

МЕЖДУ ПОЭТИКОЙ И ПОЭЗИЕЙ.  
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СТИХАХ ГЛЕБА ГЛИНКИ

FRANCISZEK APANOWICZ

Profesor Emeritus, Uniwersytet Gdański  
Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej  
ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk, Polska  
e-mail: frapan@wp.pl  
(nadesłano 9.11.2014; przyjęto 30.11.2014)

**Abstract**

**Between poetics and poetry.  
A few remarks about poems by Gleb Glinka**

The article is an attempt of deepened reading of a few chosen poems by Gleb Glinka, the Russian poet of the second emigration wave. As a professional literary scholar, dealing with the poem theory in particular, he was familiar with all versification techniques and used to apply them in his poetry with great mastery. In his poetic arsenal he had lexical games (juggling with the meaning of words), syntax innovations, as well as different intertextual references: irony, pastiche, parody, literary polemics, numerous reminiscences etc. Although he stood on a traditional ground of poetics rules, in reality Glinka was in fact modern, more often than not using poetic means of avant-garde and post avant-gardism.

**Key words**

The second emigration wave, poem theory, avant-garde, lexical games, intertextual references, irony, parody, literary polemics.

## Abstrakt

### Міędzy poetyką a poezją. Kilka uwag o wierszach Gleba Glinki

Artykuł jest próbą pogłębionego czytania kilku wybranych wierszy Gleba Glinki, rosyjskiego poety emigracyjnego drugiej fali. Jako profesjonalny literaturoznawca, w szczególności zajmujący się teorią wiersza, doskonale znał wszystkie techniki wersyfikacyjne i stosował je w swojej poezji z dużą maestrią. Do arsenału jego chwytów poetyckich, nie tylko wersyfikacyjnych, należą między innymi gry leksykalne (zonglowanie znaczeniami słów), innowacje składniowe, a także różnego rodzaju nawiązania intertekstualne: ironia, pastisz, parodia, polemika literacka, rozliczne reminiscencje itp. Mimo iż wyznawał on tradycjonalistyczne poglądy na zasady poetyki, w swojej praktyce poetyckiej jest Glinka w istocie nowoczesny, nierzadko czerpiąc ze środków poetyckich awangardy i nurtów postawangardowych.

## Słowa kluczowe

Druga fala emigracji, teoria wiersza, awangarda, gry leksykalne, nawiązania intertekstualne, ironia, parodia, polemika literacka.

Настоящие рассуждения являются своего рода продолжением статьи, напечатанной в недавно опубликованном сборнике<sup>1</sup>. Поэтому решил не говорить о его биографии, хотя она мало знакома польскому читателю, даже в профессиональных кругах. Просто я хочу здесь сделать попытку углубленного чтения некоторых его стихотворений в контексте некоторых его теоретических высказываний, без особых разглагольствований. На это именно указывает заглавие этой статейки.

Сначала я только напомним, что Глеб Глинка, по словам некоторых писавших о нем критиков, был профессиональным литературоведом, теоретиком стиха, учился в литературно-художественном институте Валерия Брюсова (чем гордился до конца жизни), а в тридцатые годы работал старшим консультантом в издательстве «Советский писатель» и преподавал в Литературном институте в Москве: читал лекции по теории литературы и вел практические занятия по теории стиха и художественной прозы<sup>2</sup>, а в конце тридцатых годов якобы готовил к печати серьезный трактат по теории стиха, но рукопись до сих пор не

<sup>1</sup> F. Apanowicz. *Pod prąd czy z prądem? Uwagi o życiu i twórczości Gleba Glinki*. [B:] *Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX i XXI wieku. Tom jubileuszowy dedykowany profesor Halinie Waszkielewicz*. Red. A. Skotnicka, J. Świeży. Seria Rosja — Myśl — Słowo — Obraz. T. XVII. Kraków: Scriptum, 2014, s. 307–323.

<sup>2</sup> В.М. Акимов. *Глинка Глеб Александрович*. [B:] *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*. В 3 т. Под общей редакцией Н.Н. Скагова. Москва: Олма-Пресс Инвест, 2005, т. 1, с. 501.

обнаружена<sup>3</sup>. В США он тоже не продолжал работы над такого рода трактатом, хотя написал, например, большое исследование-воспоминание о Перевале.

В одном из программных стихотворений *Истоки* он без стеснения заявлял о своем профессионализме в области поэтического мастерства: «В поэзии я знаю толк», выделяя затем главные положения своей поэтической программы, как убеждение о необходимости мастерства («Без мастерства не обойтись // Ни акробату, ни поэту»), но в то же время и о роли интуиции в поэтическом творчестве («В словесных дебрях старый волк // Чутьем находит вдохновенье»), а также о взаимосвязи значений слов с ритмом и интонацией, или, говоря иными словами, из совсем другого лексикона, чем словарь Глинки, но все же знакомого ему и, более того, не так уж чуждого – о взаимосвязи парадигматики и синтагматики: «В стихах вне ритма колдовства // Расчеты замысла бессильны. // Глухие, нищие слова – // Как надпись на плите могильной»<sup>4</sup>.

Подобные вопросы поднимает Глинка и в своих публицистических выступлениях. В одном из них, характеризуя творческий труд поэта, он почти дословно повторяет некоторые определения из этого стихотворения. Поэт, утверждает он, «озабочен содружеством замысла с формой и обязан считаться с капризами словесного и звукового материала, который предъявляет ему свои законные претензии»<sup>5</sup>. В очерке *Пути к Парнасу* он сравнивает слово, в его звуковой структуре, понимаемое как материал, из которого создается стихотворение, с материалом скульптора и художника живописца, убеждая, что оно вовсе не является пассивным, нейтральным, но готово оказать сопротивление художнику и заставить его изменить свой замысел (а даже, может быть, *изменить своему замыслу*). Автор, пишет он, «обязан считаться и уступать капризам материала. Мрамор, звук, цвет и свет предъявляют свои, иногда весьма решительные требования»<sup>6</sup>. Итак, уже «в самом созидательном процессе происходит деформация замысла под давлением материала». Глинка идет далее и убеждает, что поэт вовсе не вкладывает готовое, заранее, перед творческим актом придуманное содержание в тоже готовые уже формы, «и замысел, и форма рождаются одновременно в том ритмическом дрожании, которое обычно уже предваряет процесс созидания». Именно на этом пути «поэт ищет и находит полные живых звуков слова для выражения только своего и обязательно по-своему звучащего явления»<sup>7</sup>.

Примечательно, что последнее утверждение в деталях совпадает с признаниями других русских поэтов XX века, которые пытались понять процесс созидания стихотворения и описать его, например, Владимира Маяковского, Осипа Мандельштама и Варлама Шаламова<sup>8</sup>. Они указывали на решающее значение

<sup>3</sup> Е. Витковский. *Наедине с Собой*. [В:] Г. Глинка. *Погаснет жизнь, но я останусь. Собрание сочинений*. Томск — Москва: Водолей Publishers, 2005, с. 367.

<sup>4</sup> Г. Глинка. *Погаснет жизнь...*, с. 7.

<sup>5</sup> Е. Витковский. *Наедине с Собой...*, с. 374.

<sup>6</sup> Г. Глинка. *Погаснет жизнь...*, с. 350.

<sup>7</sup> Там же, с. 348; 349.

<sup>8</sup> См. В. Маяковский. *Как делать стихи?* [В:] Его же. *Избранные произведения. В двух томах*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955, т. 2, с. 459–467;

звуковых ощущений в процессе формирования первых импульсов рождающегося художественного замысла.

Также в «конечном результате», в готовом стихотворении, считает Глинка, форма неотделима от содержания, а «примитивное», хотя и до сих пор практикуемое «деление художественного произведения на форму и содержание, на технику и тематику — порочно и бессмысленно»<sup>9</sup>.

Поэтическое творчество, как и любое другое, это, по его мнению, сумма вдохновения и художественного мастерства, умения, или, уточняет он, соединение интуиции и чисто рационального контроля. Таким образом Глинка модифицирует моцартианскую теорию искусства, обязывавшую в «Перевале», одинаковое значение привязывая к таланту и ремеслу — как двум крыльям, необходимым для полета. Эту тему разрабатывает он также в художественном произведении — сонете *Два крыла*. Составляет его, по сути дела, ряд сталкиваемых друг с другом, как в зеркальном отражении, высказываний о таланте и мастерстве, умении поэта и волшебстве стиха, вдохновении и ремесле. Первый катрен открывают слова, представляющие собой своеобразное доказательство от противного:

Не признавая ремесла поэта,  
Нельзя надеяться на колдовство.

Инициальная позиция этих слов во всем стихотворении делает их особо значимыми, они звучат до конца сонета, заставляя увидеть все остальное как их вариации. Начальные слова второго катрена уже прямо говорят, что необходимо подлинной поэзии: «Необходим талант и мастерство», только оба вместе гарантируют, так сказать, «волшебство», оно же «колдовство», казалось бы, чуждое таким понятиям, как ремесло или даже мастерство. Терцеты, как в зеркальном отражении, повторяют эти утверждения и как будто возводят их в квадрат:

Плоды безграмотного вдохновенья  
Не слаще бесталанного уменья.

Оба выражения — «безграмотное вдохновенья» и «бесталанное уменья» — антитечины и снова же представляют собой доказательство от противного, подводя к итогу в последней строчке первого катрена («Победа мастерства искусству впрок») и общего вывода всего сонета:

Гармонии и синтеза залог:  
*Двуликий Янус — Моцарт и Сальери*<sup>10</sup>.

В этом образе синтезу двух начал в творческом процессе отвечает соединение двух лиц художников — вдохновенного творца Моцарта и труды на поле

Б. Сарнов. *Заложники вечности. Случай Мандельштама*. серия Символы времени. Москва: Аграф, 1990, с. 30; В. Шаламов. *Поэзия — всеобщий язык*. «Литературное обозрение» 1989, № 1, с. 100–103.

<sup>9</sup> Г. Глинка. *Погаснет жизнь...*, с. 348.

<sup>10</sup> Там же, с. 133.

искусства Сальери — в обличье единого двуликого римского бога, обозревающего одновременно прошлое и будущее.

В своих очерках Глинка ставит и более фундаментальные вопросы, касающиеся самой сущности поэзии, что это такое поэзия, почему один текст считается поэзией, а другого, даже рифмованного, — нет, где, как он выразился, «пролегает та едва уловимая граница между поэзией и просто гладкими и даже красивыми стихами о природе, о любви, о чем хотите»<sup>11</sup>. В поисках ответа обращается к разным авторам, но удовлетворительного ответа не находит. Точными показателями можем оперировать в теориях стиха, где, отмечает он, «есть определенные доказательства ритмического богатства, полноты рифмы, силы ассонанса и многого другого», но они не пригодны для оценки поэзии. И он приходит к выводу, что у каждого поэта есть, вероятно, свое интимное понимание поэзии, и признается, что для него поэзия — это душа формы, являющаяся частицей души автора внутри художественного произведения, где она живет самостоятельной жизнью, «принимая в себя дуновения иных времен, чувств и ощущений от своих зрителей, слушателей и читателей». Высшее, наиболее полное проявление формы это для него стиль, который готов понимать по Василию Розанову — как «то место, где Бог поцеловал вещь»<sup>12</sup>. Надо заметить, что все это было сказано Глинкой в своеобразном введении к рассуждениям о единстве формы и содержания в художественном произведении.

Чистейшим видом искусства слова поэт считал лирику, поэзию эпическую он не признавал, оппозицией прозе была для него не поэзия в целом, а именно лирика. В лирическом стихотворении, в отличие от прозы и даже от от поэтического эпоса и сатиры, по его убеждению, невозможны малейшие вкрапления дидактики или проповедничества, так как они убили бы в них поэзию. Подлинная лирика для него «прежде всего трагедийна. Путь ее — это познание самого себя, а цель — выход из себя и через себя к высшей Истине»<sup>13</sup>. В то же время он считал, что поэт не является полным хозяином своих произведений, и даже допускал возможность, что каким-то таинственным образом художественное произведение может подняться на такие духовные высоты, о каких его создатель не мог бы и подумать<sup>14</sup>.

Из вышесказанного вытекает, что взгляды Глинки на поэзию и на искусство вообще не являются лишь отзвуком перевальских идей, хотя он не только был членом «Перевала» до конца его дней, но и ценил главных его деятелей, писателей и критиков, а особенно Александра Воронского. Есть в них, конечно, точки соприкосновения с этими идеями, но есть точки соприкосновения и с некоторыми символистскими понятиями, возможно, благодаря обучению у Брюсова, которого он боготворил. Свое отношение к Брюсову он выразил в упоминаемом уже программном стихотворении:

<sup>11</sup> Там же, с. 345.

<sup>12</sup> Там же, с. 346.

<sup>13</sup> Г. Глинка. *Соба*. [В:] Его же. *Погаснет жизнь...*, с. 356.

<sup>14</sup> Г. Глинка. *Пути к Парнасу*. [В:] Его же. *Погаснет жизнь...*, с. 350.

Среди марксистской шелухи,  
В эпоху примитивных вкусов  
Меня учил писать стихи  
Валерий Яковлевич Брюсов.

Но то, что собственно его, его собственное, что он, впрочем, на каждом шагу подчеркивает, это традиционализм, даже консерватизм во взглядах, что ярко выражено в его критике романа Бориса Пастернака *Юрий Живаго*. Он посвятил роману специальную статью, написанную в мае 1959 года, на следующий год после признания писателю Нобелевской премии, не весьма большую, но весьма едкую, о чем свидетельствует уже ее заглавие *Голый король*<sup>15</sup>.

Глинка критикует и форму романа, «не выдерживающую никакой критики», и «тщедушный идейный багаж», забывая о том, что, по его же словам, «деление художественного произведения на форму и содержание, на технику и тематику — порочно и бессмысленно». Композицию романа считает «небрежной и рыхлой», «недостаточно прояснены» сюжетные линии, а хуже всего в нем то, что «беспорядочное смешение различных жанров окончательно препятствует какой бы то ни было завершенности всего произведения в целом»<sup>16</sup>. Упрекает автора и в «бессознательном смешении различных стилей, в результате чего кажется, что роман написан как бы вчерне и представляет собой, по сути дела, лишь «грудю отдельных набросков и заметок. Действия в романе немотивированны, персонажи схематичны и мертвы, и сам доктор Живаго «вызывает образ не гения, а типичного графомана»<sup>17</sup>. Даже среди «самых ярых» поклонников «нового гения», иронизирует автор статьи, некоторые были вынуждены признать «схематичность изображения людей, абстрактность письма и отсутствие логичности в развитии дейстай». К тому же весь текст романа увешан какими-то пустыми, ненужными побрякушками.

Нельзя не заметить, что эта критика пристрастна и несправедлива, Глинка преувеличивает, а часто искажает черты романа, отличающие его от девятнадцативечного аукториального романа, от которого отошла уже к тому времени вся европейская литература. Глинка впрочем замечает эту тенденцию, но не принимает ее, резко атакуя ее и утверждая, что роман Пастернака является свидетельством порочности нашего времени, плодом нашей беспочвенной эстетики, которая окончательно зашла в тупик. Это «грехопадение» русской и европейской эстетики «берет свои истоки», по его мнению, от эпохи Ренессанса. С тех пор, утверждает он, «искусство постепенно потеряло свою религиозную основу» и «стало служить не Богу, а самому себе», жрецы нового искусства стали поклоняться «красоте во имя красоты», а «эстетика создавала культ самого искусства, обожествляя его и преклоняясь перед ним». Основной же целью новой эстетики стало наслаждение<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Там же, с. 321–333.

<sup>16</sup> Там же, с. 323.

<sup>17</sup> Там же, с. 327.

<sup>18</sup> Там же, с. 332.

Если даже, с существенными оговорками, согласимся с некоторыми историко-софскими положениями Глеба Глинки, то необходимо отметить, что он и здесь не избежал многих преувеличений и искажений. Ведь не вся литература до Ренессанса, в частности, Средневековая, была религиозной или имела религиозную основу. С другой же стороны, несмотря на свои высказывания, сам Глинка принадлежит все же к современной парадигме в литературе, со всеми ее «грехами» и внерелигиозными культурами.

Его упреки, как по отношению к роману, так и к стихам Пастернака, касались прежде всего всяческих отступлений от классических образцов и норм и наличия ненужных, даже вредных, авангардных «побрякушек». Это может означать, что он сам в своих стихах всегда следовал классическим нормам и избегал всяких побрякушек. Тем временем совсем наоборот, у него тоже встречаем примеры стилизации, а даже пародии и различных словесных и синтаксических игр. Они наблюдаются не только в его стихах, но и в публицистических текстах. Так, например, уже заглавие одного из его очерков, *Соба*, впрочем, являющегося по сути дела введением к его стихотворениям, представляет собой пример именно такой игры, в которой разрушаются грамматические принципы для того, чтобы дойти до такой правды о самом себе, до которой иначе дойти невозможно. К тому же, именно в этом очерке автор признается, что он не стоит «в стороне от современности» и что «она временами против [его] желания врывается в [его] лабораторию»<sup>19</sup>. Это же название не один раз использовалось также в стихотворениях Глинки. Итак, в стихотворении *Игра с Собой* заводится словесная игра, в которой не имеющее именительного падежа возвратное местоимение «себя» в творительном падеже начинает восприниматься как имя существительное в этом же падеже и ставится в именительный падеж в форме «соба». В результате оно начинает обозначать лицо, личность, а в стихотворении выстраивается убедительный и сильный образ внутренней борьбы как противоборства двух лиц, который в этой сюрреалистической картине наслаивается, в свою очередь, на простую смену падежей и частей речи, а те, на другом уровне, снова же связываются, путем весьма тонких и изощренных поэтических преобразований, близких браурным словесным эксцессам Владимира Маяковского, с мыслью о сущности человеческого бытия. Я не могу сдержаться и не процитировать это весьма интересное стихотворение:

Шпаны словесной гольтыба  
 Живет вне норм и статики:  
 Сама собой встает соба  
 Наперекор грамматике.  
 Строптивая соба полна  
 Возвратным самомнением,  
 Хоть называется она  
 для всех — местоимением.  
 Тут именительный падеж  
 Дает случайный выигрыш,

<sup>19</sup> Там же, с. 357.

Но на победу нет надежд,  
 Сам из себя не выпрыгнешь.  
 С собой покончить нету сил —  
 Живуча, окаянная,  
 Ведь столько лет ее носил  
 Под сердцем постоянно я<sup>20</sup>.

Стихотворение *Соба* основано на таком же принципе, но оно менее удачно от только что услышанного. Кажется надуманной параллель *соба* — *собака* в первой строчке, не имеющая продолжения в стихотворении и по сути дела непонятная. В малейшей степени не затронет читателя банальная фраза, что «кое-кто умеет пить» с собой, «топя тоску в вине», и что «Соба дана судьбой», а также весьма сомнительные назидания типа «доволен будь собой» или «торговать собой — позор». Не спасает положения и чуть удачнее, хотя слишком многословно, обыгранное выражение из последней строчки «покончить с собой».

Мне не хочется *покончить* со своим докладом в таком не слишком благоприятном для героя моих заметок месте, поэтому коснусь еще двух стихотворений, целиком построенных на блистательной словесной игре и полемически обращенных к (не против) стихотворению Анны Ахматовой *Мне ни к чему одические рати...*, в котором есть общеизвестные слова

*Когда б вы знали, из какого сора  
 Растут стихи, не ведая стыда*

тоже полемического по отношению к высокопарному стилю в поэзии, который обозначен в нем выражениями «одические рати» и «прелесть элегических затей», очень тонко такой стиль дисквалифицирующими. Читаем там, что «в стихах все быть должно некстати, // Не так, как у людей», то есть, по сути дела, все должно быть дисгармонично, но именно благодаря этому создается новая гармония, в завершении стихотворения читаем:

*И стих уже звучит, задорен, нежен,  
 На радость вам и мне<sup>21</sup>.*

В стихотворении же Глинки *Лопухи*, в заглавии которого стоит одно из стержневых слов из произведения Ахматовой, стих рождается тоже среди сора, но дальше все идет к другому разрешению, в котором нет всеобщей радости, ибо он «многим не по нраву». И путь к этому лирическому пуанту ведет «через союз раздора», причем выражение «союз раздора» на глазах читателя, тут же, сменяются союзом «но», в чисто грамматическом смысле, который, однако, и означает несогласие, раздор. Здесь тоже использована изящная оксюморонная игра, в которой внутри тождества, как в матрешке, скрыто противоречие, несогласие, а оно, в свою очередь, означает то, что «многим не по нраву», то есть свое, неповторимое творчество.

<sup>20</sup> Г. Глинка. *Борьба с Собой*. [В:] Его же. *Погаснет жизнь...*, с. 135.

<sup>21</sup> А. Ахматова. «*Мне ни к чему одические рати...*». [В:] А. Ахматова. *Сочинения*. Ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппов. Т. I. 2-е изд., пересмотренное и дополненное. Вашингтон: Международное литературное содружество, 1967, с. 251.



Второе стихотворение Глеба Глинки — *Прибавление семейста*,<sup>22</sup> тоже полемически связано с этим же стихотворением Ахматовой множеством реминисценций. Начинается оно с пародийной картины, изображающей стоящего под забором, а одновременно на перекрестке, потерянного поэта, который наблюдает, как из сора растет классический сонет. Далее сюжет развивается, так сказать, по программе *откуда берутся дети*: здесь есть и образ грудного ребенка, найденного в капусте, к которому приравниваются стихи, и превосходный метафорический эпитет *аист вдохновенья*, который приносит поэту, прямо в постель, *узор стихотворения* — здесь возникает превосходная визуальная метафора, прямо показывающая силуэт аиста, несущего узор стихотворения.

Эти беглые наблюдения, надеюсь, ясно показывают, что стихией Глеба Глинки была игра, сложные, многоэтажные реминисценции, ирония, пародия, цитаты и квази-цитаты, то есть все то, что очень любил XX век, а также убеждение в том, что подлинная поэзия всегда идет против течения.

## Литература

- Aranowicz F. *Pod prąd czy z prądem? Uwagi o życiu i twórczości Gleba Glinki*. [В:] *Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX i XXI wieku. Tom jubileuszowy dedykowany profesor Halinie Waszkielewicz*. Red. A. Skotnicka, J. Świeży. Seria Rosja — Myśl — Słowo — Obraz. T. XVII. Kraków: Scriptum, 2014, s. 307–323.
- Акимов В.М. *Глинка Глеб Александрович*. [В:] *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*. В 3 т. Под общей редакцией Н.Н. Скатова. Москва: Олма-Пресс Инвест, 2005.
- Ахматова А. «Мне ни к чему одические рати...». [В:] А. Ахматова. *Сочинения*. Ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппов. Т. I. 2-е изд., пересмотренное и дополненное. Вашингтон: Международное литературное содружество, 1967, с. 251.
- Витковский Е. *Наедине с Собой*. [В:] Г. Глинка. *Погаснет жизнь, но я останусь. Собрание сочинений*. Томск — Москва: Водолей Publishers, 2005.
- Маяковский В. *Как делать стихи?* [В:] Его же. *Избранные произведения. В двух томах*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955, т. 2, с. 459–467.
- Сарнов Б. *Заложники вечности. Случай Мандельштама*. серия Символы времени. Москва: Аграф, 1990, с. 30; В. Шаламов. *Поэзия — всеобщий язык*. «Литературное обозрение» 1989, № 1, с. 100–103.

<sup>22</sup> Г. Глинка. *Погаснет жизнь...*, с. 142.