

¹ Джеймс Г. Женский портрет. М., 1982. С. 482.

² The Portable Henry James. New York, 1978. P. 1. (Перевод наш — И. Л.).

³ Джеймс Г. Женский портрет. С. 484.

А. С. ШЕВЧЕНКО

СОЦИАЛЬНЫЕ БАЛЛАДЫ И. Р. БЕХЕРА КОНЦА 20-х — НАЧАЛА 30-х ГОДОВ

Ряд баллад Иоганнеса Р. Бехера пролетарской тематики включен по-этом в сборник «Голодный город» (1927). В балладе «Английский горнорабочий» (23)¹ картина социальных бедствий, подтолкнувших горнорабочих на стачку, представлена полно, эмоционально, ибо рассказчик (он же и участник стачечных событий) как бы заново переживает случившееся. Он делится своими размышлениями, внутренний политический смысл которых нацелен на то, чтобы поддержать боевой дух товарищей. К одной из особенностей баллады, придающей содержанию мажорное звучание, относится повтор. В половине строф повторяется слово «Стоп!». Часто им начинается и кончается поэтическая строфа: «Стоп! я сказал — стоп!» — такой фразой-командой открывается баллада. Чеканность, звонкость однотипной повторяющейся фразы придает тексту баллады особый эмоциональный настрой: боевитость, наглядность, броскость плаката, агитки. Повтор здесь играет сюжетообразную, композиционную роль, т. е. иную, чем в ранних балладах И. Р. Бехера, где он служил цели усиления драматизма содержания («Баллада о крике», «Баллада о «Большом Ненасытном»). В балладе «Английский горнорабочий» повтор создает легко обозримую, на манер лубочных, картину того, «как закалялась сталь».

«Баллада об электрическом стуле» (104) — это своего рода репортаж с места жутких событий, автор которого решает передать физиологические подробности умирания на электрическом стуле. Конвейер смерти — порождение и символ буржуазной цивилизации — «организован» как «дело» законное и богоугодное. При казни присутствуют представители власти со своими понятиями о справедливости. Слышится циничный возглас: «Хелло, следующий!». В балладе-репортаже есть своя экспозиция — описание «дома смерти»; кульминация — натуралистическая сцена казни; эпилог — жизнь вокруг. Есть и обширное послесловие, которое смягчает тягостное впечатление от предшествующего повествования баллады. Послесловие баллады — это как бы взгляд в будущее, взгляд, наблюдающий картину справедливого возмездия палачам: «дом смерти изрешечен выстрелами», палачи казнены на том же электрическом стуле.

В «Балладе об электрическом стуле» наблюдаем присущую этому жанру недосказанность, открытость для читательского домысла. При этом функция таинственности, свойственная балладе, меняется: здесь нет мистики, как у части романтиков либо экспрессионистов. Читатель не без основания предполагает, что в балладе И. Р. Бехера — политический осужденный, следовательно, здесь проявляется обычная балладная недосказанность иного, социально-исторического плана. Сам жанровый принцип сохраняется, но становится иным, он как бы программируется поэтом с позиций передовой, революционной эстетики. Читательское впечатление расправы над «политическим» в «Балладе об электрическом стуле» укрепляется в связи с аналогичным описанием в пятой главе романа «Люизит» казни американской социалистки Мэри Грин².

Панорама социальных бедствий пролетариев города и села представлена писателем и в балладах сборника «Серые колонны» (1930). «Баллада об азоте» (289) написана в форме исповеди молодого рабочего, что придает повествованию особую задушевность и убедительность. В этой балладе нет ни слова о фабрикантах, полиции и церкви. И тем не менее социальная острота содержания налицо: война, с которой отец вернулся калекой, — обман, работа на азотном предприятии — выжимание сил,

жизнь — нищета. Центральными в рассмотренных балладах являются политические события, всколыхнувшие рабочих. В «Английском горно-рабочем» — стачка, послужившая уроком классовой борьбы, в «Балладе об азоте» — первомайская демонстрация, пробудившая массы и укрепившая надежды на добрые перемены. Сцена прозрения отца и сына, занимающая большую часть баллады, имеет глубоко обобщающее значение. Она свидетельствует о росте сил сопротивления, о единстве помыслов и устремлений старшего и младшего поколений рабочих. Последний стих баллады — «Но мы, мы — поднимемся из азота!» — звучит как завет отца сыну, своей твердой верой приближающего мечту. Перед нами баллада новеллистического типа, своего рода микророман: есть биография героя, показаны трагедия отца, характер войны, дана устремленность в будущее. Отдельные эпизоды по-балладному только заявлены, но в сознании читателя они легко развиваются, образуя целостное социальное полотно.

«Баллада о «Красном Металле» (760) написана, как и большинство баллад И. Р. Бехера, по следам конкретного факта. Берлинская забастовка металлистов, по свидетельству немецкого критика О. Биха, «является зародышем огромного и важного боевого движения»³. Обе баллады близки не только конкретно-исторической основой, но описанием тяжелого труда рабочих крупного капиталистического производства. И там и здесь писатель показывает, как в рабочем коллективе появляется оратор, мобилизующий массы на сопротивление. В результате герои «Баллады об азоте» встают в ряды демонстрантов, а митинг рабочих-металлистов заканчивается объявлением стачки. Художественно-выразительным эпилогом баллады является «Песня о Красном Металле». Маршевый ритм песни построен на скандировании идейно-опорных слов и сочетаний: Металл. День. Красный Металл. Плотный астрофичный текст песни, в отличие от четырехстишной строфики баллады, передает образ монолитной массы, устремленной в Завтра. «Баллада о Карле Шмидте из серого города, который в сочельник посетил город богачей» (307), безусловно, примыкает к двум предыдущим балладным стихотворениям, так как в ней даны картины социальных бедствий и личность, генерирующая революционно-пролетарский опыт. Смерть Карла Шмидта от полицейской пули настраивает голодных из «серого города» на боевой лад. Баллада изобилует подробными описаниями контрастно поданных картин: пышность и сытость «города богачей» — голод и нищета «серого города»; шествие рабочих и грузовики с полицейскими; последние земные ощущения умирающего Карла Шмидта (тяжесть в груди, холодная земля под ним, тишина...) и видение в бреду (плоды мощного волшебного дерева, срываемые ветром «серого города», засыпали «город богачей»). Принцип антитезы, особенно наглядно представленный в этой балладе, имеет место во всех балладах поэта рабоче-крестьянского тематического круга и служит цели художественного отражения классового антагонизма.

Все три баллады как бы озарены красным светом, игру которого ощущает на своем лице даже слепой рабочий, ведомый сыном. Красный цвет о многом говорит трудовому люду. Это цвет крови поколений борцов за свободу. Но, прежде всего, красный цвет — это занимающаяся заря будущего, когда тысячи пролетариев из «серого города» с красными знаменами хлынут в «город богачей». В это свято верит рассказчик истории о Карле Шмидте. Определение **красный** в одной из баллад вынесено в название и заключено в кавычки («Баллада о «Красном Металле»»), как синоним понятия «борящийся пролетариат». Многие писатели европейской пролетарской поэзии 30-х годов берут подобную метафору для изображения «льющейся» пролетарской массы, и среди них Л. Арагон («Красный фронт»), Х. Смирненский («Красные эскадроны») и другие. Монументальность, социальный накал баллад И. Р. Бехера ведет свое начало от поэзии В. Маяковского дооктябрьской поры («Облако в штанах», «Война и мир», «Человек» и др.). Иоганнес Р. Бехер, близкий

В. Маяковскому по духу и творческим исканиям⁴, делает переводы из его поэзии («150 миллионов», 1925), дает своим сочинениям названия по аналогии («Красный марш», 1925), создает оригинальную поэму, оттачиваясь от эпической поэзии В. Маяковского («Великий план. Эпос социалистического строительства», 1930).

Сборник, куда входят анализируемые три баллады, назван И. Р. Бехером многозначительно — «Серые колонны». Можно ли предположить, что поэт имел в виду безликую массу? Некий оттенок подобного впечатления есть, ибо на улицы вышли «десять раз по десять тысяч». Напрашивается сходство с широкими экспрессионистскими определениями. Но главное все же не в отзвуке экспрессионистских обобщений. «Серый город», о котором идет речь в «Балладе о Карле Шмидте», — это город бедняков, то есть «голодный город», как назван И. Р. Бехером предыдущий сборник 1927 года. Таким образом, автором подчеркнута не столько безликость, сколько социальная общность людей, объединившихся в колонны. В чем примечательность последних? Колонны **серые**, но движутся они под **красными** флагами с «Интернационалом» на устах и отнюдь не склонны мириться с «городом богачей». Колонны — это не разрозненные единицы, а слияние их множества, масса, организованная идеей. Рядовые этого множества показаны И. Р. Бехером крупным планом. Это Карл Шмидт, отец и сын в «Балладе об азоте», оратор-металлист в «Балладе о «Красном Металле». Социальность, свойственная всем рассматриваемым балладам поэта, становится очевидной авторской позицией. Поэт показал живые эпизоды жесточайшей эксплуатации в буржуазном мире, вскрыв его антигуманную, античеловеческую суть. Социальная антиномия, на которой сосредоточена авторская мысль, находит закрепление уже на стадии архитектоники бехеровских баллад. В балладах с широким использованием экспрессионистской образности (ранние баллады: о крике, о голоде, о Большом Ненасытном) картина социального зла более развернута, и когда страдания героя достигают предела, происходит качественный скачок: меняются ситуация, положение и самосознание героя. Вторая часть этих баллад предельно лаконична — от строфы до нескольких стихов — и совпадает с эпилогом. Напротив, в балладах пролетарского цикла наблюдается детализация и расширение сцен, где действуют силы сопротивления. Вторая структурная часть бехеровских баллад является ведущей в идейном отношении и своим оптимистическим многоголосием возвещает эру социальных перемен.

Характерная особенность эпизодов борьбы в изображении И. Р. Бехера — их массовость и организованность. Создается впечатление, что весь трудовой люд вышел на улицы и площади: «Через город... льется Красный Металл» («Баллада о «Красном Металле»). Писатель создает яркую, плакатную картину многошумного людского моря — массового выступления рабочих за свои права. Подобные эпизоды языком подвижного лубка (Bilderroman) передает современник И. Р. Бехера, резчик по дереву Франц Мазерель. Экспериментирует в духе времени, разрушая традиционные формы, возникшая непосредственно за революционными боями (1919) студия-театр Пискатора. Крупнейший революционный художник Германии, карикатурист-рисовальщик Джон Гартфильд создает «...обложки, больше смахивающие на грохочущую политическую демонстрацию»⁵. И это не фантазмагория, а художественная летопись эпохи, отражение революционных сдвигов революционным языком, обращенным к массам, — языком ярким, плакатным, доступным. Призывность, открытая агитационность и, ввиду этого, некоторая однотипность концовок бехеровских баллад пролетарского тематического круга явились знаменем времени — молодости пролетарского движения и пролетарского искусства. Это была определенная веха в развитии европейской пролетарско-революционной литературы. Тогда, в 20-х годах, настройка поэзии на «классовую волну» воспринималась ново, свежо, современно, была полезна и необходима. Но, оценивая объективно поэзию тех лет,

надо говорить и о том, что естественное стремление революционных писателей к актуальности, идейности творчества иногда приводило к художественным издержкам. Открытая тенденциозность вела к растворению «я» художника, сознательному отказу от завоеваний психологизма, вела к прямолинейности, упрощенности и лозунговой афористичности фраз. Не все поэты могли провести своеобразную «политизацию» лирики на высоком художественном уровне. Чаще всего это удавалось таким ведущим мастерам слова, усилиями которых формировалась поэзия социалистических идей, как В. Маяковский, И. Р. Бехер, Б. Брехт, Э. Вайнерт, А. Гидаш, И. Волькер. Они неустанно искали новый проблемный ракурс и новые средства художественной выразительности.

Мотив борьбы, главенствующий в рассмотренных балладах И. Р. Бехера, сопряжен с мотивом пролетарской солидарности, которая, как показывает писатель, выходит за пределы предприятия, города и даже отечества. И. Р. Бехер мыслит как поэт-интернационалист, ратуя за тесную сплоченность людей труда всех стран. Его баллады посвящены английскому, американскому, немецкому пролетарию. В балладе «Английский горнорабочий» рабочие России, Англии, Амстердама и Гамбурга названы братьями по судьбе и борьбе, которые могут оказать и оказывают друг другу практическую помощь. В результате поэтом показан иной, более зрелый виток борьбы трудящихся: ее международный характер. Эпизоды борьбы немецких пролетариев входят в нее неотделимой составной частью. И. Р. Бехер связывал надежды своих героев как с реальной классовой борьбой, так и интернациональным союзом людей труда.

¹ См.: Becher J. R. *Gesammelte Werke*: In 18. Bänden. Berlin; Weimar, 1966. Bd. 3. В тексте статьи цифрами обозначена страница.

² См.: Бехер И. Р. Люизит, или Единственно справедливая война / Пер. А. В. Уйттенховен. М.; Л., 1930.

³ См.: Литература мировой революции. М.; Л., 1931. № 4. С. 105.

⁴ См.: Третьяков С. Разговор с Бехером // Третьяков С. Люди одного костра. М., 1936.

⁵ Литература мировой революции. М.; Л., 1931. № 8. С. 148.

Г. В. СИНИЛО

ГЁЛЬДЕРЛИН И ПИНДАР

Все творчество Фридриха Гёльдерлина пронизано токами античной культуры, связано с ней тысячью незримых нитей. В нем, быть может, наиболее полно воплотилось неустанное стремление немецкой художественной мысли, начиная с Винкельмана и Лессинга, к античности. Эллада была подлинной духовной отчизной Гёльдерлина, помогавшей ему с необычайной глубиной постигать беды своей родины, трагическое и противоречивое настоящее и провидеть будущее. Гомер, Пиндар, Софокл, Платон, Гераклит, Эмпедокл — вот те имена, которые вдохновляли философскую мысль Гёльдерлина и его поэтический гений. Совершенно особое место в этом ряду занимает имя Пиндара, с которым связан высший и последний взлет величайшего из немецких лириков.

Античная традиция оставила глубокий след не только в содержании, но и в самой форме и структуре Гёльдерлина. Вслед за Клопштоком он интенсивно вводил в немецкую поэзию античные метры. Зрелое творчество поэта как раз и связано с его обращением к жанру оды и двум классическим одическим размерам — алкеевой и асклепиадовой строфе. Ода, с ее канонически четким строением, достигает у Гёльдерлина непревзойденных вершин и преобладает в его творчестве до 1800 года. Это можно объяснить еще сохранявшимися у поэта утопическими иллюзиями, не утраченной еще возможностью выразить прекрасную мечту в законченной и строгой, гармонически соразмерной форме, что стало уже почти невозможным год или два спустя, когда действительность повора-