

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ 1910-х гг.

Особое значение как для русской, так и для польской поэзии имеет период 1910-х годов, когда тоска по мистическому и таинственному уступает место земному миру. Символизм сменяется у нового поколения поэтов отказом от многозначности и субъективности художественного образа, лирическая речь утрачивает ореол недосказанности, во главу угла ставится точность, предметность изображения, стремление к большей простоте выражения. «Для молодой литературы 10-х годов, – как верно отмечает Л.Я. Гинзбург, – характерно стремление вернуться к земному источнику поэтических ценностей» [3. С. 354]. Поэзия пытается найти эти «земные источники» не в общих философских предпосылках, как символисты, а каждый поэт ищет свой собственный источник, и чаще всего им оказывается сама жизнь, природа, любовь, культура прошлых эпох.

Новые установки закрепляются в теории и практике русского акмеизма, а также в появлении классицистических тенденций и в русской, и в польской поэзии. Акмеистов и неоклассицистов объединяет стремление проникнуть в суть жизни через предметы внешнего мира, они призывают повернуть поэзию от туманных и зыбких предчувствий к осязаемой реальности вещей и явлений. Наиболее отчетливо черты нового поэти-

ческого стиля в русской поэзии проявились у А. Ахматовой, М. Волошина, В. Ходасевича, О. Мандельштама, в рамках же польского неоклассицизма – у Л. Стаффа, В. Костельского, С. Милашевского и Б. Лесьмяна.

Возрождение классических тенденций было характерным фактом польской и русской поэзии начала XX века, равно как и французской поэзии конца XIX в., что связано с общей тенденцией к гуманизации искусства, отрицанием символизма, поисками новых средств выразительности. В 1911 г. в Кракове начал выходить журнал «Музейон» (Museion), который информировал о событиях в художественной жизни Франции и являлся в Польше глашатаем классических идеалов. «Музейон», характеризующий себя как модернистское издание, провозгласил программу, которая содержится в словах: периодическое издание должно быть посвящено «как можно более широкому проникновению классической красоты в художественную культуру народа». Эта программа направлена против иррационализма Молодой Польши. «Стремясь противопоставить пессимизму предшественников оптимистическую доктрину, – считает Н.А. Богомолова, – приверженцы неоклассицизма, группирующиеся вокруг журнала «Музейон», обращаются к классицистской традиции, к ее гармоническим истокам» [1. С. 332].

В 1912 году выходит сборник стихотворений С. Милашевского «Внутренний жест», в котором есть переводы как А. Рембо, так и Н. Некрасова, и Ж. Мореаса. Такая разнонаправленность характерна для всего периода польского модернизма. С. Милашевский тяготел к классицизму, также как в начале периода А. Ланге, а позже – Л. Стафф. «Колебания эти можно наблюдать на протяжении всего развития Молодой Польши, как ее начало, так и закат одинаково насыщены стремлением к классичности», – отмечает польский исследователь М. Яструн [6. С. 76].

В польской поэзии 1910-х гг. подлинным выразителем классических тенденций был Леопольд Стафф с его верой в гармонию, интересом к античности и универсалистским видением проблематики человеческого существования (сб. «Цветущая ветвь» (1908); «Улыбки мгновений» (1910); «Под сенью меча» (1911), что дало основание некоторым исследователям называть классицистические явления в польской поэзии того времени «стаффизмом».

В. Жирмунский под классицизмом понимал «классический стиль», которому подчинены совершенно определенные «выбор

поэтических тем и их обработка, словарь и словоупотребление, поэтический синтаксис, ритмика и словесная инструментовка и т.п.». Если подвергнуть последовательно каждую книгу и каждый цикл стихотворений Л. Стаффа столь же строгому испытанию на классичность, какому подверг сам В. Жирмунский один из циклов В. Брюсова, «дисквалифицировав» этого поэта из классиков в романтики, возможно, и Л. Стафф не выдержал бы испытания. Но, проследивая основную линию развития поэзии Стаффа, можно выделить классическую доминанту в многоэтапном творчестве поэта. Склонность к классическому строению стиха, любовь к порядку, сдержанность в выражении чувств — все это было в зародыше уже в первом сборнике «Сны о могуществе» (1901), но только в «Цветущей ветви» (1908) проявилось в осознанной форме. Такие стихотворения, как «Чаша», «Танцующая Гора» и им подобные показывают как бы преобразование поэзии «Молодой Польши» в поэзию нового классицизма в «стаффовской» версии. Повышенный интерес к античности, обилие античных реминисценций, эпиграфов и цитат — все эти признаки классицизма присутствуют в поэзии Стаффа.

Одной из существенных форм сближения с жизнью и тяготения к объективному миру, характерных для неоклассицизма, был интерес к природе как к части эмпирического мира. Лирика Л. Стаффа 1910-х годов — это поиски гармонии в искусстве и природе. Природа становится непосредственным источником, поэтическим образом этой гармонии; она выступает как символ идей поэта, как отражение светлого восприятия мира (что было уже вызовом младопольскому пессимизму). В отличие от Лесьмяна, которого мир природы привлекает своей изменчивостью и склонностью к превращениям, Стаффа в большей степени притягивает цветовая гамма, с чем связана картинная статичность его пейзажей (напр., стихотворение «Печаль счастья»).

Направлением новой поэзии было возрождение живого образа природы, которая привлекала многообразием цветовых оттенков и реальным пространством, объемом, светом. Открытием в этом отношении стала пейзажная лирика Б. Лесьмяна (сб. «Сад на перепутье», 1912) и М. Волошина (цикл «Киммерийские сумерки», 1906–1907; «Коктебель», 1918).

С приходом в польскую поэзию Болеслава Лесьмяна связан совершенно особый поэтический мир природы: «обретая интеллектуальный смысл, становясь источником познания,

природа в поэзии Лесьмяна вместе с тем сохраняет и свое живое существо, в ней самой открывается неисчислимое богатство оттенков. Связанные с символизмом – тяготением к символу, таинственностью, иллюзорностью, – метафизическим ощущением, образы лесьмяновской природы уже в первом сборнике («Сад на перепутье», 1912) поражают остротой предметов и красок» [1. С. 335]. Не случайно его метод наблюдения над природой был назван М. Яструном «реалистическим». Природа не подчиняет себе человека, и человек уже не вышшеается над ней – природа и человек уравниены в правах, поставлены на одну плоскость. И даже в тех стихах, где образы природы служат раскрытию душевного состояния, они не размываются, как у символистов, а участвуют в создании эмоционального ассоциативного фона (напр., «Осень» Стаффа). Пейзаж утрачивает мистические черты, обретает временные и пространственные границы, приобретает реальные формы и фактуру, наполняется солнечным светом (солнце уже не символ вечности и гармонии, а источник подлинного света и тепла). Заметную роль начинает играть деталь природы, как, например, точное название растения или цветка («Соломинки» Стаффа).

С расширением тематической сферы поэзии изменилась и ее образно-стилевая структура. Интерес к природе и к предметному миру заставил поэтов пристальнее вглядываться в деталь. В польской поэзии этого периода исследователи отмечают разрушение «младопольского канона», преодоление которого «шло одновременно в двух направлениях: возрождения классического образца и тяготения к «повседневности», в том числе в области формы (снижение «высокого» стиля, прозаизация)» [4. С. 50]. Неоклассицизм, стремившийся к ясности языка и объективности образов, привел к поэтизации мелочей повседневности, которая в Польше позднее была воспринята участниками объединения «Скамандр», а в России – классиками группы «Лирический круг».

Внимание к повседневности было обусловлено сближением поэзии с действительностью. Обыденность становится фоном поэзии, что ярко выражено стихотворной строкой В. Ходасевича: *«С той поры люблю я, Брента, // Прозу в жизни и в стихах»* («Брента», 1920–1923). Хотя и в скромной жизни обычного человека, без больших потрясений и безмерной радости, иногда

появляется поэзия, как, например, в стихотворениях Л. Стаффа «Жизнь без происшествий» и В. Ходасевича «Музыка».

В предшествующие десятилетия проза наполнялась лиризмом, в 1910-е гг. происходит обратный процесс – прозаизация поэзии. Символические идеалы разрушались, мировая гармония не наступила, о чем свидетельствовала первая мировая война. Первозданная гармония, созданная Богом и им же одобренная (вспомним ветхозаветное «И увидел Бог, что это хорошо. И был вечер, и было утро; день четвёртый») постоянно то разрушается, то пытается возродиться в поэзии разных эпох. Распад, явленный с жестокой откровенностью, однако тоскующий по классической гармонии, представлен в стихотворении В. Ходасевича «Звезды», написанном в 1925 году, хотя описанную в нем картину вполне можно отнести и к 1910-м гг.:

Так вот в какой постыдной луже
Твой День Четвёртый отражён!..
Не лёгкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звёздной славой
И первозданною красой.

Не только явления обыденной жизни, окружающие поэтов, нашли свое отражение в произведениях неоклассицистов, но и события, выходящие за грань человеческого разума, сверхприродные, помещены в контекст повседневности, как, например, в стихотворениях В. Ходасевича «Эпизод», «Вариация» и др. (сб. «Путем зерна»).

У С. Милашевского повседневное и возвышенное взаимно проникают, огрубляя или возвышая друг друга. В его стихах появляется ирония, что было недопустимо в поэзии символистов. Героями его стихотворений становятся «завсегдаги городских улочек», представители городских низов. Но в то же время поэзия С. Милашевского контрастна, мистическое и фантастическое в ней соединяется с реальностью человеческих страданий, нищеты и несправедливости.

У А. Щенного образы повседневности еще более выпуклы и реалистичны. Он пишет о «крохотных садиках, грязных, запущенных улицах, заброшенных домах, стеклах, золотящихся от солнца», «о старых головках гвоздей», «об узкой улочке,

задохнувшейся от полуденного зноя». Для поэзии этого периода характерно стремление открыть в далеких нее поэзии предметах нечто неожиданно новое. Подобная поэтизация повседневности свойственна как русскому, так и польскому творческому искусству.

Внимание к повседневности, которая изображалась то одухотворенно, то прозаически, проявилось в 1910-е гг. Так же, как появились (в польской лирике) или по новому стали трактоваться (в русской поэзии) темы города и «маленького» человека – в творчестве А. Блока, О. Мандельштама, В. Ходасевича, Л. Стаффа, С. Милашевского, А. Шенного. По убедительному замечанию Н. А. Богомоловой, «основной фон блоковских стихов – город – чужд «младопольской» поэзии в период ее зарождения и расцвета. Лишь на закате, в 10-е годы, он робко придет в поэзию Л. Стаффа и А. Шенного, но, словно боясь разорвать связь с привычным миром природы, примет образ поэтических городских окраин. Только автор единственного стихотворного сборника «Внутренний жест» (1911) – С. Милашевский, не случайно поразивший воображение юного Тувима, – приоткрывает завесу совершенно иного, контрастного города, города бродяг и неудачников. Но лишь в тувимовской поэзии город предстанет во всей многогранности, оживет, – притягивая и отталкивая одновременно» [2. С. 29-30].

К Петербургу, Петрополю обращены многие стихи двух поэтических сборников О. Мандельштама «Камень» (1913) и «Tristia» (1922). Но постепенно в творчестве Мандельштама преобладающей становится античная тема: в сборнике «Камень» господствует Рим, в «Tristia» – своеобразный «мандельштамовский эллинизм». Античность и античные реминисценции занимают в творчестве О. Мандельштама значительное место. С ним сопоставимо лишь обращение к античности В. Брюсова. Но, в отличие от Брюсова, которого интересовала античность сама по себе и которую он использовал для создания галереи мифологических и исторических образов, для Мандельштама античный образ – это форма, которую он заполняет современным содержанием. По точному замечанию А.И. Немировского, различие подходов В. Брюсова и О. Мандельштама к теме античности «отражает... различие установок двух направлений в русской поэзии первой четверти XX века. Для символиста Брюсова эллинское начало – лишь один из «фонариков» мировой

культуры. Для акмеиста Мандельштама, равно как и для близкой к нему Ахматовой и их общего кумира Иннокентия Анненского, эллинизм не нечто удаленное в пространстве и времени, а стихия русской речи в противовес всему чуждому и враждебному ее незамутненной чистоте» [5. С. 462]. В поэтической теории и практике О. Мандельштама «эллинизм» – это возвращение русского языка к его народности и вещественности. Эту особенность его поэтики критики определяют словом «классицизм». В.М. Жирмунский назвал свою статью о Мандельштаме «На путях к классицизму».

Тема «маленького человека», появившаяся в поэзии 1910-х гг., также свидетельствует о новом этапе в русской и польской поэзии. Как «рассеянный прохожий» или «странный пешеход» проходит лирический герой Мандельштама по Петербургу, выхватывая то одну, то другую деталь этого призрачного города: «желтизну правительственных зданий», «зимующие парходы», заснеженную площадь сената. Лирический герой «Петербургских строк» «чудак Евгений» не перенесен из поэмы Пушкина «Медный всадник», а словно бы замечен и опознан поэтом на улицах столицы:

Летит в туман моторов вереница.
Самолубивый, скромный пешеход,
Чудак Евгений, бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Так же, как Евгений из «Медного всадника» Пушкина, герой Мандельштама – «маленький» человек, враждебный городу и чуждый ему, но вынужденный «бензин вдыхать», кляня судьбу.

Симпатией к «маленькому» человеку проникнуты стихотворения Л. Стаффа в сборнике «Под сенью меча». В цикле под названием «Маленькие люди» из собеседника «маленький» человек превращается едва ли не в главный объект рефлексии поэта. «Маленьким» людям из одноименного сборника Л. Стаффа не чужда поэзия. Вот пример из стихотворения «Символ»:

Маленькие люди, ваш мне близок жребий,
Сумрак дней и комнат, где не видно цели,
Где от вечных мыслей о гроше и хлебе
Не отвлечь вас гробу или колыбели.

... И у вас есть край поэзии, хоть бедной:
В ящике дощатом зелень травки бедной,
Канарейка в клетке и горшок с геранью.

(Пер. Н.Астафьевой)

Это свойственно в те же годы и Я. Каспровичу («Книга нищих», 1916), и А. Щенскому, и брату Л. Стаффа Людвигу Марии Стаффу, и Б. Лесьмяну. Эта ориентация на «маленького» героя будет далее в польской поэзии развита Ю. Тувимом.

Для неоклассицизма, возникшего как идейно-художественная реакция на мистицизм, иррациональность и субъективизм символизма, была характерна, с одной стороны, ориентация на традиции искусства античности, Возрождения и классицизма; противопоставление утраченной гармонии идеальных начал природы и искусства; с другой стороны – сближение поэзии с действительностью, выраженное во внимании к повседневности, обыденности. Это нашло отражение и в стремлении к классической ясности стиха, чистоте и точности языка.

Литература:

1. Богомолова Н.А. От мечты к действительности. О поэзии Л. Стаффа 1910-х годов // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX веков. Реализм и другие течения. – М., 1976. – С. 331-347.
2. Богомолова Н.А. Юлиан Тувим и Александр Блок // Польские и русские поэты XX века. – М., 1987. – С. 26-53.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л.: Сов. писатель, 1974.
4. История литератур западных и южных славян: В 3 т. – М.: Издательство «Индрик», 2001. – Т. 3.
5. Немировский А.И. Обращение к античности // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж, 1990. – С. 452-465.
6. Poezja Młodej Polski. – 3 wyd. zm. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.