своими поэмами "Февральский дневник", "Ленинградская поэма", "Памяти защитников", "Твой путь". В них, подобно А.Блоку, она создает полифонический образ времени, приводит ряд документально достоверных эпизодов из блокадной жизни, воспевает мужество советских людей и призывает к борьбе за жизнь, свободу и мир. Главной чертой этих произведений является повышенная эмоциональность, главной функцией - воспевание.

Панорамный образ окруженного Ленинграда создала и В.Инбер в поэме "Пудковский меридиан".

Традицию лирической поэмы продолжает М.Светлов своими произведениями "Двадцать восемь" и "Лиза Чайкина", которые содержат эпическое ядро - повествование о героях, павших под Москвой, и о жизни и героической смерти девушки-партизан-

ки. Однако, целью М. Светлова не является повествование о реальных событиях; известные факты служат ему только точками опоры для лирического описания и обобщения.

В поэмах С. Гудзенко "Памяти ровесника" и "Сын" П. Антокольского сливаются как лирический, так и эпический принципы построения. Решающей чертой в них является субъективное отношение автора к смерти близкого человека, непосредственное чувство боли и скорби. Кроме того, авторы задумываются над причинами войны, сравнивают две идеологии - фашизм и коммунизм, всесторонне осмыслиют время.

Целостную лирическую картину Родины - ее природы, народного творчества - содержит и поэма А. Прокофьева "Россия".

К лирическим поэмам "интровертивного" типа можно отнести только три произведения М. Дудина - "Костер на перекрестке", "Дорога гвардии" и "Цветам - цветы"; в которых изображение войны служит фоном, отражающим субъективное переживание героя.

В многочисленных эпических поэмах военных лет поэты рассказывают о героических событиях и подвигах советских людей. Поэмы "Битва на Свири" П. Шубина, "Москва за нами" С. Васильева, "Город гнева" П. Ямина, "Слово о 28 гвардейцах" Н. Тихонова объединяют документальность и верность историческим фактам, объективный подход к образам героев и событийности.

М. Алигер в поэме "Зоя" и Е. Долматовский в поэме "Пропал без вести" стремились к глубокой разработке психологии героев в сочетании с широким общественным контекстом.

Произведением, в котором синтезировались оба родовых принципа и оба типа лирической направленности, была "книга про бойца" "Василий Теркин" А. Твардовского. Она состоит из эпических эпизодов (поэма печаталась по частям в фронтовой газете), связанных между собой субъектами героя и рассказчика. В поэме можно выделить два плана - план конкретного эпического повествования и план лирического обобщения, в котором герой перерастает в символ и в котором решающим является движение истории.

З целом для периода Великой Отечественной войны характерно воспевание, героический пафос и монументальность.

При анализе послевоенной и современной поэмы необходимо учитывать новую историко-социальную ситуацию и новый общественный климат в эпоху мирного строительства и научно-технической революции. Отношение человека и времени существенно изменилось. На первый план выдвигаются проблемы внутреннего мира личности и нравственные проблемы общества.

Поэма приобретает некоторые новые черты, но суть жанра остается прежней.

Примером повествовательной поэмы может служить "Любава" Б. Ручьева, в которой поэт раскрывает масштабную картину времени через судьбу деревенской девушки. "Строгая любовь" Я. Смелякова является автобиографической повествовательной поэмой, в которой автор поочередно выступает то в роли рассказчика, то в роли действующего лица. Традиционно эпической является также поэма "Суд памяти" Е. Исаева, в которой автор на судьбе одного человека показывает причины возникновения и развития фашистской идеологии и путь Германии ко второй мировой войне. Исаев создает эпические образы героев, их среду, сюжет в его поэме развивается хронологически. Кроме того, в поэме присутствует и план историко-философских размышлений.

Судьбу русской женщины с судьбой России соединяет В. Федоров в произведении "Проданная Венера". К давнему прошлому возвращается в эпической поэме "Василий Буслаев" С. Наровчатова.

Наряду с повествовательными поэмами появляется большое количество лирических поэм "экстравертивного" типа. Многие из них содержат эпическое начало, которое развивается лирическим способом.

К поэмам этого типа принадлежит, например, поэма "За далью — даль" А. Твардовского, в которой автор размышляет об одном историческом этапе своей Родины, о ее истории, природе, о народе, строящем новый тип общества. Мотив путешествия соединяет личные переживания и философские раздумья автора с точными наблюдениями действительности.

Подобным образом соединяет свою судьбу с судьбой всей страны В. Луговской в книге поэм "Середина века". Некоторые

из частей этого цикла - эпические, другие - лирические, но в целом книга представляет собой произведение, в котором обобщенно-лирический подход явно преобладает над авторски-субъектным.

К лирическим поэмам "экотравертивного" типа, в которых автор исходит скорее из пространственного, а не временного начала, и развивает связанные с ним ассоциации, принадлежат поэмы Е. Евтушенко ("Братская ГЭС", "Казанский университет", "Ивановские ситца", "Северная надбавка", "Просека" и другие). Автора иногда упрекают в недостаточной цельности поэтической структуры, но, на наш взгляд, в его поэмах мы имеем дело с более свободным типом лирической поэмы, основанной на синтезе другого типа.

Для поэм А. Вознесенского ("Оза", "Донжюмо", "Мастера") характерна проблемность и стремление изобразить человека как сложную личность в сложном мире. В них минимально развит сюжет и хронологическая последовательность. Преобладает обобщенно-лирическая направленность, и центральной мыслью часто является преемственность эпох и сопоставление прошлого с настоящим. Общее видение мира соприкасается с самыми субъективными переживаниями поэта.

Сюжетная основа отсутствует также и в поэмах Р. Рождественского ("Реквием", "Поэма о разных точках зрения", "Посвящение"). Поэт масштабно изображает действительность, лирическое описание подчиняется потоку ассоциаций.

На современном этапе возникают и лирические поэмы "интравертивного" типа. Примером могут служить поэмы М. Дудина ("Дорога жизни", "Зерна", "Четверть века спустя"), в которых автор рассуждает о вечных вопросах жизни. Поэма "Повесть временных лет" П. Антокольского и "Перевали" С. Шипачева еще более глобальны, объект изображения у них - история, но в субъективном, эмоциональном восприятии.

В целом надо отметить, что для современной поэмы характерны синтезирующий подход к действительности и значительная лиризация. В нашем обзоре (не претендующем на полноту, а служащем только иллюстрацией типологического деления исследуемого жанра) мы ограничились лишь произведениями известных

поэтов, поэтами высокого художественного уровня. Современная советская критика нередко говорит о "кризисе" современной поэмы и ищет пути ее дальнейшего развития. Она видит их то в усилении психологизма, то историзма, то в лиризации или драматизации.

Поэма бурно развивалась прежде всего в 20-е годы и в военные годы. Свою роль в этом сыграла ее непосредственность и способность бурно реагировать на актуальные проблемы революции и войны. В годы первых пятилеток поэма уступила место прозе, особенно развивающемуся роману. В конце 50-х годов главное место в жанровой структуре советской литературы заняла лирическая поэзия, в 60-е и 70-е годы — средние эпические жанры.

В последнем десятилетии мы наблюдаем интересное явление — бурное развитие поэмы в национальных литературах советского общества. Они принесли с собой новые качества, например, лиричность другого типа (свободный, многословный поток ассоциаций без центрального эпического мотива), фольклорность, драматизм и т.д.

В современной поэме меняется и эстетическая функция: почти исчезают агитационные поэмы и, наоборот, все больше поэмы действуют на читателя философски-аналитической или публицистической направленностью.

Поэма — жанр, способный к ассимиляции, и это открывает перспективы ее дальнейшего существования, модификаций и развития. Диалектические отношения современного человека к миру космической эры, противоречивое влияние технического прогресса, сложные экологические проблемы, связанные с огромными возможностями и угрозой цивилизации, — все это является актуальными темами будущих поэм.

От гибкости жанра, от его способности реагировать на актуальные проблемы времени и отражать действительность и не в последнюю очередь — от таланта поэтов зависит дальнейший путь развития самобытного жанра русской советской поэмы.

Примечания:

¹ Например, работы: Пиджель Ф.Н. Лирический эпос Маяковского. - М., 1964; Дурье А.Н. Советская поэма двадцатых годов // Ученые записки Ленинградского гос. пед. института им. А.Я. Герцена, 1971; Абрамов А.А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. - М., 1972; Любарева Е. Республика труда. - М., 1975; Мазепа Н.Р. В поэтическом поиске. - Киев, 1977; Червяченко Г.А. Поэма в советской литературе. - Ростов, 1978; Васильковский А.Т. Хаяровне разновидности советской поэмы 1917-1941. - Киев, 1979; Киканс В.П. Современная советская поэма. - Рига, 1982; Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы. - М., 1982.

² См.: Бюллетень русского языка и литературы. - Прага, Карлов Университет (за 1974-1985 г.г.).

³ В чехословацком литературоведении не употребляется термин "эпичность" для выражения "эмкого современного содержания" (Киканс В.П. Указ. соч. - С.184).

⁴ Ср.: у Гинабург Л.: "Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей" (Гинабург Л. О лирике. - Л., 1974. - С.8).

⁵ Термин "эстетическая функция" употребляется в традиции чехословацкой литературоведческой школы и понимается как воздействие на читателя. Различаются, например, агитационная, одическая, публицистическая функции произведения.

⁶ В советском литературоведении этому термину соответствует термин "лирический эпос".

А. ЗИМЕНКОВ

(Москва)

О закономерностях развития стиховедческой мысли

В.И. Ленин придавал большое значение овладению законами "истории человеческой мысли, науки и техники"¹. В сегодняшних условиях самопознание науки является важнейшим резервом ускорения ее развития. Неудивительно поэтому, что даже дисциплины, которым ввиду специфики их предметов, казалось, не свойственен исторический подход (например, математика, физика), в настоящее время активно постигают логику собственного движения.

Овладевая закономерностями развития своей отрасли знания, мы, тем самым, обретаем способность прогнозировать будущее, иногда очень отдаленное; и не только прогнозировать, но и, включившись активно в исследовательский процесс, обосновано и эффективно формировать его, и тем самым до известной степени преодолеть ограниченность сегодняшних представлений, обусловленных сложившейся общественной практикой, социальными, экономическими и другими условиями.

Литературоведы пока уступают естественникам в широте и активности постижения законов собственного развития, хотя историческое осмысление своего предмета появилось в их работах уже очень давно. Им предстоит большая работа по изучению геосоциологических и других причин, формировавших литературоведческое движение в прошлом и формирующих его в настоящем, что позволяет предсказывать вероятное развитие науки о литературе в будущем и наиболее целесообразным способом влиять на него.

Б.П. Гончаров в одной из своих работ писал: "По-видимому, существуют определенные закономерности соотносительного развития различных отраслей филологического знания, в частности, филологии и стиховедения"².

Статья печатается в порядке обсуждения (прим. ред.).

Анализ стиховедческих представлений о содержательной функции стиха дает основание говорить о том, что в каждый данный период указанные представления прямо или косвенно формируются на основе идей, которые в этот период выдвигались теорией литературы и лингвистикой, и, следовательно, здесь должен действовать закон соответствия уровня стиховедческого знания уровню развития теоретико-литературного и лингвистического знания, согласно которому, например, всякое новое и более глубокое решение той или иной стиховедческой проблемы может появиться не в любой момент, а лишь на определенном этапе развития теории литературы и языковедения.

Далее в статье мы попытаемся на материале одной проблемы (содержательная функция стихотворной формы) и одного ближайшего к нам периода (50-70-е годы) показать, как развитие стиховедческой мысли зависело от процессов, протекавших в теоретико-методологических разделах литературоведения и в лингвистике.

Проблема содержательности стихотворной формы — центральная в науке о стихе. Этой точки зрения придерживались и придерживаются стиховеды разных направлений и интересов³. Действительно, вне хотя бы косвенной связи с этой проблемой анализ стихотворной формы теряет какое бы то ни было литературоведческое значение. Именно способность объяснять содержательную функцию — размера, метра, строфы и т. д. в конкретном произведении делает стиховедческое знание полезным для представителей самых разных дисциплин и видов деятельности (историков литературы, критиков, переводчиков, режиссеров, чтецов, учителей и т. д.).

В 50-70-е годы в советском стиховедении активизировались поиски путей и методов ее изучения (работы Д. И. Тимофеева, Б. П. Гончарова, С. В. Калачевой, В. Б. Хошевского, А. С. Карпова, М. М. Гиршмана, Ю. М. Лотмана, М. Л. Гаспарова, П. А. Руднева и других). Однако это не привело к выработке единых научно обоснованных принципов подхода к данной проблеме, что и пришлось констатировать исследователям стиха. Например, у К. Д. Вишневского в статье, вышедшей во второй половине 70-х годов, читаем: "Одна из главных проблем литературоведения — это проблема

взаимодействия формы и содержания, их взаимосвязи. Если в других аспектах литературоведческого анализа она решается успешно, то в области стиховой формы и ее взаимодействия с содержанием еще очень много спорного и неясного⁴.

Специалисты по стиху объясняли создавшееся положение в первую очередь внутриведческими причинами: недостаточностью внимания к указанному вопросу, его сложности, ошибками в теории, методологии, методике. И при этом очень часто упускалось из вида, что проблема сложна как раз потому, что ее решение зависит не только от самих стиховедов, их таланта, усилий, теоретико-методологической оснащенности, но и от положений и данных других наук, в том числе теории литературы и лингвистики, на основе которых, как оказывается, формируются принципы стиховедения, само направление поисков стиховедов. И если эти другие дисциплины на том или ином историческом отрезке времени будут не готовы дать необходимые стиховедам знания, решение проблемы окажется невозможным.

На практике мы постоянно сталкиваемся с фактами зависимости наук друг от друга. Например, в изучении истории литературы значительный шаг вперед был сделан лишь после того, как на основе марксистской теории литературоведцами был разработан социально-исторический подход; успешное исследование биологами процессов, протекающих в зеленом листе, сделалось возможным только на определенном этапе развития химической науки; в свою очередь прогресс в ряде областей химии прямо связан с активным использованием физических методов и физической теории и т.д.

В этом сложном переплетении взаимозависимостей наука о стихе занимает свое место, определяемое своеобразием исследуемого ею предмета.

Чтобы объяснить, как стихотворная форма участвует в реализации поставленной в произведении художественной задачи, стиховеду необходимо понимание выразительной природы стихотворной формы с другими сторонами художественного произведения. Это понимание может быть достигнуто лишь на базе определенных общих представлений о содержании и форме в произведении, о его строении, об экспрессивных возможностях

ритмики, фоники, интонации в обычной речи, в художественной прозе и т.д., то есть на базе литературоведческого и лингвистического знания, независимо от того, кем было добыто это знание: самим стиховедом, другими стиховедами, теоретиками литературы, специалистами в области языка.

Таким образом, движение собственно стиховедческой мысли оказывается в этом вопросе тесно привязанным к результатам теоретико-литературных и лингвистических исследований, смежных со стиховедческими проблемами.

Как нам кажется, в 50-70-е годы не наблюдалось качественного скачка в решении вопроса о содержательности стихотворной формы не по субъективным внутриведческим причинам, а прежде всего потому, что науками о литературе и языке не были достаточно исследованы строение произведения, характер взаимодействия в нем содержания и формы, экспрессивно-стилистические свойства интонационно-фонических элементов речи, не были получены ответы на ряд других вопросов и, следовательно, отсутствовали объективные предпосылки для успешного преодоления трудностей, стоявших перед функциональным стиховедением.

Действительно, представления стиховедов о природе и художественной функции стиха, о механизмах взаимодействия стиха с другими элементами произведения в 50-60-е годы формировались на фоне не преодоленного советским литературоведением дуализма содержания и формы⁵, а в 70-е годы — в ходе активных попыток преодолеть этот дуализм с помощью кибернетических, структуралистских, семиотических и других идей, приведших к разным, часто ошибочным, взглядам на то, как взаимодействуют между собой элементы художественного целого. М.Б.Храпченко писал: "Глубокие связи реального функционирования художественных произведений с их структурой, соотношение структуры с идейными началами творческих созданий, образным освоением действительности — при всех достижениях нашего литературоведения — до сих пор остаются еще мало освещенными (подчеркнуто нами — А.З.). И это, несомненно, обедняет анализ литературных явлений и, помимо этого, порождает всякого рода произвольные по своей сущности теории"⁶.

В статье Б.П.Гончарова "Структурализм,"постструктурализм" и системный анализ (к проблеме иерархии художественных связей в поэтическом произведении)"⁷ представлен широкий спектр литературоведческих взглядов на строение художественного произведения.

Недостаточная изученность литературоведами произведения как системно-структурного образования привела в стиховедении к совершенно конкретным результатам: 1) использованию разных вариантов понимания произведения как органического художественного целого; 2) к попыткам "решать проблемы изучения художественной формы, если так можно сказать, своими подручными средствами, в отрыве от основных понятий нашей общей теории литературы, то есть вне системы ее понятий в целом"⁸.

Так, в теоретико-методологических выступлениях стиховедов этих лет, в практике их конкретных анализов наметилось противостояние по широкому кругу вопросов, непосредственно связанное с противостоянием, существовавшим в теории литературы.

Возьмем, например, вопрос о прямых и опосредованных семантических взаимодействиях.

Часть стиховедов обратилась к изучению взаимоотношения стихотворной формы с другими сторонами произведения, полагая, что стихотворная форма непосредственно связана семантической функцией с самыми разными элементами произведения: композицией, сюжетом, идеей, темой, методом, переживанием, синтаксисом, лексикой, интонацией и т.д.

В качестве примера реализации указанной точки зрения можно привести характерную для 50-70-х годов статью П.А.Руднева "Стихотворение А.Блока "Все тихо на светлом лице..." (опыт семантической интерпретации метра и ритма)"⁹, в которой автор анализировал связь, существующую между "метрико-ритмической структурой" и "композиционно-идейным" уровнем текста.

Также необходимо указать на появившуюся в это время серию работ М.Л.Гаспарова¹⁰, посвященную семантике стихотворных размеров, где доказывалось, что в произведении стихотвор-

ные размеры выступают в качестве знаков жанров и тем и, таким образом, "делают для нас предсказуемым круг образов, мотивов, эмоций и мыслей стихотворения"¹¹.

Подобного рода сопряжения, в первом приближении, не противоречили представлению о целостности литературного произведения, согласно которому "ни один элемент, ни один уровень художественного целого не отбьединяется от целого, а переходит во все другие, взаимодействует, резонирует вместе, отвечает на каждый голос и слышит свой в унисон с другими"¹².

Такой подход находился как будто в согласии и с фактической стороной дела: статистический анализ отчасти подтверждал избирательный характер использования ритмики, строфики и т.д. Например, К.Д. Виноземский, много сделавший в 60-70-е годы в области стиховедческой статистики, писал, что "стихотворная техника, если взять ее во всем объеме, достаточно универсальна и не имеет никакого жесткого жанрово-тематического прикрепления"¹³, но при этом "некоторые формы имеют довольно устойчивую, хотя и непостоянную область употребления"¹⁴, что "говорит о выборе, который совершается поэтом при решении конкретной художественной задачи"¹⁵.

Именно такой двойной характер поведения стихотворной формы лежал в основе выводов М.И. Гаспарова: "Можно сказать, что все размеры семантически синонимичны, но нельзя сказать, что они семантически тождественны"¹⁶.

В то время как одни стиховеды, опираясь на сформулированный в общем виде принцип целостности, доказывали существование прямых семантических взаимодействий стихотворной формы со многими и разными элементами художественного целого, другие стиховеды, иначе трактувшие целостность произведения, с подобной точкой зрения не соглашались. Они опирались на теоретико-литературные взгляды, согласно которым содержание и форма в литературном произведении имеют сложное, многоступенчатое строение. Где, например, "внешняя звучащая организация речи произведения (метр, ритм, интонация, инструментовка, рифмы) выступает как форма по отношению к внутреннему художественному смыслу, значению этой речи. В слов оче-

редь, развивающийся смысл речи является формой сюжета произведения, а сюжет — формой, воплощающей характеры и обстоятельства, которые, наконец, предстают как форма проявления художественной идеи, глубокого, целостного смысла произведения. Каждая последующая ступень выступает, таким образом, по отношению к предыдущей как ее содержание¹⁷.

Такое понимание взаимосвязи элементов в художественном произведении позволяло говорить о существовании в произведении, по крайней мере, двух типов семантических взаимодействий между элементами: прямого и опосредованного. Например, Л.И. Тимофеев считал, что семантика систем элементов ближайших ступеней (вышестоящей и нижестоящей) связана непосредственно: речь прямо связана с предметным миром произведения, предметный мир — с идейным содержанием. Семантика же систем элементов остальных ступеней, по его мнению, соотносится в произведении лишь опосредованно, т.е. через семантику расположенных между ними ступеней. Например, речь связана с идейным содержанием через предметный мир произведения.

Отсюда следовало, что тип отношений, который возникает между стихотворной формой и другими сторонами произведения, зависит от места, занимаемого стихотворной формой в иерархической структуре произведения. Если мы будем исходить из иерархической схемы "речевой ярус — предметный ярус — идейное содержание", то, естественно, поместим стихотворную форму среди элементов речевого яруса. И тогда окажется, что она непосредственно выходит только на предметный ярус произведения, а уже с идейным содержанием связана лишь опосредованно.

Л.И. Тимофеев, конкретизируя данную иерархическую схему, подчеркивал, что стихотворная форма (размер, рифма, метр и т.д.) связана прямой функцией обозначения и выражения прежде всего с переживанием персонажа. Уже опосредованно, через переживание, в котором выявляется характер, стихотворная форма связана с характером, и через характер, в котором воплощается идейное содержание, она связана с идейным содержанием.

Тем самым статистически выявленная связь жанра и темы с размером может и должна быть, по мнению Л.И. Тимофеева, объяснена иначе, а именно, с помощью промежуточных звеньев

и опосредованных связей.

Например, положительная корреляция между "гимном" и "трехстопным ямбом", "трехстопным амфибрахийем" и "задравными песнями" и т.д. должна возникать, согласно предложенному им иерархическому пониманию взаимодействия элементов произведения, не из-за наличия между ними прямых семантических отношений, а из-за наличия между ними опосредованной семантической связи, опирающейся на промежуточные звенья (переживания и интонацию).

Л.И. Тимофеев активно выступал против попыток прямого сопряжения размера и жанра, размера и темы, которые имели место в работах М.И. Гаспарова. Оценивая полученные им результаты с указанных выше позиций, Л.И. Тимофеев писал: "В языке, — признает он (М.И. Гаспаров), — любое слово может быть окказионально применено к любому предмету (...), а в стихе любой размер к любой теме", — тем самым на деле он приходит к отрицательному решению поставленной проблемы "метр и смысл".

Иначе и быть не могло, так как поставленная им задача была по своей сути антисистемной. Она прямолинейно соотносила метр и смысл, минуя все те внутренние иерархические соотношения взаимодействующих компонентов, которые образуют макросистему — стихотворение¹⁸.

Мы привели лишь один пример того, как уровень литературоведческого знания предопределяет появление в стиховедении разных точек зрения по одному и тому же вопросу. Для теории стиха важное значение имели позиции литературоведов и по некоторым другим проблемам. Имеется в виду, например, дискуссия, касающаяся существования "упаковочного" материала в художественной ткани произведения¹⁹, опоры о механизмах возникновения контекстного значения из исходного.

Как и литературоведение, лингвистика также сравнительно жестко детерминировала направление стиховедческой мысли, прежде всего в вопросе о выразительной природе стихотворной формы.

Попытаемся это показать. В стиховедении 50-70-х годов интенсивнее других развивались два взгляда на природу выразительности стиха. Согласно одному из них, стихотворная

речь представляла из себя не более как разновидность естественной речи, элементы которой, существенно видоизменявшись под влиянием специфических художественных задач, однако не потеряли языковой природы. Такой взгляд предлагал интерпретировать содержательность строфы, размера, метра, опираясь на их интонационные качества, а выразительные свойства фоники стиха выводить из экспрессивно-стилистических свойств звукового строя обдуманной речи (Д.И.Трифозов: "Стих — это не особый язык" с установкой на выражение", как показали формальности, целиком отрывавшие стих от языка вообще и пытавшиеся установить для него особые законы. Стихотворная речь — это своеобразное отвлечение языка, по-своему реализующее все те свойства, которые имеются в языке вообще, соответственно задачам, стоящим перед поэтом"²⁰.

Согласно другому взгляду, стих представлял из себя своеобразную систему, опирающуюся на естественный язык, но полностью не сводимую к законам этого языка, в силу чего семантика специфических стихотворных форм (метрики, строфики и т.д.) не могла быть объяснена только с помощью стилистических и экспрессивных особенностей интонационно-фонических форм естественной речи (Б.В.Томашевский): "(...) стихотворная речь не имеет какого-либо соответствия в речи практической. Следовательно, те законы, по которым строится стихотворная речь, всецело принадлежат уже проблемам литературы, проблемам поэтики. Мы не найдем ни в грамматике, ни в общей лингвистике каких-нибудь оснований, на которые можно было бы опереться при анализе стихотворной речи как таковой. (...) Сверх тех законов, которые справедливы для прозаической речи, она обладает своими законами, формирующими ее как стихотворную речь"²¹.

Оба взгляда на природу выразительности стихотворной формы соответствовали уровню достигнутого в этом вопросе лингвистического знания (надо сказать, весьма ограниченного). Практически до самого последнего времени экспрессивно-стилистические свойства мелодики, ритма, фоники речи исследовались мало. Лингвистов останавливала новизна задачи, слабость теоретико-методологической и технической базы, традиция, в соответствии с которой интонация и другие невербальные элементы

речи находились на периферии лингвистических интересов. Мешало представление об их "бесконечной вариативности" и "субъективности".

Например, об экспрессивных свойствах тембра голоса и звукового строя речи, от которых можно было бы оттолкнуться при языковом подходе к фонике стиха, вспоминали эпизодически, почти отсутствовали попытки экспериментального и статистического их анализа в разных речевых ситуациях. Как следствие — малое число конкретных наблюдений, их спорность, стремление к сведению всех функций звукового строя естественной речи к сугубо фонематической.

Мелодика как элемент интонации речи была изучена к началу 70-х годов лучше других, но прежде всего в ее грамматической функции. Что касается экспрессивных свойств мелодики, то изучение их было также только начато (М.И. Матусевич: "Как синтаксические, так в особенности и эмоциональные функции мелодики сейчас еще совершенно недостаточно изучены"²²). "Экспериментальное изучение эмоциональной функции было только начато В.А. Артемовым, Л.В. Златоустовой и др., но главным образом в отношении динамики и мелодики ..." ²³.

Исследования структуры ритма художественной прозы и практической речи началось еще в довоенный период работами Б.В. Томашевского²⁴, А.М. Пешковского²⁵, Л.В. Щербы²⁶. Но только, пожалуй, в 60-е годы среди лингвистов окончательно утвердилась мысль о наличии у художественной прозы определенной ритмической организации, в связи с чем активизировалось изучение ее эстетической функции. Н.В. Черемисина установила, что в художественной прозе существует тенденция к расположению фонетических слов таким образом, что акцентированные и неакцентированные слоги образуют сходные повторяющиеся периоды.²⁷

Также лишь в 60-70-е годы были проведены экспериментально-фонетические исследования, которые дали основание говорить о ритмической упорядоченности спонтанной речи²⁸.

Периодически дискутировался вопрос о природе речевого ритма, который связывался с физиологическими и психическими процессами, протекающими в человеке. Это, однако, долгое

время не приводило к серьезному изучению информационных возможностей ритма естественной речи. Лишь сравнительно недавно было экспериментально установлено, что речевой ритм участвует в дифференциации коммуникативных типов и видов высказывания, характеризует стиль высказывания²⁹. Это дало основание рассматривать ритм как содержательную форму речи, как элемент интонации³⁰.

Вместе с тем, тогда же в 60-70-е годы информационные возможности интонации, в том числе ее экспрессивные возможности, все еще вызвали сомнения, преуменьшались. Некоторые экспериментальные исследования давали к тому основание (И.Г.Торсуева: "Работы, касающиеся эмоциональности в области интонации, посвящены в основном анализу проявления конкретных эмоций. Результаты этих работ часто противоречат друг другу. В одних экспериментах аудиторы безошибочно определяют тип эмоции только по интонации, в других ответы испытуемых имеют чисто случайный характер"³¹). "(...) Сравнивая реализации одной и той же фразы разными дикторами, мы убедились в том, что стабильных характеристик эмоциональной насыщенности нет. Можно предположить, что способы выражения эмоциональности очень индивидуальны"³².

Полученные результаты и выводы можно было объяснить изъянами в теоретических и методических позициях и подходах исследователя. Что было весьма вероятно, так как исследователь для того, чтобы установить взаимосвязь между звуковыми и психическими формами, должен был действовать в ситуации со многими неизвестными на стыке двух наук — психологии и лингвистики (С.Н.Колыба: "Проблема "интонационного подхода" к классификации эмоций является, пожалуй, одной из самых новых и мало изученных"³³).

Однако эти же результаты можно было рассматривать и как доказательства неэкспрессивности или ограниченной экспрессивности интонации речи. Поэтому ее широко выразительные возможности даже в 60-70-е годы необходимо было доказывать и защищать (С.В.Кодзасов, О.Ф.Кривнова: "Отсутствие сколь угодно полного описания русской экспрессивной просодии объясняется двумя причинами: во-первых, слабой разработкой

ностью всей "ларингальной сферы" фонетических знаний (...), во-вторых, интуитивным представлением о несистематичности и бесконечной вариабельности фонетических средств выражения эмоций. (...) Это представление совершенно безосновательно"³⁴.

Все это мешало в 50-70-е годы включению в пособия и монографии по стилистике языка даже того небольшого, что стало известно об экспрессивно-стилистических качествах мелодики. Многие по-прежнему считали, что фоника и ритмика обыденной речи не обладает ни экспрессивными, ни стилистическими свойствами.

К этому необходимо добавить, что лингвистическое изучение стиховых ритмических структур было только начато, и поэтому их родство с ритмическими структурами прозаической и обыденной речи выглядело сомнительным.

В подобной ситуации, когда фоника и ритмика обычной речи, казалось, экспрессивно-стилистическими свойствами не обладает, а фонике и ритмике стихотворной речи эти свойства, безусловно, присущи, естественно, было предположить, что выразительность стихотворной формы имеет неязыковую природу.

Одной из первых серьезных попыток дать неязыковое (надязыковое) объяснение выразительности стиха мы находим в работе Ю.Н.Тянинова "Проблема стихотворного языка". В последние годы такой подход к проблеме получил дальнейшее развитие, были предложены новые механизмы надязыковой (сверхязыковой) семантизации стихотворной формы.

В 60-70-е годы с одной из разработанных на основе такого подхода концепций мы встречаемся в книгах и статьях Ю.М.Лотмана, который доказывал, что наложение на текст специфических стиховых ограничений создает дополнительные внутритекстовые со- и противопоставления, приводящие к появлению новых значимых взаимодействий между элементами текста, благодаря которым "любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения"³⁵.

Вместе с тем уже в 20-е годы начавшимися исследованиями интонации художественной и практической речи были заложены

жены предпосылки для языкового толкования выразительности специфических форм стиха, таких, как строфа, метр, размер. Например, у того же Б.В.Томашевского читаем: "То или иное аффективное воздействие стихотворного ритма прежде всего зависит от интонационной структуры стиха как фразовой единицы"³⁶.

Точно так же накаливавшиеся в лингвистике сведения об особенностях произнесения звуков речи в разных коммуникативных ситуациях³⁷ и информация о том, как эти особенности используются говорящими для общения, создали условия для языковой интерпретации фонических приемов в стихе (М.И.Матушевич: "Если эмоции разделить на положительные и отрицательные..., то фонетические признаки их выражения будут различны"³⁸).

Д.И.Тимофеев, исходя из полученных лингвистами данных, неоднократно указывал на возможность последовательного языкового объяснения той важной роли, которую играет фоника в стихотворной речи. Например, в своих "Очерках теории и истории русского стиха" он писал: "Весьма интересно наблюдений В.Артемова относительно того, что "средства выражения интонации и воли человека нужно искать, в частности, в анализе произнесения согласных"³⁹.

Итак, очевидно, можно считать доказанным, что, как и в случае с литературоведением, лингвистические представления являлись той питательной средой, в которой неосознанно или сознательно формировались взгляды стиховедов по важнейшему для них вопросу.

Можно предположить, что теоретико-литературные и языковедческие концепции имели для стиховедения не меньшее значение и на предшествующих этапах его развития.

Исследуя влияние теории литературы и лингвистики на науку о стихе, мы обретаем возможность не только объяснить ее прошлое, но и прогнозировать ее будущее (как уже говорилось в начале статьи).

Если мы считаем, что прогресс в стиховедении зависит от успехов в ряде других наук, то, следовательно, должны строить свой прогноз относительно вероятных путей развития стихо-

ведения на основе процессов, происходящих в этих науках.

Возьмем, например, проблему семантических взаимодействий стихотворной формы с другими сторонами произведения. Направление теоретической и методологической мысли в современном литературоведении свидетельствует о том, что эта проблема в конечном итоге должна будет решаться стиховедами на основе уточнения, исправления и конкретизации представлений об иерархическом типе взаимоотношений стиховых элементов с другими элементами произведения.

Как будет решаться вопрос о выразительной природе стихотворной формы? Здесь можно с уверенностью сказать, что сравнительно успешное изучение экспрессивно-стилистических свойств интонации и фонетики обычной речи, которое мы сегодня наблюдаем, расширяет возможности для последовательно языковой интерпретации содержательности стихотворной формы, и что эти возможности непременно будут использованы. Вместе с тем пока трудно судить о том, в какой мере получаемые из лингвистики и ряда других наук знания позволят трактовать все семантические явления в стихе как языковые или специфически языковые.

Но прогнозирование — это еще не все. Понимание закономерностей стиховедческого развития дает возможность эффективно воздействовать на стихийно складывающийся исследовательский процесс. После того, как мы установим, какие вопросы являются на сегодняшний день ключевыми, исходными, а какие — зависимыми, промежуточными, после того, как мы выявим дисциплины, на которые стиховедение объективно должно опираться при решении своих ключевых вопросов, мы сможем правильно распределить свои силы, точнее и одновременно смелее выбирать себе помощников среди представителей нефилологических специальностей.

Если снова взять проблему взаимоотношений частей внутри художественного целого, то очевидно, что сегодня для ее успешного разрешения стиховедение вынуждено выйти, чтобы не толкаться на месте, за рамки литературоведения, которое пока не может вооружить его необходимым знанием, и обратиться за содействием к марксистской теории систем, теории ин-

формации, семиотике, теории коммуникации, рассматривающим подобные вопросы.

Конечно, при этом очень важно не упустить из виду специфику своего предмета, ясно видеть ту пользу, которую может дать та или иная теория или методология науке о стихе.

Ища пути научения выразительности стихотворной формы, по нашему мнению, необходимо иметь в виду, что в лингвистике выразительные возможности невербальных форм естественного языка также пока исследованы недостаточно, и поэтому стиховедению надо больше опираться на данные психологии речи и психолингвистики⁴⁰.

Таким образом, научение зависимости стиховедения от других наук, анализ их возможностей и состояния, в итоге должны помочь выработать правильную стратегию стиховедческой деятельности, указать на внешние условия, необходимые для успешного решения важнейших стиховедческих проблем.

Примечания:

¹ Денки В.И. Полн. собр. соч. - Т.29. - С.131.

² Гончаров Б.П. Новые тенденции в западном стиховедении // Вопросы литературн.-1982.- № 3. - С.257.

³ Тимофеев Л. Теория стиха. - М., 1939. - С.3; Гиршман М. Стих и смысл или стих как смысл? (Еще раз о смысловой содержательности стиха) // Вопросы литературн.-1971. - № 6. - С.48.

⁴ Вишневоцкий К.Д. К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст 76. Литературно-критические исследования. - М., 1977. - С.130-131.

⁵ Кожинов В.В. Проблемы теории литературы в поэтики // Советское литературоведение за 50 лет. - Л., 1968. - С.386.

⁶ Храпченко М.Б. Размышления о системном анализе // Вопросы литературы.-1975.- № 3. - С.92-93.

- 7 Русская литература.—1985.— № I. — С.73-94.
- 8 Тимофеев Л. Об изучении стиха // Тимофеев Л. По воле историчи. — М.,1979. — С.307.
- 9 Поэтика и стилистика русской литературы / Памяти академика Виноградова В.В. — М.,1971. — С.450-455.
- 10 Гаспаров М.Л. Метр и смысл: к семантике русского трехстопного хоря // Изв. АН СССР:СЛЯ.—1976. — Т.35. — № 4. — С.357-366; Гаспаров М.Л. Семантический ореол трехстопного амфибрахия // Проблемы структурной лингвистики,1980. — М.,1982. — С.174-192; и др.
- 11 Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра (К семантике русского трехстопного ямба) // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С.283.
- 12 Гей Н.К. Проблемы содержательной формы литературы // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2-х т. — М.,1971. — Т.1. — С.78.
- 13 Вишневский К.Д. К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении. — С.154.
- 14 Там же, — С.155.
- 15 Там же. — С.155.
- 16 Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра. — С.305.
- 17 Кожин В. Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов / Л.И.Тимофеев,С.В.Тураев. — М.,1974. — С.362.
- 18 Тимофеев Л. Слово в стихе. — М.,1982. — С.158-159.
- 19 Там же.—С.51.
- 20 Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. — М.,1958. — С.73.
- 21 Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. — Л.,1959. — С.293.
- 22 Магусевич М.И. Современный русский язык. Фонетика. — М., 1976. — С.243.
- 23 Там же. — С.244.

- 24 Томашевский Б.В. Ритм прозы (по "Пиковой даме") // Томашевский Б. С стиха. - Л., 1929. - С.254-318.
- 25 Пелковский А.М. Ритмика "стихотворений в прозе" Тургенева // Вопросы методики родного языка, стилистики и лингвистики. - М.-Л., 1930.
- 26 Щерба Л.В. Фонетика французского языка. - М., 1955.
- 27 Черемисида Н.В. Ритм и интонация русской художественной речи: Дис. ... докт. филол. наук. - М., 1970.
- 28 Иванова-Дукьянова Г.И. О ритме прозы // Развитие фонетики современного русского языка. - М., 1971. - Вып.2.
- 29 Вайдучек С.М. Фоностилистический аспект устной речи. Автореф. докт. дисс. - Л., 1973.
- 30 Барышникова К.Т. Ритм и интонация // Экспериментальная фонетика. - Минск, 1969. - Вып.2.
- 31 Торсуева И.Г. Теория интонации. - М., 1974. - С.107.
- 32 Там же. - С.103.
- 33 Кольмба С.И. Интонация эмоциональной речи. - Одесса, 1973. - С.5.
- 34 Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф. Фонетические возможности гортаки и их использование в русской речи // Проблемы теоретической и экспериментальной лингвистики. - М., 1973. - Вып.8. - С.205.
- 35 Лопина Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. - Л., 1972. - С.306.
- 36 Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. - М.-Л., 1959. - С.36.
- 37 Златоустова Л.В. Типы эмфатического ударения в русском литературном языке // Учен. зап. Казан. ун-та. - Т.117. - Кн.2.
- 38 Матусевич М.И. Современный русский язык. Фонетика. - С.239.
- 39 Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. - С.31.

⁴⁰Речь и эмоции / Материалы симпозиума 11-14 ноября 1974 года. - Л., 1975; Таубкин Э.Л. Распознавание эмоционального состояния человека-оператора с использованием параметров речевого сигнала: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - М., 1970; Носенко Э.Л. Эмоциональное состояние и речь. - Киев, 1981; и др.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Труды данного сборника научных статей ценны связью с методическими и методологическими аспектами изучения и преподавания теории и истории литературы.

В центре внимания авторов сборника находятся проблемы традиций и новаторства в советской литературе, что позволяет соотносить изучаемые явления как с основополагающими закономерностями русской классической и советской литературами, так и с проблемами новаторского характера литературы социалистического реализма.

Вопрос о международном авторитете советской литературы (поднимаемый в ряде статей сборника), проблема ее воздействия на литературные и культурные процессы современности имеет важное значение как в идеологическом, так и в общественно-политическом отношении.

Решения XXVII съезда КПСС нацеливают литературу на активное формирование советского человека — патриота своей Родины, подлинного интернационалиста. С этих позиций оцениваются и материалы данного научного сборника, призванные способствовать активности и инициативности студенческой аудитории в процессе изучения программного научного и учебного материала.

Результаты научных исследований, проведенных авторами сборника, могут быть использованы в научном процессе — при чтении обязательных и специальных курсов, при проведении семинарских занятий и коллоквиумов.

Своей методической и методологической направленностью труды, опубликованные в сборнике, способствуют воспитанию в студенческой среде навыков научного мышления.

Являясь новыми по материалу и методике исследования, труды сборника не повторяют опубликованные научные работы на сходную тему и не имеют депонированных работ, сходных по проблематике и теоретической разработке. Их опубликование вносит свой вклад в научную и учебную литературу, посвященную изучению проблем традиций и новаторства в советской литературе.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Введение	3
Д.Ивлев (Рига) "Предударная рифма" и рифма Маяковского	
М.Бодров (Даугавпилс) Философия бессмертия в "памяти-ках" В.Маяковского ("Товарищу Нетте.Пароходу и человеку")	16
В.Терехина (Москва) Образ В.Маяковского в зарубежной поэзии: концепция социалистического поэта	41
Т.Никольская (Ленинград) Футуристы и Пушкин	57
Э.Меки (Даугавпилс) От замысла к воплощению (творческая история собрания сочинений Н.А.Клюева "Песнопослов")	65
А.Михайлов (Ленинград) Мотив двоемирия в поэзии Есенина и Клюева	83
Э.Дырченко (Рига) Сергей Есенин в контексте литературно-критического творчества Хосе Карлос Маринатеги	104
И.Ивлева (Москва) Лирическое и эпическое в поэзии П.Васильева (анализ стихотворения "Любимой")	113
К.Канторчик (Ростов, ГДР) Немецкая тема у Э.Казакевича и Б.Васильева	122
В.Дорофеева (Рига) Проблема героя в литературе о второй мировой войне в европейских странах социализма (на материале югославской литературы)	134
Н.Захарова (Рига) Канрово-стилевые тенденции советской поэмы 60-70-х годов (поэмы Д.Самойлова и Р.Роддественского)	144
О.Умична (Прага, ЧССР) Типология русской советской поэмы	155
А.Эмекнов (Москва) О закономерностях развития стихотворной мысли	167
Заключение	185