

УДК 821.161.1-1

doi: 10.18101/1994-0866-2017-3-126-133

**ПОЭТ И ВРЕМЯ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА  
О. МАНДЕЛЬШТАМА И М. ЦВЕТАЕВОЙ 20-х гг. XX в.**© *Пелихова Алена Анатольевна*

кандидат филологических наук, старший преподаватель,

Бурятский государственный университет

Россия, 670034, г. Улан-Удэ, ул. Пушкина, 25

E-mail.ru: alenapeli@mail.ru

Статья посвящена исследованию взаимовлияния и взаимообусловленности творческого процесса и социокультурной ситуации на примере поиска новых творческих путей в непозитическую эпоху, обращения поэтов к определенным формам и жанрам. Временной период — 1920-е годы — это та культурная (и литературная) эпоха, которая была одной из главнейших причин, повлиявших на поэтов, заставивших искать их иные пути самовыражения: либо писать прозу — Мандельштам, либо обратиться к определенному жанру (эпитафии в случае Цветаевой). Коренные изменения в социокультурном воздухе эпохи, в эстетических литературных взглядах писателей достаточно полно воплотились в их прозаических текстах, в которых лирическое «я» в некоторой степени объективируется, «эпизируется», отражая положение личности, находящейся в предельной зависимости от социальной действительности. Общая картина мира сказалась на формах конструирования личностного сознания.

**Ключевые слова:** проза поэта; социокультурная ситуация; социокультурный контекст; эпитафия.

Социокультурный контекст литературного произведения можно охарактеризовать по-разному: с точки зрения взаимодействия и взаимодополнения цепочки *время — социокультурная ситуация — личность*; с точки зрения коммуникации в социокультурном пространстве, например, диалога автора художественного произведения с самим собой, с историей, с повседневностью; с точки зрения субъектно-объектных отношений писателя и культуры и той роли, которую играет творческая индивидуальность писателя в локальном социокультурном пространстве. Диалог читателя с произведением приобретает в таком случае характер диалога *сквозь* текст. Представляя собой культурную ценность, сам «текст» (речь, зафиксированная на «бумаге», на «манускрипте» в широком смысле слова) вступает в диалог с культурным пространством: вопрошает, отвечает, сомневается, жаждет понимания, вслушивается в чужую речь.

В этом смысле необходимо назвать имя прежде всего М. Бахтина. Понимание культуры, по Бахтину, возможно только через диалог, под которым он понимает любое соприкосновение с миром культуры. Причем диалог первичен по отношению к тексту, более того, он является главным механизмом смысло- и текстообразования. Поэтому для художника при создании произведения важным оказывается диалог с культурным пространством, временной аспект творчества [1]. Вот почему социокультурные обстоятельства яв-

ляются неотъемлемой частью всего процесса создания художественного произведения. Рассмотрим обстоятельства, формировавшие творческий процесс в 20-е гг. XX в.

Борис Пастернак определял этот период как конец поэзии, гибель литературы: «...В последние годы жизни Маяковского... не стало поэзии ничьей, ни его собственной, ни кого бы то ни было другого, когда повесился Есенин ... скажем проще, прекратилась сама литература» [4, с. 338]. В переписке поэта с Мандельштамом имеются следы разговоров о финальном стиле эпохи. В статье «Вассерманова реакция» Пастернак дает образ современного ему читателя: «...Клиент-читатель стал господином нового вида промышленности. В такой обстановке бездарность стала единственно удачным родом дарования. Читатель или без разбору принимает все, что выпускает к его услугам индустрия последних сроков, или же с тем же безразличием отвергает все рыночные новинки из слепого недоверия. Нет читателя, который умел бы отличить поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте...» [4, с. 350]. Для поэта конец лирической стихии губителен в прямом, физическом смысле (расстрел Н. Гумилева, смерть А. Блока, самоубийство С. Есенина и В. Маяковского). Лишаясь восприимчивости читателя, поэзия, рассчитанная на «симпатический подхват» современников, не слышна, как в безвоздушном пространстве. «Отравлен хлеб и воздух выпит», — провиденциально писал Мандельштам в 1913 г., еще не зная, что его слова окажутся пророческими, реально значимыми, лишний раз подтверждая мнение А. С. Пушкина о поэте как о Пророке. «Самоубийство Есенина, отсутствие стихов у Мандельштама в 1924–1930-х гг., Пастернака и Ахматовой — естественное следствие объективных причин. Мандельштам переводит, пишет «Египетскую марку», Пастернак работает над революционными поэмами, переделывает старые стихи, Ахматова занимается Пушкиным» [4, с. 93].

В этих условиях призвание художника мыслимо лишь как нравственный долг. В годы, когда «ни общего языка, ни чего бы то ни было другого, — писал Пастернак в 1930 г., — современная жизнь лирику не подсказывает, искусство выходит из “эстетического кольца” и становится из дела вкуса, риска и скромности вопросом нравственным... То есть там, где в здоровое время мы считали бы естественным говорить так-то и так-то, мы теперь (каждый по-разному) считаем это своим долгом» [4, с. 107]. Энергия революционного разрушения, выделившаяся как сублимация творческой энергии, как компенсация невозможности «плодотворного существования», обращена против творческой личности как таковой, против попыток продолжать творческую жизнь в поэзии. Об этом с не меньшей трагической определенностью сказал В. Маяковский: «Только вот поэтов, к сожалению, нету / (Впрочем, может, это и не нужно)».

Об этом же времени О. Мандельштам писал в статье «Выпад» (1924): «Искажение поэтического произведения в восприятии читателя... социальное явление, бороться с ним трудно... легче провести в СССР электрификацию...» [2, с. 435]. Для Мандельштама также очень важен адекватный читатель, настолько важен, что отсутствие такового на несколько лет привело поэта к молчанию, паузе в стихотворном творчестве. Чудовищная для поэта

возможность — внутренне примириться с собственной ненужностью, усомниться в целесообразности появления поэзии среди полезного «агитпропа» — свидетельствует о «болезни» эпохи, о возможном духовном и культурном обнищании, о невольной ущербности общества, вынужденного отказаться от плодотворного существования ради утопической идеи социального творчества.

Для О. Мандельштама 1920-е гг. отмечены вынужденной работой над переводами, редактурой, рецензиями и полным отказом от поэтического творчества, т. к., по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, «переводилась абсолютная дрянь, отравы, хотя всякий принудительный перевод для поэта губителен. Мандельштам так закабалил себя переводами, что даже передохнуть не мог...» [2, с. 51]. Можно сказать, что Мандельштам под давлением внешних обстоятельств и сложившейся ситуации, когда невозможно было заработать и содержать семью с помощью поэтического творчества, под воздействием набирающего все большую силу общественно-политического режима приходит к решению самовыразиться, самореализоваться иным способом — через прозаическое творчество. В это время он обращается к прозе, так же как и Пастернак. Свое обращение к прозе поэт в какой-то мере обосновал в статье «Литературная Москва» (1922): «Жажда... прозы совпала у нас с революцией. Сама поэзия потребовала прозы. Она утратила всякий масштаб — оттого, что не было прозы. Она достигла нездорового расцвета и не смогла удовлетворить потребности читателя, приобщиться к чистому действию словесных масс, минуя личность автора, минуя все случайное, личное и катастрофическое (лирика)» [2, с. 534].

В 1922 г. в соответствии с мыслями о «финальном» стиле эпохи («конец века, конец революции, конец молодости, гибель Европы») О. Мандельштам написал статью «Конец романа». Определяя роман как «композиционно замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц» [2, с. 464], Мандельштам показал, как совершенствовалась и развивалась эта форма. XX век для него знаменует конец биографии, конец психологических мотивировок человеческих действий. По его мнению, конец этого жанра определяется тем, что «человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой личности» [2, с. 468]. В полном соответствии с этим пониманием Мандельштам создал свой образец новой прозы — первое прозаическое автобиографическое произведение «Шум времени» (1923), опубликованное в 1925 г. частным издательством, т. к. государство принимало у Мандельштама только переводы. Это была одна из немногих изданных в СССР книг, которая вызвала поразительное, впоследствии уже невозможное, единодушное и советской, и эмигрантской критики. Причем большинству рецензентов Мандельштам-прозаик казался даже выше Мандельштама-поэта. Лишь некоторые поэты, например М. Цветаева, Г. Адамович, выразили неприятие, непонимание этого произведения и, как следствие, были невысокого мнения о его художественной ценности.

В соответствии с идеями эссе «Конец романа» Мандельштам написал еще одно прозаическое произведение, но уже не автобиографическое, а с вымышленным героем — «Египетскую марку», в котором главный герой с внутрен-

ними мотивировками поступков перестает быть организующим центром романа, поэтому повествование распадается на отдельные, внешне не связанные фрагменты. Официальная литература полностью не приняла этот прозаический опыт поэта, т. к. ничего похожего ни в советской, ни в классической прозе на тот момент еще не было. Одной из основополагающих особенностей «Египетской марки» является ослабление или полное отсутствие сюжета с причинно-следственными связями, подмена объективного, позитивистского восприятия мира впечатлением, основанным на некоем подсознательном механизме припоминания. Судьба личности раскрывается не в сюжете, но в ассоциативных сцеплениях субъективной памяти главного героя. События связываются между собой только сознанием самого героя. Отсюда разорванность повествования, его мозаичность и фрагментарность. Отсутствием сюжета и особой техникой повествования подчеркивается уход от традиционной прозы. В прозе поэта фрагментарность актуализирует особый поэтический субъективизм, который характерен для языка лирики, часто используется ею и составляет ее отличительную особенность.

Можно сказать, что организация повествования в «Египетской марке» находится под безусловным влиянием поэтического сознания уже сформировавшегося поэта. Даже беглый взгляд на некоторые страницы «Египетской марки» вызывает в памяти графический образ стихотворного текста: строки разной длины, многочисленные позиционные отступы, напоминающие стихотворные строфы. Конфигурация текста, его графический облик сопряжены со смыслом. Оттого можно легко передать суть какого-либо «куска», небольшой главы, но нельзя пересказать его полностью, как не пересказываемы стихи. Однако внешне бессвязные, разорванные, раздробленные, как будто рассыпающиеся звенья повествования имеют глубокую взаимосвязь друг с другом. Основа этой связи — ассоциации, которые возникают в сознании героя или автора-рассказчика. Отсюда в центре изображения сознание героя и реальность, попавшая в это воспринимающее сознание, отсюда фрагментарность и «опускание само собой разумеющегося».

Таким образом, Мандельштам в качестве вынужденной адаптации к существующим условиям жизни, при которых поэзия востребована не в прежней мере и, по мнению обоих поэтов, не находит своего читателя, обращается к иной форме самовыражения — прозаическому творчеству. Его проза, испытывая на себе сильное влияние со стороны поэзии, имеет отличительную черту — особую форму организации повествования, позволяющую говорить о принадлежности прозы Мандельштама к типологической общности — *прозе поэта*, особому роду художественной и мемуарной прозы, имеющему коренные отличия от традиционной прозы.

В 1928 г. Мандельштам публично обвинили в переводческом плагиате, после чего развернулась длительная кампания, в результате которой он лишился ленинградской квартиры, вынужден был переехать в Москву и в конце концов выйти из Союза писателей. Конфликт, травля и связанные с ними эмоции легли в основу еще одного прозаического произведения — «Четвертой прозы» (1929), в котором Мандельштам уже открыто противопоставляет себя «кровавой Советской земле» и ее «захватанному грязными лапами со-

циализму): «...кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского племени» [2, с. 144]. «Четвертая проза» была издана в Советском Союзе только в 1988 г., до этого еще в 1960-е гг. она (без одной, крайне антисоветской главки, отсутствующей даже в западных изданиях) стала самиздатовским бестселлером. Автобиографические произведения Мандельштама, как и «Египетская марка», отличаются от традиционной прозаической манеры повествования, принятой в этом жанре. Так, в «Четвертой прозе» практически нет сколько-нибудь ясного изложения реальной биографии автора, понять, о чем идет речь, можно только зная те жизненные факты, которые подтолкнули к написанию такой прозы. Она как бы сознательно лишена какого-нибудь композиционного плана. С первых же слов автор рассчитывает на знание читателем материала, хода событий, о которых умалчивает вследствие того, что важными для творчества являются только реакция, эмоции и чувства автора как ответ на произошедшее в реальной жизни. Дело в том, что в автобиографии Мандельштама рассказчик принадлежит ко времени, в котором «акции личности в истории падают», как он пишет в эссе «Конец романа», а давление социальной атмосферы лишает человека его индивидуальной судьбы. Он становится похожим на тех европейцев, которые «выброшены из своих биографий, как бильярдные шары из луз» [2, с. 468].

Кризис стал переломным моментом в творчестве поэта. После негативных эмоций, сублимировавшихся в творчество, в прозу, к Мандельштаму, по словам его жены, вернулись стихи: «Почти два года, истраченные на распрю, окупилась во сто крат, «больной сын века» вдруг понял, что он-то и был здоровым. Когда вернулись стихи, в них уже и в помине не было темы «усыхающего довеска» [5, с. 93].

Вызванные социокультурными тенденциями изменения в литературных предпочтениях писателей достаточно полно воплотились в их прозаических текстах, в которых лирическое «я», отражая положение личности, находящейся в предельной зависимости от социальной действительности, в некоторой степени объективируется, «эпизируется». Общая картина мира сказалась на формах конструирования личностного сознания и другого поэта данного периода — Марины Цветаевой. Реакцией на социокультурную ситуацию стал возросший интерес ее к жанру эпитафии.

В 1922 г. М. И. Цветаева эмигрирует из России. Исследователями отмечалось, что за границей в ее творчестве происходят существенные изменения: центр тяжести в ее поэзии сдвигается в сторону лиро-эпических форм, кроме того, она все охотнее пишет прозу. «Эмиграция делает меня прозаиком», — жалуется она А. Тесковой в 1933 г. Сама Цветаева свое обращение к прозе мотивирует чисто внешними, бытовыми причинами. В письме к Вере Буниной от 28 августа 1935 г. она пишет: «За последние годы я очень мало писала стихов. Тем, что у меня их не брали, — меня заставили писать прозу» [6, с. 293]. Однако можно предположить, что Цветаева недооценивает (или сознательно скрывает) причину изменений, развернувших ее от стихов к прозе. В 20–30-х гг. Цветаева пишет ряд текстов, соединяющих в себе жанровые признаки мемуаров и философского эссе: «Герой труда» (1925), «Наталья

Гончарова» (1929), «История одного посвящения» (1931). «Живое о живом» (1932), «Пленный дух» (1934). К. Азадовский в комментариях к переписке Рильке с Цветаевой отмечает, что эти тексты — реакция Цветаевой на известия о гибели дорогих ей людей, вызванная желанием «продлить жизнь посредством любви и слова». «Кто был — должен быть всегда, — писала Цветаева, — и это — забота поэтов». В связи с этим Азадовский считает убедительной попытку исследовать «принцип эпитафии» как основополагающий для творчества Цветаевой в 20–30-е гг. В произведениях Цветаевой 20–30-х гг. выведена целая галерея поэтов, судьбы которых осмысляются в аспекте темы смерти. Примечательным образцом подобного осмысления является поэма «Новогоднее» (1927) — элегия на смерть Р. М. Рильке и одновременно, по замечанию И. Бродского, исповедь перед умершим поэтом как «абсолютным слушателем» [3, с. 195].

Довлеющую роль жанра эпитафии в творчестве Цветаевой 20-х гг. видит и Мария-Луиза Ботт. Она отмечает, что в поэзии и прозе Марины Цветаевой 20-х гг. XX в. основополагающим является принцип мировидения, основанный на жанре эпитафии, получившем особенно широкое распространение в русской поэзии в конце XIX в. [7, с. 93]. В эпоху символизма он почти исчезает, но в годы, когда это течение в литературе иссякает, он вновь набирает силу; причина такой цикличности, по мнению исследовательницы, в том, что эпитафия — жанр, знаменующий умирание поэтической эпохи. Здесь уместным будет вспомнить, что многие литературоведы считают, что явление прозы характерно для стыка «поэтических» и «прозаических» эпох. Эту особенность прозы поэта отмечал и Р. Якобсон: «...Как проза Брюсова, Белого, Хлебникова, Маяковского и Пастернака — уникальная колония новой поэзии — открывает целый веер путей, готовящий новый взлет русской прозы... Так в свое время проза Пушкина и Лермонтова явилась как вестник грандиозного праздника прозы, открыть который предстояло Гоголю...» [6, с. 325], т. е. Мандельштам, создавая свою прозу, и Цветаева, усиливая жанр эпитафии в своей лирике, как бы предошущают «умирание» поэтической эпохи.

Среди русских постсимволистов Цветаева особенно способствовала возрождению эпитафии, которая проходит несколько стадий развития в ее творчестве, от первых произведений до 30-х гг. В ранний период, когда в произведениях Цветаевой превалирует биографически-прагматический контекст, эпитафия выполняет функциональную роль, аналогичную роли надгробного слова. Позже эпитафия эволюционирует в сторону повествовательности, нарративный дискурс которой ведет к трансцендентальной перспективе. В центре внимания поэта оказывается уже не узко-жизненная или конкретно-историческая роль усопшего, а вневременное значение его деятельности, причем сама его смерть трактуется как начало новой жизни.

Этот процесс особенно наглядно проявляется в творчестве Цветаевой после 1917 г. В «Стихах к Блоку» (1921) она скорбит не только о Блоке-человеке, но и обо всей горестной судьбе русской поэзии, об упадке «песенного начала», «народного эпоса»: «Так, Господи! И мой обол /

Прими на утверждение храма. / Не свой любовный произвол / Пою — своей отчизны рану».

Цветаева писала А. Ахматовой: «Смерть Блока я чувствую как вознесение». Поэту сквозь трагический пафос смерти пробиваются славословящие ноты, и в цикле появляется мотив воскрешения — вознесения — вечной жизни. «Над окаянной — / Взлет осиянный. / Праведник душу урвал / осанна!»

Эпитафия «На смерть Рильке» (1927) содержит оценку и жизненного пути умершего поэта, и его всемирно-исторической поэтической миссии. Такие приемы, как «разорванность, отрывистость, восклицательно-вопросительное оформление обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними перекличками; использование неназванных, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста» [10, с. 69], способствуют этому:

Верно, плохо вижу, ибо в яме,  
Верно, лучше видишь, ибо свыше...  
Из всего *того* один лишь *свет* тот  
Наш был, как мы сами — только отсвет  
Нас — взамен всего сего — весь *тот* свет.

Тот свет — вневременный, вне времени и пространства, но именно он дает возможность оказаться не «в яме», не быть только «отсветом», а стать «свыше» и все увидеть лучше, т. е. жизнь здесь, на этом свете, в это время для поэта неполноценна, ущербна и губительна. Автор через переживание смерти близкого человека дает философскую оценку своего времени. Примерно об этом же в эссе «Твоя смерть» (1927), созданном в связи со смертью Р.-М. Рильке, конкретнее, в его вступительной части, представляющей самостоятельный текст. «Каждая смерть, даже из самого ряда выхождения выходящая, — о твоей говорю, Райнер, неизменно оказывается в ряду других смертей, между последней до и первой после. Никто никогда не стоял над гробом без примысла: “Над кем последним так стоял, над кем первым встану?”». От лица всех и каждого в отдельности Цветаева говорит и далее, хотя разворачивает перед нами события прежде всего своей творческой жизни, события своего, особым образом организованного сознания.

В конце 20-х гг. дискурсивная манера в эпитафиях Цветаевой окончательно берет верх над лирической; в стихотворениях на смерть Маяковского, Волошина, А. Белого Цветаева рисует не только литературные портреты поэта, но и широкую картину самой эпохи, что придает ее произведениям характер литературно-философского эссе.

Таким образом, время рождения литературного произведения является частью истории создания этого произведения. Д. С. Лихачев писал: «Чтобы воспринимать культурные ценности во всей их полноте, надо знать их происхождение... знать, как, когда и при каких обстоятельствах они были созданы» [8, с. 71]. Именно время, по признанию самих поэтов, стало одним из основополагающих факторов, направившим поэтов на путь поиска нового способа самовыражения. И в этом случае современники их услышали.

*Литература*

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Мандельштам О. Стихотворения. Проза / сост., вступ. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. — 736 с.
3. Московская Д. В поисках слова: «странная» проза 20–30-х гг. // Вопросы литературы. — 1999. — № 6. — С. 31–65.
4. Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4: Повести. Статьи. Очерки / сост., подг. текста и коммент. В. М. Борисова и Е. Б. Пастернака. — М.: Художественная литература, 1991. — 910 с.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.
6. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — 464 с.
7. Bott M.-L. Studien zum Werk Marina Cvetaeva: Das Epitaph als Prinzip der Dichtung M. Cvetaeva. — Frankfurt a. M., 1984. — 130 S.
8. Лихачев Д. С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 5–44.
9. Ничипоров И. Б. Художественное пространство и время в «Блоковском цикле» М. Цветаевой // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаяевская междунар. науч.-тематич. конф. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. — С. 51–63.
10. Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. — М.: Эллис Лак, 1999. — 816 с.

POET AND TIME: SOCIOCULTURAL CONTEXT  
IN O. MANDELSTAM'S AND M. TSVETAEVA'S WORKS OF THE 1920s

*Alena A. Pelikhova*

Cand. Sci. (Phil.), Senior Lecturer, Department of Philology and Teaching Methods,  
Buryat State University  
25 Pushkina St., Ulan-Ude 670034, Russia

The article studies the mutual influence and interdependence of creative process and socio-cultural situation on the example of search for new creative ways in the unromantic era, appeal of the poets to certain forms and genres. 1920s was such a cultural (and literary) era, which influenced the poets, forced them to look for other ways of expressing themselves: either write prose like Osip Mandelstam, or turn to a specific genre (epitaph in Marina Tsvetaeva's case). The fundamental changes in sociocultural sphere, in aesthetic literary views of the writers are fully embodied in their prosaic texts, in which the lyric "I" was to some extent objectified, "got an epic look", reflecting by that the status of a person in complete dependence on social reality. The general worldview affected the forms of constructing personal consciousness.

*Keywords:* poet's prose; sociocultural situation; sociocultural context; epitaph.