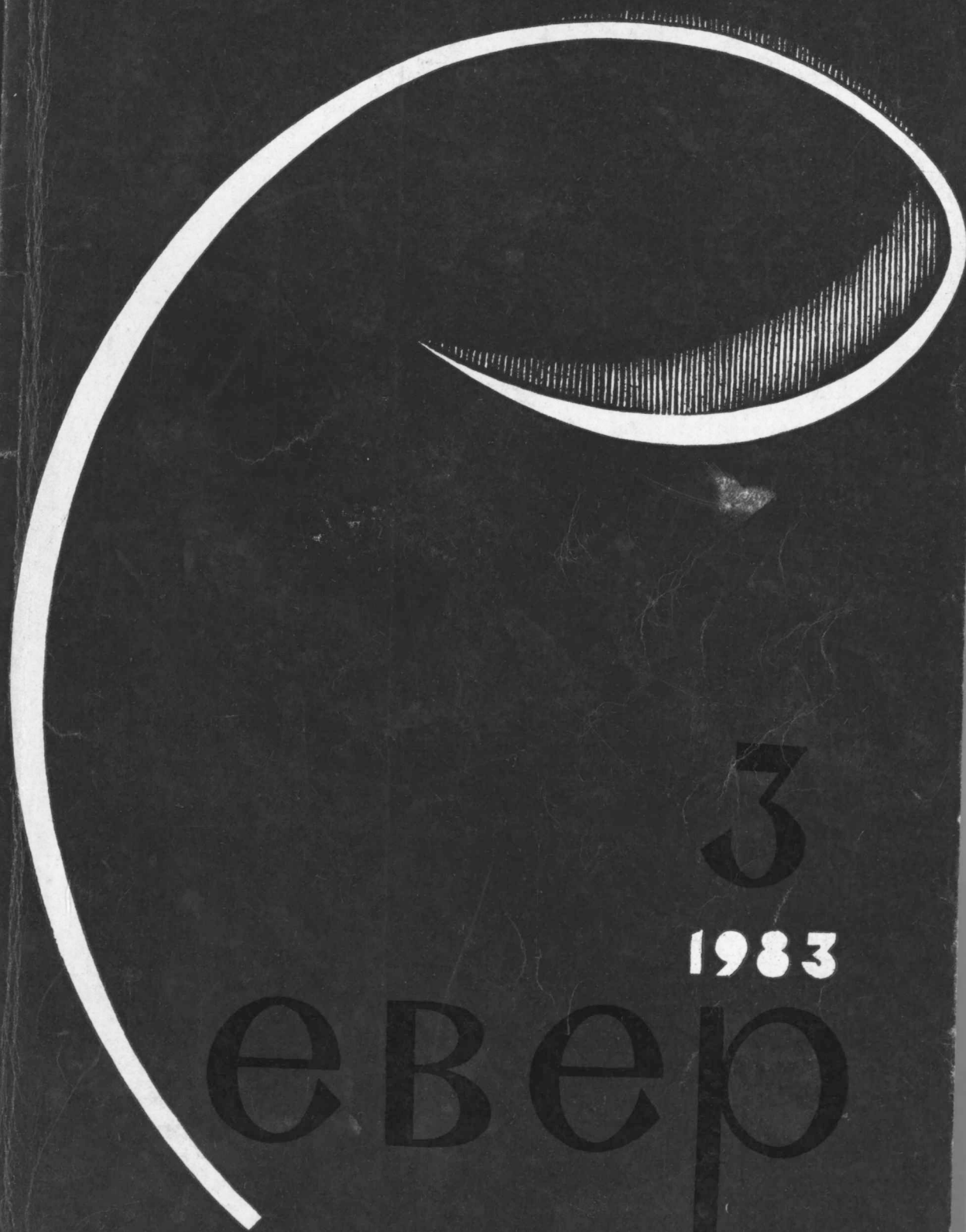


ISSN 0131-6222



3

1983

еВ ею

Эйно КАРХУ

Эйно Генрихович КАРХУ родился в 1923 году в Ленинградской области. Автор восьми книг и многочисленных статей по истории финской литературы, финско-русским литературным связям, литературе Советской Карелии. Доктор филологических наук. Член Союза писателей СССР. Живет в Петрозаводске.



ИСПЫТАНИЕ ГУМАНИЗМА

(Лирика Эвы-Лизы Маннер и послевоенный модернизм)

1

ХОТЯ В ЭТОЙ статье речь пойдет в основном о творчестве Эвы-Лизы Маннер, которое признано одним из крупных художественных достижений в послевоенной финской поэзии, все же оно не может быть достаточно глубоко понято в отрыве от общих проблем общественно-литературного развития. Эти проблемы составляют активный фон ее лирики, являющейся плодом динамического взаимодействия с ними.

Со времени окончания второй мировой войны прошло без малого сорок лет — за эти десятилетия мир изменился, существенную эволюцию претерпело также финское общество. У послевоенной поэзии есть уже своя история, свои этапы развития.

То, что в Финляндии принято называть «послевоенным модернизмом» (или «вторым модернизмом» — в отличие от «экспрессионистского модернизма» 20-х годов), представляет сложную совокупность разнообразных явлений и тенденций, разворачивавшихся в противоречивом историческом времени. Этапы развития послевоенной финской лирики обычно принято обозначать по десятилетиям: поэзия 50-х, 60-х, 70-х годов, с выделением характерных особенностей каждого этапа. Разумеется, такое деление условно, развитие лирики не всегда и не во всем следует календарю. К тому же критики могут сильно расходиться в характеристике этапов. Однако сам принцип поэтапного рассмотрения диктуется необходимостью исторического подхода к предмету.

Считается, что 50-е годы были в истории финской поэзии периодом решительной ломки традиций, обновления техники стихосложения и всей поэтики, усиленного языкового экспериментаторства. В мировоззренческом смысле среди новых поэтов преобладали субъективистско-индивидуалистические настроения.

В 60-е годы под влиянием общественных

событий в лирике произошел некоторый поворот от подчеркнуто субъективного «самовыражения» в сторону злбодневных общественно-политических вопросов. Но этот поворот тогда еще не сопровождался сколько-нибудь глубоким и трезвым пониманием политических реальностей. В сознании значительной части художественной интеллигенции, даже той, которая считала себя левой, он был связан еще с массой иллюзий и имел расплывчатый общегуманистический характер, хотя и мог именоваться «культурным радикализмом», «этическим социализмом» или движением «новых левых». В этот период распространенным был термин «участвующая литература», под чем понималась встревоженность художников положением в мире и в обществе, их моральное сочувствие угнетенным. Наиболее значительной в таком умонастроении была его социально-критическая сторона.

К началу 70-х годов некоторые политические реальности уже достаточно прояснились, рассеялись прежние утопии, произошла «политизация» искусства, в том числе поэзии. Левая поэзия решительно повернулась к массам, к революционному рабочему движению, к единству с коммунистической партией.

Такое обозначение этапов, вполне справедливое и правомерное, представляет все же лишь самую общую схему, которой еще недостаточно для понимания всех сложностей эволюции поэзии, в том числе ее общественно-идеологических причин и импульсов. В ходе этой эволюции очень многое менялось в рамках эстетики самой модернистской поэзии, включая отношение к художественным традициям как в отечественной, так и в мировой литературе. Вопросы эти требуют более подробного рассмотрения.

В 50-е годы в финской поэзии завершился переход к верлибру и, как казалось тогда, к совершенно новому поэтическому языку и новой системе образности. Хотя впоследствии

выяснилось, что подготавливался этот процесс предшествующими явлениями в финской (в том числе шведоязычной) и мировой лирике, но в 50-е годы у многих было такое впечатление, что в поэзии происходил настоящий переворот, полнейший разрыв с традиционными представлениями о ней.

Зачинателями послевоенного модернистского движения выступили молодые поэты и критики, среди них Пааво Хаавикко, Эва-Лиза Маннер, Туомас Анхава, Кай Лайтинен, Осмо Хормиа. Их главной трибуной стал основанный в 1950 году журнал «Парнассо». Они ратовали за обновление финской поэзии, причем акцент был на чисто эстетических, не на общественно-идеологических сторонах проблемы. Впоследствии 50-е годы стали называть десятилетием «чистой лирики». Хотя связь с общемировоззренческими вопросами и обнаруживалась, но кризис финской лирики осознавался этими поэтами прежде всего как кризис поэтического языка, образно-языковых структур и стилей. Интерес к общественно-политической жизни они не проявляли, к идеологиям питали чувство недоверия и враждебности, и выражалось это у них именно через «эстетическое бунтарство».

В статьях и рецензиях модернистов подчеркивалась резкая граница между традиционной и новой поэзией. С разграничительным рубежом сталкивались и читатели, которые плохо понимали новую поэзию, особенно на первых порах. Возникла временная угроза почти полного нарушения взаимопонимания между поэтами и читателями, о чем тогда немало писалось. Даже один из тогдашних редакторов журнала «Парнассо», Аатос Ояла, вынужден был в статье 1957 года предостеречь от чрезмерного увлечения языковым экспериментаторством. «Модернизм, — писал он, — еще не стал, может быть, модой, ему предстоит еще бороться с предубеждениями и традиционными способами выражения, но он быстро становится ею. Происходит состояние в непонятности».

Новая поэзия порождала острейшие споры, ее критиковали и слева, и справа, высказывались крайние точки зрения, появлялись стихотворения-пародии и карикатуры. Но среди массы посредственных и теперь забытых книг появились первые талантливые сборники новых поэтов, получившие читательское признание (одним из них был сборник Эвы-Лизы Маннер 1956 года «Этот путь»). Довольно скоро сторонники новой поэзии заняли ключевые позиции в журнально-газетной критике, в издательствах. При их содействии за новой поэзией утвердилась репутация «единственно современной», с чем не все, разумеется, соглашались. Послевоенный модернизм стоял в оппозиции, с одной стороны, против крайне правой националистической линии, которую представляли В. А. Коскенниemi и близкие ему поэты, а с другой — против левых поэтов группы «Кийла», которых модернисты с трудом замечали.

В 50-е годы относительно быстрый «прорыв модернизма» в финскую лирику был обусловлен рядом причин — общественно-политических, философско-мировоззренческих, литературно-эстетических.

В специфической обстановке послевоенного времени в финском обществе началась трудная, но неизбежная «переоценка ценностей», и этот процесс захватил и литературу. Во

второй мировой войне Финляндия участвовала на стороне государств фашистской коалиции, потерпевших заслуженное поражение. Военное поражение было и идеологическим поражением, приговором всему прежнему образу мыслей реакционных кругов. И как бы эти круги потом ни пытались уверять, что Финляндия вела-де свою «особую войну», но никуда нельзя было уйти от факта позорного их союзничества с фашизмом, от сознания краха всей прежней германфильской политики и долго насаждавшегося милитаристско-националистического казарменного духа, чрезвычайно пагубно сказавшегося также на развитии культуры.

В поэзии это означало, что в послевоенной обстановке стала утрачивать привлекательность прежняя эстетизация милитаристски истолковывавшихся «общенациональных идеалов» с воспеванием патриотического долга, ратной доблести, стоического терпения. Всему этому уже не было веры, люди устали от войны, хотели забыть ее и не могли забыть. Но вспоминалась она не в идеализированном свете высокой героики, а как бедствие и катастрофа. Настроениям пессимистической отрешенности в поэзии теперь предавались даже В. А. Коскенниemi и П. Мустапяя, некогда авторы воинственных гимнов и речей. Аналогичным явлением в тогдашней прозе был роман Мика Валтари «Синухе, египтянин» (1945), ставший финским бестселлером и переведенный вскоре на три десятка языков. В тяжком послевоенном похмелье отрешенность и разочарованность стали тогда для многих своего рода утешением и подобающим к случаю лекарством.

Молодые поэты модернистского направления много писали о смерти, но отнюдь не в смысле идеализации героической жертвенности на поле брани. Их поколению, выросшему непосредственно в военные годы, война казалась жестокой бессмыслицей; ее результатом был агонизирующий, корчащийся в муках мир. «Я увидела жестокое обличье смерти задолго до того, как узнала хоть что-либо о жизни», — этими словами открывался первый сборник «Витражи» (1946) родившейся в 1924 году Айлы Мерилуото. Стихотворение называлось «Сегодня» — таким было послевоенное сегодня для ее поколения. Впечатляюще передано тогдашнее чувство растерянности и вместе с тем гнева и осуждения в стихотворении Мерилуото «Каменный бог» из того же сборника. Пытаясь как-то выбраться из-под руин взорванного мира, эти не имевшие опыта жизни мальчики и девочки обращались за утешением и советом к богу, но каменный бог был глух и нем, они с отвращением отвернулись от него, полные дерзко-отчаяния.

Поэт Пентти Холаппа дал одному из своих первых сборников название «Сын страны» (1953). Лейтмотивом сборника была гневная ирония над выхожденной патриотической фразеологией. Возвратившегося из опасных странствий «сына страны» никто не узнает, даже родные и близкие, некогда восторженно провожавшие его. В стихотворении «Гимн родине» родина предстает страной кладбищ, больных и искалеченных людей, «из подвалов слышны вопли». В своих стихах Холаппа противопоставлял «общегосударственным» интересам самые будничные и безобидные человеческие побуждения. Подлинной ценностью на-

делен индивидуальный мир в противоположность обанкротившемуся и «оказанному» внешнему миру.

Подчеркнутый субъективизм послевоенной модернистской лирики был во многом как раз своеобразным выражением разочарования в извращенных «общих ценностях», гипертрофированной реакцией на их профанацию. Послевоенные модернисты с подозрительностью, даже с болезненным чувством отвращения относились к массовым политическим движениям, к массовым идеологиям. Ведь фашизм тоже был массовым движением, а война всегда нуждалась в массовых идеологиях. Как заметил один финский социолог, научная горьким опытом войны интеллигентская среда больше всего остерегалась фанатизма — суровым укором были жертвы Освенцима и Хиросимы. Все, что было связано с государственной властью, законами, политическими партиями, не внушало модернистам никакого чувства уважения.

Между прочим, своим акцентированным индивидуализмом послевоенный модернизм отличался от «первого модернизма» — экспрессионизма 20-х годов, в котором была сильная коллективистская струя, выразившаяся ярче всего в революционной поэзии Эльмера Диктоинуса и в творчестве Хагар Ульссон, включая ее литературно-критические книги. Для Ульссон «новое поколение» (так назывался ее критический сборник 1925 года) риваловало именно коллективистским поколением. С точки зрения утопически воспринятых идеалов братства, демократического коллективизма, «новой человечности» ее интересовали и многие явления мировой культуры (наследие утопического социализма, творчество французских писателей-унианистов, поэзия Уолта Уитмена, поэма «Двенадцать» Александра Блока). Также после второй мировой войны Ульссон в ряде статей решительно выступала против асоциального индивидуализма, поддерживала наступательную поэзию (например, поэзию французского Сопротивления), связанную с народными массами и их борьбой.

Однако для финской модернистской поэзии 50-х годов асоциальность и индивидуализм стали едва ли не главными принципами, определявшими ее эстетику и поэтику. Субъективизм принимал нередко крайние формы; в критике и в самой поэзии тогда высказывалось немало такого, от чего самим модернистам пришлось потом отступить, ибо крайности заводили лирику в тупик. Но в 50-е годы полемически крайние точки зрения выдвигались весьма настойчиво.

Следует учитывать, что молодые послевоенные модернистские поэты и критики принадлежали к интеллектуальной элите — если не всегда по формально-образовательному уровню (например, Эва-Лиза Маннер не получила университетского образования), то по умонастроению и духовным интересам. Интеллектуализм культивировался ими, он был для них чем-то вроде жизненной позиции, духовным прибежищем в послевоенной обстановке «переоценки ценностей». Владая языками, они имели возможность знакомиться с современной западной литературой и философией, способствовать появлению переводов (многие из них сами выступали в качестве профессиональных переводчиков). Прежняя официальная культурная политика была узконацио-

налистической и в то же время прогерманской (в реакционном смысле). После войны для модернистских поэтов прежнюю ориентацию сменила англосаксонская, отчасти французская. В послевоенной Финляндии переводили прозу Хемингуэя, Фицджеральда, Стейнбека, Фолкнера, Д. Г. Лоренса, Грэма Грина, а из немецких авторов мало или совсем неизвестных прежде Томаса Манна, Гессе, Кафки, Ремарка, Брехта. В переводах либо в оригинале получила известность в модернистских кругах неопозитивистская философия логического эмпиризма (в особенности Л. Витгенштейн и его последователи, из финских философов — Эйно Кайла, Георг фон Вритт), а также творчество немецких и французских писателей-экзистенциалистов (Хайдеггер, Сартр, Камю). Из поэзии открытием для послевоенных финских модернистов стало творчество Т. С. Элиота (сборник его стихов с поэмой «Бесплодная земля» в финских переводах в 1949 г. с предисловиями Л. Вальенена и К. Лайтинена); влияние оказывали также Э. Паунд и Р. М. Рильке. Как отмечают финские критики, много информации о европейской литературе поступало через Швецию, игравшую роль литературного посредника (например, годом раньше финского издания Элиота вышел сборник его стихов в шведских переводах в Стокгольме с предисловием финского литературоведа Томаса Варбургтона).

В философско-мировоззренческом отношении исходным тезисом субъективистской эстетики модернистов 50-х годов было утверждение, что мир и действительность не имеют объективного, общезначимого для всех людей содержания. Мир как общезначимая категория распался; все, что прежде преподносилось в качестве коллективного — социального, национального, общечеловеческого — опыта, не заслуживало больше доверия. Для новой поэзии существовал только «мой мир» поэта, его субъективное восприятие жизни. Объективная действительность распалась на «миллиарды частных действительностей», как говорится в одной из философских поэм Маннер. Для понимания специфики модернистской поэтики важно иметь в виду, что при таком подходе стиралась всякая грань, всякая противоположность между субъектом и объектом, духовным и материальным, внутренним и внешним — мир и жизнь воспринимались лишь как *жизнь сознания*, цепь впечатлений и субъективных реакций.

Субъективизм модернистов находил поддержку и был отчасти следствием прямого влияния на поэзию новейших течений буржуазной философии, в особенности экзистенциализма и неопозитивизма. Как известно, подлинным бытием и подлинным способом существования, достойными человека, философы-экзистенциалисты считали направленность духовного мира личности на себя самое, на свои собственные возможности. Подлинным бытием объявлялось бытие индивидуального сознания («Dasein», по терминологии Мартина Хайдеггера), в отличие от «неподлинного», усредненно-массового и безликого «наличного бытия» («Vorhandensein»), под которым подразумевалась вещь предметный, вещественный мир, вся совокупность общественных отношений и вся общественная практика. В экзистенциальном бытии-сознании, по убеждению Хайдеггера, преодолелся разрыв

между субъектом и объектом, личностью и предметным миром, созерцающим и созерцаемым,— разрыв, который он считал присущим всей предшествующей «метафизической» философии от Платона до конца XIX века (последним «метафизиком» Хайдеггер считал Ницше).

Здесь было много общего с умонастроением модернистских поэтов и критиков. Хайдеггер занимался этимологическим анализом немецкого слова «Gegenstand» (предмет), чтобы подчеркнуть, что для прежнего «метафизического» мышления «предметное» означало именно «противостоящее» (gegenständliche) человеку-субъекту*. Аналогичное противостояние субъект — объект, «я» поэта — внешняя предметная действительность модернистские критики находили в прежней поэзии. Преодоление этого противостояния они считали главным принципом новой поэтики.

Разумеется, для лирической поэзии всегда был важен внутренний мир личности, пережитый эмоциональный опыт. Но в модернистской критике до крайности субъективировалось и сужалось само понимание опыта и вообще мировоззрения. Если Хайдеггер еще именовал свою философию «фундаментальной онтологией» (под онтологией традиционно понимается учение о бытии), то Л. Витгенштейн в своем «Логико-философском трактате» (впервые опубликован на немецком языке в 1921 г., финский перевод в 1971 г.) выдвинул в качестве главной задачи философии логический анализ языка, который ведется формально, вне изучения общественно-исторической практики людей. Из логического позитивизма собственно онтологическая и общемировоззренческая проблематика уже начисто устраняется, происходит фетишизация языка, семантические отношения имеют лишь формально-логическую основу**. Обесценивание мировоззрения именно как целостной системы взглядов на объективный мир является очень показательным также для модернистской поэзии. Финский критик Свен Вильнер озаглавил свою книгу статей о послевоенном модернизме (финском и европейском) «Бегство от мировоззрений» (1964); в этом названии метко схвачена одна из характерных тенденций тогдашнего литературного развития.

Субъективность мировосприятия требовала субъективного языка. Собственно, язык и был сферой проявления субъективности; в нем художественно объективировался «мой мир», и задача ставилась такая, чтобы язык поэта был предельно индивидуальным. Модернисты 50-х годов основной упор делали именно на языковые эксперименты в поэзии; расхожим стало представление о поэзии как «языковом действии» («toimiminen kiellässä»).

Все вышесказанное имело самое непосредственное отношение к поэтике новой лирики, к структуре метафор, к способам сцепления образов, к особенностям синтаксиса и к другим характеристикам поэтического языка.

Наряду с подчеркиванием полной автономности субъективного «я» поэта модернистская

критика настаивала также на полной автономности художественного образа в новой поэзии. То и другое было взаимообусловлено. Словесный образ, метафора понимались как выражение абсолютной субъективности. Прежней метафоре, говорили модернисты, пришел конец, поскольку в ней внутреннее «я» соотносилось еще с чем-то внешним, с «не-я», тогда как новая поэзия признавала только действительность сознания и ни с чем ее не соотносила. Художественный образ, утверждали модернисты, не есть средство выражения какого-то «внеположенного» жизненного содержания, он сам — единственное, самостоятельное, безотносительно-замкнутое в себе содержание. Модернистам казалось, что тем самым они преодолевали грань между «я» и «не-я» в поэзии, преодолевали внешнюю описательность, ибо все внешнее слилось с внутренним в «моем мире».

В приведенных рассуждениях отразилась характерная для 50-х годов тенденция к абсолютизации некоторых свойств лирики, действительно присущих ей как жанру, но истолкованных модернистской критикой крайне односторонне, в отрыве от всей совокупности специфических связей лирики с действительностью и с ее познанием. Что лирика выражает непосредственное чувство, эмоциональный мир личности и является в этом смысле субъективным жанром; что художественный образ в лирике строится как образ-переживание, в котором индивидуальное чувство эстетически объективируется, то есть выступает не в натурально-единичном виде, а получает самостоятельное общезначимое художественное бытие в соответствии с законами художественного пересоздания действительности, в том числе психологической жизни,— все это общепризнано и не может вызывать возражений. Возражения начинаются там, где модернистская критика пытается придать субъективности лирики некий абсолютный смысл, противопоставить «мой мир» остальному миру, индивидуальное «я» поэта всему тому, что связывает и объединяет людей в силу социальных, да и биологических причин. Ведь личность проявляет себя в обществе, в отношениях с другими людьми; даже интимнейшая любовная лирика к кому-то обращена и предполагает, что по меньшей мере любимый человек понимает ее язык. Весь вопрос в том, что вмещает в себя личностный мир поэта, насколько он широк и глубок, как он откликается на волнения огромного моря жизни.

У лирики ведь есть и познавательная функция, она — одна из форм познания действительности и глубин человеческого сознания, и ее нельзя изолировать от внешнего мира, от всего социального опыта человека и человечества. Многие определяется тем, на какую волну настроен поэт, что его привлекает в действительности и какую вызывает реакцию. Разговор от имени лирического «я» еще не обязательно делает лирику индивидуалистической. Как пишет левый поэт Матти Росси: «Всегда говорящий от имени первого лица поэт по сути высказываемого может быть первейшим коллективистом. Все зависит от точки зрения, от того, что хочешь сказать. Коллективность и интимность — не формальные моменты, а внутренние импульсы».

верлибра. По-новому была поставлена проблема. Послевоенная поэзия развивалась в русле

* См. П. П. Гайдено. Экзистенциализм и проблема культуры. (Критика философии М. Хайдеггера). М., 1963, стр. 27.

** Критический анализ неопозитивистских течений (в том числе взглядов Л. Витгенштейна) с марксистских позиций дан в книге: Морис Корифорт. Марксизм и лингвистическая философия. Перевод с английского. М., 1968.

лема ритмики финского стихосложения. Следует отметить несколько появившихся в послевоенные годы основательных работ по метрике, среди них исследование Матти Садэниemi, Осмо Хормиа, Пентти Лейно. И хотя эти работы не были посвящены специально верлибру, однако в них детально рассмотрены вопросы финской просодии (фольклорной и литературной) в связи с особенностями финского языка и историческим развитием самой поэзии. В плане исторического сопоставления стилей финской и европейской лирики интерес представляет также вышедшая в 1961 году книга Ирви Малиниemi о поэтических переводах XIX—XX веков с немецкого (Гете, Уланд, Шиллер, Гейне) на финский и шведский языки в Финляндии.

Важную общую мысль для понимания проблемы метрического обновления послевоенной финской поэзии подчеркнул еще в 1958 году К. Лайтинен: переход к верлибру явился результатом очень длительного внутреннего развития самой финской поэзии, он не был ни следствием чисто внешнего подражания иноземным образцам, ни преднамеренно-произвольным актом группы поэтов.

И в масштабе финской, и тем более в масштабе мировой лирики у современного верлибра довольно долгая предыстория. К «свободным ритмам», с отступлениями от традиционных размеров, прибегали еще Гете, Гельдерлин, Блейк, Гейне, Уитмен, Рембо и другие французские поэты конца XIX века. Тогда же появились первые попытки теоретически обосновать необходимость перехода развивающейся поэзии к свободным ритмам. В начале XX века тенденция перехода к верлибру обнаружилась в поэзии ряда европейских стран уже более явственно. Но процесс этот не был прямым, были «возвращения» к традиционной метрике, да и сам верлибр имел много модификаций, степень отклонения которых от традиционного стихосложения была разной. Даже Т. С. Элиот не во всем порывал с традицией, пользовался рифмой; свои колебания в отношении метрики и рифмы были в поэзии У. Б. Йитса, Д. Г. Лоренса. К сонетной форме возвращались Неруда, Бехер и даже Брехт (но уже в специфически брехтовской, сниженно-иронической разновидности).

Первые дискуссии о метрике финского стихосложения относятся к 1830—50-м годам. Спор шел о том, что является главным для финской просодии: долгота или ударность слогов. С точки зрения метрической, как указывают исследователи, только еще складывающаяся тогда финская литературная поэзия испытывала трехстороннее влияние: национальной фольклорной просодии (стал вопрос, как толковать ее), основанной на чередовании долгих и кратких слогов античной просодии (в связи с переводом на финский язык поэмы «Охотники на лосей» Ю. Л. Рунеберга возник вопрос, как строить финский гекзаметр) и силлабо-тонической германской (немецкой и шведской) просодии, которая основана на чередовании ударных и безударных слогов и с которой финны тогда имели дело еще главным образом через переводы церковной поэзии.

Хотя и не без отступлений и колебаний, но главенствующей и нормативной в финской лирике XIX века стала именно силлабо-тоническая метрическая система на строгий гер-

манский лад (в основном благодаря деятельности Августа Алквиста-Оксанена, критика и поэта). Принципиально важным отступлением от этой системы была лирика Алекси-са Киви, ритмически раскованная и своеобразная, но должным образом тогда не оцененная именно по причине господствовавших нормативно-германизированных представлений о финской метрике (хотя это было, разумеется, не единственная причина недооценки поэзии Киви и вообще его творчества).

Новейшие исследователи довольно единодушно считают, что германизированная метрика не слишком подходила для финского языка, в котором долгота и краткость слогов играют существенную, часто смыслоопределяющую роль; причем долгота и ударение в слове не обязательно совпадают (ударными или безударными могут быть как долгие, так и краткие слоги). Язык сопротивлялся строгой силлабо-тонической системе, он должен был как-то приспособиться к ней, и не всегда это было естественным для языка. Германизированная метрика прививалась в финской поэзии с трудом, требуя от следовавших ей поэтов исключительной виртуозности, которой достигали лишь немногие, преимущественно уже в XX веке.

Наиболее последовательных сторонников германизированной метрической системы принято называть в стиховедческих работах представителями «академической традиции» в финской поэзии (Алквист-Оксанен и некоторые поэты конца XIX века). В качестве вызова и решительного противодействия этой традиции рассматривается неоромантическая лирика рубежа веков. Осмо Хормиа считает 1896 год — год выхода первого сборника Эйно Лейно «Мартовские песни» — переломным моментом в развитии финской просодии. Опираясь на фольклорную лирику, на пеонические ритмы так называемой «новой народной песни», а также на некоторые зарубежные образцы, Лейно и близкие ему поэты (Ларин-Кюэсти, Онерва, Кванто) освободили финскую поэзию от прежней ритмической скованности, придали ей необычайную мелодичность; по мнению Хормиа (которое он считает общепринятым теперь мнением), самобытная финская лирика начинается именно с неоромантиков, они осуществили «самый крупный до сих пор переворот» в ее истории.

Все же неоромантическая мелодическая традиция со временем исчерпала себя; в последующем ее продолжали талантливые, но в чем-то второстепенные поэты (Эйнари Вуорела, Юрье Кайярви и др.). Еще в начале XX века неоромантической линии противостояла «молодоакадемическая», для которой был характерен не мелодический, а более книжный и связанный с германизированной просодией «конструктивистский» стиль (по терминологии Хормиа). К этой линии относят В. А. Коскениemi, отчасти Отто Маннинена, затем Юхани Сильё, Ууно Кайласа, Каарло Саркка — в творчестве последнего эта традиция достигла в смысле технической виртуозности своей вершины и в то же время обернулась эстетством, дальше ей уже некуда было развиваться. Дальнейшая эволюция финского стихосложения все более ориентировалась на верлибр. К верлибру прибегал еще Лейно, с которым К. Лайтинен в одной из статей связывает первый этап развития финского свободного стиха. Ко второму этапу

развития верлибра он относит поэтов-пламеносцев, в основном Катри Вала, и затем левых поэтов «Кийла» (Арво Туртиайнен, Вилье Каава, Элви Синерво); те и другие опирались во многом на шведоязычную экспрессионистскую поэзию. Но для поэтов 20—30-х годов была еще характерна некоторая неустойчивость в отношении метрики; большинство пламеносцев со временем вернулось к традиционному стихосложению, и подобное же тяготение испытывал в 40-е годы Каава.

Но, как отмечается критикой, и в рамках традиционной метрики в 20—40-е годы шел подспудный процесс «раскрепощения» финского стиха от слишком тесных норм германизированной просодии. В качестве примера обычно указывается на творчество Ааро Хеллаакоски и П. Мустапяя. Причем если у первого из них, по остроумному наблюдению К. Лайтинена, отказ от этих норм происходил как бы через силу и нарушения резко бросались в глаза, то Мустапяя делал то же самое незаметно, с легкостью и изяществом забавной ритмической игры. Из сборников Мустапяя 40-х годов Лайтинен приводит убедительнейшие тому примеры: по технике стихов кажутся на первый взгляд еще традиционными, к тому же в них есть рифмы, но при более пристальном рассмотрении традиционные метрические схемы к ним уже не приложимы, деление на стопы оказывается невозможным да и ненужным; ритмы настолько свободные и «непредказуемые», что вплотную приближаются к верлибру.

И третий этап финского верлибра, по К. Лайтинену, начинается с 50-х годов.

Переход к верлибру означал отказ от многих из тех формальностей, которые были присущи финскому стихосложению с традиционной метрикой. Отказ не только от рифмы, хореев, ямбов, дактилей, анапестов, но и от специфических языковых форм (лексических, морфологических, синтаксических), которые сопутствовали традиционному стихосложению и которые стало привычным рассматривать в качестве отличительных признаков «поэтического языка». Финский литературный язык изобилует длинными, многосложными словами, которые с трудом укладывались в жесткие метрические схемы. Поэтому в поэзии считались вполне допустимыми и узаконенными разные отклонения от норм литературного языка. Сами по себе эти отклонения могли быть диалектного или жаргонного происхождения, то есть они встречались и в разговорном языке; но в поэзии, непосредственно в лирическом контексте, их происхождение являлось делом второстепенным; главным было то, что на фоне литературно-языковых норм они становились уже специфической принадлежностью «поэтической речи», ее «средствами». К таким отклонениям относятся: употребление слов с усеченными падежными окончаниями (усеченность обычно обозначалась апострофом, функция которого состояла, между прочим, и в том, чтобы указать, что поэт не просто «по забывчивости», бессознательно употребляет диалектную форму, а преднамеренно видоизменяет хорошо известную ему литературную форму); употребление слов с более краткой корневой формой (та, та̃ вместо tipä); или, наоборот, употребление диалектных «удлиненных» форм, если того требовала метрическая схема (venehep вместо

veneep); частое использование инверсионных синтаксических оборотов.

Конечно, этими приемами поэты пользовались по-разному и с разным художественным эффектом — многое зависело в конечном счете от умения, от масштаба таланта. И все же критики правы, когда отмечают, что обусловленные традиционной метрикой отклонения от литературных норм нередко приводили к искусственности языка поэзии.

Верлибр позволял отказаться от всего этого, и активный переход к нему в 50-е годы отчасти был обусловлен спецификой самого финского языка. Сторонники верлибра, в частности Туомас Анхава в статье 1955 года, утверждали: не должно быть особого «поэтического» языка в отличие от «непоэтического»; поэзия не признает «поэтических» и «непоэтических» слов; поэт творит на общем для всех литературном языке, в его распоряжении все слова, включая самые «будничные»; весь вопрос в том, как они ими пользуется, умело или неумело, к месту или не к месту. Т. Анхава отметал разговоры о «поэтических приемах» — именно в смысле узкоцехового обособления языка поэзии — и считал, что единственным «приемом» художника является искусное владение своим материалом, постижение сущности и возможностей того языка, на котором он пишет.

С некоторыми оговорками можно утверждать, что одной из тенденций послевоенной новой поэзии действительно было приближение языка лирики к литературно-языковым нормам, даже к языку прозы. Была объявлена война «поэтизмам», лексическим и синтаксическим штампам. От языка требовались точность, конкретность, своего рода «предметность» в передаче мыслей и душевных состояний. И в то же время язык новой лирики нередко оказывался труднодоступным и многосмысленным, но это имело уже другую причину: предельный субъективизм лирического «я» противился коммуникативно-общезначимой функции языка, и здесь уже не помогли никакие призывы к соблюдению литературных норм.

Переход от одной системы стихосложения к другой отразился непосредственно в творчестве ряда талантливых поэтов, пришедших в литературу либо во время войны, либо в первые послевоенные годы. Лаури Вейта (1916—1965), Хелви Ювонен (1919—1959), Эйла Кивиохао (род. в 1921 г.), Эва-Лиза Маннер (род. в 1921 г.), Айла Мерилюото (род. в 1924 г.), Ласси Нумми (род. в 1928 г.) — все они, принадлежат к «промежуточному поколению», успели выступить и в традиционной метрике, и освоиться с верлибром. Нелишне подчеркнуть, что переход осознавался ими самими как нечто совершенно необходимое, диктуемое развитием самой поэзии, хотя и не всегда безоговорочное. Учитывая, что Маннер не включила в свой одотомник 1980 года ни одного стихотворения из сборников, вышедших до 1956 года и выдержанных еще в традиционной метрике, можно представить, сколь резко запечатлелся переход к верлибру в ее собственном сознании. Мерилюото избрала новую технику чуть позднее, в конце 50-х годов, и этому предшествовало, по ее словам, кризисное состояние. У Кивиохао техника чередовалась: начав с напевно-мелодических интонаций и традиционной метрики (сборники 1942

и 1945 г.), она перешла на верлибр (сборник 1951 г.), но уже в следующем сборнике (1952 г.) вернулась к мелодическому рифмованному стиху; затем был снова сборник свободных ритмов (1961 г.) и снова стихи с традиционной метрикой (включенные в ее однотомник как стихи 1961—1975 гг.). В звуко-интонационном отношении это были переходы от мелодической структуры стиха к речитативу, к раскованной медитации, к «размышленно вслух», где звучат боль и сочувствие к страдающему человеку. В той и другой технике Кивикахо, Вийта, Ювонен дали образцы высокой лирики, тогда как достижения Маннер лежат главным образом в сфере верлибра.

Следует подчеркнуть, что при всей пространности верлибра в современной финской поэзии он не предстает даже его наиболее активным сторонником и пропагандистам единственно возможной сегодня системой стихосложения. Еще в статье 1958 года «Что нового в новой финской лирике» Кай Лайтинен допускал возможность обращения поэтов в будущем к рифмованному стиху, добавив, однако, что это будет не повторение прежнего рифмованного стиха, а нечто новое. Мирьям Полкунен в послесловии к однотомнику Кивикахо (1975 г.) упоминает об изыскываемых «с разных сторон» пожеланиях, чтобы финская поэзия в русле традиционной метрики возродилась. В этом смысле рифмованные стихи Кивикахо 60—70-х годов Полкунен считает добрым предзнаменованием, примером того, «какой может быть современная метрическая поэзия в наилучшем виде».

В том, что взгляды на проблемы финского стихосложения в 60—70-е годы стали несколько меняться, свою роль сыграло изменение общественной атмосферы в Финляндии этого периода. В связи с усилением левого движения, в том числе среди студенчества и молодежи, возникла потребность в социально активной лирике, в поэзии для масс, с идеями политической солидарности. В частности, популярным жанром становится политическая песня для непосредственного исполнения в массовых аудиториях. Демократизация поэзии, изменение ее общественных задач сказались также на метрике и поэтике в целом.

Необходима оговорка: до сих пор речь шла больше о теоретических установках модернистской критики, чем о самой поэзии, что не одно и то же, во всяком случае не всегда одно и то же. Разумеется, критика много сделала для разъяснения особенностей новой поэзии, верно подметила некоторые ее тенденции. Но очень часто поэзия, в особенности ее крупные явления, предстает по общечеловеческому содержанию куда более объемной по сравнению с полемическими критическими декларациями. На фоне крупных явлений поэзии 50-х годов, теперь уже до некоторой степени проверенных временем, тогдашние критические установки нередко кажутся слишком односторонними.

Это можно проследить на примере лирики Эвы-Лизы Маннер.

2

Эва-Лиза Маннер — не только поэт, но и прозаик, драматург, переводчик. До сих пор она выпустила одиннадцать сборников стихов. Двух первых ее сборников: «Черное

и красное» (1944) и «Как ветер или облако» (1949) — критика обычно не касается, считая, что они принадлежат еще традиционной поэзии и что автор не проявила в них должной самостоятельности. Видимо, так считает и сама Маннер, во всяком случае в вышедший в 1980 году однотомник своих стихов она не включила из двух ранних сборников, как уже упоминалось, ни одного стихотворения. Настоящая Маннер начинается, по общему мнению, с третьего сборника — «Этот путь» (1956). Но и из этого, и из последующего сборника «Орфические песни» (1960) поэтесса включила в однотомник не все, причем некоторые стихотворения дала в новой редакции.

Маннер — поэтесса философского склада, и не только в смысле ее склонности к размышлению об общих вопросах бытия, но и в том смысле, что ее поэзия предельно насыщена определенным образом воспринятым и прочувствованным культурно-историческим и философским материалом. В своих стихах Маннер не только не чуждается, но охотно прибегает к философским и научным терминам, к иноязычным (часто без перевода) цитатам, к упоминаниям имен мыслителей, ученых, писателей разных эпох и народов. У Маннер есть стихотворения с названиями «Декарт», «Теорема», «Упражнение в логике», есть с сильным уклоном к абстракциям философская поэма «Хроматические уровни» (1968). В ее стихах мелькают такие слова, как «метафизика», «субъективность», «солипсизм», «монада»; философский смысл (чаще всего с экзистенциалистскими нюансами) получают и более обыденные слова: «свобода», «одиночество», «ничто».

Казалось бы, Маннер давала достаточно поводов для толкований ее лирики в крайне субъективистском духе. В стихотворении «Мир — поэма моих чувств» (из цикла 1966 года под тем же названием) читаем:

Площади, мчащиеся машины, деревья,
пыльная зелень
у меня обретают смысл,
мир — это поэма моих чувств,
она завершится, когда я умру.
Эта близость, длинный миг, нежное
прикосновение кожи
только во мне, для меня, только круг
моей мечты, только власть моих чувств.

(Перевод Н. Стрижевской)

В поэме «Хроматические уровни» есть такие строки: «Я уже отреклась от миражей объективного мира. / Всякий мир субъективен, / а все прочее — оптический обман. / Каждый человек — центр действительности. И в мире — миллиарды / действительностей, словно миллиардных шаров. / Так замкнись в собственном шаре, будь своей монадой; / и закрой окно, оно было слепым / — ставни открывались вовнутрь».

Это ли не выражение солипсистского мировосприятия поэтессы и не подтверждение субъективистских посылок модернистской критики!

Но сколько бы ни продолжать подобные цитаты из поэзии Маннер, вне общего контекста они еще мало о чем говорят. Они — только одна из сил в напряженном силовом поле ее поэзии, в котором есть и другие, противодействующие силы, с противоположным эмоционально-смысловым знаком. Не учиты-

вать этого — значит искусственно упрощать содержание лирики Маннер, изымать из нее весь тот заряд тревоги, боли, скорби, который в ней постоянно присутствует.

Послушаем лучше саму Маннер, как она понимает собственное творчество. Маннер участвовала в 1968 году в цикле писательских выступлений на тему «Как родились мои книги», и тогда она, между прочим, недвусмысленно заявила: «Считаю, что вера в эмпирический мир необходима — в сущности это категорический императив, ибо кто утратил такую веру и для кого явление — лишь отблески и тени, тот оказывается в бездне пустоты». В творчестве Маннер многое связано с Испанией, точнее с Андалузией, где она прожила ряд лет и имела возможность наблюдать народную жизнь. Скупая природа, примитивный быт андалузских крестьян, живописность народных характеров — все это послужило источником впечатлений и составило, по словам Маннер, жизненную основу значительной части ее творчества.

С верой в «эмпирический мир» связаны скорбно-сострадательная интонация лирики Маннер, ее трагический гуманизм, жажда непосредственности в отношениях с людьми и природой. В этой вере — чувство сопричастности не с вымышленным, а реальным миром, даже если он «худший из возможных», и потому эта вера составляет прочную этическую основу поэзии Маннер.

Ощутимое влияние на мировосприятие Маннер оказала экзистенциалистская философия, в особенности Хайдеггер. С экзистенциалистским умонастроением соприкасаются характерные для лирики Маннер мотивы: острое чувство кризиса и крушения научно-логического познания, неприязнь к техническому scientизму; жажда не абстрактно-рационалистического «безличного» знания, бездушно анализирующего мир и еще более «запутывающего» его, а знания синтезирующего, интуитивного, «магического», по-человечески озабоченного и сострадающего; тяготение к мифологической символике, к «первобытно-магическому» языку, к идеализированным «изначальным», «дометафизическим» и дорационалистическим формам жизни и сознания, когда отношение человека к миру было еще интимным, целостным, по-детски доверительным. Хайдеггер говорил о доверительном «прислушивании к бытию», а в лирике Маннер фигурирует обобщенно-символическое и магическое «четвертое измерение», которое некогда было присуще людям и которого начисто лишена современная жизнь. Хайдеггер на свой лад противопоставлял ненавистной «метафизической эпохе» традиционный романтический идеал «детства человечества», причем в описании этого идеала охотно переходил от дискурсивного мышления к поэтическим символам. Связь с романтической традицией бесспорна и в лирике Маннер — связь несколько неожиданная, но тем резче подчеркнутая и воспринимаемая зачастую очень по-современному. В своем социальном пессимизме Маннер далека от того, чтобы в романтической ностальгии по утраченному чувству единства с природой усмотреть некий реальный выход из современных противоречий (как отмечает П. П. Гайдено, скорее в этом можно упрекнуть Хайдеггера, в чьих работах мотив «зова земли» оказывался в Германии 30-х годов

опасно созвучен реакционным идейным течениям). В поэзии Маннер романтические мотивы, уводящие наше воображение в глубокую древность, к каменному веку, — это средство и способ подчеркнуть с обнажающей резкостью трагическую сторону истории, способ обозреть в обобщенно-символической форме кровавую «биографию человечества», подошедшего к грани ядерной катастрофы.

При всем том, что некоторыми критиками 50-х годов сборник Маннер «Этот путь» был воспринят как воплощение модернистской субъективности, необычный читательский успех книге все же принесла ее насыщенность трагически осмысленной «глобальной злободневностью». На глобальность указывало и заглавие. «Этот путь» — значит путь человека и человечества, причем с характерно экзистенциалистским поворотом: основное внимание в стихах сборника сосредоточено на той исходной для экзистенциалистов ситуации, когда человек только-только начал выходить из природного состояния и из «просто животного» превратился в animal rationale, разумное животное. Ведь после того как природная и относительно счастливая «пре-экзистенция» сменилась трагической «экзистенцией», никаких принципиальных изменений в положении человека в мире, с точки зрения экзистенциалистов, уже не могло быть, вся последующая история сливалась в одну враждебную «метафизическую эпоху». Следы подобной стяжения человеческой истории — от древности до наших дней — в единую и всегда тождественную себе трагическую абстракцию заметны и в сборнике Маннер. В цикле «Кембрий» описывается мысленное странствие «позднего» (то есть «метафизического», современного) человека в доисторические времена, которые кажутся ему более близкими, чем современный мир, от которого он отчужден. Он отправляется «налегке» — чувство общности с природой им уже давно утрачено, он обособился от животных, но это такая обособленность, «от которой в страхе разбегаются волки».

Экзистенциалистские акценты обнаруживаются и в стихотворении «Декарт». Еще Хайдеггер, полемизируя с рационализмом Декарта, утверждал, что в известном декартовском изречении: «Cogito, ergo sum» («Мыслю, следовательно, существую») постулируется присущий всей «метафизической эпохе» разрыв между сознанием и бытием. По Хайдеггеру, изречение должно быть переакцентировано, сущность человека следует усматривать не в «cogito», а в «sum», не в разуме, а в экзистенции. С иронически «перевернутого» декартовского изречения начинается и стихотворение Маннер, в котором говорится о Декарте:

Я мыслил, но не существовал.

Утверждал, что животные просто машины.
Я утратил все, кроме разума.

(Перевод Н. Стрижевской)

Следует подчеркнуть, что экзистенциалистское мышление абстрагировало не только историю человеческого общества, но и внутренние состояния личности, рассматривая их как некие извечные атрибуты существования. Исследователь философии Хайдеггера отмечает, что для нее такие феномены, как страх, одиночество, забота, страдание — «это не пси-

хологические или этические понятия, взятые из эмпирического, опытного мира, а априорные структуры, априорные формы экзистенции».

Тенденция к абстрагизации «экзистенциальных» душевных состояний присутствует и в лирике Маннер, хотя, разумеется, в поэтическом контексте они все же более психологизированы. Тем не менее в своей «изначальности» они очень властны и накладывают печать на все мировосприятие. Есть стихотворения, даже в композиционном отношении построенные таким образом, что состояние «я» выступает в них как изначальное-первичное и проецирующее себя на внешний мир, на природу. Стихотворение из сборника «Этот путь»:

От меня расходятся волны одиночества,
шарахаются кусты,
убегают деревья, уползают кунцы.
Холод ночи отступает все дальше и дальше,
как край ледника,
и коленеют маленькие трупы.
На кроны ложится свод пустоты,
одиночество катится
камнем от дерева к дереву.
Бесконечность
и снег.

(Перевод Н. Стрижевской)

Но чаще стихотворения Маннер имеют иную композицию, взаимозависимость меняется: эмпирический мир не есть лишь проекция и продолжение «я», он имеет свою собственную событийную логику, сковывающую личность в своих тисках и воздействующую на ее состояние. В таких стихах особенно внятно звучат реальные тревоги сегодняшнего мира. В лирике Маннер нередко грозно-пророческие интонации, когда встревоженное «я» указывает людям на трагическую логику именно внешних событий. Например, стихотворение «Город» из сборника «Этот путь» — это не только «коллективное одиночество», но и апокалиптическое пророчество-предостережение, подобное тем, которые станут более частыми у Маннер в дальнейшем. Поэтесса изображает современный город-символ с громадами домов, ущельями улиц, потемневшими водами, угрожающими все затопить; аллюзия на возможное повторение всемирного потопа является кульминацией и поводом для предостережения.

Художественное видение Маннер, структурные и образно-языковые особенности ее лирики во многом связаны с ее восприятием времени и пространства, двух основных категорий, когда речь идет о миропонимании. И в стихах, и в автокомментариях к ним Маннер не раз выражалась в том духе, что время для нее ассоциируется с пространством, время обладает как бы физическими качествами пространства: «время есть ландшафт», говорит поэтесса. В стихотворении, открывающем сборник «121° по Фаренгейту», читаем: «Время не течет, оно — не последовательность; всякое время — вокруг нас, то есть прошлое, настоящее, будущее присутствуют синхронно. Помимо чисто субъективно-психологического восприятия времени, когда прошлое, настоящее, будущее могут сливаться в субъективном переживании, у такого «пространственно-ландшафтного» понимания времени есть и общественно-мировоззренческий аспект, вытекающий из взгляда на челове-

скую историю. В своем социальном пессимизме Маннер, как и многие другие модернисты, весьма скептически относится к таким понятиям, как прогресс, историческое развитие, историческое время. Для человека, признающего прогресс истории, время наполнено поступательным историческим движением; историческое прошлое, настоящее, будущее не только связаны между собой, но и качественно отличаются друг от друга. И, напротив, для человека, разуверившегося в прогрессе истории, время лишено этой качественной поступательности, разные исторические эпохи не предстают качественно разными ступенями общественного развития. Вот почему для Маннер движение времени — по преимуществу только пространственное движение. Маннер говорит (наряду с субъективно-психологическим временем) о «трансцендентально-всевременном времени» и, уподобляя его ландшафту, имеет в виду, что все предметы-объекты ландшафта — и ближние, и дальние — даны и «присутствуют» одновременно; человеку может только казаться, что отдаленные и сперва не видимые ему объекты потом «возникают» и «рождаются» по мере его движения (опять-таки пространственного) к ним. «Может быть, ребенок, — добавляет Маннер, — на какой-то ранней стадии своего развития верит, что деревья, дома и прочие предметы ландшафта творит он сам (по мере их возникновения перед ним. — Э. К.), а на более ранней стадии они вообще утрачивают для него предметность и лишь текут, движутся. У меня самой сохранился смутный образ-воспоминание о чем-то подобном».

В таком случае и история человечества воспринимается особым образом: события истории пребывают как бы в синхронном пространстве — с пространственными координатами и в пространственной перспективе, а не в перспективе поступательного исторического времени. И ближние, и дальние (даже мифологические) события могут быть одновременно обозреваемы, разница между ними только в пространственных расстояниях. При чем путешественником по ландшафту истории является мысль художника, а модернистская мысль преодолевает линейные расстояния очень легко, поэтому она необычайно быстра на всякие — часто весьма произвольные — сопоставления и ассоциации, в которых между далекой древностью и современной эпохой не проводится существенного различия.

Разумеется, подобный взгляд на историю присущ не только Маннер. И не только экзистенциалистским влияниям обязана она усвоенному такому взгляду. В общих чертах (но с разными вариациями) подобное понимание истории весьма широко распространено в западной литературе XX века. В поэзии схожее сочетание реального и ирреально-метафизического, конкретного и извечно-вневременного чрезвычайно характерно, например, для Т. С. Элиота и Э. Паунда. В «Бесплодной земле» Элиота почти натуралистически описываются маслянистые пятна на Темзе, плывущий по воде мусор, и в то же время текст поэмы отличается редкостной сёмантической многослойностью; подразумевается не одна лишь «эта Темза», а поток бытия во все эпохи; это поэма не о Лондоне, а вообще о человечестве — повсеместно и во все времена.

Но и при таком схожем внеисторическом мировосприятии разных модернистских поэтов лирика их вовсе не одинакова по своему человеческому содержанию, и это следует особенно подчеркнуть. Взгляды на историю, время и пространство могут быть в общих чертах такими, как описано выше, и это, разумеется, накладывает печать на лирику, но вместе с тем в ней очень много зависит еще и от того, какие именно чувства владеют поэтом, что он хочет выразить. Готов ли он лишь холодно посмеяться над тусилой мира, лишь цинично потешиться над усилениями древних и нынешних людей как-то улучшить свою жизнь — или же им движут совсем иные чувства: боли, сострадания, жалости, милосердия, даже если его сознание отягчено безутешным пессимизмом.

В лирике Маннер читатель имеет дело с последним вариантом. Все ее творчество пронизано человеческим состраданием, которое нередко принимает социальную окраску, как, например, в цикле «Misericordia» («Милосердие»), согретом пронзительным состраданием к андалузским беднякам. Из стихов Маннер вырастает образ Скорби — образ, с ее точки зрения, совершенно необходимый и обязательный в поэзии. Поэзия, по ее убеждению, не имеет права быть немилосердной, бессердечной. Поэзия не должна уподобляться тому философу-стоику из стихотворения Маннер, который «обменял свое сердце на грамматику», чтобы заниматься только исследованием слов.

Возвращаясь еще к проблеме восприятия времени в лирике Маннер, уместно сказать несколько слов о том, как «пространственность» и «ландшафтность» времени воплощаются непосредственно в ее образном языке. Сборник «Так сменяются времена года» (1964) посвящен в основном природе, и уже само название сборника указывает на то, что важное место в нем занимает движение природного времени. Как выражается это движение, в каких метафорах? Выражается оно по преимуществу именно как пространственное движение, в соответствующих метафорах. Подчеркивается это опять-таки уже самими названиями многих стихотворений, например: «Куда уходит утра» («Minne aamut menevåt»), «Шестует вечер» («Illa kulkee»), «Ясные утра восходят» («Kirkkaat aamut kohoavat»). В последнем названии глагол «kohoavat» весьма необычен в финском контексте и подчеркивает именно осязаемо-пространственную предметность «утра» и «восходов» — показательное также множественное число. Подобные названия не случайны: они точно указывают на специфическое видение мира, которое затем и разворачивается в специфических образах самого текста стихотворений. Здесь все виды природно-временного движения передаются именно через пространственное движение: утро ниспадает сквозь листву деревьев, времена года совершают поворот, осень проезжает на повозке, зима настигает покрывало на поля.

В том же сборнике Маннер есть особый стихотворный цикл, озаглавленный совсем научно: «О соотношении времени и пространства». Не следует пугаться названия — в цикле «обычные» для Маннер стихи о природе с мотивами о птицах, дождях, звездах, и сюда же влетают культурно-исторические мотивы: о музыке Моцарта, о поэ-

зии Вальтера фон дер Фогельвейде, средневековым немецком миннезингере. Вполне сегодняшний ландшафт как бы сливается в стихотворении с культурно-историческим ландшафтом, в настоящем присутствует прошлое, и сам образ Фогельвейде тоже присутствует среди нас как бы физически — он поет свою любовную песню, «прислонившись к дереву», на виду у нас.

Природный мир изображается в стихах Маннер как прекрасный и подлинно ценностный мир. «Каждую весну я плачу от радости, что так прекрасна эта земля». Красота природного мира для поэтессы — это тот «сладкий сылок», который привязывает человека к жизни. Но, кроме биологического мира, существует социальный мир, наряду с природой есть человеческое общество, и потому окружающая красота для Маннер дисгармонична, в нее входит и разрушение. В сильном стихотворении «Гермес» поэтессы говорит, что она живет в двух мирах — природном и социальном, причем из последнего в ее сны «вонзается штык», символ насилия и жестокости. Иногда и природный мир описывается у Маннер образами жестокого социального мира; о наступлении опустошительных для природы осенних холодов говорится как о военном нашествии, стужа «ножом вспорол звонкое горло сентябрю».

Пространственно-ландшафтный взгляд Маннер на исторические события фиксирует только их трагическую сторону — жестокость, насилие, кровь. Внимание Маннер к антагонистическим ситуациям в мире особенно обострилось в 60-е годы. Уже в «Орфических песнях» (1960) был цикл «Стронник» — об угрозе атомной катастрофы. Сборник «121° по Фаренгейту», кроме испанской тематики, включал стихи, навеянные ближневосточными военными конфликтами.

При всех политических разногласиях у сегодняшнего человечества есть одна общая и неотложная задача: сохранить мир на планете. Эта первейшая задача объединяет всех художников-гуманистов, независимо от их политического мышления. Впечатляюще сказал об этом хорошо известный и в Финляндии советский писатель Чингиз Айтматов на VII съезде писателей СССР в 1981 году:

«Человечество давно было озабочено концом света и еще на заре самосознания пыталось это предвидеть и даже нарисовать. В Библии — это великий потоп, в других книгах — всевозможные стихийные бедствия.

Но до нас с вами никто и нигде в истории не мог себе представить — и никому такое не приходило в голову, — что конец света может наступить в результате самоистребления, самоубийства человеческого рода, накопившего в своем арсенале смертоносные средства космического объема.

Художнику наших дней предстоит проповедовать и внушать человеку мысль о необходимости чувствовать, думать, понимать другого, как себя, обращаться ко всему свету, доходить словом до каждого сердца.

Только при этом условии можно надеяться, что человек избежит эмоционального оскудения, избежит озверения, избежит технического дикарства и не посмеет нажать ту самую ядерную кнопку, к которой подключены все жизни.

Мир замер в ожидании. Мир поднимается, как грозная, вскипающая океанская волна, но

тем временем сигналы тревоги, превращаясь, к сожалению, в риторику привычных, повседневных ситуаций, скользят по сознанию людей, заставляя их насторожиться лишь на мгновение, ибо их жизнь, дела, семья, повседневные заботы и быт ждут их.

Человеку свойственно жить сиюминутной жизнью. Литература и искусство призваны сохранить великие идеи гуманизма, перевести их из глобального в личный план, чтобы каждый человек был озабочен проблемами мира, как своими собственными*.

Именно заряд гуманизма и подлинной человеческой тревоги придает талантливой поэзии Эвы-Лизы Маннер непреходящую общезначимость. Философский уклон и «глобальность» приподнимают эту поэзию над узколичным, сиюминутным и второстепенным, но в то же время она не превращается в холодную риторику, а исходит из сердца и обращена к читательскому сердцу.

Предостерегая от упрощенного понимания ее поэзии, Маннер в уже упоминавшемся выступлении на тему «Как родились мои книги»

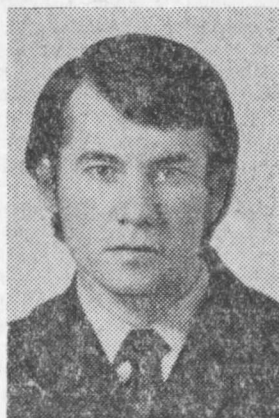
подчеркивала, что избираемым ею коллизиям (в том числе с крайне заостренным выражением «солипсистой» и экзистенциалистско-пессимистической точки зрения, как, например, в поэме «Хроматические уровни») не следует придавать однозначно-нормативного, универсально-обязательного смысла. В лирике такие коллизии, с точки зрения Маннер, являются своего рода испытаниями духа, экспериментальными крайними ситуациями, в которые сознание преднамеренно ставит себя. В них «чистое сознание» и гуманистическое чувство дерзко спорят между собой, нередко оказываясь на краю бездны и тем самым испытывая себя. И когда такой бездной оказывается экзистенциалистское «ничто», Маннер вовсе не спешит выдать это за высшую и конечную истину, ибо в споре неотступно участвует гуманист, напоминающий о том, что эта «экспериментальная истина» абстрагированного «чистого сознания» несовместима с живой жизнью, человеческим бытием как таковым.

Гуманизм неотделим от поэзии Маннер, ее стихи — о том, что волнует сегодня людей в мире.

* «Литературная газета», 8 июля 1981.

В. БЕЛКОВ

Вячеслав Сергеевич БЕЛКОВ родился в 1952 году в Вологде. Окончил филологический факультет Вологодского педагогического института. Был участником Пятого всероссийского семинара молодых критиков. В «Севере» печатается с 1981 года. Живет и работает в Вологде.



“ПОМОЛЧИМ-ПОГОВОРИМ...”

(Диалог в лирике Николая Рубцова)

НЕМАЛО общего отмечено уже критиками в творчестве трех таких художников слова, как Василий Шукшин, Александр Вампилов и Николай Рубцов. Объединяет их и речевая стихия героев. Как будто герои, рожденные по воле этих писателей, спешили после долгого молчания выговориться, поведать о себе...

Драматургу Вампилову сам жанр «дал в руки» прямую речь, диалог. Едва ли кто будет спорить, что «основой повествования в рассказах Шукшина является язык героя, скрытая в его слове самохарактеристика» (Г. Беляя). Нередок диалог и в лирике Руб-

цова, хотя лирике, казалось бы, он как раз менее всего свойствен.

Творческую общность названных современных писателей во всей полноте ее еще предстоит изучать. Несомненно одно: их объединяет поиск ответов на сложнейшие нравственные вопросы нашего времени, боль за живую душу человека.

Часто говорят, что поэзия и есть диалог поэта с миром. В настоящей статье предпринята попытка пристальней взглянуть в рубцовский диалог, взятый вначале в широком смысле этого слова, выяснить роль диалога у Рубцова.