

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской литературы

ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Научное электронное издание

МИНСК, БГУ, 2024

ISBN 978-985-881-651-3

© БГУ, 2024

УДК 821.161.09(082)
ББК 83.3(2Рос)-4я43

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук, доцент *Л. Л. Авдейчик* (гл. ред.);
доктор филологических наук, профессор *И. С. Скоропанова*;
кандидат филологических наук, доцент *Т. П. Сидорова*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Е. В. Крикливец*;
кандидат филологических наук, доцент *З. И. Третьяк*

Жанровый диапазон русской литературы [Электронный ресурс] : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т : редкол.: Л. Л. Авдейчик (гл. ред.), И. С. Скоропанова, Т. П. Сидорова. – Минск : БГУ, 2024. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – ISBN 978-985-881-651-3.

Рассмотрена художественная реализация ценностных парадигм культуры в творчестве русских авторов различных эпох, проанализированы вопросы авторской картины мира, в которой отражена как культурно-историческая концепция, так и индивидуальное видение.

Мнение членов редколлегии может не совпадать с точкой зрения автора статьи.

Минимальные системные требования:

PC, Pentium 4 или выше; RAM 1 Гб; Windows XP/7/10;
Adobe Acrobat

Оригинал-макет подготовлен в программе Microsoft Word

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Л. Л. Авдейчик*

Подписано к использованию 16.07.2024. Объем 1,6 МБ

Белорусский государственный университет.
Управление редакционно-издательской работы.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.
Телефон: (017) 259-70-70.
e-mail: urir@bsu.by
<http://elib.bsu.by>

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Авдейчик Л. Л.</i> Философская поэзия В. С. Соловьева: творческий метод, жанр, стиль.....	4
<i>Викторова В. А.</i> Поэтическое творчество Булата Окуджавы в контексте эпохи.....	14
<i>Волкова М. В.</i> Олеша Ю. К. «Лиомпа»: жанровые особенности произведения.....	56
<i>Воропаев В. А.</i> Тайна великой поэмы: о жанровом своеобразии «Мертвых душ» Н.В. Гоголя.....	63
<i>Гончарова-Грабовская С. Я.</i> Жанровая парадигма драмокомедии в русской драматургии конца XX–начала XXI вв.	71
<i>Гурина Е. П.</i> История русской поэзии в стихотворении А. Шведова «На озере Чад»	88
<i>Кортова И. С.</i> Парадигма «цивилизация – природа – культура – человек» в лирике Николая Рубцова	97
<i>Молчанова Д. А.</i> Четыре стихотворных перформатива о встрече	107
<i>Нестер А. И.</i> Гаршин-поэт: опыт комментирования.....	116
<i>Павельева Ю. Е.</i> «Адлиг Швенкиттен» А.И. Солженицына: сюжет, ждавший времени..	123
<i>Полякова В. В.</i> Микроанализ стихотворения В. Сосноры «Семейный портрет».....	131
<i>Скоропанова И. С.</i> Роман в стихах «Падучая стремнина» Игоря Северянина: эволюция жанра	136
<i>Хинко П. В.</i> Пасхальные мотивы в рассказе Е.Н. Поселянина «Николка»	150
<i>Цвирко Е. А.</i> Раннее творчество С.А. Есенина: особенности жанра и стиля.....	159
<i>Чжан Мяо</i> Жанровое своеобразие эвенкийских сказок.....	182
Сведения об авторах	187

ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ В. С. СОЛОВЬЕВА: ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД, ЖАНР, СТИЛЬ

Л. Л. Авдейчик

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
milar25@gmail.com*

Рассматривается философская поэзия В.С. Соловьева с точки зрения ее художественного, жанрового и стилистического своеобразия. Определяется влияние синтетического характера мировоззрения поэта-философа на его творческий метод, который определяется как метафизический реализм и выражается в стремлении к культурному синтезу на всех уровнях текста.

Ключевые слова: В.С. Соловьев; философская поэзия; образ-символ; дуализм; цветопись; поэтические циклы; интертекстуальность; культурный синтез.

PHILOSOPHICAL POETRY OF V. S. SOLOVYOV: CREATIVE METHOD, GENRE, STYLE

L.L. Avdeychik

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
milar25@gmail.com*

The philosophical poetry of V.S. Solovyov is considered according to its artistic, genre and stylistic originality. The influence of the synthetic nature of the poet-philosopher's worldview on his creative method is determined. It is defined as metaphysical realism and expressed in the desire for cultural synthesis at all levels of the text.

Key words: V.S. Soloviev; philosophical poetry; image-symbol; dualism; color painting; sound writing; poetic cycles; intertextuality; cultural synthesis.

Сложная картина мира поэта-философа Владимира Сергеевича Соловьева (1853 – 1900), соединившая в себе комплекс эстетических воззрений, философско-мистических идей и мифопоэтической образности, стала основой и порождающим механизмом его своеобразного творческого метода, который можно назвать метафизическим реализмом, или метареализмом.

Сущностью данного метода является прозрение художника в потустороннее в акте творческого духовидения, постижение и воплощение «проблесков» метафизической реальности – высшего мира идеальных сущностей, который воспринимается как онтологически непреложное бытие, обладающее большей степенью реальности и значимости, нежели видимая эмпирическая действительность. Духовная реальность мыслится не только как первичная по отношению к материи, но и порождающая ее и в определенном смысле программирующая существование и развитие земного мира. В эмпирии нет ничего, что не имело бы некоего высшего прабобраза в трансцендентной сфере, однако материя склонна исказить и «замутнить» Божественные первообразы, вносить в них элементы хаоса и дисгармонии, изначально присущие ей. Отсюда – несовершенство земной реальности и одновременно стимул к развитию, суть которого – в самостоятельном достижении высшей степени бытия, максимальном воплощении светлых идей в материи. Одним из способов просветления земной реальности считается теургическое творчество, религиозно-мистическое действо, позволяющее прозреть инобытие и воплотить свои откровения в художественном произведении и тем самым преобразовывать материю. Универсальным средством передачи сокровенного знания в метафизическом реализме становится символ, поскольку в нем одновременно соединяются два уровня бытия – видимая и невидимая реальности, эмпирическое и трансцендентное, материя (форма) и идея (содержание).

Сразу следует отметить, что некоего унифицированного определения символа не выработано в литературоведении до сих пор («понятие символа и в литературе, и в искусстве является одним из самых туманных, противоречивых и сбивчивых» [1, с. 4]), да и вряд ли эта задача может быть решена в силу сложности и многозначности данного термина. В данном исследовании символ будет рассмотрен как специфический мистический знак, лежащий в основе творческого метода Соловьева-поэта.

Но поскольку сам поэт не создавал философско-литературоведческих трактатов, посвященных теории символа, как это делали его последователи символисты, мы выведем соловьевскую концепцию символа опосредованно, с опорой на его общее мировоззрение, метафизику и поэтические произведения, а также будем учитывать достижения сопряженных с данной проблемой исследований по символическому ведению, семиотике, поэтике символа Серебряного века.

Специфика символических образов – их мистическая окраска, глубина, многоплановость и универсализм содержания (по мысли Топорова В.Н., в подобных «смысловых структурах бесконечное выражается в

конечном, вечное – во временном» [2, с. 579]). Использование символов в творчестве Соловьева – это попытка ментального просветления земного мира за счет наполнения всех его физических проявлений духовными смыслами. Символическая тайнопись Соловьева напрямую связана с его метафизикой и мифопоэтикой: через символы разворачивается созданная поэтом-философом метафизическая картина мира, воплощаясь в художественных текстах, реализуясь в них.

Следуя законам литературно-поэтического творчества, символ, сохраняя абстрактность и многоуровневость внутреннего содержания, одновременно имеет и вполне конкретную внешнюю форму – это художественный образ, который чаще всего репрезентируется или феноменом материального мира (многочисленные проявления природы, психофизические состояния субъекта), или знаковыми персонажами, архетипами и мифами культурного пространства. Образы могут быть настолько яркие, живописны и «осязаемы», что на первый взгляд произведение представляется одноплановым – вдохновенным описанием объекта/ явления физического мира (например, красота разных состояний морской стихии в стихотворениях Соловьева «Как в чистой лазури затихшего моря» (1875), «Волна в разлуке с морем» (1884), «Прощание с морем» (1893); великолепие финского озера в цикле стихотворений о Сайме), или поэтическим воссозданием известных мифологических сюжетов (в стихотворениях «Прометею» (1874), «Три подвига» (1882), «Неопалимая купина» (1891) и др.). Но для самого поэта-мистика и для читателя, знающего о наличии семиотического пространства текстов, эти произведения имеют другой, символический, план – первостепенный и главнейший по своей сути. Прочтение подобных стихотворений строится на дешифровке истинных смыслов и идей, на прозрении иного плана бытия, поскольку при адекватном восприятии образа-символа акцентуация смещается с внешней формы на множественность смыслов внутреннего, зачастую мистического содержания знака. Символическая поэзия кодирует истинные смыслы, становясь понятной только избранным, посвященным в сложности и закономерности сверхразумных связей между мирами: «...как и всякое мистическое целое, поэзия символизма доступна только посвященным, это его слабая сторона, но это и его достоинство. Входя в область символической поэзии, мы входим в особый мир, который должны судить по его законам» [2, с. 321].

Как знак мистический «символ есть в сущности свехдетерминированный образ» [2, с. 350]. Но вместе с тем символ предстает и как сложный синкретический троп, соединяющий одновременно в себе и художественность образа, и многослойную знаковость, разрастающуюся в миф: «...Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и он есть знак,

наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. <...> Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа» [2, с. 325].

При характерном для мировоззрения Соловьева стремлении к дематериализации явлений внешнего мира, в лирике весьма очевидной остается вещественность и явственность образной структуры текстов. Соловьев-поэт почти никогда не уходит в отвлеченное философствование, в его стихотворениях всегда сохраняется эмпирический план. Более того, «образы реальные, чувственно воспринимаемые Соловьев явно предпочитает отвлеченным рассуждениям, умозрительным символам или романтическому буйству фантазии» [3, с. 291]. Однако за этими «реальными образами» всегда стоит запредельное символизируемое инобытие, поскольку «вещь не исчерпывается видимой человеку сущью и может быть увидена в сверх-человеческой перспективе <...> как своего рода сверх-вещь, в свете Божьего взгляда раскрывающая иную свою глубину» [2, с. 21]. На раскрытии воплощенных в символической поэзии Соловьева сверхсмыслов (Божественных идей) и будет базироваться анализ его образно-символической системы.

Связь «символ – образ» взаимообусловлена, поскольку «символ строится на параллелизме явлений, на системе соответствий; ему присуще метафорическое начало, содержащееся в поэтических тропах, но в символике оно обогащено глубоким замыслом» [1, с. 325]. У Соловьева символы детерминируются образами на основании либо явного (традиционно принятого), либо скрытого, иногда интуитивного, параллелизма явлений материального и духовного миров. К традиционной, частично дублирующей религиозно-христианскую, символике можно отнести использование поэтом образа Солнца как символа Христа, рассвета – начала новой жизни, дракона – апокалиптического воплощения Антихриста и других. Но наряду с общеизвестными, встречаются и более сложные образы-символы, возникшие в сознании поэта-мыслителя как продукт синтеза различных философско-мировоззренческих и религиозно-культурологических парадигм. Такие символы становятся важнейшими элементами собственно соловьевского мифотворчества (к подобным, прежде всего, нужно отнести богатую символику Софии, Души Мира). Своеобразие символической поэзии Соловьева во многом обусловлено синкретизмом христианских и оккультных смыслов.

Приоритетное использование образов-символов в стихотворных текстах – первостепенная, но не единственная черта поэтики Соловьева. Мироззренческий дуализм поэта включает не только понимание нарушенной связи между двумя мирами, восстановить которую, хотя бы на ментальном уровне, позволяет мистический символизм, но и расщепление бытия на два полюса – добра и зла, происхождение которых в метафизике Соловьева также носит трансцендентный характер: «Не миновать нам двойственной сей грани: / Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано» [4, с. 25].

Средствами поэзии дуализм мира предстает в развернутой системе антитез, где в отношения антонимии вступают образы-символы.

В стихотворениях, особенно ранних, порой встречаются традиционные противопоставления: благо – зло, свет – тьма, правда – ложь, вечность – время, свобода – неволя. Но чаще используются Соловьевым в художественном отношении более ценные авторские антонимические пары и целые ряды, звеньями которых могут выступать комплексные поэтические образы-символы: «серый сумрак предрассветный» – «новый вечный день» [4, с. 5], «смутных снов тяжелые виденья» – «солнечные лучи» [4, с. 89], «чистая лазурь» – «черные тучи» [4, с. 10]; «дорога одинокая», «трудный горный путь» – «желанные берега» [4, с. 22]; «догоревший луч», «земная мгла» – «солнца блеск вселенского» [4, с. 76]. Антонимическое напряжение может возникать и между целыми строфами одного произведения (например, «Имману-эль» (1892), «Знамение» (1898), отдельные четверостишия поэмы «Три свидания» (1898)).

Помимо антонимических рядов, в поэзии Соловьева встречаются и такие образы-символы, внутреннее значение которых может модифицироваться в разных стихотворениях вплоть до противоположного. Метафизическое обоснование существования подобных образов восходит к софиологии Соловьева. Большая часть таких символов передает сложность явлений природы, которая является материальным воплощением Души Мира – пробраза «двоящейся», т.е. колеблющейся между противоположными полюсами Добра и Зла, метафизической сущности. Коннотативная (положительная или отрицательная) окраска символа чаще всего определяется контекстуальным окружением: «везде огонь божественный горит» [4, с. 24] – «дымилось злое пламя земного огня» [4, с. 12], «путь воскреснувших лучей» [4, с. 26] – «как труден горный путь» [4, с. 22], «новый вечный день» [4, с. 5] – «холодный белый день» [4, с. 22].

При явном тяготении Соловьева-поэта к поляризации образов-символов, что проявляется в насыщенности стихотворений антиномиями и антитезами, прослеживается и стремление к сближению противопо-

ложных явлений. Отсюда – «частые оксюмороны, прямо предсказывающие поэтику символизма («в своем отечестве чужой», «говорит в немом привет», «звуки звучат тишиной»), и контрастность нерасчленимых ситуаций (в стихотворении «Имману-эль» Бог является среди суеты, в стихотворении «Мы сошлись с тобой не даром...» – «свет возникает из тьмы» и т.д.)» [3, с. 292]. Встречается, хоть и реже, в стихотворениях Соловьева и прием поэтического синтеза антонимических образов в едином понятии или ситуации: «белую лилию с розой, – с алою розою мы сочетаем» [4, с. 14], «в ярой грозе мы покой обретаем» [4, с. 14], «сочетанье земной души со светом неземным» [4, с. 22], «свет, исшедший от Востока, с Востоком Запад примирил» [4, с. 28], «крест и меч – одно» [4, с. 97]. Мировоззренческая основа этого поэтического приема – все та же универсальная концепция Соловьева, включающая стремление мира к достижению Всеединства и одновременно представление о противоречивых софийных началах бытия. В самом образе Души Мира автор прозревает как противоречия, так и «причудливое» сочетание (неосознанное стремление к примирению) дуалистических полюсов: «И как в твоей душе с невидимой враждою / Две силы вечные таинственно сошлись, / И тени двух миров, нестройною толпою / Теснясь к тебе, причудливо сплелись» [4, с. 10].

Существование в поэзии Соловьева наряду с «высокой» лирикой значительного числа сатирических стихотворений и шуточных пьес тоже отражает двойственную природу его творчества и дуализм мировосприятия. Соловьевская сатира стала не только своеобразным «мостиком» от смеховой традиции XIX века к иронии символистов (к примеру, отмечается значительное влияние пьесы Соловьева «Белая лилия» на «Балаганчик» А. Блока [3, с.309]), но и довольно ярко и своеобразно отразила настроения переходной эпохи. Ирония и самоирония автора – одна из характерных черт его поэтики, тем более, что сочетание высокого и низкого, метафизического озарения и насмешки над несовершенной реальностью и самим собой, доходящие порой до антиномии («молитвенная восторженность и грубый балаган» [3, с.302]), – лежат в основе его программных, зачастую софийных, произведений (см. «Три свидания», «Das Ewig-Weibliche», «Скромное пророчество», цикл «Сафо»).

Однако, несмотря на вышеперечисленные новаторские черты соловьевской поэтики, в некоторых поэтических приемах Соловьев оставался консерватором. Он, к примеру, не приветствовал формально-звуковых новаторств, появлявшихся в стихосложении начинающих символистов, да и сам не экспериментировал в данной области, всегда отдавая предпочтение идейному содержанию и образной эстетике.

При этом феномен звуков все же своеобразно воплотился в произведениях Соловьева. Наряду с визуальными поэт часто использует и различные звуковые образы: «голос вещей» [4, с. 5], «слово отчизны моей» [4, с. 92], «святая тишина» [4, с. 90], «гробницы невысказанных слов» [4, с. 10], «крик ужаса и боли» [4, с. 11], «отзвук песни неземной» [4, с. 8]. Тем самым поэт еще более усиливает передачу комплекса своих медиумических ощущений инобытия: сквозь стихотворную канву проступает образ лирического героя, «напряженно вслушивающегося в звуки, способные долететь из трансцендентного пространства» [5, с. 255]. Ведь и у земных звуков, по мнению поэта, есть метафизическая первооснова: «Милый друг, иль ты не слышишь, / Что житейский шум трескучий – / Только отклик искаженный / Торжествующих созвучий» [4, с. 16].

Цвет, как и звук, в стихотворениях Соловьева играет важную роль и появляется именно тогда, когда не физическому, а духовному взору поэта открывается инобытие в сияющих, энергоемких образах. Цветопись Соловьева близка к светописи, так как цвета, приобретая символическую нагрузку, визуально передаются скорее как световой эффект, сияние. Таких цветов немного – белый, золотой, лазурный и пурпурный, но значение их очень важно для понимания концепции данного поэта-философа: белый – это чистый цвет Божественной реальности, золотая лазурь и пурпур – цвета Софии и ее проявлений в земном мире.

Не случайно эти цвета совпадают с основными цветами древнерусской иконописи, ведь, хотя средства и различны, но цели художников-иконописцев и Соловьева-поэта во многом схожи: главное – посредством особо отобранных образов и красок этого мира напомнить душе человека о первоисточнике всего существующего – мире Божественном.

Различные образы-символы (звуковые и визуально воспринимаемые), используемые Соловьевым-поэтом для передачи сокровенного знания о мире, в совокупности своей образуют целостную образно-символическую систему – сложную мифопоэтическую структуру, представляющую собой единство функционирующих в конкретной художественной парадигме образов-символов с присущей им полисемантикой. Образно-символическая система поэзии Соловьева отражает характерный для его творчества синтез философии и литературы и является важнейшим структурным компонентом его мифопоэтики.

Следует отметить и еще одну новаторскую черту поэзии Соловьева – стремление к обновлению жанровой системы через использование особых циклических форм, обращение к которым активизируется в модернизме, поскольку «цикл и книга стихов становятся выразителями целостного миропонимания, на универсальный механизм ансамблевого оформления циклических форм» [6, с. 4].

Наиболее известные циклические произведения Соловьева – «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (1883), 18 акростихов под названием «Сафо» (1892 – 1894) – сведены в циклы самим поэтом. Но есть стихотворения, которые тематически и стилистически настолько близки, что фактически составляют еще несколько циклов. Произведения «В стране морозных выюг...» (1882), «В землю обетованную» (1886), «Неопалимая купина» (1889), «Кумир Небукаднецара» (1891) вполне могут рассматриваться как цикл библейских стихотворений Соловьева, объединенных единством ветхозаветной тематики и раскрытием общей проблемы пророческой миссии и возможности Богообщения. А ряд лирических миниатюр «Озеро плещет волной беспокойной...» (3 октября 1894), «Что этой ночью с тобою совершилось?» (4 октября 1894), «Этот матово-светлый жемчужный простор...» (11 октября 1894), «Тебя полюбил я, красавица нежная...» (11 октября 1894), «На Сайме зимой» (декабрь 1894), «Шум далекий водопада» (конец декабря 1894), «Иматра» (январь 1894), «Сон наяву» (январь 1895) представляют очевидный софийный, так называемый финский (по месту создания) цикл, в котором воспевается сияние Вечной Женственности через символический образ прекрасного озера Сайма в Финляндии.

Интерес к циклическим формам и синкретичным жанрам определяет и роль Соловьева в модернизации жанровой системы русской поэзии на рубеже XIX – XX веков. Здесь следует особо отметить, что корпус литературно-художественных произведений Соловьева представляет собой уникальное явление последней трети XIX века, интересное и разноплановое не только в идейно-стилистическом, но и в жанровом отношении: от небольшого рассказа «На заре туманной юности...» (1892) до «Краткой повести об Антихристе» (1900), от лирических миниатюр до оригинальной в жанровом отношении метафизической поэмы «Три свидания» (1898), от шуточных пьес «Альсим» (1878), «Белая лилия» (1880), «Дворянский бунт» (1891) до синтезировавших литературно-драматическое начало и философию «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899). Подобная свобода в жанровом отношении, металитературность, экспериментаторство и стремление к сближению различных жанровых форм, безусловно, передалась и поэтам Серебряного века.

Отсюда и широкая интертекстуальность как одна из главных черт соловьевской поэтики и творчества его последователей: в философской поэзии Соловьева предшествующая литературная традиция воплотилась как органичный синтез генетически различных моделей и многообразных культурных кодов – от древней (прежде всего, античной и ветхоза-

ветной) до современной Соловьеву литературы, от реализма до романтизма и импрессионизма зарубежных и отечественных классиков.

В рамках русской литературы наиболее явно на поэзию Соловьева-предсимволиста повлиял романтизм В.А. Жуковского с его интересом к тайному посюстороннему миру, очевидно воздействие универсализма, гармоничной формы и чистоты поэтического языка А.С. Пушкина, философичности и образности лирики Ф.И. Тютчева и поэтов тютчевской плеяды – Ф.Н. Глинки, А.С. Хомякова, В.Г. Венедиктова, эстетизма лирики А.А. Фета, христианского гуманизма и апокалиптизма Ф.М. Достоевского. Заметны также поэтические переклички с А.К. Толстым, К.К. Случевским и Я.П. Полонским. Говоря о влиянии зарубежных авторов, следует отметить, что творчество многих из них Соловьев знал превосходно – читал в оригинале (особенно любил А. Данте, И.В. Гете, Г. Гейне, Э.Т.А. Гофмана, П.Б. Шелли, в творчестве которых Соловьев находил художественные проекции на свой главный философско-поэтический идеал Вечной Женственности.) и занимался искусством перевода. В числе поэтов и писателей, вызывавших его переводческий интерес, – Платон, Вергилий, Гафиз, представители итальянского Ренессанса – Ф. Петрарка, А. Данте и Б. Микеланджело, романтики Ф. Шиллер, Г. Гейне, Э.Т.А. Гофман и А. Мицкевич. Многие из переводных текстов были далеки от оригинала и часто выражали поэтические ориентиры самого Соловьева, превращаясь в вольные авторские переложения.

Учитывая все многоголосие литературно-текстологических и мировоззренческих влияний, нашедших преломление в поэтическом творчестве Соловьева, следует отметить, что и в поэзии реализуется своеобразный синтетический стиль Соловьева-философа. Таким образом воплотилась его приоритетная концепция Всеединства, применимая, согласно учению поэта-мистика, на всех уровнях жизни и деятельности индивидуума. В дальнейшем эта программа культурного синтеза станет ключевой в творчестве символистов и акмеистов. Более того, Соловьев задаст своим последователям и высокие критерии образа поэта, который является не просто интуитивистом, склонным к мистическим прозрениям и озарениям, но и широко образованной, эрудированной личностью, которая прекрасно ориентируется в семиотическом пространстве мировой культуры и литературы, органично используя его отдельные элементы и в своем творчестве. Не без участия Соловьева «символизм создал совершенно новый тип писателя – писателя, который уже не мог обойтись без гуманитарной подготовки и должен был иметь университетское филологическое образование» [1, с. 21].

Стремление к культурному синтезу и интертекстуальность, сочетание серьезного и иронического настроений в поэзии, тяготение к переводам-стилизациям и циклическим формам, обновление жанровой системы, абсолютизация мистического символа, использование антонимических образных рядов и визуально-звукового ряда в стихотворных текстах, но, главное, создание в своей поэзии сложной образно-символической системы – все эти художественные приемы, реализованные Соловьевым, во многом носили инновационный характер, наметив основные векторы развития поэтики символизма.

Библиографические ссылки

1. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.
2. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995.
3. *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт / З.Г. Минц // Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 273–313.
4. *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы // Собр. соч.: в 12 т. Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1970. – Т. 12. – С. 1–235.
5. *Астафьев П. Е.* К спору с г-ном Вл. Соловьевым / П.Е. Астафьев // Философия нации и единство мировоззрения. М.: Изд-во журн. «Москва», 2000. – С. 65–82.
6. *Титаренко С.Д.* Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания: межвузовский сб. науч. тр. / отв. ред. С.Д. Титаренко. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т., 1996. – С. 3–14.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО БУЛАТА ОКУДЖАВЫ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ: К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

В. А. Викторова

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
skoropanovai@bsu.by*

Рассматривается эволюция поэтического творчества Б. Окуджавы 1950–1990-х гг. как реакция на проблемы, порождаемые временем. Выявляются мировоззренческие, нравственные, эстетические ориентиры поэта-барда, преломляемые в стихах и песнях, характеризуются утверждаемые им ценности и воплощающие их художественные образы.

Ключевые слова: Б. Окуджава; стихи; песни; романтизм; патриотизм; гуманизм; «глоток свободы»; инакомыслие; сквозные образы.

POETIC CREATIVITY OF BULAT OKUDZHAVA IN THE CONTEXT OF THE EPOCH To the 100th anniversary of his birth

V.A. Viktorova

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
skoropanovai@bsu.by*

The evolution of B. Okudzhava's poetic creativity of 1950–1990s as a reaction to the problems caused by time is considered. The world outlook, moral and aesthetic guidelines of the poet-bard, refracted in poems and songs, are revealed, the values asserted by him and the artistic images embodying them are characterized.

Key words: B. Okudzhava; poems; songs; romanticism; patriotism; humanism; «a breath of freedom»; dissent; through images.

Феномен Б. Окуджавы уникален, ибо, при отсутствии претензий на учительство, его творчество являлось барометром оценки происходящего в советском и постсоветском обществе 1950–1990-х гг., такой силой нравственной убедительности было наделено, возвышая человеческие души до романтических высот, откуда были явственно различимы добро и зло, прекрасное и безобразное. Лучше узнать поэта-барда позволяют

его стихи и песни, несущие сильнейший отпечаток окуджавской личности.

Будучи грузином по отцу и армянином по матери, Б. Окуджава родился и сформировался в Москве и впитал в себя русский дух и русскую культуру. Позднее он скажет: «Моя родина – это Арбат... Я родился на Большой Молчановке, воспитывался в арбатском дворе, в детстве у меня была русская няня, из деревни, все это я впитывал, жадно воспринимал и рос истинным арбатцем. Потом меня стали возить в Грузию, на родину отца и матери. Так параллельно с арбатской появилась грузинская линия, возник какой-то второй поток во мне. И все же я оставался москвичом, и в поэзии меня воспитывал русский фольклор» [2, с. 21].

Когда будущему поэту-барду было 3 года, его отца, Шалву Окуджаву, чем-то не угодившего Сталину, репрессировали (расстреляли); мать по статье «жена врага народа» отправили в карагандинские лагеря. Растили мальчика родственники, многое от него скрывавшие. Булат рос большим идеалистом, романтичным и патриотичным советским мальчиком. В годы Великой Отечественной войны (точнее – в 1942 г.), даже не закончив школу, после 9 класса он добровольцем ушел на фронт.

«Романтизм очень скоро, буквально через несколько дней улетучился; оказалось, война – это тяжелая, кровавая работа. Был ранен, мотался по госпиталям, потом снова передовая, Северо-Кавказский фронт...» [2, с. 42], – рассказывал Б. Окуджава позднее на одном из концертов, отвечая на вопросы. В стихотворении же «Душевный разговор с сыном» поэт не обошелся без самоиронии:

Когда на земле бушевала война
и были убийства в цене,
он раной одной откупился сполна
от смерти на этой войне
[2, с. 26].

Тем не менее, впечатления молодых лет – самые яркие и сильные, и война нашла в дальнейшем отражение в творчестве Б. Окуджавы.

Пласт стихотворений и песен о войне, начиная с 1960-х, пополняется год за годом. Это «Король», «До свидания, мальчики...», «Джазисты», «Танго», «Живые, вставай-подымайся», «Из окна вагона». «Вывески», «Разговор с рекой Курой», «Песенка о пехоте», «А мы с тобой, брат, из пехоты...», «Мы за ценой не постоим» и др. Как правило, им присущ глубоко личностный характер, созданы они в лирическом или лирико-романтическом ключе и написаны не о каких-то абстрактных бойцах, а о хорошо знакомых ребятах и девочках из своего или соседнего двора,

своей или соседней школы, пехотинцах из одного окопа, солдатах-соседах по эшелону, сослуживцев-однополчанах, которых Б. Окуджава словно делает и нашими знакомыми (как, например, Леньку Королева из песни «Король»), вызывая щемящее ответное сопереживание.

Не героика побед:
Гордых песен, видит Бог, я не пел окопной
каше
[2, с. 231], –

а отстоявшаяся за годы скорбно-возвышенная печаль о погибших и стремление опозитизировать их жертвенный порыв, заслонить собой Отечество, то есть близких и дальних: мам, бабушек, дедушек, младших братьев и сестер, любимых девушек, детей, еще не покинувших коляски, – вот что доминирует у Б. Окуджавы.

В песне «До свидания, мальчики...» поэт-бард создает романтический образ своего поколения, вступившего в жизнь в «сороковые, роковые» (Д. Самойлов), которое почти полностью выкосила война. Во время одного из выступлений Б. Окуджава сказал: «Рождения 24-го мало кто уцелел» [2, с. 42]. Называя в песне своих сверстников мальчиками и девочками, Б. Окуджава тем самым подчеркивает, какие они еще юные и хрупкие по сравнению с истребительной мощностью танков, минометов, бомбардировщиков, и в тоже время наделяет их ореолом нравственной чистоты и красоты.

Юные солдаты у Б. Окуджавы – не крепкие, грубые мужики в кирзовых сапогах, а «книжные дети», тонкие, одухотворенные натуры, аристократы своего времени – интеллигенты: идеалисты, романтики, поэты, подобно главному герою кинофильма В. Мотыля «Женя, Женечка и “катюша”», сценарий которого написал Б. Окуджава. Хотя Женя здесь показан с мягким юмором, воспроизведено и то, что происходит в его голове, пока он шагает по грязи разбитой фронтовой дороги: герой отождествляет себя с Д'Артаньяном А. Дюма, постоянно рискующим собой и теснящим в сражении на шпагах противников, спасающим прекрасную незнакомку, в которую, конечно же, влюбляется. В нем еще немало детского, подросткового. Таков более конкретизированный образ окуджавского мальчика, «списанный» прежде всего с самого себя:

Ах, война, что ж ты сделала, подлая:
стали тихими наши дворы,
наши мальчики головы подняли,
повзрослели они до поры,
на пороге едва помаячили

и ушли за солдатом – солдат...
До свидания, мальчики!
Мальчики,
постарайтесь вернуться назад
[2, с. 43].

Не забывает Б. Окуджава и девочек, ставших разведчицами, радистками, санитарками, поэтизирует подставившие свои юные жизни под пули во имя спасения Родины – в противовес бытовавшему о них мнению как о «фронтовых подстилках» (что в свое время так поразило вернувшуюся с войны Ю. Друнину):

Ах, война, что ж ты, подлая, сделала:
вместо свадеб – разлуки и дым!
наши девочки платица белые
раздарили сестренкам своим.
Сапоги – ну куда от них денешься?
Да зеленые крылья погон...
Вы наплюйте на сплетников, девочки.
Мы сведем с ними счеты потом.
Пусть болтают, что верить вам не во что,
Что идете войной наугад...
До свидания, девочки!
Девочки,
постарайтесь вернуться назад!
[2, с. 43].

И мальчиков, и девочек, попавших в жуткие, смертельно опасные обстоятельства, Б. Окуджава закликает оставаться «высокими» – сохранившими лучшие человеческие качества среди обрушившихся на них ужасов, грязи и крови войны. Именно такой, романтизированный образ своих ровесников – арбатских мальчиков и девочек, не вернувшихся с войны, внедрил Б. Окуджава в сознание потомков:

... все мы еще молодые,
и крылья у нас золотые
[2, с. 55] («Затихнет шрапнель...»)

Обращает на себя внимание то, что Б. Окуджава почти всегда воспроизводит момент прощания с мирной жизнью, мысленный разговор с теми, кто не вернулся: так он делает убитых спасителей Отечества живыми, показывает, сколько среди погибших было талантов – музыкантов, писателей, художников, которым из-за войны не суждено было реализо-

вать себя. Вот стихотворение «Джазисты» – о тех, кто в 1941 г. держал оборону Москвы и не дал врагу ее захватить:

Джазисты уходили в ополчение,
цивильного не скинув облаченья.
Тромбонов и чечеток короли
в солдаты необученные шли.
Кларнетов принцы, словно принцы крови,
магистры саксофонов шли,
и, кроме,
шли барабанных палок колдуны
скрипучими подмостками войны
[1, с. 73].

Б. Окуджава конкретизирует лицо войны, приближая к читателю фигуры ее непосредственных участников: музыкантов-джазистов, людей, казалось бы, сугубо мирных, но движимых патриотическими чувствами защиты своей Родины, когда немцы стояли уже в 50 км от Москвы. Само слово «патриотизм» в произведении не звучит, но подразумевается, вытекает из изображения поведения добровольцев-ополченцев.

Автор наделяет своих героев знаками высокого достоинства, уподобляет королям и принцам крови. И это не только их оценка как виртуозов в своем деле, но и имплицитное указание на благородство душ, высоту патриотического порыва. Цена человеческой личности высоко поднимается, тем более что и запечатленным в «Джазистах» страна обязана победой. «Поминальной молитвой» о погибших и становится у поэта «танец победы» в финале, да и само стихотворение и творчество Б. Окуджавы в целом.

Не только о джазистах, но – обо всех, составивших московское ополчение, в том числе о себе самом, – «Песенка о московских ополченцах»:

Расписки за винтовки с нас взяли писаря,
но долю себе выбрали мы сами.
Прощай, Москва, душа твоя
всегда, всегда пребудет с нами!
[2, с. 51].

Выжить на войне, согласно Б. Окуджаве, – «как снова родиться»; важно, чтобы «было куда воротиться», и все захваченные края нужно было отвоевать, освободить, чего бы это ни стоило.

Ощущение исторической значимости разгрома фашизма для судеб человеческой цивилизации в сознании Б. Окуджавы все время нарастало, что демонстрирует песня «Белорусский вокзал», написанная к 30-летию празднования победы в Великой Отечественной войне.

Начинает поэт-бард с воссоздания ада войны, который пришлось пройти ее участникам, пядь за пядью отстаивая родную землю:

Здесь птицы не поют,
деревья не растут,
и только мы плечом к плечу, вращаем в землю тут.
Горит и кружится планета,
над нашей Родиной дым,
и, значит, нам нужна одна победа,
одна на всех, мы за ценой не постоим
[2, с. 163].

В условиях, где все выжжено орудийным огнем, бомбы сыплются на головы, где не могут выжить ни птицы, ни звери, обугливаются деревья, от жары раскалываются камни, только люди способны противостоять восторжествовавшему безумию и в конце концов победить войну. Часто это вчерашние мальчики и девочки, от которых не отделяет себя поэт-бард, – говорит от их лица:

Нас ждет огонь смертельный,
и все ж бессилён он.
Сомненья прочь. Уходит в ночь отдельный
десятый наш, десантный батальон,

Едва огонь угас–
звучит другой приказ,
и почтальон сойдет с ума, разыскивая нас.
Взлетает красная ракета,
бьет пулемет, неумолим,
и, значит, нам нужна одна победа,
одна на всех, мы за ценой не постоим
[2, с. 164].

Б. Окуджава акцентирует силу духа и готовность к самопожертвованию защитников Отечества, то есть готовность заплатить за победу самую большую цену – даже отдать свою жизнь и тем самым спасти многие другие жизни. Это говорят сами воюющие («мы») и говорят лично о себе (так что приписывавшиеся Б. Окуджаве обвинения игнорируют заложенный в песне смысл).

Песня прочно вошла в общекультурный обиход и в музыкальном выражении неизменно звучит во время парадов в честь дня Победы над фашизмом.

Вообще же право на жизнь отстаивается Б. Окуджавой как первое из прав человека (что было сформулировано еще Т. Гоббсом):

все хочет жить. И нету правд других
[2, с. 23] («То падая, то снова нарастая...»).

Ужасы и потери военных лет во многом предопределили как анти-военный и антимилитаристский пафос творчества Б. Окуджавы, так и его выстраданную гуманность. В «Старинной солдатской песне» поэт-бард как бы обращается ко всему человечеству с вопросом-упреком: ну, что оно из века в век все воюет и воюет, не останавливаясь ни перед какими утратами и все возрастающим числом убитых? И когда уже, наконец, станут не нужны солдаты, от лица которых написана песня:

Руки на затворе, голова в тоске,
а душа уже взлетела вроде.
Для чего мы пишем кровью на песке?
Наши письма не нужны природе
[2, с. 178].

Напрашивается вывод о противоестественности того, о чем идет речь; проступает грустное сожаление автора об «ахиллесовой пяте» человеческого рода.

День победы – 9 мая 1945 г. Б. Окуджава встретил в госпитале в Тбилиси (Грузия). Как фронтовик (они тогда имели определенные привилегии) без аттестата зрелости поступает в Тбилисский университет, филологический факультет которого окончил в 1950 г. До 1955 г. работает учителем русского языка и литературы в одной из деревень Калужской области, куда был направлен по распределению. В 1955 г. возвращается в родной город – Москву. Некоторое время сотрудничает в отделе поэзии «Литературной газеты», а так как еще в деревне начал сочинять стихи, в 1956 г. выпускает свой первый поэтический сборник «Лирика». С 1957 г. Б. Окуджава стал также петь под гитару свои песни, сначала для узкого круга, потом – на концертах. Правда, одна такая песня появилась у него в 1946 г., когда он учился на 1-ом курсе университета, – «Гори огонь, гори...», задуманная как студенческая:

Неистов и упрям
Гори, огонь, гори

На смену декаблям
Приходят январь
Нам все дано сполна
И радости, и смех
Одна на всех луна
Весна одна на всех

Прожить лета б дотла
А там пускай ведут
За все твои дела
На самый страшный суд
Пусть оправданья нет
И даже век спустя
Семь бед – один ответ
Один ответ – пустяк
[6, с. 21].

Исповедуется жизнь-горение, а не копчение – светлая, романтическая.

Песню друзья-студенты подхватили. После этого целое десятилетие Б. Окуджава песен не писал, но в 1957 г. создал мелодию на свои же шуточные стихи – получилась песня «Ванька Морозов»; бóльшую известность, однако, получила исполнявшаяся на эту же мелодию песня с другими словами (кому принадлежит авторство, вопрос проблемный) – «За что вы Клима Ворошилова» – пародийный отклик на внутривнутрипартийную борьбу в ЦК КПСС. Но и «Ванька Морозов» для Б. Окуджавы не типичен – более тяготеет к фольклору, а не к романтизму.

Б. Окуджава разъяснял: «...главным для меня всегда были стихи. Музыка была подспорьем тому, что я делаю» [2, с. 58], – и даже высказывался так: «Это не песни, это стихи под аккомпанемент гитары» [2, с. 58], создающий определенный эмоционально-романтический ореол, так что действительно необходимо уточнение: авторская песня: у нее один и тот же создатель текста, мелодии, исполнитель. Исполнение Б. Окуджавы, хочется сказать, интеллигентное: мягкое, нежное, задушевное, почти всегда с некоторым налетом печали. Мелодия песен в большей степени тяготеет к романсу. Сам же поэт-бард о своей манере исполнения напишет так:

Пусть друг недолгий в нас камень кинет,
пускай завистник свое кричит –
моя гитара меня обнимет,
интеллигентно она смолчит.

Тебе не первой, тебе не первой
предъявлен веком нелегкий счет.
Моя гитара, мой спутник верный,
давай хоть дождь смахну со щек
[2, с. 18–19] («Гитара»).

Здесь проступает отголосок нападок на ранние песни Б. Окуджавы и на сам жанр авторской песни.

Эхо войны в произведениях поэта проявляется не только в непосредственной разработке военной тематики, но и в способности оценить как прекрасные – сравнительно с адом войны – радующие проявления мирной жизни:

Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою.
А может быть, подстреленный, давно живу в раю,
И кущи там, и рощи там, и кудри по плечам...
А эта жизнь прекрасная лишь снится по ночам
[2, с. 40], –

даже высказывает предположение. Б. Окуджава в песне «Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...» настолько несовместимы война и мир, и по-настоящему оценить достоинства жизни можно лишь потенциально приговоренному к смерти (а на войне в таком положении каждый).

Всякая жизнь на земле – волшебство, – заявляет Б. Окуджава, и это проясняет истоки его романтизма.

Вступление Б. Окуджавы в литературу совпало с переменами периода «оттепели», начавшимся общественным раскрепощением. В песне «Я вас обманывать не буду...» поэт-бард сравнивает это время с «глотком свободы», каковой удалось глотнуть:

Когда-то в молодые годы,
когда все было невдомек,
какой-то призрачной свободы
достался мне шальной глоток
[3, с. 11], –

и этот глоток оказался таким сладким, что «долго и счастливо» Б. Окуджава продолжал его пить и пить до самой кончины. Произведения, составившие поэтические сборники «Острова» (1959), «Веселый барабанщик» (1964), «По дороге в Тинатин» (1964), стали знаком этого времени, потому что преломляли новые настроения, появившиеся в обществе, и ожидание более последовательной и радикальной его гумани-

зации. Поначалу это были «шестидесятнические» настроения: отстаивание социализма «с человеческим лицом» («Сентиментальный марш», «Песенка о комсомольской богине», «Веселый барабанщик»), оплакивание невинно репрессированных («О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...», «Мой отец», «Письмо к маме»), осуждение сталинизма и главного тирана – Сталина («Арбатское вдохновение», «Стоит задремать немного...»), осмеяние зомбированных пропагандой людей («Песенка веселого солдата», «Песенка про дураков»). Неудивительно, что Б. Окуджава (наряду с Е. Евтушенко, Р. Рождественским, А. Вознесенским, Б. Ахмадулиной) вошел в пятерку гремевших тогда поэтов-«шестидесятников».

Задачей первостепенной важности Б. Окуджава считал нравственное очищение общества, преображение человеческих душ.

Вопреки долгие годы господствовавшим в СССР идеям классовой ненависти и идеологической борьбы, повлекшим за собой колоссальные жертвы, Б. Окуджава поэтизирует добро и любовь как главные жизненные ценности и основу взаимоотношений между людьми.

Отражая усталость общества от непрекращающихся жертвоприношений и потребность в человечности, поэт-бард в песне «Времена» пишет:

Что бы ни было там,
как бы ни было там
и чему бы нас жизнь ни учила,
в нашем мире цена на любовь да на ласку
опять высоко подскочила
[2, с. 44–45].

Б. Окуджава призывает к облагораживанию человеческих отношений, учит быть терпеливыми и великодушными, отзывчивыми и душевно щедрыми («Давайте восклицать»). Встречаются у него и непосредственные сентенции нравственно-этического характера:

О, были б помыслы чисты, а остальное все
приложится...
[2, с. 88] («Не верю в Бога и судьбу»).

Или:

Совесь, благородство и достоинство –
Вот оно, святое наше воинство
[2, с. 175] («Песенка»).

Человеческое достоинство выделено и особо:
Чувство собственного достоинства – вот
таинственная стезя,
на которой разбиться запросто, но с которой
свернуть нельзя,
потому что без промедления, вдохновенный,
чистый, живой,
растворится, в пыль превратится человеческий образ
твой

[1, с. 181] («Чувство собственного достоинства – вот загадочный инструмент...»).

Как о высшей милости Небес просит поэт
...не о вечном блаженстве – о минуте –
возвышенной пробы,
где возможны, конечно, утраты и отчаянье даже,
но чтобы –
милосердие в каждом движенье и красавица
в каждом окне!

[2, с. 209] («Парижская фантазия»).

Прибегает он к жанру притчи, в иносказательной форме воплощая представления о добре как норме человеческого существования и готовности поддержать попавшего в трудное положение («Песенка об открытой двери», «Полночный троллейбус»).

Нередко Б. Окуджаву использует романтизированную метафорику; так, в «Каплях датского короля» поэт провозглашает:

Солнце, май, Арбат, любовь –
Выше нет карьеры...

[2, с. 69] («Капли Датского короля»).

Посредством используемой образности поэт внедряет представление, что жизнь должна быть солнечной – благоприятной для человека, обновляющейся и прекрасной, как пробуждающаяся весной природа, на смену страданию в ней должна прийти радость (любовь). Арбат же, арбатский двор символизирует у Б. Окуджавы «малую родину», человеческое братство и сестринство, ибо долгое время (до развертывания в больших масштабах жилищного строительства) городской двор был как бы маленькой деревней, микромиром, где все чуть ли не с рождения хорошо друг друга знали, друг другу помогали, человек всегда мог найти

здесь себе собеседника, а то и друга; по вечерам же, особенно весной, летом, ранней осенью двор оказывался местом отдыха и развлечений. Немолодые люди за столом играли в шахматы, шашки, домино и, конечно же, общались, разговаривали; кто-то из молодых распахивал окно, на подоконник ставил радиолу, во двор лилась музыка, и начинались танцы. И это – каждый день, точнее – каждый вечер. Между собравшимися возникали дружеские отношения. появлялись влюбленные парочки. Любили и попеть сами, узнавали друг от друга песенные новинки.

Здесь сосуществовали разные поколения с разными интересами, приучаясь приспособливаться друг к другу, считаться друг с другом.

Жизнь во дворах была, в общем, открытой и доброжелательной; хулигана легче было укротить, так как он понимал: против него весь двор.

Подраставшие дети именно во дворах, как правило, находили себе компанию, не оставались одинокими, незаметно для себя впитывали кодекс дворовой чести: нельзя делать гадости ближним и обижать маленьких; нужно быть смелыми, ловкими, находчивыми, чтобы не опозориться перед мальчиками и девочками; нельзя предавать друзей, если не хочешь, чтобы от тебя отвернулись и т. д. и т. п. Все это усваивалось исподволь, без поучений, в практике самой жизни.

Арбатский двор Б. Окуджавы характеризует как «двор с человеческой душой» («Арбатский дворик») и даже как «рай, замаскированный под двор» («Речитатив»): здесь людям комфортно, душевно (пусть не обходится и без неприятностей).

К тому же для Б. Окуджавы арбатский двор – «исток» его жизни, и он сроднен с ним как с собственными детством и юностью (подобно тому, как многие почвенники «укоренены» в родной деревне).

Он замечает:

А если иногда я кружева
накручиваю на свои слова,
так это от любви. Что в том дурного?
[2, с. 27] («Арбатское вдохновение»).

Подрастая, ребенок осваивал и улицу, на которой живет, – Арбат: она оказывалась продолжением двора: здесь находились школа, в которой он учился, театр Вахтангова, каковой рано или поздно посещал, замечательный – лучший тогда в Москве – зоомагазин, где можно было «вживую» увидеть рыб, птиц, каких-то животных, знакомясь с миром природы; два книжных магазина, причем один из них – по искусству, и копии прославленных картин здесь можно было увидеть тоже; похожий

на дворец продовольственный магазин с массой манящих (пусть не всегда доступных) сладостей.

В арбатских переулках сохранились бывшие дворянские особняки и даже церковки, излучавшие аромат старины, привязывая к своим русским корням, – и многое другое; а завершался Арбат рестораном «Прага» с кафетерием при нем, куда, накопив денег, наведывались уже подросшие и ставшие юношами и девушками арбатцы.

Главное же заключалось в том, что по Арбату невозможно было пройти, не встретив кого-нибудь из знакомых. В расчете на это и шли «прошвырнуться», зная, что не останутся одни, а попадут в какую-то компанию и неплохо проведут вечер, хотя бы в хождении по Арбату, разговорах, чтении стихов. Общение с себе подобными – насущная потребность человека, в наше время ставшая уже роскошью. Конечно же, на улице завязывались и первые «романы», и состояние ожидания прекрасной встречи тоже стоило многого. Хорошо передает юное ожидание от жизни чего-то необычного песня «Дежурный по апрелю»:

Ах, какие удивительные ночи!
Только мама моя в грусти и тревоге:
– Что же ты гуляешь, мой сыночек,
одинокий,
одинокий? –
Из конца в конец апреля путь держу я.
Стали звезды и круглее и добрее...
– Мама, мама, это я дежурю,
я – дежурный
по апрелю!

– Мой сыночек, вспоминаю все, что было,
стали грустными глаза твои, сыночек...
Может быть, она тебя забыла,
знать не хочет?
Знать не хочет? –
Из конца в конец апреля путь держу я.
Стали звезды и круглее и добрее...
– Что ты мама! Просто я дежурю,
я – дежурный
по апрелю...
[2, с. 83].

Тут представлен герой с романтическим мироощущением – он ходит на свидания с самим городом, ночным небом над головой, пришедшим апрелем, впитывает в себя красоту окружающего мира и пребывает в

ожидании чего-то значительного, что озарит его жизнь. Но «дежурный по апрелю» и сам не вполне понимает, что с ним происходит и чего именно он ждет, и окуджавская недосказанность, отсылка к подтексту вполне уместна. Можно догадаться, что в юноше зашевелился будущий поэт. Он и в повседневном способен открыть нечто волшебное-прекрасное, не замечаемое другими.

Вот и Арбат привлекателен у Б. Окуджавы не столько внешними атрибутами – он характеризуется как извилистый короткий коридор от ресторана «Праги» до Смольяги (в прошлом – две остановки на троллейбусе от «Праги» до Смоленский площади с высотным зданием на ней), – сколько своей нравственной атмосферой, и наделяется эпитетами «гордый, сиротливый» (обделенный вниманием прессы, но обладающий чувством собственного достоинства, ни перед кем не собирающийся унижаться). Хотя ничего уже такого ошеломляющего на Арбате (старом Арбате) нет, коридор бывает в доме, в квартире, и Арбат у Б. Окуджавы – ее непосредственное продолжение: это не просто среда обитания, а нечто родное и близкое, насущно необходимое человеку, и у барда любовно опозитизированное.

Арбату посвящены цикл «Музыка арбатского двора» и примыкающие к нему стихотворения «Арбатское вдохновенье», «Воспоминание о Дне Победы», «Как наш двор ни обижали – он в классической поре», «Арбатские напевы», «Арбатский дворик».

В вышеназванном цикле речь идет не только о реальной музыке, звучавшей по вечерам в арбатском дворе. Сама жизнь по принципам «арбатства»: доброжелательности, отзывчивости, дружбы, любви, благородства воспринимается Б. Окуджавой как музыка, явление прекрасное. И каждая из песен, входящих в цикл, имеет жанровое обозначение из сферы музыковедения и написана в соответствующем ритме. Это «Речитатив», «Песенка <об Арбате>», «Танго», «Вальс», «<Арбатский> романс». Избраны жанры старомодные, но укоренившиеся в жизни и имеющие ореол успокоения, утешения, умиротворения, не исключая сентиментальной «ноты», и вместе с тем вызывающие сопереживание, просветляющие и очищающие души.

«Оттепельное» потепление накладывает на создаваемые образы светлые краски.

В «Вальсе» Б. Окуджава изображает приход весны и веселое оживление в полуопустошенном войной и репрессиями арбатском дворе. Выросло новое поколение детей, не знающих тех невзгод, которые выпали на долю отцов и матерей, и празднующих пир жизни. Б. Окуджава рад этому – за это он и воевал, за это и погибли воспеты им мальчики и девочки одного с ним поколения. Поэт-бард сам готов поучаствовать в

детских играх (ведь у него есть сын), в творимом карнавале проводов зимы. Впереди же открывается заманчивая перспектива летнего цветения и обещание новых подарков жизни.

Во всех песнях цикла Арбат – символ Москвы неофициальной, неявно противопоставленный Кремлю. Жизнь здесь течет естественно, как река, и, хотя в ней, может быть, есть и свои водовороты, никто не диктует другим, что они должны думать, куда идти, с кем общаться, что читать или петь. Напротив, здесь всегда можно найти отклик на свои романтические порывы, сердечное отношение и поддержку. Никто из людей – не начальник над другими: от такой поганой психологии нужно избавляться, настаивает поэт-бард. У Б. Окуджавы даже есть шутивное стихотворение о том, как изменилась бы жизнь, если бы в высоких кабинетах сидели его друзья:

Зайду к Белле в кабинет, скажу: «Здравствуй, Белла!»
Скажу: «Дело у меня, помоги решить...»
Она скажет: «Ерунда, разве это дело?...»
И, конечно, сразу мне станет легче жить
[2, с. 106] («Кабинеты моих друзей»).

Государственная служба, был убежден Б. Окуджава, должна превратиться в работу по оказанию помощи людям друг другу в возникающих у них проблемах. Такова неофициальная Москва Б. Окуджавы, и пусть она не сидит в правительственных кабинетах, тем не менее существует реально. Вот примерно какой тип человеческих отношений включает в себя понятие «арбатство», введенное Б. Окуджавой.

Не обходит он и того факта, что Арбат с его демократизмом и дворовыми понятиями о чести и достоинстве дал немало ярких, талантливых людей. «Родом с Арбата», кроме самого Б. Окуджавы, крупнейший кинорежиссер втор. пол. XX в. Андрей Тарковский, поэт Николай Глазков, актер и бард Владимир Высоцкий, художник Анатолий Зверев. Позднее с полным правом Б. Окуджава мог сказать:

Как наш двор ни обижали – он в классической поре.
С ним теперь уже не справиться,
хоть он и безоружен.
Там Володя во дворе,
его струны в серебре,
его пальцы золотые, голос его нужен
[5, с. 64].

«Обиды», о которых говорит поэт, – всевозможные запреты. каковым подвергалась авторская песня, в силу своей неподцензурности казавшаяся власти опасной. Связывая арбатский двор с песней, Б. Окуджава тем самым связывает его со свободой, какую несла авторская песня. Ведь тот же В. Высоцкий был выразителем духа свободы и еще при жизни стал всенародной легендой.

В конечном счете, Арбат выступает у Б. Окуджавы сосредоточием всего лучшего, чего жаждет душа, и отождествляется им с подлинным Отечеством. Это – лейтмотив «Песенки <об Арбате>»:

Ты течешь, как река. Странное название!¹
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты – мое призвание.
Ты – и радость моя, и моя беда.

Пешеходы твои – люди невеликие,
каблуками стучат – по делам спешат.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты – моя религия,
мостовые твои подо мной лежат.

От любви твоей вовсе не излечишься,
сорок тысяч других мостовых любя.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты – мое отечество,
никогда до конца не пройти тебя!
[2, с. 77].

Арбат юности, Арбат зрелости, Арбат старости в восприятии Б. Окуджавы неразделимы; каждое время жизни добавляет что-то новое, обогащает человека, побуждает его все более и более привязываться к родным местам. Под знаком Арбата прошла вся жизнь арбатца, и оценивается она как грустный, но прекрасный романс.

Себя поэт-бард именуется «дворянином с арбатского двора», совмещающим в себе аристократические и демократические качества одновременно, а это – признак настоящего интеллигента. Дух интеллигентности по мере сил и внедряет Б. Окуджава в души людей через свои песни, учит улавливать в жизни и возвышенно-прекрасное и самим нести его к людям.

Принципы арбатства, «растворенного в крови», пронизывают и другие произведения Б. Окуджавы.

¹ Арбат в переводе с татарского – предместье.

Наряду с образом Арбата сквозными в творчестве поэта-барда являются романтические образы-символы надежды и музыки.

Б. Окуджава не скрывает, что окрылен надеждой на изменение жизни. Это не удивительно: «оттепель» – время надежд. Образ надежды появляется в таких произведениях, как «Сентиментальный марш», «Цирк», «Живые, вставай-подымайся», «Песенка о ночной Москве», «Надежда, белую рукою...», «Я вновь повстречался с надеждой...», «На Сретенке ночной», «В земные страсти вовлеченной...» и др.

В стихотворении «Цирк» данная нравственная категория персонифицируется, предстает в виде прекрасной, крылатой женщины, увлекающей за собой. Надежда дает силы выдержать жизненные испытания и невзгоды. Временам она куда-то исчезает, но рано или поздно появляется вновь. Без надежды на исполнение лелеемых желаний слишком трудно было бы выдержать жизнь, возникла бы безнадежность.

Наибольшую известность из числа произведений этого рода получила окуджавская «Песенка о ночной Москве». В ней разворачивается метафора «надежды маленький оркестрик»:

Когда внезапно возникает
еще неясный голос труб,
слова, как ястребы ночные,
срываются с горячих губ,
мелодия, как дождь случайный,
гремит; и бродит меж людьми
надежды маленький оркестрик
под управлением любви
[2, с. 6].

Надежда здесь обретает облик маленького бродячего оркестрика, сопровождающего людей в их историческом пути и дарящего свою музыку – под пулями, в несчастьях и разлуках – в том большом мире-оркестре, о котором писал еще А. Блок. Оркестрик основательно потрепан жизненными передрыгами, но продолжает свою миссию: поднимать дух людей, не позволяя впасть в полное отчаяние:

Кларнет пробит, труба помята,
фагот, как старый посох, стерт,
на барабане швы разлезлись...
Но кларнетист красив, как черт!
Флейтист, как юный князь, изящен...
И вечно в сговоре с людьми,
надежды маленький оркестрик
под управлением любви [2, с. 6].

Без надежды жизнь заходит в тупик, теряет смысл, утрачивает перспективу. И опять-таки их дарит у Б. Окуджавы в песне «В городском саду» оркестр, но более конкретизированный – один из тех, которые по выходным дням бесплатно играли в местах отдыха и развлечений:

Круглы у радости глаза и велики у страха,
и пять морщинок на челе от празднеств и обид...
Но вышел тихий дирижер, но заиграли Баха,
и все затихло, улеглось и обрело свой вид.
Все встало на свои места, едва сыграли Баха...
Когда бы не было надежд – на черта белый свет?
К чему вино, кино, пшено, квитанции Госстраха
и вам – ботинки первый сорт, которым сносу нет?
<...>

Ах, музыкант, мой музыкант, играешь, да не знаешь,
что нет печальных и больных, и виноватых нет,
когда в прокуренных руках так просто ты сжимаешь,
ах, музыкант, мой музыкант, черешневый кларнет!
[2, с. 90–91].

Изображаемый оркестр – через музыку – укрепляет дух людей, ее прекрасные звуки вносят в жизнь гармоническую ноту, обещают лучшее, куда-то зовут.

У Б. Окуджавы передана сама музыка надежд – вроде бы она и бессловесная, и бестелесная, но просветляет чувства, дает сам образ прекрасного, жизнеутверждающего (пусть даже с оттенком грусти).

Аналогично воздействие неприхотливой шарманки, звуки которой раздаются в арбатском дворе («Шарманка, шарлатанка»).

Надежда не дает махнуть на все рукой, смириться с неблагоприятными обстоятельствами, признать себя побежденным:

Еще нам плакать и смеяться,
но не смиряться, не смиряться
[2, с. 23] («Надежда, белою рукою...»)

Следовательно, надежда активизирует дух сопротивления – это фактор активный, а не пассивный.

Надежда может уподобляться и двери, за которой скрывается неожиданный подарок судьбы:

Надежды крашенная дверь,
фортуны мягкая походка.
Усталый путник, средь потерь

всегда припрятана находка.
И пусть видна она нечетко,
но ждет тебя она, поверь
[2, с. 63].

Надежда у Б. Окуджавы – составная часть триады: Вера – Надежда – Любовь, имеющей христианские корни, но получающей светское выражение. Это тем не менее свидетельствует о постепенном переходе поэта-барда на позиции общечеловеческого гуманизма. В песне «Три сестры» данные нравственные категории персонифицируются, обретают облик женщин-сестер, стоящих у изголовья лирического героя и как бы вопрошающих его, насколько он им верен, и производящих своеобразный суд над поэтом. Используемым приемом автор подчеркивает, в какой степени они для него важны, – невидимое, характеризующее состояние души, делает видимым.

Представление о триаде Вера – Надежда – Любовь поэт-бард получил от прошлого, как бы взял в кредит; а вот насколько сам он им соответствует, об этом и идет речь в песне. Лирический герой признается, что до идеала не дотягивает, и потому кается перед тремя сестрами/тремя женами/тремя судьями. Но он подтверждает, что на Земле есть их верные приверженцы, и сам хотел бы быть в их числе. И Вера – Надежда – Любовь, убедившись в его честности, открывают ему бессрочный кредит.

В сущности, перед нами «материализованное» иносказание о нравственном самосуде над собой, дающее представление о принципах и ценностях, какими руководствуется Б. Окуджава.

Надежда порождает его веру в лучшее будущее; любовь в данном случае – синоним гуманизма, о торжестве которого на Земле мечтает поэт-бард. Потребность в этом сильна, и она вновь и вновь заявляет о себе.

Но и реальная земная любовь как проявление прекрасного чувства занимает в творчестве Б. Окуджавы большое место. Таковы стихотворения и песни «Свет в окне на улице Вахушти», «По дороге к Тинатин», «Эта женщина...», «Слава женщине моей». «Часовые любви», «Чудесный вальс», «Заезжий музыкант», «Тьмою здесь все занавешено», «Он наконец вернулся в дом...», «А как первая любовь...» и др.

Любовь у Б. Окуджавы – высшая форма человеческих взаимоотношений, предполагающая самоотдачу себя другому, несущая взаимное счастье и ведущая к максимальной близости, превращению двоих в единое целое.

Настоящая любовь требует преодоления всего эгоистического. мелкого, пошлого, очищает и возвышает человека, делает его чутким, преданным, перемещает в особый мир двоих.

Любовь, любовь – такое государство,
где нет ни бед, ни радостей твоих,
где пламень сердца
и души богатства –
все ровно пополам,
все на двоих.
Где назревает днями и ночами
еще неведомое
торжество,
где все – как рекруты,
все – как начало,
и каждый начинает с ничего
[4, с. 36], –

пишет Б. Окуджава в цикле «По дороге к Тинатин». Для Б. Окуджавы любовь – святыня. Он стремится вызвать благоговейное отношение к любви и ее дарительнице – женщине. Поэт-бард славит женщину, способную пробудить такие высокие чувства:

Не бродяги, не пропойцы,
за столом семи морей
вы пропойте, вы пропойте
славу женщине моей!
[2, с. 67].

Прославляемая женщина оромантизирована: ее глаза уподобляется маякам, и во тьме, и в непогоду указывающим кораблям верный путь. В любимой лирический герой видит свое спасение: и от одиночества, и от скуки жизни и охлаждения чувств, и от цинизма и опустошенности. Она наполняет его существование счастьем, побуждает не складывать руки а, напротив, летать от радости, возноситься вместе с возлюбленной в небо.

Ясно, что Б. Окуджава поэтизирует романтическую любовь – возвышенную, идеальную.

В песне «Тьмою здесь все занавешено...» автор возносит женщину на необычную высоту – обращается к ней как к королевской особе, наделяя титулом «Ваше величество женщина». Тем самым он выражает степень преклонения перед ней. Это рыцарский подход. Как рыцарь любви и показан лирический герой произведения, вообще окуджаевских песен:

он никогда и ни в чем не упрекает и не винит женщину, полон восхищения самым феноменом женственности и красоты. Явление женщин в жизни мужчины у Б. Окуджавы – как вспышка света среди тьмы, желанное и прекрасное событие:

Тьмою здесь все занавешено
и тишина, как на дне...
Ваше величество женщина,
да неужели – ко мне?

Тусклое здесь электричество,
с крыши сочится вода.
Женщина, ваше величество,
как вы решились сюда?

О, ваш приход – как пожарище.
Дымно, и трудно дышать...
Ну, заходите, пожалуйста.
Что ж на пороге стоять?

Кто вы такая? Откуда вы?!
Ах, я смешной человек...
Просто вы дверь перепутали,
улицу, город и век
[2, с. 74].

Бытовой эпизод, связанный с ошибкой дверью, перерастает у Б. Окуджавы в апофеоз встречи с женщиной, в которой лирический герой узнает свой идеал и не может поверить, что все это происходит наяву. Не случайно в произведении говорится о перепутанном веке: идеал Б. Окуджавы – женщина пушкинских времен, Прекрасная Дама, которую он ищет в современной женщине. Это аристократка во всем: в каждом слове, в каждом жесте, а Б. Окуджава и ценит прежде всего благородство, красоту, высоту отношений между мужчиной и женщиной. Любовь к такой женщине побуждает мужчину тянуться ввысь, облагораживаться самому, чтобы быть достойным своего кумира.

В песне «Еще один романс» поэт-бард напрямую признается:

В моей душе запечатлен портрет одной прекрасной
дамы.
Ее глаза в иные дни обращены.
Там хорошо, и лишних нет, и страх не властен
над годами,
и все давно уже друг другом прощены.

Вместе с тем Б. Окуджаве печально сознавать, что столь высокий идеал отброшен:

Не оскорблю своей судьбы слезой поспешной
и напрасной,
но вот о чем я сокрушаюсь иногда:
ведь что мы сами, господа, в сравненье с дамой
той прекрасной,
и наша жизнь, и наши дамы, господа?
[2, с. 207].

Автор фиксирует упрощение, примитивизацию, вульгаризацию жизни в эпоху демократизации, в том числе в сфере любви, и упрекает за это своих современников, далеко не всегда ведущих себя как рыцари Прекрасной Дамы. Поэту-барду от этого грустно.

На романтическую, идеальную любовь лирический герой Б. Окуджавы готов молиться:

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
вдруг захотелось в ноженьки валиться,
поверить в очарованность свою!

И муравья тогда покой покинул,
все показалось будничным ему,
и муравей создал себе богиню
по образу и духу своему.

И в день седьмой, в какое-то мгновенье,
она возникла из ночных огней
без всякого небесного знаменья...
Пальтишко было легкое на ней
[2, с. 75].

У Б. Окуджавы воссоздано отношение к женщине как к богине и рыцарское поклонение ей. Пусть внешний вид избранницы скромн, лирический герой разглядел в ней главное: ее высокую, аристократическую душу. И понимают друг друга персонажи без слов – они совпали друг с другом и благородны в своей любви.

Но в женщине для мужчины всегда должна сохраняться какая-то тайна – без этого, несмотря на близость, любовь может остыть, превратиться в привычку. Герой песни «К чему нам быть на “ты”?» даже сожалеет:

Зачем мы перешли на «ты»?
За это нам и перепало –
на грош любви и простоты,
а что-то главное пропало
[2, с. 129].

Таким образом, Б. Окуджава не обходит и сложности реальных человеческих отношений. Трудно, например, бывает признаться в любви, ибо до поры человек надеется, а после признания опасается получить отказ, когда все для него рухнет. Психологически тонко, многого не договаривая, передает такую ситуацию Б. Окуджава в песне «Он, наконец, явился в дом...», завершающейся стихами:

Я клянусь, что это любовь была.
Посмотри – ведь это ее дела.
Но, знаешь, хоть Бога к себе призови,
все равно ничего не понять в любви
[2, с. 76].

Действительно, любовь может проявлять себя по-разному, и поведение людей в ней подчас непредсказуемо. Непонятно, и почему одного любят, а другого, хотя он ничем не хуже (а может быть, и лучше) – нет. Сколько ошибок в этом совершается даже хорошими людьми! Не случайно говорится, что любовь слепа.

Никого из персонажей автор не осуждает, потому что у всех все по-разному, и что годится одним, не подходит для иных.

Очень мягко и деликатно касается Б. Окуджава сложностей возникающих в любви отношений в песне «Чудесный вальс»:

Музыкант в лесу под деревом наигрывает вальс.
Он наигрывает вальс то ласково, то страстно.
Что касается меня, то я опять гляжу на вас,
а вы глядите на него, а он глядит в пространство
[2, с. 120].

Ну, кого тут можно упрекнуть, хотя чувствуется, что в возникшем треугольнике по крайней мере двое несчастны?

Б. Окуджава фиксирует благородство поведения персонажей, любовь которых безответна. Держатся они с достоинством, свою боль и горечь не демонстрируют. Внешние же проявления чувств не всегда говорят о внутренних.

Свое развитие мотивы «Чудесного вальса» получают в песне «Заезжий музыкант», имеющей свой психологический сюжет:

Заезжий музыкант целуется с трубою,
пассажи по утрам, так просто, ни о чем...
Он любит не тебя. Опомнись. Бог с тобою.
Прижмись ко мне плечом,
прижмись ко мне плечом.

Живет он третий день в гостинице районной,
где койка у окна – всего лишь по рублю.
И на своей трубе, как чайник, раскаленной,
вздыхает тяжело...
А я тебя люблю.

Ты слушаешь его задумчиво и кротко,
как пенье соловья, как дождь и как прибой.
Его большой трубы простуженная глотка
отчаянно хрипит. (Труба, трубы, трубой...)

Трубач играет туш, трубач потеет в гамме,
трубач хрипит свое и кашляет, хрипя...
Но, как портрет судьбы, – он весь в оконной раме,
да любит не тебя...
А я люблю тебя
[2, с. 152–153].

Перед нами эпизод, отражающий те опасности, которым в жизни может подвергаться любовь. Одна из главных таких опасностей – появление на горизонте женщины более яркого, более талантливого, более привлекательного мужчины, как бы против своей воли вторгающегося в сложившиеся взаимоотношения двоих, потому что именно его может предпочесть женщина. А в жизни всегда найдется тот, кто чем-то лучше: один – красивее, другой – умнее, третий – благороднее и т. д.

Важнейшая из задач, как показывает Б. Окуджава, – не только обрести, но и удержать, сохранить любовь.

Из произведения видно, что приехавший в небольшой районный город музыкант вызвал вспышку увлечения у женщины, героини песни. Правда, она еще не сделала окончательный выбор, но заморожена звуками музыки, окутывающими фигуру музыканта. Может быть, эти звуки напомнили ей о несбывшихся мечтах, позвали в другую какую-то жизнь. Для ее мужа это «труба», то есть конец семейного счастья. Ему нечем удержать женщину, кроме как своей преданностью, нежностью, любо-

вью же. Но происходящее требует от него большой выдержки и терпения. Герой Б. Окуджавы их проявляет. Более того, появление соперника усиливает его любовь и страх потерять ставшее уже привычным.

Оказывается, любовь дана не навсегда, ее огонь надо поддерживать. И любящий задумывается: а все ли он дал дорогой для него женщине, и достаточно ли он хорош для нее, и, может быть, попытается стать лучше. Вот уже новый плащ купил, чтобы выглядеть более модным.

Но он отлично видит то, чему пока не придает значение женщина, – музыканту она не нужна, счастлива с ним она не будет: роман, если же и начнется, то быстро себя исчерпает. И от этого герой хотел бы оградить любимую, однако опасается оттолкнуть ее от себя еще больше какими-то неосторожными словами.

Возникшая ситуация так и остается в песне неразрешенной; что победит в соперничестве – возникший соблазн или преданная любовь, остается неизвестным. Для автора важнее показать благородство поведения мужчины, защищающегося только любовью, исключаяющей причинение женщине ответной боли.

Аналогично поведение героя «Прощания с осенью» Б. Окуджавы. Он прощает бросающую его женщину, хотя ему горько и больно; но она не стала в его глазах хуже из-за того, что его отвергла: к ней пришла любовь, оказавшаяся сильнее прежнего чувства, и мужчина с этим считается:

«Прощай, прощай...»
Да я и так прощаю
все, что простить возможно, обещаю
и то простить, чего нельзя простить.
Великодушным мне нельзя не быть.
И далее резюмирует:
Сосуд добра до дна не исчерпать.
Я чувствую себя последним богом,
единственным, умеющим прощать
[2, с. 136].

Из сказанного ясно, что исповедующийся – редкое исключение из мужского племени; он даже отчасти иронизирует над собой и тем не менее не меняется.

По-видимому, это позиция и самого Б. Окуджавы: его стихи и песни оставляют впечатление, что природа наградила поэта-барда даром добра, который невозможно исчерпать и который распространяется не только на любовь, но на все сферы человеческого существования. Б. Окуджава щедро делится им с другими.

Хотя ведущие мотивы поэтического творчества Б. Окуджавы сохраняются и в последующий период, начавшаяся с конца 1960-х ретоталитаризация внесла в его произведения и новые темы и акценты. Сам поэт-бард, чутко откликавшийся на веяния времени, не мог в чем-то не измениться. По мере свертывания «оттепельных» начинаний и нарастания удушья Б. Окуджава преодолевает присущие «шестидесятничеству» иллюзии. Все более последовательно с ходом времени утверждается он на позициях общечеловеческого гуманизма.

Сама тональность творчества Б. Окуджавы в «послеоттепельные» годы меняется, становится более печальной. Появляются мотивы несбывшегося, несостоявшегося, ибо идеалы «оттепели» в полном объеме так и не были реализованы, наступил общественно-политический застой. Подобные мотивы проникают даже в любовную лирику. Пронизывают они, например, песню «Гаснут, гаснут костры...»:

Как теряют деревья остатки одежд!
Словно нет у деревьев на лето надежд.
Только я пока очень любима,
и любовь не прошла еще мимо...

Но маячит уже карнавала конец,
лист осенний летит, как разлуки гонец,
и в природе все как-то тревожно,
и мой милый глядит осторожно.

Ах, пане-панове...

«До свиданья, мой милый, – скажу я ему, –
вот и лету конец. Все одно к одному.
Я тебя слишком сильно любила,
потому про разлуку забыла».

Горьких слов от него услышать не боюсь:
он воспитан на самый изысканный вкус.
Он щеки моей нежно коснется,
но, конечно, уже не вернется.

Ах, пане-панове...

[2, с. 127–128].

Перед нами история одной любви, хотя, как выясняется, подлинной любовь была только со стороны женщины, а для мужчины это был кратковременный роман во время летнего отдыха. Догадываясь о предстоя-

щем разрыве (ибо будущих отношений мужчина не касается), женщина испытывает возлюбленного, первую с ним прощается (навсегда). Его поведение подтверждает ее догадку. Поэтому пронизывает произведение бесконечная грусть. Усиливают ощущение приближающего «конца» и используемые образы природы и зарисовки сворачиваемой туристической жизни. Догорают костры, которые летом разводили отдыхающие и пекли на них картошку, начинают падать листья с деревьев – на смену лету идет осень, все меньше людей вокруг, и у пивного ларька никто не толпится. На этом фоне догорает прекрасное человеческое чувство.

Более того, конкретное автор переводит в обобщенно-символический план: «Будет долгая ночь на холодной земле». Все это отражает смену «оттепельных» надежд «послеоттепельным» похолоданием, разочарованием и печалью.

Аналогично по настроению и «Прощание с Новогодней елкой», где конкретика также переходит в горестные размышления об утрате счастья и надежды. Проводится параллель между елкой, которую наряжают к Новому году, а спустя время выбрасывают, и любовными отношениями лирического героя с дорогой для него женщиной – прекратившимися, оставив чувство большой потери, горечи, боли. Для женщины этой, как можно понять, елка и наряжалась, и лирический герой восклицает:

Ель моя, Ель – уходящий олень,
зря ты, наверно, старалась:
женщины той осторожная тень
в хвое твоей затерялась!

Ель моя, Ель, словно Спас-на-крови,
твой силуэт отдаленный,
будто бы след удивленной любви,
вспыхнувшей, неуголенной
[1, с. 115].

Из жизни уходит что-то прекрасное, оно распинается («Спас-на-крови»), Б. Окуджава не может с этим примириться.

И в «послеоттепельную» эпоху поэт-бард остается верен возвышенным принципам бытия. Фигура современного Дон Кихота, в которой отчетливо угадываются авторские черты, появляется в песне Б. Окуджавы «Ночной разговор». Это романтизированная аллегория поиска пути к свету:

– Мой конь притомился. Стоптались мои башмаки.
Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры.

– Вдоль Красной реки, моя радость, вдоль Красной
реки,
до Синей горы, моя радость, до Синей горы.

– А как мне проехать туда? Притомился мой конь.
Скажите, пожалуйста, как мне проехать туда?

– На ясный огонь, моя радость, на ясный огонь,
езжай на огонь, моя радость, найдешь без труда.

– А где же тот ясный огонь? Почему не горит?
Сто лет подпираю я небо ночное плечом...

– Фонарщик был должен зажечь, да, наверное,
спит,
фонарщик-то спит, моя радость... А я ни при чем.

И снова он едет один, без дороги, во тьму.

Куда же он едет, ведь ночь подступает к глазам!..

– Ты что потерял, моя радость? – кричу я ему.

И он отвечает: – Ах, если б я знал это сам...

[2, с. 118].

Дон Кихот Б. Окуджавы – идеалист. Он не может примириться с господством тьмы, олицетворяющей в песне зло. А время действия в произведении – ночь. «Ясный огонь» по контрасту – свет, добро. Это идеал, который герой «Ночного разговора» несет в своей душе. Но как найти дорогу к свету? Революционно-насильственные методы себя не оправдали – они несут с собой кровь, языка же гуманизма власть не понимает. Видимо, в определенных условиях остается воздействие на людей лишь литературы и искусства, но они должны нести правду о происходящем, настраивать на отстаивание прогрессивных идеалов и стойкость в следовании им, давая пример нравственного сопротивления. Воспроизводимый в песне разговор – это диалог героя с самим собой, признающим, что четких ответов на вопрос: что делать? – у него нет, и в то же время показанным ищущим ответа и как бы призывающим к тому же других. Новый Дон Кихот – мягкий и хрупкий, но в то же время стойкий и неуклонный в своей миссии отстаивания добра.

Прибегая к иносказанию, в песне «Римская империя времени упадка» Б. Окуджава отразил истинную ситуацию в СССР брежневских лет, в песне «Антон Палыч Чехов однажды заметил» осмеял «дураков», верящих официальной пропаганде, показал положение «умных» – инакомыслящих, подвергаемых преследованиям.

Как один из возможных ответов на волновавших многих вопросы воспринимается «Старинная студенческая песня» Б. Окуджавы, публиковавшаяся также под названием «Союз друзей». При всей ее иносказательной полузашифрованности отчетлив проходящий через все произведение и проакцентированный рефреном призыв к единению оппозиционно-нонконформистских сил в противостоянии откату назад, ужесточению репрессивной политики, борьбе с инакомыслящими:

Возьмемся за руки, друзья,
чтоб не пропасть поодиночке
[2, с. 116], –

(один из минских бардов пояснил: чтоб не пропасть по одиночкам).

Так держатся за руки, а чаще под руки протестующие на демонстрациях, чтобы с ними труднее было справиться полиции и вырвать из общих рядов одного. Обозначение песни как студенческой – неявная отсылка к протестным движениям молодежи, например, Всероссийской студенческой забастовке 1899 г. или к студенческим волнениям 1968 г. во Франции. Таким образом Б. Окуджава напоминает о традиции свободомыслия, завещанной потомкам. Название же «Союз друзей» – неявное противопоставление Советскому Союзу и имплицитное указание на оппозиционность тех, кого поэт-бард называет своими друзьями. Действительно, и возникшее явление «подписанства», и поддержка рядом писателями письма А. Солженицына к V съезду СП о необходимости отмены цензуры, и предпринимавшиеся шаги по защите диссидентов – все это было актами сопротивления произволу власти в литературной среде, в известной степени сдерживавший «автоматчиков партии». Конечно же, избравшие линию нравственного сопротивления рисковали и сами могли стать (и становились) объектами преследования (в той или иной форме). Этого тоже не скрывает песня, и в тоже время ее пронизывает дух непреклонности в отстаивании свободы и гуманизма.

Используемая метафористика вызывает представление о нонконформистах как стае белых лебедей. В эпоху морального раздвоения и загнивания Б. Окуджава нацеливал на порядочность, нравственное очищение, верность высоким идеалам:

Среди совсем чужих миров
и слишком ненадежных истин,
не дожидаясь похвалы,
мы перья белые почистим.
Пока безумный наш султан
сулит дорогу нам к острогу,

возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки, ей-богу!
[2, с. 116].

«Старинная студенческая песня» стала неофициальным гимном легальной и нелегальной оппозиции; ее пели и на воле, и в тюрьмах, укрепляя свой дух и демонстрируя несломленность испытаниями.

При всем том на скорые перемены Б. Окуджава не рассчитывает, и музыка надежд из его произведений на время исчезает. Однако сам образ музыки сохраняется, хотя получает новое наполнение и новый характер бытования. Раньше она у Б. Окуджавы звучала в исполнении оркестра («В городском саду») или бродячего оркестрика («Песенка о ночной Москве»), теперь же музыкант в стихотворении «Старый флейтист» играет на флейте в парке в полном одиночестве – его никто не слушает. Тем самым Б. Окуджава дает понять, что оставшихся верными себе и духу музыки не так уж и много – значительная часть населения стала конформистами, не желающими ссориться с властью и, может быть, пострадать: собственное благополучие для таких важнее всего другого.

Музыка в эти годы у Б. Окуджавы представлена как искусство в собственном смысле слова (вид искусства), трактуется в романтическом ключе как символ чистой гармонии и прообраз мировой гармонии – авторский идеал. Таковы «Музыка», «Песенка о Моцарте», «Музыкант», «Вот музыка та, под которую...», «Отъезд», «Главная песенка» и др.

Поэта-барда восхищает способность творить музыку, создавать прекрасные звуки, порождать, пусть смутное, ощущение идеального. Подобная музыка просветляет душу, отрешает от суеты, зовет к чему-то высокому, божественному, что явствует, например, из стихотворения «Музыкант»:

Музыкант играл на скрипке – я в глаза ему глядел.
Я не то чтоб любопытствовал – я по небу летел.
Я не то чтобы от скуки – я надеялся понять,
как способны эти руки эти звуки извлекать
из какой-то деревяшки, из каких-то грубых жил,
из какой-то там фантазии, которой он служил?
[2, с. 134].

Но слушает музыканта автор, как выясняется, в узком кругу, на каком-то домашнем концерте, и присутствующие здесь показаны как хранители «духа музыки» (по А. Блоку). Другими словами, прекрасное из жизни полностью не ушло, хотя и отгеснено «на задворки». Б. Окуджава же поэтизирует не представляющих своей жизни без музыки:

Счастливы дом, где пенье скрипки наставляет нас
на путь.
И вселяет в нас надежды... Остальное как-нибудь.
Счастливы инструмент, прижатый к угловатому плечу,
по чьему благословию я по небу лечу.

Счастливы он, чей путь недолог, пальцы злы,
смычок остр, –
музыкант, соорудивший из души моей костер.
А душа, уж это точно, ежели обожжена,
справедливей, милосерднее и праведней она
[2, с. 134].

Пусть музыка не способна изменить окружающий мир, в костре ее звуков просветляются души поборников добра и красоты, она помогает человеку устоять в противостоянии злу, сохранить лучшее в себе, а тако- вы у Б. Окуджавы чувство справедливости, милосердие, праведность.

Слушая органную музыку, возносящую в небеса, лирический герой ощущает стыд за «мелкие старания» и «непоправимые слова», заключая: «Вот сила музыки» («Музыка») – и ощущая потребность в великих чув- ствах и свершениях.

В «Песенке о Моцарте» Б. Окуджава призывает, несмотря ни на ка- кие обстоятельства, продолжать творить прекрасное. Сочинение музыки в таком случае наделяет жизнь человека высоким смыслом. Песенка по- священа австрийскому композитору Моцарту, но наделяет его поэт-бард собственными убеждениями, поэтизирует преданность искусству:

Моцарт на старенькой скрипке играет.
Моцарт играет, а скрипка поет.
Моцарт отечества не выбирает –
просто играет всю жизнь напролет.
Ах, ничего, что всегда, как известно,
наша судьба – то гульба, то пальба...
Не оставляйте стараний, маэстро,
не убирайте ладони со лба
[2, с. 99].

Сегодня Моцарт – величайший композитор мира, а умер он в нище- те; его не на что даже было похоронить, и тело Моцарта отвезли на клад- бище, где хоронили бродяг, бомжей, и даже место его могилы неизвест- но. При жизни многие поглядывали на Моцарта свысока, руководствуясь логикой: «нет, чтобы заняться зарабатыванием денег – все что-то пили-

кает на своей скрипочке». Но именно бесконечную преданность прекрасному делу, творчеству, даже жертвуя своим благополучием, поэтизирует Б. Окуджава. Для него Моцарт – пример подлинной жизни в искусстве, что предполагает, помимо таланта, полноту самоотдачи и предельную честность и искренность. В изображении Моцарта тоже избран романический ракурс.

В том, что стремится следовать данным принципам, сам поэт-бард признается в песне «Я пишу исторический роман»:

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить
[2, с. 172].

Говоря о «каждом», Б. Окуджава, надо думать, подразумевает настоящего писателя, ибо предостаточно в этой сфере приспособленцев, коммерциализировавшихся авторов и разного рода спекулянтов. Сравнение «материализующихся» в письмо, эстетически преобразующихся слов с дыханием, без которого невозможна сама жизнь человека, подчеркивает первостепенную важность правдивости и органичности передачи авторских мыслей, чувств, переживаний, фантазий, концепций и т. д. А это, безусловно, предполагает свободу творчества, каковую и избирает для себя Б. Окуджава.

Не рассчитывая на публикацию произведений, в которых правда о происходящем в «послеоттепельные» времена была бы высказана напрямую, Б. Окуджава (как и некоторые другие в эти годы) обращается к историческому материалу. Выясняется, что наиболее близки ему по духу люди пушкинской эпохи – герои Отечественной войны 1812 года, будущие декабристы. В одном из стихотворений Б. Окуджава признавался:

Мне русские милы из давней прозы
и в пушкинских стихах.
Мне по сердцу их лень, и смех, и слезы,
и горечь на устах [2, с. 173].

В общем, это лучшие представители русской дворянской интеллигенции, на которых как бы предлагает равняться поэт-бард. Один из них

– Лунин, каковому посвящено стихотворение Б. Окуджавы «Лунин в Забайкалье»:

Мелькнуло короткое лето.
Увяла забвенья трава.
Какая-то женщина где-то
на вас потеряла права.

О вы, неудачник опасный,
скажите: зачем-почему
сменили халат свой атласный
на вечную эту тюрьму?
[2, с. 177].

Лунин – русский аристократ, дворянин, один из богатейших людей своего времени. Сам он ни в чем не нуждался, но думал о благе Отечества, в котором нет свободы. Поэтому в эпоху декабризма он выступил за свержение самодержавия, установление республиканского строя в России. После подавления восстания декабристов 1825 года (хотя находился в Польше, непосредственно в нем не участвовал) был заключен в одну из самых страшных российских тюрем в Сибири. Но и там продолжал писать прокламации, переправляемые в Петербург под видом писем сестре. Б. Окуджава поэтизирует и свободолобие, и мужество, и нравственную стойкость героя, с которым царизм в конце концов подло расправился, ибо Лунина удушили в тюрьме, объявив, что он повесился сам; однако хорошо знавшие Лунина люди в это не верили – не такой у него был характер.

Вроде бы Лунин замахнулся на невозможное – сокрушение самодержавного режима, но Б. Окуджава на его стороне:

Отвага нас детская мучит,
в кирпич кулачками стучит
[2, с. 177].

Говоря «нас», поэт-бард присоединяет к Лунину и себя, и тех, кого призывал «взяться за руки»; есть в их чертах, может быть, что-то «детски» -донкихотское – можно ли рассчитывать разбить кирпичную стену кулачком? Так рассудив, даже недовольные зачастую бездействовали. Но не А. Солженицын, не В. Высоцкий, не сам Б. Окуджава. Поэтому они воспринимались не только как деятели культуры, но и как духовные лидеры оппозиционной части общества. А подтекст исторических произведений Б. Окуджавы современники угадывали.

Ценил поэт-бард в дворянской интеллигенции и присущее ей чувство человеческого достоинства, готовность защищать свою честь – даже на дуэлях, рискуя жизнью. Вот как высоко ценилась честь человека в этой среде – выше жизни. Исподволь Б. Окуджава напоминал об этом современникам, косвенным образом укоряя сделавших своим жизненным принципом конформизм. Не в последнюю очередь нравственные постулаты были движущей силой декабризма.

Достоинно проявила себя дворянская интеллигенция (даже не декабристская) и в годину наполеоновского нашествия, встав за честь своего Отечества. Коллективный портрет героев Отечественной войны 1812 года дает Б. Окуджава в песне «Батальное полотно». Он как бы «материализует» то, что видит на реальной картине, и изображенные на ней фигуры, оживают:

Вслед за императором едут генералы,
генералы свиты,
славою увиты, шрамами покрыты,
только не убиты.
Следом – дуэлянты, флигель-адъютанты.
Блещут эполеты.
Все они красавцы, все они таланты,
все они поэты
[2, с. 186–187].

Отрицательное отношение, к дворянству, внедрявшееся в годы советской власти, Б. Окуджава меняет на противоположное – восхищается и внешним видом – подтянутостью, и тем достоинством, с которым члены свиты держатся, и их подвигами, отчего эти люди и удостоились быть запечатленными художником на полотне. Хотя едут изображенные, соблюдая этикет, вслед за императором, на холопов они совершенно не похожи, напротив: каждый знает себе цену, самодостаточен, чувствуется, что может постоять за себя. Но и это не все: перед нами люди хорошо образованные, воспитанные, культурные, не чурающиеся искусства. Об этом сигнализируют строки:

Все они красавцы, все они таланты,
все они поэты
[2, с. 187].

Создаваемый коллективный портрет явно оромантизирован.

Но Б. Окуджава горько, что все эти прекрасные люди остались только на полотне, а современная военная интеллигенция вовсе не дышит

благородством – более грубая, малоразвитая, не заглядывающая за рамки устава. Фиксируя вытеснение из жизни аристократизма, Б. Окуджава одновременно прилагает усилия для его возрождения в жизни – «Батальным полотном» в том числе.

О вчерашних дуэлянтах, а когда это потребовалось, – самоотверженных защитниках Родины – «Песенка кавалергарда» поэта-барда. Кавалеры, становящиеся кавалергардами, у Б. Окуджавы – не только реальные воины, но и воины духа, защищающие высокие ценности. Ведь защита Родины происходит не только в военное, но и в мирное время, когда отстаиваются идеалы свободомыслия. И военный антураж автор использует как для большей степени наглядности, так и для шифровки стоящего за ним современного подтекста:

Кавалергарды, век недолог,
и потому так сладок он.
Поет труба, откинут полог,
и где-то слышен сабель звон.
Еще рокочет голос струнный,
но командир уже в седле...
Не обещайте деве юной
любви вечной на земле!
<...>
Напрасно мирные забавы
продлить пытаетесь, смеясь.
Не раздобыть надежной славы,
покуда кровь не пролилась...
Крест деревянный иль чугунный
назначен нам в грядущей мгле...
Не обещайте деве юной
любви вечной на земле! [2, с. 46].
Рефреном проходят через песню слова:
Не обещайте деве юной
любви вечной на земле
[2, с. 46], –

но это не значит, что кавалергард не способен дать такую любовь: по независимым от него причинам обещание может стать невыполнимым – может быть, он погибнет в бою или попадет в тюрьму, как Лунин. Такой уж жизненный выбор сделал кавалергард. Рефрен только подчеркивает, что благо Отечества для героя «песенки» важнее личного счастья. Неявным образом вскрывается трагедийная подоплека жизни бор-

цов за свободу и гуманизм, и тем не менее к избранной судьбе кавалергард Б. Окуджавы готов.

Хотя и сам Б. Окуджава держится, время от времени в его произведениях прорываются горькие ноты, ибо ничего в жизни не меняется:

Судьба и перо, по бумаге шурша,
стараются, лезут из кожи.
Растрачены силы, сгорает душа,
а там, за окошком, все то же
[2, с. 240].

Пересматривает поэт отчасти свое отношение к революции – если не к ее идеалам, то к методам революционного насилия. Результаты революции, во всяком случае, оцениваются достаточно негативно:

Что ж, век иной. Развеяны все мифы.
Повержены умы.
Куда ни посмотреть – все скифы, скифы, скифы...
Их тьмы, и тьмы, и тьмы
[2, с. 174].

В этом проступает полемика с А. Блоком и его стихотворением «Скифы», где скифы преломляют блоковский идеал всеединства, всечеловеческого братства, но показаны вынужденными защищаться от агрессии Запада, воевать, чтобы сохранить себя. У Б. Окуджавы скифы – варвары, которые несут с собой не свет, а тьму (понимают они это или нет). К скифам поэт-бард приравнивает зомбированных тоталитаризмом современников. Отсюда – его горечь и печаль.

Перестроечные времена, однако, меняют тональность поэтического творчества Б. Окуджавы: она становится более оптимистичной, в стихи возвращается образ надежды:

На Сретенке ночной надежды голос слышен.
Он слаб и одинок, но сладок и возвышен.
Уже который раз он разрывает тьму...
И хочется верить ему
[2, с. 89].

Но прогноз будущего у Б. Окуджавы двоящийся: возможно, надежды инакомыслящих, наконец, сбудутся, но не исключено и другое: свертывание новой «оттепели», подобно тому, как свернули предыдущую. А ведь и тогда начало перемен было обещающим.

Поэт-бард подводит своеобразные итоги, пишет о несбывшемся, стремится выявить причины этого. В стихотворении «Восемнадцатый век из античности...» Б. Окуджава констатирует, что в советскую эпоху были отброшены многие общечеловеческие ценности, их сменили классово-идеологические, ущемляющие свободу и права человека, допускающие насилие для своего осуществления, что привело к утверждению тоталитарного социализма, попиравшего принципы гуманизма.

В произведении явно различимы две части. В первой поэтизируется золотой запас мировой культуры:

Восемнадцатый век из античности
в назиданье нам, грешным, извлек
культ любви, обаяние личности,
наслаждения сладкий урок.

И различные высокопарности,
щегольства безупречный парад...
Не ослабнуть бы от благодарности
перед ликом скуластых няяд!
[2, с. 176].

Поэт-бард вводит нас в особый, условный мир прекрасных духовно-нравственных ценностей, выработанных в прежние времена и сведенных в стихотворении воедино. Это идеальная любовь, уважение к личности, вежливость, предупредительность, галантность, безупречный вкус, способность к наслаждению красотой, творческая фантазия, мастерство. Эта часть изобилует аллитерациями на д, создающими эффект мягкости, певучести, музыкальности, усиливающий эстетическое воздействие на читателя.

Вторая часть раскрывает последствия попрания культуры и гуманизма:

Но куда-то лета эти минули,
как под жесткой ладонью раба:
невеселую карточку вынули
наше время и наша судьба.

И в лицо – что-то жесткое, резкое,
как по мягкому горлу ребром,
проклиная, досадуя, брезгуя
тем, уже бесполезным добром.

Палаши, извлеченные наголо,
и без устали – свой своего...
А глаза милосердного ангела?..
А напрасные крики его?..
[2, с. 176].

Автор имеет в виду и гражданскую войну, в которой соотечественники уничтожали друг друга, и ожесточенную идеологическую борьбу, сопровождавшуюся массовыми репрессиями, и так и не прекратившееся полностью преследование инакомыслящих. Меняется интонация – в ней сквозят сожаление, горечь, ритм приобретает оттенок уныния, шипящие ж ш, глухое с как бы стремятся вытеснить звучное сонорное л. Возникает ощущение дисгармонии, усиливающее впечатление смуты, ожесточения, вражды.

Завершает стихотворение Б. Окуджава горестным упреком-вопросом, который звучит, как призыв опомниться.

Но в отличие от тех, кто пророчил находящемуся на распутье российскому обществу гибель, поэт-бард выражает надежду, что трагический опыт пережитого побудит людей образумиться, хотя сознает, что преобразование – дело трудное, и, возможно, придется пережить не лучшие времена. В стихотворении «В земные страсти вовлеченный...» появляются символические образы черного и белого ангелов, предсказывающих будущее. Черный – выразитель черной вести, согласно которой, «спасенья нет» – грядет апокалипсис. Белый ангел – носитель благой вести, но ее осуществление зависит от людей. Так что, можно сказать, Б. Окуджава – сторонник деятельной надежды.

Неисполненность многих ожиданий стала одной из причин распада СССР. Было объявлено, что тоталитаризм сокрушен, и пришла полная свобода.

Свободу Б. Окуджава не только всегда ждал, но и приближал своим творчеством. Однако развал огромной страны его, как и многих других, ошеломил – ведь никакого всенародного референдума по столь важному вопросу не проводилось, все решили три человека, подписавшие в декабре 1991 года Беловежское соглашение. Не проявление ли это тоталитаризма в действии? Мир нуждается в единении, а не в распаде, и страны той же Европы, по примеру Советского Союза, объединились в Евросоюз. Тут же произошло противоположное – разъединение людей одной страны, нередко связанных между собой не только общей судьбой, но даже семейно-родственными связями. Правда, было объявлено о создании СНГ – Союза Независимых государств, но он существовал в большей степени на бумаге.

В стихотворении «Взяться за руки...» Б. Окуджава придает сквозным строчкам своей «Старинной студенческой песни»:

Возьмемся за руки, друзья, –
расширительное наполнение – зовет к братскому единению объявивших себя независимыми национальных республик, пусть моральному:

Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?
Отчего же вы не вслушались в слова мои, когда
кто-то властный наши души друг от друга уводил?..
Чем же я вам не потрафил? Чем я вам не угодил?
[5, с. 48].

Право на самостоятельность и суверенитет Б. Окуджава признает, но почему новые отношения должны сопровождаться отчуждением и враждой, до него не доходит. Не без резона поэт-бард склоняется к тому, что «кто-то властный» эти настроения подогревает в своих интересах. Идущие на поводу, считает Б. Окуджава, допускают ошибку:

Не сужу о вас с пристрастьем, не рыдаю, не ору,
со спокойным вдохновеньем в руки тросточку беру
и на гордых тонких ножках семеню в святую даль.
Видно, все должно распасться. Распадайся же... А жаль
[5, с. 48].

«Святая даль» Б. Окуджавы, как можно понять, учитывая весь контекст его творчества, – мировая гармония, а наблюдает поэт-бард торжество дисгармонии, пляски под чужую дудку.

Происходящее в постсоветский период в России тоже вызывает разочарование поэта-барда, убеждающегося, что его ожидания по большей части не сбылись. Да, пришла свобода, но она сопровождается разграблением России, ее олигархизацией, подмявшей демократизацию, обнищанием народа. Негодование и боль звучат в восклицании Б. Окуджавы:

Ребята, нас вновь обманули,
опять не туда завели.
Мы только всей грудью вздохнули,
да выдохнуть вновь не смогли
[2, с. 199].

Новый «глоток свободы» застрял в горле, так что не продохнуть, да-ет понять поэт-бард.

Характер совершающегося в российском обществе 1990-х, преломляемого через личностное восприятие, конкретизирует песня Б. Окуджавы «Я выселен с Арбата...». Как в капле, отражает судьба Арбата у поэта судьбу всей страны.

Так как в своем творчестве Б. Окуджава прославил малоизвестную до поры улицу – Арбат, в 1990-е решили убрать с него транспорт и превратить в пешеходную зону для гулянья, какие есть в большинстве столиц мира. При этом Арбат стали модернизировать: установили никогда не существовавшие там фонари, открыли чуть ли не полсотни точек питания: рестораны, кафе, блинные, чебуречные, развернули торговлю сувенирами – в основном, всякой дешевкой, не имеющей эстетической ценности и т. д., совершенно убив арбатский дух, так великолепно передаваемый в песнях Б. Окуджавы. Москвичи перестали Арбат узнавать, тем более что изменились и арбатские нравы: престижную улицу заселили, в основном, нувориши, сменившие тех, кто не мог, обеднев, платить за квартиру, и отчетливо заявила о себе новая социальная иерархия, атмосфера торгашества, кичливости, деньгомании. Отношение к этому у Б. Окуджавы горестно-критическое:

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.
В Безбожном переулке хиреет мой талант.
Вокруг чужие лица, враждебные места.
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

Я выселен с Арбата и прошлого лишен,
и лик мой чужеземцам не страшен, а смешон.
Я выдворен, затерян среди чужих судеб,
и горек мне мой сладкий, мой эмигрантский хлеб.

Без паспорта и визы, лишь с розою в руке
слоняюсь вдоль незримой границы на замке,
и в те, когда-то мною обжитые края,
все всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я.

Там те же тротуары, деревья и дворы,
но речи несердечны и холодны пиры.
Там так же полыхают густые краски зим,
но ходят оккупанты в мой зоомагазин.
Хозяйская походка, надменные уста...
Ах, флора там все та же, да фауна не та...
Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся...
Заледенела роза и облетела вся
[2, с. 140–141].

Все стало на Арбате другим, неузнаваемым, показывает Б. Окуджава. Дух сердечности улетучился, а тон задают имеющие большие деньги – они стали настоящими хозяевами жизни, презрительны по отношению к простым людям. Поэт-бард именуется их оккупантами, ибо они ведут себя как захватчики на чужой земле: присвоили себе общенародное достояние и процветают на несчастье обобранных. Для Б. Окуджавы это настолько дико, что в собственной стране и на родном Арбате он чувствует себя эмигрантом. Роза в руке лирического героя символизирует красоту, саму поэзию, дух романтизма. Но в капитализированном обществе они оказались не нужны. Тем самым поэт-бард обозначил и начавшееся угасание бардовской песни (во всяком случае ее романтического крыла): ее время прошло, настоящего отклика она не получает – возвышенное в душах людей вытесняется меркантильно-прагматичным.

С такими печальными настроениями уходил Б. Окуджава из жизни:

Вымирает мое поколение,
собралось у двери проходной.
То ли нету уже вдохновения,
то ли нету надежд. Ни одной
[2, с. 219].

Воцарившийся образ жизни похоронил бывшие еще у Б. Окуджавы надежды, а, учитывая, как важен для его творчества образ надежды, это говорит об овладевшем им пессимизме, чувстве безнадежности.

Произведения Б. Окуджавы последних лет его жизни оказались неслучайными новому, потребительско-меркантильному времени, да и сегодня мы почти не слышим его песен в публичном пространстве. Правда, после смерти Б. Окуджавы на Арбате ему установлен памятник; увековечен здесь в виде своеобразного памятника и окуджавский полночный троллейбус; но многим уже это ничего не говорит.

Между тем своего эстетического и социокультурного значения творчество поэта-барда не утратило, и, возможно, устав от вездесущей попсы, люди ощутят потребность и в возвышенно-идеальном, романтическом, и произойдет переоткрытие Б. Окуджавы новыми поколениями. Пока же вопрос неостребованного поэта самодовольным потомкам:

мол, другие вы, не те...
Мы не те? Да вы-то те ли? Те ли? Да и вы ли?
[2, с. 242], –

остается без ответа.

Библиографические ссылки

1. *Окуджава Б.* Арбат, мой Арбат: Стихи и песни. М.: Сов. писатель, 1976.
2. *Окуджава Б.* В Барабанном переулке: Стихи. Песни. Воспоминания. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
3. *Окуджава Б.* Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993.
4. *Окуджава Б.* По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да Хеловнеба, 1964.
5. *Окуджава Б.* Посвящается вам: Стихи. М.: Сов. писатель, 1988.
6. Песни Булата Окуджавы: Мелодии и тексты песен. М.: Музыка, 1989.

ОЛЕША Ю. К. «ЛИОМПА»: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

М. В. Волкова

*Сайт «Могут писать» г. Рыбинск, Россия,
marina.gaura@yandex.ru*

В статье рассматриваются трудности определения жанра произведения времени расцвета творчества Ю. К. Олеша «Лиомпа». Решение о выборе жанра малой формы эпической прозы принято с опорой исследования литературоведов XX века и на современные нарратологические изыскания. Новелла, рассказ и притча различаются нарративной картиной мира. Жанровая особенность «Лиомпы» – синкретизм.

Ключевые слова: Ю. К. Олеша, русская литература 1920–1930-х годов, нарративная картина мира; анекдот; новелла; рассказ; притча; модернизм; жанровый синкретизм.

OLESHA Y. K. “LIOMPA”: GENRE FEATURES OF THE WORK

M. V. Volkova

*Website “Mogu pisat” Rybinsk, Russian Federation
marina.gaura@yandex.ru*

The article examines the difficulties of determining the genre of a work from the heyday of Yu. K. Olesha’s work “Liompa”. The decision to choose the genre of the short form of epic prose was made based on the research of literary scholars of the 20th century and on modern narratological research. A novella, a story and a parable differ in their narrative picture of the world. The genre feature of “Liompa” is syncretism.

Keywords: Yu. K. Olesha, Russian literature of the 1920–1930s, narrative picture of the world; joke; short story; story; parable; modernism, genre syncretism.

«Лиомпа», произведение времени расцвета творчества, написана Ю. К. Олешей в 1927 году. Короткое повествование, сюжет которого можно пересказать одним предложением: в коммунальной квартире умирает одинокий старик. На первый взгляд, проблемы определения жанра не стоит: «Лиомпа» – рассказ или новелла, разновидность рассказа.

Новелла – малый повествовательный жанр, в котором не больше трех главных действующих лиц, есть сюжет, который захватывает и держит в напряжении читателя, и неожиданная развязка – пуант. Литературоведы считают, что новелла произошла из анекдота, она его «развер-

тивание»: «Новелла стремится к краткости, к сжатию, и за положенными ей пределами стоит анекдот» [6].

Новелла должна строиться на остром, динамично развивающемся сюжете, иметь три части: «...напряжение линии повествования простирается между моментами завязки и развязки. Завязка готовится экспозицией, а развязка пуантируется концовкой» [6]. Ученые отмечают важность целостности события: «Новелла должна обладать замкнутым смыслом, замкнутым сюжетом» [6]. Добавим, что для произведения этого жанра характерен рассказчик: он сообщает новость (от итал. *novella* – новость).

Ю. В. Ковалев в исследовании творчества Эдгара По, писателя, создавшего несколько видов новеллы, дает такие характеристики жанра:

- возможность прочесть произведение «за один присест»;
- единство эффекта, или впечатления;
- единство сюжета, его подчиненность общему замыслу и достижению единого эффекта;
- единство стиля, главным образом, единство эмоционального тона;
- оригинальность и новизна замысла, новизна эффекта [2, с. 572].

В произведении Ю. К. Олеси есть одно событие, которое находится в центре внимания автора, три героя: Пономарев, мальчик Александр и «резинный мальчик», сюжет держит читателя в напряжении между завязкой и развязкой, и есть неожиданная, по выражению Т. Г. Кучиной, «благая весть» в финале, принесенная «резинным мальчиком»:

«– Дедушка! Дедушка! – закричал он, – тебе гроб принесли» [3, с. 38]. Ситуация почти анекдотическая: во-первых, о смерти не принято кричать, во-вторых, смерть оказывается крысой-«судомойкой» [5].

При более глубоком рассмотрении текста обнаруживается, что жанровый канон новеллы в «Лиомпе» нарушен. Сюжет ослаблен, присутствуют эпизоды не только повествовательные, но и описательные – внимательному читателю предоставляется право выявить закономерность, с которой они предьявляются. Напряжение создается не из-за острого и динамичного развития сюжета, а за счет изменения скорости повествования (быстрый и медленный темпы чередуются с сюжетными паузами). Нет рассказчика, нет замкнутости смысла, нет целостности события: перед читателем возникает мозаика из немотивированных поступков персонажей и большого количества деталей.

Сделаем предварительный вывод: назвать «Лиомпу» новеллой можно, но условно, так как отрицательных признаков жанра больше, чем положительных. Не случайно В. Б. Шкловский в работе «Теория прозы» в 1929 году пишет: «Я прежде всего должен сказать, что я не имею определения для новеллы» [11, с. 68].

Произведения малых эпических жанров не всегда поддаются однозначному определению. Чаще всего новеллу считают разновидностью рассказа или вовсе отождествляют эти жанры. По определению Давыдовой Т. Т. и Пронина В. А., «рассказ – малый эпический жанр с интенсивной организацией художественного времени и пространства, ограниченным количеством персонажей, концентрированностью художественных средств изображения, ориентированных на решение одного конфликта, емкой художественной деталью» [1, с. 125]. В произведении Ю. Олеси особым образом организовано пространство. Оно трехчастное (комната Пономарева, кухня и коридор), меняющееся (например, пространство Пономарева уменьшается с приближением смерти), разомкнутое («Дверь из кухни была открыта во двор»), возможно, Пономарев видит двор, когда мальчик Александр запускает модель [5]. У каждого из трех героев свой «персональный» мир. Кухня – пространство доверия, открытое миру, витальное. Комната Пономарева – пространство ожидаемой смерти. Пространство мальчика Александра, самодостаточное, новое, обособившееся, связывает кухню и мир во дворе. Есть коридор, куда внесут гроб для Пономарева, пространство переходное от жизни к смерти и наоборот.

Возникает вопрос: «Есть ли свое пространство у резинового мальчика?» Он странствует везде, изучает окружающие его предметы: «Мальчик только вступил в познание вещей». В дизайне XXI века существует понятие «перетекающего пространства» – так называют объединение изолированных комнат, дающее расширение границ. Мы предлагаем пространство малыша назвать «перетекающим». Ю. К. Олешу как человека эпохи модернизма интересовали схемы, чертежи, геометрия, первоосновы. Стоит вспомнить, как в детстве он рисовал идеальные линии без линейки [4, с. 49]. Герой «Лиомпы» Александр «действует в полном согласии с наукой», строит «модель... по чертежу, производит вычисления» и «знает законы». Конструирование, преобразование можно назвать способом жизни, а не только приемом, создающим произведения. «Перед нами какой-то особый тип таланта – писатель, у которого... из любой картины живьем выдрана и продемонстрирована ее схема, ее костяк», – пишет М. О. Чудакова в работе «Мастерство Ю. Олеси» [10, с. 17].

При чтении «Лиомпы» не покидает ощущение монтажной склейки кадров: картины жизни и смерти чередуются, читатель словно находится на киноплощадке, наблюдая крупные, общие планы, замедления, стоп-кадры (размышления о яблоке). Впечатление операторской съемки усиливает выбор освещения. Автор обращает внимание читателя, например, на блеск «пролитой на камень воды» под вечерним солнцем, на сияние

стакана, стоявшего на подоконнике, когда «определялись сумерки». Последние лучи «он <стакан> получал сквозь калитку». Организация времени интенсивна: начинается повествование с весенних «прекрасных сумерек», завершается ранним утром, в начале шестого, «когда дом спал» [5].

У персонажей есть «поле зрения»: маленький мальчик разглядывает Пономарева и его комнату с высоты своего роста: «...подходил вплотную к голове и рассматривал. Он думал, что в мире всегда было и бывает так: бородатый человек лежит в комнате на кровати»; «Он видел паркетные плитки, пыль под плинтусом, трещины на штукатурке» [5].

Рассказы часто создаются на противопоставлении поступков и черт характера персонажей. Антитетичны миры умирающего Пономарева и маленького «резинового мальчика»: «уходящие вещи оставляли умирающему только свои имена» – «каждая секунда создавала ему новую вещь» [5].

Система образов строится на отношении героев с вещами (первое название произведения – «Вещи»). Обратим внимание, что привычные для жанра рассказа диалоги трансформируются. Всего три обращения к другому: бредящий Пономарев – одеялу («Ну, как тебе не стыдно ?..»), он же с нарастающей тоской – «резиновому мальчику» («Слушай, ... слушай... Ты знаешь, когда я умру, ничего не останется... Я заберу с собой все») и малыш – Пономареву, которого смерть настигла, но в мире мальчика ее пока нет («Дедушка! Дедушка! ... тебе гроб принесли»). Есть короткий внутренний монолог старика о потере власти над вещами («...я вижу, как все отворачивается от еще живого меня. Ведь я еще существую! Почему же вещи не существуют?») [5]. «В репликах его героев нет словесной выразительности – они чисто информационны», – пишет М. О. Чудакова об особенностях стилистической манеры Ю. К. Олеси [10, с. 25].

Второй предварительный вывод таков: «Лиомпу» можно назвать рассказом, осознавая при этом особенность произведения, «обращение к новым, несвойственным беллетристу ранее задачам» [10, с. 17]. Анализируя жанровую принадлежность рассказа-новеллы (напишем пока так, через дефис: такого жанра в теории литературы не существует), хотим обратиться к статье В. И. Тюпы «Жанровая природа нарративных стратегий». В ней вводится фундаментальная категория «нарративной картины мира», определяющая природу событийности в повествуемом мире. Исследователь рассматривает существующие в художественном тексте изначальные нарративные картины мира.

1. Оказиональная картина мира.

Жизнь – поток случайностей, повествователь – субъективный «свидетель». Новелла (и в основе ее лежащий анекдот) «мыслится как поток казусных случайностей, аналогичный азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение обстоятельств» [9, с. 21].

2. Прецедентно-циклическая.

Истинное событие только одно – самое первое, все остальные – его повторения: «в мире все уже было и снова будет, как в смене времен года» [9, с. 20]. Стратегической «формой авторства» (термин М. М. Бахтина) выступает «хоровое» (ничье, всеобщее) слово знания. Такая картина мира реализуется в сказании и фольклорной сказке.

3. Статично-императивная.

«Жизнь определяется... верховным миропорядком, в котором не явно царит нравственный закон высшей справедливости... герой всегда свободен в своем выборе, но всякое его деяние... оказывается или добрым или злым, выбор – однозначно правильным или неправильным» [9, с. 20]. На императивной картине мира основывается притча, из которой позднее вырастает повесть. Повествователь настраивает читателя на извлечение нравственного урока.

Литературовед отделяет рассказ от других малых эпических жанров, считает, что «зрелость данной жанровой ветви литературной эволюции наступает лишь с творчеством Чехова» [9, с. 22]. Поэтику рассказа определяет взаимодействие противоположных начал: анекдотического и притчевого.

Перенесем теорию В. И. Тюпы на произведение Ю. К. Олеси. Писатель испытывал большое влияние Эдгара По и А. П. Чехова. В «Лиомпе» есть анекдотичность (новеллистичность): Пономарев занят вопросом существования себя в уходящем от него мире вещей-абстракций, «резинный мальчик» не знает, что его ждет каждую новую минуту (перемена расстояния уничтожает световой фокус, паук улетает «при одной мысли мальчика потрогать паука рукой»).

Есть притчевость: человек рождается, чтобы умереть. Так будет с каждым: это непреложный закон. Мы трактуем возрасты трех героев как прецедентную линию человеческой жизни: малыш, познающий мир; сложный, серьезный ребенок со взрослым именем Александр и старик. Текст становится событийным, своего рода сказанием о неизбежном для каждого живущего сверхсобытии – ухода из физического мира. Сложнее говорить об императивной повествовательной картине мира. Финал произведения допускает говорить об «испытании героя», неизбежности выбора. Свобода выбора, скорее, есть у читателя: ему предсто-

ит решить, какой будет главная тема произведения – смерть или все-таки жизнь?

Воспользуемся терминологией Т. С. Троицкой, которую при анализе романа Ю. К. Олеси «Три толстяка» она повторяет вслед за М. Л. Петровским – пишет о центробежной и центростремительных тенденциях в произведении [7]. Центробежная приводит к мозаичности и помогает «с первой попытки вступить в читательское сотворчество и испытать читательское удовольствие». Центростремительная объединяет отдельные метафорические образы и позволяет «не растерять разрозненные впечатления, воспринять их переключку и противоборство».

В книге «Ни дня без строчки» мы находим авторское подтверждение изложенным нами мыслям: «Современные прозаические вещи могут иметь соответствующую современной психике ценность только тогда, когда они написаны в один присест. Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк, максимально, скажем, в сто строк – это и есть современный роман» [4, с. 11]. Нам кажется, что это и есть определение жанра «Лиомпы» – «современный роман» (современный Олеше, 1920–1930-х годов XX века).

Композиция «Лиомпы», безусловно, модернистская. Это роднит произведение с орнаментальной прозой, когда самым важным становится сознание автора, его язык, проза создается на принципах поэзии [8, 11]. Угадывается кубистский подход к образному осмыслению действительности: жизнь изображена как коллаж (кто-то ест семечки, а вот здесь трава растет; потоки света, объекты с разных ракурсов). Сильно влияние экспрессионизма (герой в безумии, отчаянии: у Пономарева сначала тоска, потом страх смерти, сменяющийся ужасом).

Подведем итоги. Жанр «Лиомпы» синкретический. Это сочетание рассказа, новеллы и притчи в современном восприятии, с размыванием притчевых границ, метафорическое, символическое, философское пересоздание действительности. Можно привычно называть «Лиомпу» рассказом, понимая, что перед нами рассказ модернистский.

Библиографические ссылки

1. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. Учебное пособие. Серия «Учебник XXI века». М.: Логос, 2003.
2. Ковалев Ю. В. Эдгар По. История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 571–577.
3. Кучина Т. Г. Медленное чтение. «Лиомпа» Юрия Олеси // Литература: Первое сентября. 2017. №56. С. 37–39.

4. *Олеша Ю. К.* Ни дня без строчки. М.: Советская Россия, 1965.
5. *Олеша Ю. К.* Лиомпа. Электронный литературный журнал Литература, № 218 май 2024 [Электронный ресурс]. URL: <https://litteratura.org/prose/1770-yuriy-olesha-liompa.html> (дата обращения: 01.05.2024).
6. *Петровский М. Л.* Морфология новеллы [Электронный ресурс]. URL: <https://studylib.ru/doc/785025/morfologiya-novelly-m.-a.-petrovskij-1> (дата обращения 07.05.2024).
7. *Троицкая Т. С.* Мозаичность и целостность романа Ю. Олеша «Три толстяка» [Электронный ресурс]. URL: https://vuzdoc.org/214615/pedagogika/mozaichnost_tselostnost_romana_oleshi_tolstyaka (дата обращения 08.05.2024).
8. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л. : Academia, 1924.
9. *Тюпа В. И.* Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. №2 (52). С. 19–24.
10. *Чудакова М. О.* Мастерство Ю. Олеша. М.: Наука, 1972.
11. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

ТАЙНА ВЕЛИКОЙ ПОЭМЫ: О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ «МЕРТВЫХ ДУШ» Н.В. ГОГОЛЯ

В. А. Воропаев

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991, г. Москва
voropaevvl@bk.ru*

В статье рассматривается жанровое своеобразие поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», устанавливается связь замысла произведения с евангельской традицией; раскрывается важнейшее понятие этики и эстетики писателя – пошлость пошлого человека.

Ключевые слова: Гоголь; «Мертвые души»; жанровое своеобразие; замысел; евангельская традиция; смысл названия; пошлость пошлого человека: возрождение души.

THE SECRET OF THE GREAT POEM: ABOUT THE GENRE ORIGINALITY OF “DEAD SOULS” N.V. GOGOL

V.A. Voropaev

*Moscow State University named after M.V. Lomonosov,
Leninskie Gory, 1, build., 51, 119991, Moscow
voropaevvl@bk.ru*

The article examines the genre originality of the poem by N.V. Gogol's “Dead Souls”, the connection between the concept of the work and the gospel tradition is established; the most important concept of the writer's ethics and aesthetics is revealed - the vulgarity of a vulgar person.

Key words: Gogol; "Dead Souls"; genre originality; intention; evangelical tradition; the meaning of the name; vulgarity of a vulgar person: rebirth of the soul.

*Не будет преувеличением утверждать, что эта поэма –
наименее понятное и освоенное из всех великих
классических творений русского искусства слова
Кожин В.В. [6, с. 73].*

В мае 1842 года в книжных лавках Москвы и Санкт-Петербурга появилась новинка – книга с затейливым рисунком на обложке, где разными шрифтами было написано: «Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя». На желтоватом фоне чередовались разнородные, иногда просто загадочные изображения: домики с колодезным журавлем, бутылки с рюмками, танцующие фигурки, греческие и египетские маски, лиры, сапоги, бочки, лапти, поднос с рыбой, множество черепов в изящных завитках, – а венчала всю эту причудливую картину стремительно несущаяся тройка. В названии бросалось в глаза слово «ПОЭМА», крупными белыми буквами на черном фоне. Рисунок, выполненный самим автором, очевидно, был важен для него, так как повторился и во втором прижизненном издании книги 1846 года. Символика обложки сложна и имеет множество значений, но даже при первом взгляде на нее очевидна основная мысль автора: поэма должна явить собой многообразие русской жизни, схваченное в как бы случайных, но на самом деле – характерных деталях.

Поэма осталась незавершенной: вышел в свет только первый том, и после смерти Гоголя были найдены черновые наброски отдельных глав второго. Необычное определение автором жанра книги породило недоумение современников. Раздавались голоса, что Гоголь в шутку назвал свой роман поэмой. В.Г. Белинский в рецензии на первое издание «Мертвых душ» утверждал, что Гоголь вовсе не в шутку назвал свой роман поэмой. И не комическую поэму понимает он под нею. Критик обильно цитировал лирические отступления, считая их важными. «Грустно думать, что этот высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания <...> будут далеко не для всех доступны <...>. Высокая вдохновенная поэма пойдет для большинства за “преуморительную штуку”» [2, т. 5, с. 55]. Итак, в 1842 году Белинский называет гоголевскую книгу поэмой: Жанр ее не вызывает у него сомнений.

Однако в рецензии на второе издание «Мертвых душ» (1846) критик переосмысляет проблему жанра. Он по-прежнему считает, что Гоголь не написал ничего лучшего, называет книгу самым значительным произведением русской литературы. Но на этот раз недоумевает: автор почему-то назвал свой роман поэмой. Считает важным недостатком романа лирические отступления и даже предлагает не читать их, называя «лирико-мистическими выходками» [2, т. 8, с. 511].

Причины такой перемены мнения Белинского две. Прежде всего это полемика с Константином Аксаковым по поводу жанровой природы творения Гоголя. В 1842 году в Москве вышла брошюра К.С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: “Похождения Чичикова, или Мертвые ду-

ши»», в которой он сравнивал Гоголя с Гомером, находя у них общий взгляд на мир – «всеобъемлющее эпическое созерцание». По мысли критика, поэма Гоголя возрождала в русской литературе традиции гомеровского эпоса. «...Уж не тайна ли русской жизни лежит, заключенная в ней, не выговорится ли она здесь художественно?» – вопрошал Аксаков, разумея всю поэму в целом [1, с. 79].

Брошюра вызвала резкий отклик Белинского, оспорившего многие положения К.С. Аксакова и предложившего свое понимание значения Гоголя для современной литературы. Сравнение с Гомером казалось критику неприемлемым: «В смысле *поэмы* “Мертвые души” диаметрально противоположны “Илиаде”. В “Илиаде” жизнь возведена на апофеозу: в “Мертвых душах” она разлагается и отрицается...» [2, т. 5, с. 58]. Аксаков ответил статьей, разгорелась полемика. Отголоски ее слышны и в спорах современных литературоведов.

Таким образом, на этот раз Белинский считает, что пусть уж лучше «Мертвые души» будут называться романом, чтобы не было соблазна сравнивать с Гомером. Вторая причина, по которой критик переосмысляет определение Гоголем жанра своего творения, – он знал о предстоящем выходе книги «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Эволюция Гоголя как писателя не устраивала критика. В этой рецензии у Белинского другой тон. Здесь – тот Белинский, который напишет свое известное «Письмо к Гоголю».

Заметим, что выражение «мертвая душа» встречается уже у А.С. Пушкина в романе «Евгений Онегин»:

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! пора любви!
Или мне чуждо наслажденье,
И все, что радует, живит,
Все, что ликует и: блестит,
Наводит скуку и томленье
На душу мертвую давно
И все ей кажется темно?
(Отрывок из Путешествия Онегина).

В Толковом словаре Владимира Даля одно из значений слова «мертвый» – «человек невозрожденный, недуховный, плотской или чувственный». Это значение близко тому, в котором употребляет это слово и Гоголь.

До сих пор среди исследователей нет единого мнения относительно жанровой природы «Мертвых душ». Их называют романом, романом-поэмой, «национальной утопией» и т. д. Известный пушкинист

Г.А. Гуковский считал, что первый том – поэма, второй – «не совсем, видимо, удавшийся роман» [5, 476]. То есть Гоголь как бы потерял жанр. Приведем также мнение И.С. Тургенева, высказанное в рецензии на роман Евгении Тур «Племянница»: «для таких людей, как он (Гоголь – В.В.), эстетические законы не писаны... в том, что он свои “Мертвые души” назвал поэмой, а не романом, – лежит глубокий смысл. “Мертвые души” действительно поэма – пожалуй, эпическая...» [4, с. 522].

Сложность определения жанра «Мертвых душ» заключается еще и в том, что мы не знаем до сих пор, что такое поэма. Все попытки единого статического определения не удаются. Романное начало присутствует хотя бы в том, что произведение написано в прозе. «Мертвые души» столь же уникальны в жанровом отношении, что и пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин». Подобно тому, как у Пушкина некоторые места в романе звучат почти как проза, так у Гоголя проза иногда становится почти поэзией. «И какой же русский не любит быстрой езды?..» В этой фразе нельзя поменять местами ни одного слова.

Незавершенность произведения в значительной мере затрудняет постижение его сокровенного, символического смысла. «Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет “Мертвых душ”, – писал Гоголь А.О. Смирновой 25 июля (н. ст.) 1845 года из Карлсбада. – Это пока еще тайна, которая должна была вдруг, к изумлению всех (ибо ни одна душа из читателей не догадалась), раскрыться в последующих томах <...> Повторяю вам вновь, что это тайна, и ключ от нее покамест в душе у одного только автора» [4, т. 13, с. 153].

Тайну свою Гоголь не унес с собой в могилу. В силу законов художественного творчества автор не в состоянии утаить своего «душевного дела». Ибо, как говорил сам Гоголь, «поэзия есть чистая исповедь души». Ключ к тайне «Мертвых душ» – в самой поэме.

Гоголь любил повторять, что не будут живы его образы, если каждый читатель не почувствует, что они взяты «из того же тела, из которого и мы». Это свойство гоголевских образов – некую «узнаваемость», близость душе каждого из нас – отмечали уже современники писателя.

«Не все ли мы после юности, так или иначе, ведем одну из жизней гоголевских героев? – записал в дневнике А.И. Герцен в июле 1842 года. – Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой – буйствует *a la Nostredff*, третий – Плюшкин...» [4, с. 324]. «Каждый из нас, – говорил В.Г. Белинский, – какой бы он ни был хороший человек, если вникнет в себя с тем беспристрастием, с каким вникает в других, – то непременно найдет в себе, в большей или меньшей степени, многие из элементов многих героев Гоголя» [2, т. 8, с. 312].

Как ни странно, у Герцена и Белинского духовный подход к проблеме: в православной аскетике есть понятие присутствия любого греха в человеке; если он обратится к своей душе, то увидит все... и среди всего – нечто *преобладающее*. Общеизвестно, что определяющей чертой гоголевских типов является *пошлость*. Но что такое пошлость? В старом, первоначальном значении, ныне уже утраченном, *пошлый* – обыкновенный, заурядный, ничем не примечательный. В начале шестой главы «Мертвых душ» Гоголь употребляет это слово именно в таком значении. Автор говорит, что прежде, в лета его юности, ему случалось подъезжать к какому-нибудь новому месту и оно представляло перед ним своею «не пошлою наружностью».

По словам Гоголя, главное свойство его таланта определил А.С. Пушкин: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь* которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем» [3, т. 6, с. 81].

В.Г. Белинский оспорил пушкинское определение «дара» Гоголя. Особенность таланта Гоголя, утверждал критик, «состоит не в исключительном только даре живописать ярко пошлость жизни, а проникать в полноту и реальность явлений жизни. <...> Ему дался не пошлый человек, а человек вообще, как он есть, не украшенный и не идеализированный» [2, т. 8, с. 313].

Однако, чем же тогда пошлый человек отличается от не пошлого? Тот же Белинский писал, что «порядочный человек не тем отличается от пошлого, чтобы он был вовсе чужд всякой пошлости, а тем, что видит и знает, что в нем есть пошлого, тогда как пошлый человек и не подозревает этого в отношении к себе; напротив, ему-то и кажется больше всех, что он истинное совершенство» [Там же, с. 312–313]. Пошлость у Гоголя – это печать духовного убожества, которое можно найти в каждом человеке. Герои Гоголя пошлы, так как они мертвы духовно. Поэтому своеобразным ключом к смыслу поэмы является ее название.

Прежде всего оно имеет буквальное значение, связанное с сюжетом. Мертвые души – это «товар», который покупает Чичиков, а именно души умерших крестьян, которые по ревизским сказкам числятся живыми.

Ревизская сказка – именной список крепостных крестьян, составленный при переписи (ревизии). Ревизия производилась раз в семьдесят лет для исчисления подушной подати, которая взималась по числу мужчин-крепостных. Крестьяне, внесенные в список, назывались «ревизскими душами». Число их оставалось неизменным до следующей переписи. Недаром Коробочка жалуется Чичикову: «Народ мертвый, а плати как за живого».

Гоголь вкладывает в уста Чичикова и других героев поэмы по отношению к приобретенным душам слово «мертвые» вместо принятого в официальных документах «убылые». В этой связи историк М.П. Погодин писал ему 6 мая 1847 года: «“Мертвых душ” – в русском языке нет. Есть души ревизские, приписные, убылые, прибылые» [3, т. 14, с. 284]. Гоголь хотел придать этими словами особенный смысл не только афере Чичикова, но и всему произведению.

Гораздо важнее буквального – иносказательный, метафорический смысл названия поэмы. Мертвые души – это помещики и чиновники, сам Чичиков. Этот смысл был очевиден уже для первых читателей Гоголя. Так, А.И. Герцен записал в дневнике в июле 1842 года: «...не ревизские – мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti (все прочие; итал.) – вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу» [4, с. 121].

Но есть в названии книги и глубокий *духовный* смысл. Он раскрыт Гоголем в предсмертной записи: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом...» [3, т. 6, с. 414]. По Гоголю, души его героев не вовсе умерли. В них, как и в каждом человеке, таится подлинная жизнь – образ Божий, а вместе с тем и надежда на возрождение. О том, что такое жизнь и смерть души, говорит один из великих учителей Церкви, преподобный Симеон Новый Богослов: «Христос приходит, и пришествием Своим воскрешает мертвую душу, и дает ей жизнь, и дарует благодать видеть, как Он Сам воскресает в ней и ее воскрешает. Таков закон новой жизни о Христе Иисусе, что Христос Господь благодатию Святаго Духа приходит к нам и воскрешает умерщвленные души наши, и дает им жизнь, и дарует очи видеть Его Самого, бессмертного и нетленного, живущим в нас. Прежде же чем душа соединится с Богом, прежде чем узрит, познает и восчувствует, что воистину соединена с Ним, – она бывает совсем мертва, слепа, бесчувственна; но при всем том, что мертва, все же по естеству своему бессмертна» [7, с. 257].

В Толковом словаре Владимира Даля одно из значений слова *мертвый* – «человек невозрожденный, недуховный, плотской или чувственный». Это значение близко к тому, в котором употребляет данное слово и Гоголь. Например, Манилов ведет жизнь исключительно материальную (плотскую, чувственную), поэтому настоящей жизни (то есть духовной) в нем нет: он мертв, как и другие помещики, как и сам Чичиков.

Выражению «мертвые души» именно Гоголь придал тот специфический смысл, в котором мы употребляем его и сегодня. Однако писатель шел здесь от евангельской традиции, к которой и восходит понимание *мертвой* души как духовно умершей. Гоголевский замысел созвучен

христианскому нравственному закону, сформулированному св. апостолом Павлом: *Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут* (1 Кор. 15:22). С этим связана и главная идея «Мертвых душ» – идея духовного воскресения павшего человека. Ее должен был воплотить в первую очередь главный герой поэмы. «И, может быть, в сем же самом Чичикове <...> заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» [3, т. 5, с. 235], – предсказывает автор грядущее возрождение своего героя, то есть оживление его души. Это предсказание предстоящего перерождения героя является парафразой новозаветного эпизода превращения Савла в Павла: «...внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! Что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна» (Деян. 9:3–5).

Есть основания полагать, что намек на предстоящее нравственное перерождение Павла Ивановича Чичикова содержится уже в самом его имени. В мировоззренческих представлениях Гоголя послания св. апостола Павла, который «всех наставляет и выводит на прямую дорогу» (из письма Гоголя к сестре Ольге Васильевне от 20 января (н. ст.) 1847 года), занимают исключительно важное место. Как известно, св. апостол Павел был одним из гонителей Христа, а потом стал распространителем христианства по всему миру (Ср. в «Страшной мести»: «Слышала ли ты про апостола Павла, какой был он грешный человек, но после покаялся и стал святым» [3, т. 1, с. 226]).

Было бы, однако, неверным думать, что в последующих томах Гоголь намеревался сделать Чичикова «добродетельным человеком». Гоголевские высказывания на этот счет, как и уцелевшие главы второго тома, не дают оснований для такого заключения. А. М. Бухарев (в монашестве архимандрит Феодор), не раз беседовавший с Гоголем о его сочинении, в позднейшем примечании к своей книге рассказывает: «Помнится, когда кое-что прочитал я Гоголю из моего разбора “мертвых душ”, желая только познакомить его с моим способом рассмотрения этой поэмы, то и его прямо спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне только нужно знать, оживет ли как следует Павел Иванович? Гоголь как будто с радостью подтвердил, что это непременно будет и оживлению его послужит прямым участием сам Царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма» [8, с. 138].

По всей вероятности, Гоголь хотел провести своего героя через горнило испытаний и страданий, в результате которых он должен был бы

осознать несправедливость своего пути. Этим внутренним переворотом, из которого Чичиков вышел бы другим человеком, по-видимому, и должны были завершиться «Мертвые души». Знаменательно, что как в «Ревизоре» настоящий ревизор появляется по повелению Царя, так и в поэме в воскрешении героя должен был принять участие сам Государь.

Возродиться душой должен был не только Чичиков, но и другие герои, – даже Плюшкин, может быть, наиболее «мертвый» из всех. В письме «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» адресованном Николаю Языкову, Гоголь восклицал: «О, если бы ты мог сказать ему (прекрасному, но дремлющему человеку. – В. В.) то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома...» [3, т. 6, с. 69]. На вопрос отца Феодора, воскреснут ли прочие персонажи первого тома, Гоголь отвечал с улыбкой: «Если захотят». Духовное возрождение – одна из высших способностей, дарованных человеку, и, по Гоголю, этот путь открыт всем. И это возрождение должно было совершиться на основе «коренной природы нашей, нами позабытой», и послужить примером не только для соотечественников, но и для всего человечества.

Библиографические ссылки

1. Аксаков К.С. Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 79.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982.
3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
4. Гоголь в русской критике: сб. статей / Подгот. текста А.К. Котова, М.Я. Полякова; вступ. статья и примеч. М.Я. Полякова. М.: Художественная литература, 1953.
5. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. Л.: Художественная литература, 1959.
6. Кожин В.В. К методологии истории русской литературы (о реализме 30-х годов XIX века) // Вопросы литературы. 1968. № 5. 60–82.
7. Преп. Симеон Новый Богослов. Творения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. Т. 1. Слово 29-е.
8. <Феодор (Бухарев), архимандрит.> Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1861.

ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА ДРАМОКОМЕДИИ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI ВВ.

С. Я. Гончарова-Грабовская

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
1291224sg@gmail.com*

Раскрывается жанровая парадигма драмокомедии в русской драматургии конца XX– начала XXI века. Отмечается, что в драмокомедии происходит корреляция жанровых основ драмы и комедии. При этом в одних случаях доминирует драматическое начало, в других – комическое, в-третьих – наблюдается их органический синтез. Все это оказывает влияние на художественную структуру пьесы, что позволяет выделить несколько структурных вариантов драмокомедии на основе анализа пьес С. Лобозерова, О. Михайловой, М. Угарова, А. Галина, И. Вырыпаева, И. Васьковской и др.

Ключевые слова: драмокомедия; драматическое; комическое; русская драматургия; жанровая модель; трансформация жанровой структуры.

GENRE PARADIGM OF DRAMATIC COMEDY IN RUSSIAN DRAMA AT THE END OF THE 20TH AND BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

S. Ya. Goncharova-Grabovskaya

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
1291224sg@gmail.com*

The genre paradigm of dramatic comedy in Russian drama at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries is revealed. It is noted that in dramatic comedy there is a correlation between the genre foundations of drama and comedy. Moreover, in some cases the dramatic principle dominates, in others – the comic, and thirdly – their organic synthesis is observed. All this has an impact on the artistic structure of the play, which allows us to identify several structural options for dramatic comedy based on the analysis of plays by S. Lobozerov, O. Mikhailova, M. Ugarov, A. Galin, I. Vyrypaev, I. Vaskovskaya and others.

Key words: dramatic comedy; dramatic; comic; Russian drama-turgy; genre model; transformation of the genre structure.

В конце XX века наблюдается процесс активного взаимодействия комедии и драмы, что привело к жанровому синтезу этих двух составных начал, образующих «смешанный» жанр – «драмокомедию», сочетающую

в себе черты как драмы, так и комедии. Подобное наблюдается в пьесах «Семейный портрет с посторонним» (1992) С. Лобозерова, «Русский сон» (1994) О. Михайловой, «Оборванец» (1994) М. Угарова, «Персидская сирень» (1995) Н. Коляды, «Чешское фото» (1996) А. Галина, «Бедные люди, блин» (2007) С. Решетникова, «Солнечная линия» (2018) И. Вырыпаева, «Уроки сердца» (2012), «Рэйп ми» (2020) И. Васьковской и др.

Эта жанровая модель свидетельствует о том, что в ней подверглись трансформации показатели как семантического уровня (тип конфликта и героя, характер смеха, авторская оценка), так и морфологического (сюжетосложение и интонационно-речевая организация). Объектом ее анализа становятся проблемы нравственного характера, что в большей степени присуще драме. Однако сюжетная основа такой пьесы, как правило, строится на комической ситуации. Иногда это соотношение меняется. Ситуация носит явно драматический характер, хотя персонажи аккумулируют в себе признаки комического героя. Драматическое начало «сглаживает» их комизм, выраженный во внешних проявлениях. Происходит «драматизация» комедии. Специфична в ней и авторская оценка, сохраняющая критический потенциал, присущий комедии. Смех в драмокомедии не исчезает, но «приглушается» и зачастую уходит в подтекст, не выражаясь эмоционально. А если и присутствует, то в одних случаях он «доброжелательный», а в других – иронический.

Как и в других «смешанных» жанрах, в драмокомедии происходит корреляция жанровых основ драмы и комедии. При этом в одних случаях доминирует драматическое начало, в других – комическое, в-третьих – наблюдается их органический синтез. Все это оказывает влияние на художественную структуру пьесы, что позволяет выделить *несколько структурных вариантов драмокомедии*. Так, например, драмокомедия С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», близкая по своей стилистике пьесам А. Вампилова, представляет тот структурный тип, в котором *драматическое и комическое сочетаются в комбинации: драматический герой и комическая ситуация*.

Драматург показывает человеческие отношения, обнажающие нравственные законы бытия, их проявление в обыденной жизни людей. При этом быт у С. Лобозерова не заслоняет бытие. И хотя событийный центр пьесы строится на частном инциденте, произошедшем в доме крестьянина, автор стремится довести его до уровня обобщения, придавая ему онтологический статус. Завязка пьесы носит *драматический* характер: гость из города (Посторонний) приезжает оформлять клуб и останавливается на ночлег в доме Тимофея. Однако Посторонний и члены семьи Тимофея принимают друг друга за «сумасшедших», хотя на самом деле

такowymi не являются. Комизм в данном случае проявляется не столько в «сюжетной основе», сколько во внутреннем конфликте. Прием *guī pro guō*, присущий комедии, в данном случае имеет другую цель – не разоблачения, а расстановку драматических акцентов.

Конфликтная ситуация, возникшая между Посторонним и членами семьи (взаимобоязнь, подозрительность, угрозы убийства), раскрывает нравственный аспект человеческих отношений, помогает критически посмотреть на происходящее, на проблемы людей, втянутых в силовое поле повседневности. Построенная на комическом недоразумении, *пьеса* обретает драматическое решение в раскрытии характеров персонажей. С. Лобозеров создает реалистический, правдивый «семейный портрет», представленный яркими индивидами – хозяином дома Тимофеем, его женой Катериной, дочерью Таней и Бабкой – матерью Тимофея. Их нравственный микрокосм испытывается бытовым поступком: нужно утопить новорожденных котят, которые обитают на крыше дома. На сюжетно-композиционном уровне этот момент – фокус пьесы, выступающий аксиологической мерой каждого из членов семьи. По ходу действия становится ясным, что никто из них совершить подобное не может. В последней сцене пьесы котята сами приходят в дом, но утопить их соглашается только Михаил – виновник инцидента с Посторонним. Вот почему он и не вписывается в «семейный портрет».

Кульминационным моментом сюжета является сцена именин, позволившая драматургу наиболее полно раскрыть характеры персонажей. С утра, после бессонной ночи (боялись, что «псих» Виктор их убьет), все стали готовиться к празднику – именинам прикованного к постели Тимофея. Застолье обнажило родственные отношения, традиции семьи, ее уклад. В монологе Катерины раскрывается благородство ее души, преданность мужу и любовь к близким людям. В финале сумбурного торжества, понимая, что настоящего праздника не получилось, Катерина говорит: «Да обидно пошто-то стало. Все кого-то бегают, кричат, ревут, травить кого-то собираются, не поймешь, кто тут теперь дурак, кто умный, а он лежит, как сирота забытая. Ждал-ждал, хоть один день, думал, а тут не до него оказалось... всю жизнь работал как конь, надорвался, ждал, что хоть раз на него обратят внимание – и дождался! Видно, только котят топить нам и доверяется...» [5, с. 20].

В этом монологе не только боль и обида за любимого человека, но и упрек себе и окружающим.

Ход событий вновь нарушает Посторонний. Вписывается ли он в этот «семейный портрет»? Как и у всех, у Виктора тоже много своих забот: больная дочь, старики-родители, долги... Наэлектризованность обстановки, бессонная ночь на табуретке, доводят его до истерии: «Выпу-

стите меня! Я тоже псих! Я тоже сидел! Я такой же, как все, сумасшедший, выпустите меня!» Фразой «я такой же, как все» драматург снимает «барьер отчужденности», недоверия и подозрительности, которые существуют между людьми. Виктор сродни этой семье не только «по сумасшествию», но и по духовным качествам. Отсюда и название пьесы «Семейный портрет с посторонним».

Естественный ход жизни этих простых, ничем не примечательных людей, нарушенный приездом Виктора, завершается полузабытой песней. Смешная и в то же время грустная история позволяет драматургу показать духовный потенциал своих героев, подчеркнуть их индивидуальность. Им присущ органичный, рожденный из глубины характера юмор и оптимизм, не позволяющий в сложной ситуации пасть духом. Специфичен здесь и открытый финал. Он пронизан грустным лиризмом, тоской по чему-то несостоявшемуся. Читатель сам должен сделать вывод, кто здесь прав, а кто виноват, задумавшись над нравственной проблемой, поднимаемой автором.

Вертикальный контекст этой пьесы позволяет критически посмотреть на происходящее, понять общечеловеческие нормы морали, тот духовный вакуум, в котором мы живем. Так, соединяя комическое и драматическое, варьируя их на протяжении всего действия пьесы, автор создал драмокомедию, в которой конфликт, типы героев и сюжетосложение подчинены этому жанровому коду.

К разряду драмокомедий можно отнести и пьесу А. Галина «Чешское фото» (1996). В ней ярко ощутимо *драматическое начало*, которое *нарушает рамки комедии*, сплавляя разноплановые элементы (комическое и драматическое) в целостную жанровую структуру. Наиболее полно драматизм выражает себя в развязке комедийного действия, находя выход в тревожной ноте финала.

Во вступительном слове, предваряющем текст пьесы, автор высказывает мысль, что в «новых условиях человеческие типы не меняются, они остаются такими, какие есть, – отсюда создается комический эффект» [3, с. 53]. И хотя драматург определил жанр пьесы как комедия, Московский театр «Ленком» прочел ее как драму, осложненную трагическим финалом: в последней сцене герой уходит из жизни.

Ситуация, на которой строится фабула «Чешского фото», по своей жанровой стилистике во многом драматична: встречаются два бывших друга и начинают выяснять отношения. Их разговор о прошлом и настоящем, о себе и своем времени сводится А. Галиным к философской сентенции: «в одну и ту же реку нельзя войти дважды». Нельзя быть другим, поэтому каждый остается самим собой. Однако встреча «случайна», и она продиктована иронией судьбы, как и в комедии Ю. Эдлеса «Буль-

варный роман». Сближает эти две пьесы и соблюдение закона единства места, действия и времени. Художественное пространство локализовано. В пьесе Ю. Эдлиса – это скамейка в парке, у А. Галина – ресторан. Их близость определяется и идейным замыслом драматургов: доказать то, что человеческий тип в сложных обстоятельствах современности не меняется, в какую бы одежду не рядился: «нового русского», бедного пенсионера, фотографа или ученого. «Я видел этих людей, – пишет А. Галин. Они разные: есть негодяи, лгуны, подлецы, но есть и такие, которые, раз предав свои идеалы, любовь, друга, мучаются и расплачиваются. Очень важно, чтобы зритель это увидел и понял» [3, с. 53]. Оба драматурга сочувствуют своим героям, понимая, что ничего нельзя изменить, таковы законы жизни.

Персонажи А. Галина (Зудин и Раздорский) по-своему несчастны. Зудин относится к тем неудачникам, которые так и не смогли реализовать свой талант, а Раздорский к тем «новым русским», которые разбогатели, но не обрели покоя. Как и Зудин, он одинок и несчастен. В юности он его предал, не протянул руку помощи, когда тот оказался в колонии, не разделил ответственности за общее «преступление» (публикация порнографии в «Чешском фото»). Встреча в ресторане разоблачает их нравственную сущность. Раздорский чувствует свою вину, поэтому предлагает Зудину переехать в Москву, хотя понимает, что искупить предательство нельзя.

Персонажи А. Галина лишены внешнего комизма, его проявлений. Их комизм в другом. Раздорский комичен как тип человека-приспособленца, баловня судьбы, а Зудин комичен в своей «беспомощности». Они кажутся антиподами, но на самом деле одинаковы и, как говорит автор, «на них одинаково хлещет дождь истории».

В сюжетную канву пьесы вставлена жизненная история актера Саратовского театра Алферова, которую мы узнаем от Зудина. Она тесно связана с общей концепцией пьесы, ибо в ней драматург обнажил сущность человека, предавшего себя. Раньше Алферов регулярно читал по радио «Уроки атеизма», а сейчас стоит у храма и просит милостыню. А. Галин, анализируя характер человека, задает вопрос философского характера: сам ли человек управляет своей жизнью? Однако ответа на него не дает. Это остается загадкой для его героев и самого драматурга.

Художественную структуру пьесы пронизывает горькая ирония автора, что характерно для драмокомедии. А. Галин не реабилитирует своих героев, но стремится заглянуть в глубину их души, исследовать ее. Он не лишает их самоанализа. Так драматург разрушает стереотипность комедии, ее жанровое восприятие, обогащая структуру пьесы элементами драмы. Синтез разноплановых жанровых признаков не лишает пьесы

жанровой определенности, не ведет к жанровому эклектизму, а является той формой, которая наиболее адекватно отражает противоречивое жизненное содержание.

Специфичен в ней и смех. Он ироничный и в то же время «щадающий». Смех практически не звучит в зрительном зале, потому что комическое в драмокомедии лишь частично находит внешнее выражение, оно – в идейной концепции произведения. Такая структура предполагает и особый тип сюжетосложения. Действие развивается скорее по законам драмы, чем комедии, раскрывая судьбы героев. Художественное пространство замкнуто, а динамика действия держится не на поступках, а на диалоге, обнажающем сущность персонажей. Этим обусловлен и финал: он открытый, незавершенный.

Присущ драмокомедии и «смешанный тип героя», в котором *комическое и драматическое* находятся в активной зависимости. Он необычен тем, что утратил «активность», присущую комическому персонажу. Он переживает духовную рефлексию, не свойственную герою комедии, но это лишь его притязания на значительность. Герой остается таким, каким был изначально. Драматург не прибегает к его сатирическому утрированию, хотя стремится обнажить все его негативные качества, что свойственно комедии. Следуя такой художественной установке, автор использует особую систему средств и приемов выражения своей позиции, рассчитанной на сознательное и активное восприятие зрителя. Вот почему идейно-эмоциональная тональность подобной пьесы разрушает устоявшееся жанровое восприятие.

Драмокомедия О. Михайловой «Русский сон» (1994) представляет тот структурный тип, в центре которого *комический герой* поставлен в *драматическую ситуацию*. Автор высмеивает одно из типичных качеств русского человека – лень, нежелание работать, надежду на то, что все придет само собой. Драматург описывает сказку-сон, в котором отразились реалии жизни 1980-х годов. Два плана (реальный и условный) так тесно переплетены, что порой трудно понять, сон это или явь. События происходят в старом доме, до революции принадлежавшем прадедушке Катрин, которая приехала в Россию из Франции, разыскала этот дом и познакомилась с его «хозяевами».

Соединение реального и условного уже обнаруживает себя в интерьере квартиры, напоминающей сказочную пещеру с жившими в ней «сказочными героями» – Петровна, ее внук Илья, соседка Нюша да сосед Вова. В развернутой ремарке - зачине («в некотором царстве, в некотором государстве») автор, соблюдая стилистику сказки, знакомит с «царевичем» Ильей, говорящим цитатами из сказок: «На берегу моря стоит бык печеный, в боку у него нож точеный» [6, с. 5].

Однако Илья ассоциируется в нашем сознании не с царевичем, а с Ильей Обломовым. Герой О. Михайловой – современный его парафраз. Автор обыгрывает имя, ситуацию и особенности национального характера, подчеркивая в Илье такие качества, как бездействие, мечтательность, оторванность от реальности. Ему лень даже встать и открыть дверь, поэтому он использует придуманное соседом устройство – «волшебную веревочку». Не может преобразить его и любовь Катрин.

Условный план обретает реалии жизни, ибо автор подчеркивает, что за окном конец 1980-х годов, а давние времена, «когда текли молочные реки», закончились. Художественное время в пьесе не статично, оно охватывает почти десятилетие, но выражено дискретно: первое действие – конец 1980-х годов, второе – начало 1990-х годов. Художественное пространство, вмещающее в себя разные временные периоды, позволяет не только раскрыть сущность главного героя и ту атмосферу быта, которая его окружает, но и придает пьесе эпическую масштабность. Автор намеренно прибегает к этой временной проекции, показывая «неизменность» своего героя. Проходят годы, а Илья по-прежнему лежит в постели и фантазирует. За этот период многое изменилось: стала директором Катрин, умер отец, вышла замуж и уехала в Америку мать, и только он остался «мальчиком». Илья не смог создать семьи (развелся), не приобрел специальности, не захотел уехать с Катрин во Францию. Драматург подчеркивает, что практически не изменилась и квартира, в ней по-прежнему отключена вода, правда, переселились жильцы, так как дом поставили на ремонт. Одна характерная деталь – клетка на потолке – исчезла. Интересна расшифровка этой метафоры. Клетка – деталь-символ. Скорее всего, она обозначала «несвободу», но прошло пять лет, пять месяцев и пять дней (парафраз цифры три, характерной для сказки) и времена изменились, железный занавес был снят. Однако для Ильи все осталось по-прежнему. Он не захотел ничего менять, пребывая в замкнутом пространстве своего времени. На дворе октябрь, а он предлагает Катрин поехать на дачу, где дом полон людей. Среди них – мать и отец, все прекрасно, цветут липы. А в действительности все наоборот: дача продана, дом пуст, дверь заперта на замок, нет ни отца, ни матери, только он один со своей бабкой.

Светлые фантазии Ильи лишь оттеняют суровую реальность. В финальной сцене драматург прибегает к гротеску, окончательно разрушая правдоподобие. Вместо Ильи оказалась кукла, из которой от удара ножа посыпались «тряпочки, бумажки, опилки, сухие листья, болтаются тряпичные руки и ноги, улыбается нарисованное лицо». Катрин произносит: «Это моя гуманитарная помощь России» [6, с. 26]. Сцена во многом символична. Последняя фраза Катрин дважды звучит в пьесе. Первый

раз в тот момент, когда Катрин предлагает Илье уехать во Францию, а во второй – в финале. Она не лишена сарказма. Автор приходит к выводу, что люди, подобные Илье, в России не перевелись, но они должны измениться.

Оригинальный синтез условного и реального в этой пьесе создает эстетическую «безусловность», в которой трудно разобраться, так как автор намеренно все запутывает. Реальность превращается в миф. Не случайно драматург в название пьесы вынес слово «сон». Это сон главного героя, который заставляет нас опять вспомнить роман А. Гончарова («Обломов», сон Обломова). О. Михайлова и не претендует на достоверность, так как в самом начале вводит читателя в мир сказки и пытается сохранить его на протяжении всего действия, то цитируя сказочные клише («в некотором царстве, в некотором государстве», «жила-была царица», «за город Москву, за печаль-тоску»), то, как в волшебной сказке, превращает своего героя в куклу. Прием мистификации создает впечатление, что драматург играет с читателем и забавляется этой игрой сам, что присуще постмодернизму.

Художественная структура пьесы нетрадиционна для комедии. На первый взгляд, жанровая тональность стерта. Нет ярко выраженной внешней комической основы. Однако драматический сюжет автор облекает в форму все же комическую. Он обнажает состояние социальной энтропии, аккумулированной в образе главного героя. Внутренний конфликт пьесы строится на *комическом противоречии* между низменным и возвышенным, мечтой и реальностью, истинным и ложным. И хотя в пьесе нет четко выраженной интриги, комической борьбы персонажей, что предусматривают каноны комедии, комическое в ней присутствует, оно выражено в идейно-эстетической концепции пьесы, ее игровом начале. Присущ драмокомедии и свой тип героя. Он – носитель негативного, того, что является объектом комического осмеяния, но рисуется автором не красками комедии, а драмы. В этом заключается парадокс драмокомедии. Из драмы жизни в итоге получилась комедия.

Внешний конфликт этой пьесы событийный. Никто не вступает в противоречие, никто не ссорится, автор описывает бытовую драму. Внутренний (идейная субструктура пьесы) представляет собой конфликт мировоззренческий: неприятие автором той действительности, которую он изображает. Этот тип конфликта присущ комедии. Отсюда и критическое начало, выраженное иронической улыбкой автора, материализованной в нарисованном лице куклы. Синтез драматического и комического начал позволяет атрибутировать жанр этой нетрадиционной пьесы как драмокомедию.

В драмокомедии М. Угарова «Оборванец» (1994) *комический герой* поставлен в *драматическую ситуацию*. Пьеса необычна тем, что ее структура состоит из множества отдельных главок («Леша, Она», «Леша, Наташа», «Леша, Колечка» и т.д.), раскрывающих человеческие судьбы, связанные с изменами любимых, их уходами и возвращениями. Обыгрывается классический пасьянс (Он – Она) в разных вариантах. Кто-то (alter ego автора), от лица которого ведется повествование, заглядывает в «чужие окна» и убеждается, что «там все, как у всех, может, чуточку хуже»... От этого ему хочется кричать букву «У...» [8, с. 48]. Эти главки не построены на диалогах, как того требует драматическое произведение, а представляют комментарий событий и фактов. Здесь условное переплетается с реальным, но так своеобразно, что реальное намеренно подается драматургом с оценкой условности. Однако такой эксперимент, с нашей точки зрения, не совсем удачен. Пьеса приобретает «повествовательный» характер и утрачивает истинное драматическое начало. Все это затрудняет ее сценичность.

Ярким образцом драмокомедии, в которой тесно переплелись, вступив в органический синтез, комическое и драматическое, является также «Персидская сирень» (1995) Н. Коляды. Она представляет тот структурный тип, в котором *комическая ситуация и комические герои драматизированы*.

Художественная структура этой пьесы оригинальна тем, что ее сюжетная основа строится на *комической ситуации* житейского плана, но раскрывает *драму двух одиноких* людей, которым за пятьдесят. События происходят в период обеденного перерыва на почтовом отделении, в помещении абонентских ящиков, где и встречаются Он и Она. Внешний вид героини (на голове шляпка с вуалью, штопанные чулки, возле ног старая сумка с ручкой, перевязанной изолентой) говорит о ее «неустроенной» старости, как и собственно ее партнера, на котором куртка, сшитая из старых джинсов. Завязка носит детективный характер, что придает событиям загадочность и пока нераскрытую тайну. Он приходит с целью забрать из ящика письма, а она – посмотреть на хозяина ящика, так как бросила туда свое письмо, которое написала по объявлению в газете. Узнав, что перед ней не адресат, а его сосед, который тайком вынимает письма, читает их и опять кладет обратно в ящик, она решила отвести его в милицию, уличив в страшном преступлении.

«Она: А ты кто? А ты кто?! Ты – этот?!» (выхватила из сумки газету, машет ею в воздухе, кричит) Симпатичный зрелый мужчина в годах оставший от одиночества бывший военный отставник высокий чиновнобеспеченный хорошим жильем имеет сад машину хороший заработок разносторонний интерес и условно совместного проживания ищет подружку жизни сор-

касорокапятiletбезвреднпривычек...» [4, с. 123]. Автор намеренно дает сплошной текст, чтобы в комической форме описать психологическое состояние персонажа. Диалог двух героев, на котором строится действие пьесы, полон комических перестрелок, эксцентрики чувств, отражающих импульсивность их характеров.

«Персидская сирень» – символ молодости, прошлых лет, когда среди таких одеколонов, как «Шипр», «Красная Москва», «Кремль», «Гвоздика», была и «Сирень». Запах одеколона, несущий с собой воспоминания прошлого, сохраняется и в письмах.

«Он: ...воспоминания, конечно же! Ну из двери, из форточки, от одежды, от духов, от прохожих знакомых, от цветов, от конфет – чего угодно и вдруг – вылетаешь из этой жизни, в отключке вдруг и что-то наваливается. Да, да. Уволакивает, обволакивая, волочет воспоминания...» [4, с. 126].

Время в этой пьесе отражено во всем: в деталях одежды, запахе вещей и духов, в надписях на конвертах, типа «Лети с приветом, вернись с ответом», «Желаю вам кавказского долголетия, сибирского здоровья, индийской любви, русской широты и долгих лет жизни», в объявлении на двери почты «перерыв с один до два». Это время – в менталитете героини, воспитанной на произведениях Горького. В финале она сжигает письмо, произнося цитату из «Легенды о Данко»: «Что сделал я для людей? – сильнее грома крикнул Данко...». Цитаты, к которым так активно прибегает автор, выполняют в пьесе разные функции. С одной стороны, они пародируют героя, раскрывая его комическую сущность, а с другой – создают образ времени, наполняя его конкретными фразами-клише. Подобная интертекстуальность, присущая постмодернизму, србатывает и здесь,

Сюжет пьесы насыщен случайностями, что и свойственно комедии, однако они носят драматический характер. Оказалось, что Он и Она живут в одном подъезде, но Она никогда его не встречала, потому что жила своей жизнью вместе с мамой, а когда осталась одна, захотелось человеческого общения и заботы. Уязвленное самолюбие не позволило героине оставить письмо в ящике. Такое решение развязки свойственно драме, но не комедии, ибо оно подчеркивает черты характера отнюдь не комедийного персонажа. Драматизмом пронизана и последняя сцена. Напомнила о себе жизненная суета: она спешит к врачу, он тоже идет решать свои проблемы. В этом хаосе жизни, головной боли, магнитных бурь она забыла спросить, как его зовут, но вспомнила, что он сосед. Одиночество и неустроенность в этой жизни заключены в словах героя: «Несчастливые мы все».

Время реального возраста ассоциируется с временем года (осень, в открытую дверь влетают желтые листья), а состояние души героини – с весной (юностью), когда цветет персидская сирень. Этот контраст выражен в финале, когда Она открывает дверь на улицу, а там – цветет сирень, хотя уже осень. И дальше авторская ремарка как бы обрывает это состояние другим аккордом – «темнота», что делает финал грустным, не лишенным ноток драматического мироощущения.

Характер героев в данном случае, с одной стороны, вместил в себя силу духа, свойственную драматическому герою, а с другой – чувство юмора, нелепость поступков, свойственных комедии. Этот синтез комического и драматического отразился на всех уровнях пьесы, подчеркивая ее драмокомическую природу.

В начале XXI века продолжается процесс, демонстрирующий стирание границы «комедия – драма», наблюдается процесс не только *жанрового синтеза* (комедия тяготеет к драме, драма – к комедии), но и жанровой мутации (комедия выходит за пределы жанра и обретает не свойственные ей от природы качества смежных жанров). Налицо «разорванность» драматической ткани, модификация комедийного сюжета, несущего в подтексте уже *не драму, а интенции трагедии*. Он «размывается», растворяясь в рефлексии персонажей, микроструктура комедийного действия *драматизируется*, придавая пьесе новый характер. Подверглись трансформации и жанровые показатели как семантического уровня (тип конфликта и героя, характер смеха, авторская оценка), так и морфологического (сюжетосложение и интонационно-речевая организация). Объектом ее критики становятся проблемы социума, касающиеся *кризиса частной жизни*, что в большей степени стало присуще драме. Появляются комедии, жанровая специфика которых явно отступает от «канона». Об этом свидетельствуют «Бедные люди, блин» С. Решетникова, «Возвращение героя» А. Северского, «Рэйп ми» И. Васьковской, «Солнечная линия» И. Вырыпаева и др.

Сюжетная основа этих пьес, как правило, строится на драматической ситуации, но персонажи аккумулируют в себе признаки *как комического героя, так и драматического*. Драматическое начало «сглаживает» комизм. Следуя такой художественной установке, автор использует особую систему средств и приемов выражения своей позиции, рассчитанной на сознательное и активное восприятие зрителя. Вот почему идейно-эмоциональная тональность подобной пьесы разрушает устоявшееся жанровое восприятие. Объясним эту мысль на примере пьесы С. Решетникова «Бедные люди, блин» (2007). Корреляция комического и драматического привела к тому, что комическое ушло в подтекст. Драма жизни становится грустной комедией. Не случайно драматург в жанровом под-

заголовке пьесы написал: «Комедия, как моя жизнь, со всеми орфографическими и прочими ошибками» [7, с. 12]. Поиски молодым человеком своего места в жизни свелись к добыче денег. Он перечеркнул свой талант, предал мечту, любимого человека, стал торговать бананами. Этим заменил все – семью, дружбу, любовь. Налицо маленький человек с гамлетовской рефлексией, не противостоящий устройству мира. Рефлексия и саморефлексия движут действие пьесы, приводя героя к мысли несопротивления. Конфликта не происходит, природа взаимодействия героя и мира иная. Человек не может сопротивляться среде, он аморфен в своем протесте. И в то же время он верит в то, что все это временно:

«Михаил. Вся моя жизнь – в р е м е н н о. Я грузю вагоны – временно. Квартиры у меня нет – временно. Любимая женщина уезжает на год за границу – временно» [1, с. 28].

Однако, подсчитав прибыль за проданные бананы, он успокоил себя тем, что бизнес важнее, «писательство» никому не нужно («Блин, смешно, да»). Но это «грустный смех». Внутренний голос уверял его в том, что он талантлив, что он сможет, но и здесь произошло предательство. Фраза («Иногда предательство приносит прибыль!») цинична, зло иронична. И в то же время драматург «очередную ошибку» в жизни Михаила переводит из *драматического русла в комическое*, дает нам шанс поверить в то, что все завершится хорошо. Оптимистический пафос спрятан в подтекст, финал открытый. Противоречие как *источник комического* раскрыто на содержательном уровне. Автор соединяет локальный комедийно-бытовой план с универсальным планом «человеческой комедии», с актуальным потоком социальной жизни.

Ирония автора, выраженная уже в названии («Бедные люди, блин»), носит ярко выраженный оценочный характер и экстраполирована на реалии нашей действительности, вызывая ассоциации с «Бедными людьми» Ф. М. Достоевского.

Наблюдается нарушение и в структуре данной комедии. Она фрагментарна, так как состоит из отдельных маленьких частей, имеющих названия: *Общество анонимных алкоголиков, Лиза, Оля, Старший брат, лопнули ботинки, Котлета, Бананы, Удачливые люди, 161 рубль 50 копеек, Егорыч и Петрович, Америка* и др.). Их семантика отражает микросюжетную ситуацию, раскрывающую жизнь протагониста. В данном случае налицо влияние «новой драмы», навязавшей комедии аномальность, специфику языка и героя.

Примером является и комедия И. Васьковской *Рэйн ми* (2019), в которой комическое и *драматическое* образуют синтез. На сюжетном уровне противостояния между персонажами нет, конфликт проявляется

на втором уровне (подтексте), выраженном по линии, *авторизуемое*, что присуще сатирической комедии.

Драматург выстраивает сюжет на *драматической* ситуации, в которой явно обнаруживают себя три «любовных треугольника» (Макс – Оля – Марина; Максим – Оля – Наташа; Макс – Света – Артем), раскрывающих взаимоотношения молодых людей, их образ жизни, напоминающий нечто среднее между западноевропейской и постсоветской манерой. Они устраивают вечеринки с вином и наркотиками, щеголяют заумными фразами типа «политкорректность», легко вступают в интимную связь, беспринципны и безответственны. Макс, Максим, Оля, Наташа, Света, Артем – носители «комического противоречия», выраженного в стремлении героев казаться лучше, чем они есть на самом деле. Вот почему они позиционируют себя «крутыми», а на самом деле несостоятельны духовно и ущербны морально. Они не вступают в конфликт ни с собой, ни с другими, даже не спорят, просто существуют в социуме, что присуще героям «новой драмы» (П. Пряжко). Их защитным механизмом становится инфантилизм как «русское наследие» (реакция на ощущение собственной незначительности). Дух молодости требует борьбы, но они способны только ругаться в магазине при выборе марки вина. И. Васьковская обнажает проблему существования молодежи, у которой отсутствуют моральные принципы, они пытаются приспособиться к абсурдному миру, окружающему их, к его беспорядкам и несправедливости. Их деструктивное поведение (алкоголизм, попытки суицида, нецензурная лексика) считается обычным. Сексуальное влечение выходит на первый план (вступают в связь без разбора и обязательств), но и оно с изъясом (не всегда приносит удовольствие). Через «телесное» они пытаются восполнить «духовное», но и это у них не получается. Любовь здесь не важна, даже брачные узы подвергаются осмеянию, так как они «номинальны», условны, хотя юридически оформлены. Максим дарит Оле не обручальное кольцо, а Кольцо Всевластия, которое тоже не может спасти брак. Драматург подвергает резкой критике такой образ жизни, достигая обличения, присущего сатире. При этом не прибегает к сатирическим средствам типизации. Господствует натурализм, черный юмор, заглушающий смех, в подкладке которого – трагедия. Комедийность растворяется в драматическом контексте, а драматический контекст рождает комедийные положения, обнаруживая логику исхода драматической ситуации: от драмы к комедии. Реляция комического и драматического усиливается, отражая двойное освещение: смешное и печальное.

Художественное пространство замкнуто (события происходят в квартире), а время дискретно (отправная точка – первый день, через неделю, через несколько месяцев). Структура пьесы (11 частей) позволяет

драматургу проследить «жизнь героев» не в динамике, а в статике. Все встречи как бы повторяют друг друга, так как сводятся к вечеринкам. Герои пьют дорогое вино, едят деликатесы в ресторанах, ни в чем себе не отказывают, но предпочитают съемное жилье, потому что их тяготит быт семьи, общепринятые человеческие ценности (иметь детей). Они уходят от реальности в свой мир протрации. Это состояние подчеркивается в последней части пьесы, когда Оля приходит снимать квартиру, в которой раньше жила с Максимом, но воспринимает ее как незнакомую. Девушку не узнает и хозяйка этой квартиры. Кольцевая композиция пьесы (события первой части и последней происходят в одной и той же квартире) создает абсурдность восприятия, говорит о том, что все может повториться.

Тип героя в этой комедии тяготеет к герою драматическому, но отрицательному, подвергнутому со стороны автора острой критике. Апатичное отношение к жизни (нет цели, нет мечты), стремление получать удовольствие, отвлекаясь от тщетности бытия. Даже созвучные имена героев (Максим и Макс) неслучайны. При этом Максим, в отличие от Макса, пытается быть другим, стремясь к лучшему, но в итоге умирает. Драматург подчеркивает его недееспособность в этом обществе.

Название комедии отсылает нас к песне «Rare me» группы Nirvana. «Rare» обозначает «насиловать» («насилие»). В песне речь идет об «анти-насилии», потому что тот, кто совершает насилие, будет наказан. В пьесе И. Васьковской сексуальные фантазии Оли сводятся к изнасилованию, она представляет, как Артем ее насилует. Реплика («Делай это снова и снова...Опустоши меня») – крик отчаяния. Внутреннее самоощущение героев выражает апатию, насилие воспринимается ими как возможность почувствовать себя «живым». Гипертрофированное чувство доводится драматургом до метафоры «насилия» (насилия общества над человеком, насилия сексуального, насилия морального). Это зашифровано и в финальной сцене. Оля произнесла фразу, что у нее было два мужа, оба Максима, что она вдова, что «наконец-то остается одна». Тот образ жизни (как страшный сон) уже окончен, она и приходит вновь в ту квартиру, где все происходило, чтобы убедиться, что это было, во что трудно поверить. Атмосфера комедии окрашивается трагической тональностью, уходящей в подтекст и выражающей тревогу за будущее молодого поколения.

Комедия И. Вырыпаева «Солнечная линия» (2015) демонстрирует *экспликацию комедии и драмы*. И хотя драматург склонен определять жанр своих пьес, как «текст» (сб. «13 текстов, написанных осенью»), что отмечает критика [2, с. 130]. Тем не менее это не совсем так. Попытаемся

на примере указанной комедии («Солнечная линия») раскрыть жанровую специфику и экспериментальный характер данной пьесы.

Эпиграф («Только то, от чего вы не можете избавиться, вы не можете потерять») – ключ к пониманию концепции комедии. В нем заключена квинтэссенция философской мысли, раскрывающей коммуникацию между людьми, их неспособность понять друг друга. Об этом свидетельствует сюжет, выстроенный на ситуации спора мужа и жены, выясняющих отношения в пять часов утра. То, как развиваются события, совсем не похоже на комедию. Диалог между Вернером и Барбарой демонстрирует кризис частной жизни, обремененный бытовыми (кредит) и моральными (отсутствие ребенка) проблемами, переходящими в общечеловеческие, философские. Межличностный конфликт, развивающийся на сюжетном уровне пьесы, постепенно переходит на второй уровень – подтекст, в котором несовершенство человека отражено в комическом противоречии непонимания. Замкнутый круг свидетельствует о невозможности найти общий язык, о неспособности пересечь «солнечную линию». В экспозиции идет речь о приближении весны как периода перемен в природе, что дает надежду на перемены и в жизни (погасят кредит, заведут ребенка), но это не происходит.

«ВЕРНЕР. О! В пять часов утра стало попахивать философией! Ты еще начни приводить в примеры своих любимых философов. Осталось только начать цитировать. Кант, Юнг, Хайдеггер, ну, кто там что из них сказал по нашему поводу? Ха-ха! Ну и что же Юнг сказал о том, как нам нужно себя вести в пять часов утра, когда мы с десяти вечера не можем остановиться и уничтожаем друг друга, и не можем ни к чему прийти...» [2, с. 508].

Художественное пространство замкнуто (кухня), место, где можно искренне поговорить, наэлектризовано противостоянием спора. Он движет динамику действия, намекая на то, что так может продолжаться до бесконечности. При этом взаимные оскорбления перебиваются танцем, который должен сблизить эту пару хотя бы на физическом уровне (поцелуями и объятиями), затем молчанием, сменяющимся новыми упреками, даже дракой, истерическим смехом. Экцентрика спора пронизана экспрессией оскорблений (бактерия, бурундук, кабан, барсук). Комизм в том, что муж и жена (вместе 7 лет), так и не знают зачем этот спор. Перед нами «духовные инвалиды», не находящие ответа на вопрос («В чем смысл жизни?»), их беседа похожа на разговор «глухого со слепым». При этом знают, что главное – быть понятым. Только один раз в жизни они прошли вместе по «мосту», когда Вернер объяснялся в любви Барбаре, которая постоянно хочет слышать фразу («а ты, дорогая, просто брильянт»). Драматург пытается развязать этот узел вместе со своими геро-

ями, чтобы найти ответ на то, что нам мешает быть другими: ни от кого не зависеть, быть смелыми, добрыми, благородными, иметь собственное достоинство, ни на кого не надеяться, быть самостоятельными.

Художественное время фактически линейно (с 10 вечера до 5 утра), но оно застряло на пике «пяти утра». Супружеской паре не спалось, но эта ночь не помогла им найти новый импульс в отношениях: солнечная линия, символически разделяющая пространство между мужем и женой, лишь подчеркнула утрату контакта между ними. Этому подчинена и кольцевая композиция (начатый спор в завязке, продолжается и в финале), что подчеркивает тупик, говорящий о тотальном непонимании. Они не могут сделать первый шаг навстречу друг другу, так как оба «в лесу».

«ВЕРНЕР. Мне на это наплевать, дорогая моя, я бы все-таки хотел, чтобы ты мне ответила. Почему ты считаешь, что именно я должен сделать первый шаг и пойти тебе навстречу? И если ты утверждаешь, что все время ищешь понимания, то почему бы тебе тогда самой не сделать первый шаг и не перешагнуть эту твою солнечную линию, ведь, в конце концов, именно ты ее придумала и установила?!» [2, с. 510]

Барбара задумывается над тем, что муж состоит из двух половин, с одной из которых она «готова слиться в одно целое», а другая несовместима с ней. Она убеждает Вернера, что они всегда будут по разные стороны. При этом задумывается над тем, что между ними есть «притяжение, желание быть вместе».

«БАРБАРА. Синяя бабочка взлетела с розового цветка и полетела ровно вдоль солнечной линии. И вот именно эта солнечная линия и была тем разделом, той чертой, той стеной, разделяющей на два абсолютно разных мира мою жизнь и его. И синяя бабочка полетела ровно, ровно вдоль солнечной линии. Ровно, ровно вдоль линии. Ровно, ровно» [2, с. 515].

Экспрессивный язык пьесы насыщен метафорами (мост, лес, деревья), условными образами (другой мужчина), с явно выраженным подтекстом. Сквозной образ «солнечной линии» является гранью, разделяющей героев, и метафорой непонимания одновременно. Автор приводит к выводу, что кризис семьи, – вина обоих, что не стоит искать «кого-то», кто поможет, даже Бога. Здесь нужно решать самим.

Только под маской «другого» (двоюродного брата и сестры) они могут сделать шаг навстречу друг другу. Барбара наконец-то слышит фразу («А ты ведь, дорогая, просто брильянт»).

Оригинален и финал. По законам комедии он должен завершаться happy end, но в данном случае он открытый.

Ситуация кризиса частной жизни экстраполируется на современность, в которой актуальная проблема коммуникации проявляется не

только на уровне семьи, но и общества в целом. И. Вырыпаев всегда стремится «частное» возвести в плоскость общечеловеческого, придавая ему философскую, моральную и нравственную значимость.

Как видим, на рубеже XX–XXI вв. наблюдается не только интерактивная связь жанровых основ драмы и комедии, но и жанровая мутация (комедия выходит за пределы жанра и обретает не свойственные ей от природы качества смежных жанров), что привело к появлению драмокомедии, в которой происходит корреляция жанровых основ *драмы и комедии*, при этом в одних случаях доминирует драматическое начало, в других – комическое, в третьих – наблюдается их органический синтез. Все это оказывает влияние на художественную структуру пьесы, ее семантический и формальный уровни, специфику героя и авторскую позицию.

Библиографические ссылки

1. *Болотян И. М.* «Текст» как жанр современной драматургии // Сб. статей: XI Шешуновские чтения. М., 2006. С. 130.
2. *Вырыпаев И.* Солнечная линия // Иван Вырыпаев. Пьесы. М., 2018. С. 507–515.
3. *Галин А.* Чешское фото // Современная драматургия. 1996. № 1.
4. *Коляда Н.* Персидская сирень // Современная драматургия. 1995. № 4.
5. *Лобозеров С.* Семейный портрет с посторонним // Современная драматургия. 1992. № 2.
6. *Михайлова О.* Русский сон // Драматург. 1994. № 3.
7. *Решетников С.* Бедные люди, блин // Современная драматургия. 2007. № 2.
8. *Угаров М.* Оборванец // Драматург. 1994. № 3.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. ШВЕДОВА «НА ОЗЕРЕ ЧАД»

Е. П. Гурина

*Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана,
2-я Бауманская улица. 5, стр. 4, 105005, Москва, Россия,
bestengteacher@yandex.ru*

В статье проводится анализ постмодернистского стихотворения А. Шведова «На озере Чад», раскрывающего историю русского литературного процесса через обращение к фигуре прадеда А. С. Пушкина Ибрагима (Абрама) Ганнибала. В этом поэтическом произведении исследуются многочисленные отсылки, аллюзии и реминисценции к произведениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, К. И. Чуковского, В. В. Высоцкого, изучение которых подтверждает мысль о глубокой связи между творчеством А. С. Пушкина и поэтов XIX и XX вв.

Ключевые слова: стихотворный рассказ; А. С. Пушкин; акмеисты; постмодернизм; ирония.

HISTORY OF RUSSIAN POETRY IN THE POEM “ON LAKE CHAD” BY A. SHVEDOV

E.P. Gurina

*Moscow State Technical University named after. N.E. Bauman,
2nd Baumanskaya street. 5, building 4, 105005, Moscow, Russia,
bestengteacher@yandex.ru*

The article analyzes the postmodernist poem “On Lake Chad” by A. Shvedov, which reveals the history of the Russian literature via addressing A.S. Pushkin’s great-grandfather Ibrahim (Abram) Hannibal african origin. The author examines numerous references, allusions and reminiscences to the works by A.S. Pushkin, M. Yu. Lermontov, N.S. Gumilyov. A.A. Akhmatova. K.I. Chukovsky, V.V. Vysotsky presented found in this poem. As a result of studying these literary texts, A.S. Pushkin’s influence on the 19th and 20th centuries. poetry is confirmed.

Key words: poetic narration; A.S. Pushkin; acmeists; postmodernism; irony.

В июне 1880 г. на заседании «Общества любителей российской словесности.» Ф. М. Достоевский произнес: «Не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов» [13]. В наши дни фигура Пушкина вызывает жаркие споры в среде как литературоведов, так и литераторов. Например, поэт и эссеист И. Куралов уверяет читателей, что только проза

– это тот «род <...>. литературы, где Пушкин <...> номер один» [16]. Поэт и эссеист Е. Маркушева, наоборот, настолько восхищена его поэтическим даром, что решается нарушить христианскую заповедь *не сотвори себе кумира* (Исх 20:4) и сравнить поэта с Сыном Божьим, у «которого» были «двенадцать апостолов русской поэзии»: В. Жуковский, М. Лермонтов, Н. Некрасов, Ф. Тютчев, А. Фет, А. Блок, И. Северянин, С. Есенин, А. Ахматова, М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак и один «падший ангел» В. Высоцкий [19].

Мысль о неразрывной связи Пушкина с другими поэтами XIX и XX вв развивает Александр Шведов в своей полной постмодернистской иронии «стихотворн<ой> новелл<е>» или «рассказ<е> в стихах») [18] «На озере Чад. Как правнуку генерала-аншефа Ибрагима Ганнибалла приснился масайский жираф с фиолетовым языком».

В разговоре с читателем об истории «русской словесности» поэт затрагивает тему африканских корней А. С. Пушкина. Он размышляет о преемственности в нашей литературе, поэтому у него в тексте появляется пушкинская «златая цепь», которая, по словам профессора-руссиста Н. Струве, связывает поэтов Серебряного века с А. С. Пушкиным: «К Пушкину под конец потянулись далекие от него символисты, с Пушкина начали акмеисты, но ближе всех к Пушкину подошла Ахматова. Пушкин и Ахматова – первое и последнее кольцо замкнувшейся золотой цепи русской поэтической речи» [27].

Название поэтического текста А. Шведова отсылает к стихотворению Н. Гумилева «Озеро Чад». А. Шведов строит свое произведение, противопоставляя экзотическую Африку Н. Гумилева и обыденность окружающей природы средней полосы России. Эпиграфом для своего текста А. Шведов выбирает цитату из пушкинского «этюда» «Осень» (1833): «Ох, лето красное! любил бы я тебя, / Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи» А. С. Пушкин» [31], с одной стороны, описывающем русскую природу в разные времена года, а с другой – «обсуждающем природу, зарождение и развитие поэтического вдохновения и творческого процесса возникновения стихов» [33, с. 280]. Эти пушкинские строки напоминают читателю о споре, который вели в начале XX века символисты, выступавшие против «объективных описаний» [22], «отказ<а> поэта от изображения явлений реального мира» [24, с. 296], интересовавшихся только идеями; и акмеисты, стремившиеся «вернуть литературно-философское творчество к осмыслению реального человеческого бытия» [14].

В стихотворении «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда» [2], рисуя обычную картину конца весны, начала лета в средней по-

лосе России с ее неприхотливыми растениями, А. Ахматова утверждает, что проза жизни, простая природа, повседневная жизнь, способны вдохновлять на поэтическое творчество ничуть не хуже, чем абстрактные идеи. Для символистов мир далек от идеала, для акмеистов он строится на законах гармонии, поэтому достоин восхищения и прославления. Именно это является той «золотой цепью», что связует А. С. Пушкина и акмеистов А. Ахматову и Н. Гумилева.

Александр Шведов, как отмечают критики, любит совершать исторические экскурсы, «тасует культурные пласты с удивительной иронией и самоиронией, с эротическим хулиганством и энциклопедичностью, <...> подключается к любому фрагменту истории», – как пишет о нем Полина Орынянская [32]. Так, в своем стихотворении Шведов обращается к эпохе Петра, когда был доставлен из жаркой африканской саванны с ее богатым животным миром (жирафы, бегемоты, крокодилы) в морозную заснеженную Россию прадед поэта Ибрагим (Абрам) Ганнибал. Через африканскую идентичность А. С. Пушкина Шведов «подключается» к разным моментам в «развитии русской словесности».

В стихотворении Шведов намекает на спор между Эфиопией и другими африканскими странами о месте рождения Ганнибала и вступает в дискуссию о его расовой принадлежности. Пушкин писал, что он «потомок негров безобразный», однако абиссинцы, или эфиопы, считаются семитским народом, принадлежащим не к негроидной, а европеоидной расе, о чем пишет Шведов: «Хотя, говорят, Ибрагим – абиссинский хамит / и жил далеко на востоке от озера Чад. / Еще нашептали – хамит, мол, почти что семит...» [31].

А. Шведов играет с прецедентными текстами. Он тоже отсылает читателя к «Руслану и Людмиле», «Осени», хрестоматийным отрывкам из «Евгения Онегина». Строчка «Смотри, как играет в снегу во дворе детвора» [31] перекликается с пушкинскими: «вот бегают дворовый мальчик», «мальчишек радостный народ / Коньками звучно режет лед». В отрывке «Опрятней модного паркета» «гусь тяжелый» приходит у Пушкина на речку. В первой части стихотворения А. Шведова действие происходит тоже у воды – на предполагаемой родине прадеда Пушкина у озера Чад, где в зарослях папируса (водного тростникового растения) спасается от африканской жары ленивый, страдающий лишним весом бегемот: «На озере Чад проживает нерусский народ / привыкший к жаре. / Там не встретишь тенистых дубрав. / В папирусе дремлет, от солнца сомлев, бегемот» [31]. Бегемот упоминается и в начале, и в конце произведения – во сне героя («игруна арапо-славянской породы»). Сначала бегемот просто спит, а под конец тоскует, потому что люди сажают его хоть и на золотую, но все-таки цепь, под пальму: «Под пальмой грустит на цепи золо-

той бегемот ученый» [31]. Шведов отсылает читателя к пушкинской поэме «Руслан и Людмила», где «кот ученый все ходит по цепи кругом». А приковав бегемота золотой цепью к пальме, Шведов намекает на михайловскую ссылку Пушкина, где поэт пишет «Подражания Корану», упоминая пальму и «кладез», каковым стал, по мнению М. Ю. Лермонтова, Пушкин для русской литературы: «И путник усталый на бога роптал: / Он жаждой томился и тени алкал... / И кладез под пальмою видит он вдруг» [25]. Это стихотворение вдохновило Лермонтова на создание «Трех пальм», которое, по мнению О. Чернорицкой, «специально написано по Пушкину, но не как подражание или дискуссия, а как плач по Пушкину» [29]. Лермонтов плачет по Пушкину именно потому, что иссох источник живой воды, питавший русскую литературу. А почему Шведов плачет по бегемоту? Дело в том, что А. Шведов ведет беседу о «русской словесности» с эрудированным читателем. Упоминая экзотических африканских животных, он таким образом провоцирует читателя проводить параллели между трагическими судьбами русских поэтов: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой.

В свое время Н. Гумилев перевел стихотворения Теофиля Готье «Гиппопотам» и напечатал его в 1911 г в журнале «Аполлон», где вел раздел «Письма о русской поэзии». Гиппопотам – это иное название бегемота. В переведенном стихотворении он тоже «спит» «в <...> тростниках». У него очень прочная «броня», защищающая его словно рыцарские доспехи. Готье и Гумилев отождествляют себя с этим животным. Им ничего не страшно. У них есть прочная броня их «святынь» – принципов, от которых они не отступят. Н. Гумилев на фронте получил два Георгиевских Креста за личную храбрость, о чем потом упомянул в своем поэтическом завещании – поэме «Память», опубликованной в 1921 г. в журнале «Вестник литературы»: «Но святой Георгий тронул дважды / Пулею не тронутую грудь» [11]. Он был верующим человеком и любил, как писала Ахматова «три вещи на свете», среди которых было «за вечерней пенью» [1]. После революции, в период начала гонений на Православную церковь, Гумилев, совершенно не думая о последствиях, бесстрашно заявлял, что он монархист, демонстративно останавливался перед храмами и крестился, а оказавшись в застенках ЧК, подчеркивал, что он не поэт, а верный присяге русский офицер. На допросах он никого не выдал, а во время расстрела смело глядел в глаза палачам и, улыбаясь, курил сигарету. Он прямо следовал провозглашенному много лет назад жизненному принципу: «И я в родне гиппопотама: / Одет в броню моих святынь, / Иду торжественно и прямо / Без страха посреди пустынь» [4].

Но для Н. Гумилева имели значение не только принципы, но и слово. Он прекрасно знал, что в христианстве доспехи, защищающие от зла, –

это праведность и слово Божье: *Облекись во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней диавольских... и облекшись в броню праведности... возьмите щит веры... и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие»* (Еф 6:11) [23]. Для Н. Гумилева, как и для А. Пушкина, поэтическое слово священно. Поэтический дар всегда от Бога. Пушкин считал, что поэт глаголом способен жечь сердца людей, а Н. Гумилев напишет в своем последнем, вышедшем уже после его казни, программном стихотворении «Слово» (1921 г.): «Слово это – Бог» [12].

А. Шведов уверен, что А. С. Пушкин тоже «в родне гиппопотама». У него тоже были принципы, от которых он не отступал. Поэт говорил, что если бы он был в день восстания декабристов в Петербурге, то был бы с ними на площади, хотя он и не разделял взглядов своих друзей: «Все друзья мои были в заговоре. Я не мог бы не участвовать, и лишь отсутствие спасло меня» [26]. Кроме того, «броня» невозмутимого и неуязвимого гиппопотама нужна поэту, чтобы выдержать критику. А. С. Пушкин постоянно подвергался нападкам критиков. Они требовали от него браурности и торжественных од, обвиняли в политической неблагонадежности. Например, Ф. Булгарин в рецензии на седьмую главу «Евгения Онегина», «сочета<л> пошлое зубоскальство с прямым политическим доносом» [20, с. 114]. Увлечение романтикой странствий и далекой Африкой Н. Гумилева не понимали ни его жена, которая всегда уходила, когда он начинал свой рассказ, ни его собратья по перу (А. Кондратьев, А. Аверченко), ни критики (К. И. Чуковский). Они с насмешкой утверждали, что все его истории выдумка в духе Альфонса Доде [21].

Известно, что Н. Гумилев внешне подражал Пушкину. Он поражал петербуржцев тем, что носил приталенное пальто, цилиндр и тросточку по моде пушкинской эпохи [17]. Он стрелялся с М. Волошиным на Черной речке из старинных пистолетов, воссоздавая поединок Пушкина и Дантеса. А название выпущенного Н. Гумилевым в 1908 г. в Париже на собственные средства сборника стихов «Романтические цветы», в который вошли стихотворения «Жираф» и «Морепоплаватель Павзаний», «Озеро Чад», «Неоромантическая сказка» и др., перекликается с альманахом А. Дельвига и Пушкина «Северные цветы». Его избранница Анна Горенко (Ахматова) с юности боготворила Пушкина, что несомненно повлияло на ее творчество.

В 1910 году Н. Гумелев и А. Горенко наконец обвенчались. Стихотворение «Жираф» стало его предсвадебным подарком любимой. В нем он сравнивает ее с этим «изысканны<м>» животным, поэтому А. Шведов специально упоминает жирафа и в подзаголовке, и в самом стихотворении: «И уши топорщит жираф, / который с рожденья усвоил,

что жизнь хороша, / чем дышит саванна и как небосвод бирюзов. / Большие жирафы встречали его, малыша, / касанием нежно-доверчивым теплых носов» [31].

Бирюзовый «небосвод» в стихотворении Шведова отсылает читателя к стихотворению «Отказ» (1907), написанному Н. Гумилевым после того, как в Евпатории А. Горенко не согласилась стать его женой. Перед этим она видела дельфинов, выбросившихся на берег, и расценила это как плохое предзнаменование. Дельфины стали героями стихотворения Гумилева: «И вот перед ней замелькали на влаге дельфины. / Чтоб плыть к бирюзовым владеньям влюбленного принца» [10].

«Жизнь» Анны Ахматовой в детстве, несомненно, была «хороша». В Царском селе ее окружали любовь и забота, в доме было полное материальное благополучие. Жираф – животное высокое, гибкое, утонченное, быстро на все реагирующее. Н. Гумилев, как верно подметил С. Есенин, специально допускает грамматическую ошибку в стихотворении. Стремясь передать характерную изысканную позу своей возлюбленной, он пишет: «И руки особенно тонки, колени обняв» [5]. Высокая, стройная, «изысканная» Анна Ахматова была в «родне» жирафа так же, как отважный Гумилев – гиппопотама.

Стихотворение А. Шведова перекликается и с поэмой Гумилева «Мик». В ней африканский мальчик-раб, мечтая о свободе, подружился со старым павианом: «И наконец они сошлись: / Порой, глаза уставя вниз, / Обнявшись и рука в руке, / На обезьяньем языке / Они делились меж собой / Мечтами о стране иной» [7]. Им удалось бежать на волю, где Мик живет среди обезьян, а малыш Ибраим в саванне становится другом жирафом: «Дружна и пятниста была у жирафа семья. / Он верил – его никогда не обидят враги, / покуда шагает по Африке, листья жуя, / а рядом – вприпрыжку кофейный малыш Ибрагим» [31]. А. Шведов подчеркивает, что Анну Ахматову тоже «не обидят враги», потому что с ней всегда рядом А. С. Пушкин. В годы, когда Ахматову не печатали, она изучала творчество поэта и в конце жизни получила звание почетного доктора в Оксфорде за эту работу. Образ жирафа и африканская тема встречается и у В. Высоцкого. Но в отличие от «изысканной» Анны, жираф в «Песенке ни про что, или что случилось в Африке» довольно глупое животное: «Жираф большой – ему видней!» [3].

В стихотворении Шведова есть еще однозначное африканское животное – «крокодил-большерот». Н. Гумилева его окружение называло «крокодиллом». З. Гиппиус написала эпиграмму: «У Гумилева-крокодила / Супруга Анна Льва родила», а Ольга Форш вывела его в своем «Сумасшедшем корабле» в образе поэта «с узкими глазами нильского крокодила» [28]. Образ крокодила – красивого и сильного – встречается во мно-

гих стихах Гумилева, например: 1. «крокодил сверкал у судна / Чешуею изумрудной» [8]; 2. «с Нила привезенный, / Темно-изумрудный крокодил» [6]; 3. «С середины твоей не видать берегов. / Бегемотов твоих розоватые рыла / Точно сваи незримого чудо-моста, / И винты пароходов твои крокодилы / Разбивают могучим ударом хвоста» [9] 4. «И чтобы Азо крокодил / От озера не отходил» [7]. Крокодилы Гумилева – это не образы темных сил, как у многих авторов XVIII и XIX вв., а образец красоты, достоинства и силы. Однако крокодил у А. Шведова отсылает нас не столько к стихам самого Гумилева, сколько к пародии на него у К. И. Чуковского.

В 1917 г. К. И. Чуковский опубликовал сказку «Ваня и крокодил», написанную для заболевшего сына. Она полюбилась читателям, но вызвала взрыв возмущения среди критиков. Автора обвиняли в насмешке над М. Ю. Лермонтовым, Н. А. Некрасовым, Ф. М. Достоевским. Но на самом деле это была пародия на «Мика» Н. Гумилева. Последний это хорошо осознавал и поэтому, как писал К. И. Чуковский, «терпеть не мог моего «Крокодила» [28]. Поэма «Мик» была написана в 1914–1915 гг. и впервые опубликована в 1918 в издательстве «Гиперборей», но до этого автор пытался издать ее в 1917 г. в журнале «Для детей». К. Чуковский был в нем редактором и мог прочитать ее. В дальнейшем Чуковский высмеивал любовь Гумилева к Африке и в сказке про Бармалея – Гумилев отправился в свое первое путешествие в Африку, сбежав туда в тайне от родителей, как Танечка и Ванечка у Чуковского. А. Шведов вводит в свое повествование «крокодила-большерота» из сказки про Бармалея, спасшего Таню и Ваню: «Добрый доктор Айболит / Крокодилу говорит: / «Ну, пожалуйста, скорее / Проглотите Бармалея, / Чтобы жадный Бармалей / Не хватал бы, / Не глотал бы / Этих маленьких детей!» [30]. Бармалей, который обещает, что станет добрей, позаимствован Чуковским из стихотворения Н. Гумилева «Неоромантическая сказка» (1906 г.), где речь идет о людоеде, запертом в башне, где он, в конце концов, «ста<становится> добрее» [15].

Стихотворение А. Шведова «На озере Чад» содержит большое количество отсылок и реминисценций к поэтическим произведениям русских авторов. Оно несомненно обращено к подготовленной аудитории, поскольку представляет собой своеобразный тест на знание истории русской литературы. С постмодернистской иронией А. Шведов проводит ее деконструкцию и предоставляет право читателю самостоятельно собрать звенья той «золотой цепи», которая связывает А. С. Пушкина с акмеистами и даже В. Высоцким.

Библиографические ссылки

1. *Ахматова А.* Он любил три вещи Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/9134/on-lyubil-tri-veshi-na-svete> (дата обращения: 25.04.2024).
2. *Ахматова А.* Тайны ремесла Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/9191/tainy-remesla> (дата обращения: 25.04.2024).
3. *Высоцкий В.* «Песенка ни про что, или что случилось в Африке [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/19140/pesenka-ni-pro-cto-ili-cto-sluchilos-v-afrike> (дата обращения: 25.04.2024).
4. *Гумилев Н.* Гиппопотам Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38869/gippopotam> (дата обращения: 25.04.2024).
5. *Гумилев Н.* Жираф Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38493/zhiraf> (дата обращения: 25.04.2024).
6. *Гумилев Н.* Каракалла Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38959/karakalla> (дата обращения: 25.04.2024).
7. *Гумилев Н.* Мик Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38787/mik> (дата обращения: 25.04.2024).
8. *Гумилев Н.* «Мореплавател Павзаний» Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38962/moreplavatel-pavzanii> (дата обращения: 25.04.2024).
9. *Гумилев Н.* Нигер Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38679/niger> (дата обращения: 25.04.2024).
10. *Гумилев Н.* Отказ Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38518/otkaz> (дата обращения: 25.04.2024).
11. *Гумилев Н.* Память Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38537/pamyat> (дата обращения: 25.04.2024).
12. *Гумилев Н.* Слово Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/38546/slovo> (дата обращения: 25.04.2024).
13. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1880 год Глава вторая. Пушкин (Очерк). Произнесено 8 июня в заседании Общества любителей российской словесности [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/> (дата обращения: 25.04.2024).
14. *Зеленков Р.Н.* Акмеизм и символизм: соотношение социально-философских идей // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина 2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akmeizm-i-simvolizm-sootnoshenie-sotsialno-filosofskih-idey> (дата обращения: 25.04.2024).
15. Зыбкие грани плагиата и пародии: Айболит, Бармалей, Чуковский и Гумилев 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://bioplant.livejournal.com/284845.html?ysclid=lv04bu35f3410528088> (дата обращения: 25.04.2024).
16. *Курилов И.* Пушкин. Начало русской прозы. Стихи.ру 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2020/06/05/6711> (дата обращения: 25.04.2024).
17. *Ли А.* Николай ГУМИЛЕВ: питерские тайны и «шикарная смерть». 2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://dzen.ru/a/YmAZoJyIcwNNo07j> (дата обращения: 25.04.2024).
18. *Лякишева Э.* «От души к душе» Глава 6. Жанры лирики [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2017/07/23/1348> (дата обращения: 25.04.2024).

19. *Маркушева Е.* Иисус-Пушкин, двенадцать апостолов и падший ангел Стихи.ру 2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2023/03/19/2709> (дата обращения: 25.04.2024).
20. *Мейлах Б.* Об одном стихотворении Пушкина // Русская литература, 1958. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=BhhtYqxHgW4%3D&tabid=10183> (дата обращения: 25.04.2024).
21. *Минаков С.* Романтические цветы и шкуры леопардов. Африканское зеркало Николая Гумилева // Октябрь. 2023. История и наследие № 168 [Электронный ресурс]. URL: <https://webkamerton.ru/2023/10/romanticheskie-cvety-i-shkury-leopardov-afrikanskoe-zerkalo-nikolaya-gumilyova> (дата обращения: 25.04.2024).
22. *Мореас Ж.* Электронная энциклопедия «Мир Шекспира» [Электронный ресурс]. URL: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4216.html> (дата обращения: 25.04.2024).
23. Новый завет: Послание к Ефессянам Глава 6/ Патриархия.ру [Электронный ресурс]. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/eph/> (дата обращения: 25.04.2024).
24. *Обломиевский Д.* Французский символизм. М.: Издательство «Наука», 1973.
25. *Пушкин А. С.* Подражания Корану Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/4423/podrazhaniya-koranu> (дата обращения: 25.04.2024).
26. Пушкин и декабристы. Литературный музей А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. URL: https://gim2-pushkin.do.am/index/pushkin_i_dekabristy/0-30 (дата обращения: 25.04.2024).
27. *Струве Н.* На смерть Ахматовой (1889–1966) // Православие и культура : [Сб. ст.]. – 2. изд., испр. и доп. М.: Рус. путь, 2000. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/pravoslavie-i-kultura/2_2#source (дата обращения: 25.04.2024).
28. *Тименчик Р.* Николай Гумилев Об одном источнике «Крокодила» [Электронный ресурс]. URL: <https://gumilev.ru/about/191/#t3> (дата обращения: 25.04.2024).
29. *Чернорицкая О.* Три Пальмы Лермонтова как плач по Пушкину .стихи.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2018/01/03/5259>
30. *Чуковский К.* Бармалей Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/33118/barmale> (дата обращения: 25.04.2024).
31. *Шведов А.* «На озере Чад» 2016. Поэзия.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://poezia.ru/works/121920> (дата обращения: 25.04.2024).
32. *Шведов А.* Стихотворения. Поэзия.ру. poezia.ru est. 2001 Электронный ресурс]. URL: <https://poezia.ru/authors/alex1961> (дата обращения: 25.04.2024).
33. *Филлиповский Г. Ю.* Аспекты прикладной филологии. Литературоведение. Ярославль, 2018.

УДК 82.09

ПАРАДИГМА «ЦИВИЛИЗАЦИЯ – ПРИРОДА – КУЛЬТУРА – ЧЕЛОВЕК» В ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ РУБЦОВА

И. С. Кортowa

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
skoropanovai@bsu.by*

Вскрывается реакция поэта на противоречия современной цивилизации, выявляется двудеиная для Н. Рубцова ценность природы и культуры. Проясняются особенности отстаиваемого Н. Рубцовым «покоя» в противовес разрушительной для человека «активности».

Ключевые слова: цивилизация; природа; культура; удел человека; «покой».

PARADIGM «CIVILIZATION – NATURE – CULTURE – MAN» IN THE LYRICS OF NIKOLAI RUBTSOV

I. S. Kortova

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
skoropanovai@bsu.by*

The poet's reaction to the contradictions of modern civilisation is revealed, the twofold value of nature and culture for N. Rubtsov is revealed. The peculiarities of «rest» defended by N. Rubtsov as opposed to «activity» destructive for man are clarified.

Key words: civilization, nature, culture, man's destiny, «rest».

С именем Николая Рубцова связано появление неакцентировавшегося до него аспекта восприятия современности: поэтизация мира, не тронутого цивилизацией, как опосредованная реакция на крайности научно-технического прогресса и социальных метаморфоз. Образным обозначением этого мира становится у художника природа.

Природа, по Рубцову, – извечная, святая обитель человека, источник его существования и эстетических переживаний. Поэт фиксирует отпадение современного человека от природы и смутно ощущаемую им потребность восстановить связь со своими истоками, постичь естественный ход бытия, уяснить свое положение в мироздании. Природа выступает у Рубцова как эквивалент понятий «красота», «гармония», «вечность»,

«родина». Но это покинутая родина, утраченный рай, в который человек возвращается иным, чем покинул: нередко уже душевно надломленным, разочарованным в мире, который создали люди. Подобно лирическому герою Рубцова, он напоминает раненого зверя, инстинктом отыскивающего целебные травы и корешки, жаждущего уединения, спасения, покоя.

Природа Рубцова – мир без людей: мир без жестокости, насилия над человеком, искусственных – зачастую – требований, предъявляемых ему, без бешеного, изматывающего ритма. Это прежде всего огромный, распахнутый во все стороны, открытый в бездонность неба, кажется, не имеющий начала и конца мир органической жизни. Он принадлежит равно всем, и никто не чувствует себя здесь чужим, посторонним, ненужным, напротив – последнего бедняка он делает богачом, бесплатно наслаждающимся свежим воздухом, чистой водой, ароматом трав, красотой пейзажей. Здесь другое измерение времени – оно никуда не торопит человека, выводя из привычного автоматизма существования, отрешая от суеты, побуждая жить в согласии с миром и самим собой. Мир природы, показывает Рубцов, одаривает людей щедро и бескорыстно, ничего не требуя взамен, успокаивает, врачует душу, дает новые силы. Он навеивает мысли о вечном, побуждает выйти за границы своей эпохи в беспредельное пространство мировой жизни, раздвигает пределы человеческого «я».

Не случайно основное место в творчестве Рубцова занимает пейзаж. Как правило, это пейзаж

- поэтизирующий природу, представляющий ее как явление прекрасное,
- психологизированный пейзаж, посредством которого раскрывается внутреннее состояние лирического героя,
- философский пейзаж-размышление о жизни.

Рубцовский пейзаж чаще всего отражает просветление и успокоение, даруемые общением с природой, хотя и не всегда.

Мир природы у Рубцова – антитеза миру цивилизации, во всяком случае – нынешней урбанизированной и технизированной цивилизации, в которой сильны эгоизм и отчуждение между людьми. А природа у поэта – неотъемлемая составляющая пейзажа русской деревни, символизирующей традиционную, патриархальную Русь, где в большей степени сохранились православно-христианские устои жизни русского народа, на что указывает Вифлеемская звезда над полем («Звезда полей»). Помогавшийся по стране поэт в какой-то момент ощутил потребность «осесть» в дорогих ему архангельских местах, как в своем родном доме, где чувствовал бы себя успокоенным, обогретым, защищенным.

За нами шум и пыльные хвосты –
Все улеглось! Одно осталось ясно –
Что мир устроен грозно и прекрасно,
Что легче там, где поле и цветы
[2, с. 226], –

пишет Рубцов в стихотворении «Зеленые цветы».

Не детализируя пережитого и испытанного, в аллегорической форме представление о своей участи поэт дает в стихотворении «Судьба». Он уподобляет здесь себя носившемуся когда-то в чистом поле прекрасному коню, стреноженному и выхолощенному коновалом, превращенному в ломовую лошадь, жизнь которой тяжела и безрадостна.

Мысленно Рубцов постоянно возвращается в прошлое, к дням детства и юности, где видит себя чистым и не изуродованным жизнью, и всегда сопутствующим антуражем у него оказывается природа. Образы природы служат поэтизации лучших лет, в романтическом плане воссоздают мечты молодого героя о будущем.

Природа – это как бы то чистое поле, о котором идет речь в стихотворении, во все стороны света открытый мир свободы и красоты. Она настраивает человека на медитативно-созерцательный лад, переключает его внимание на то прекрасное, что есть в жизни и что позволяет ее вынести. Природа у Рубцова добра к человеку, а мир людей нег. Можно сказать, что природа играет для поэта роль «мира иного», спасительного и благодатного.

Наблюдая результаты технизации и урбанизации, Рубцов скорбно констатирует: мир нерукотворной красоты уничтожается, человечество становится беднее. Сама природа уже нуждается в защите и спасении.

Снега, снега... За линией железной
Укромный, чистый вижу уголок.
Пусть век простит мой ропот
беспольный,
Но я молю, чтоб этот вид безвестный
хотя б вокзальный дым не заволок!
[2, с. 39], –

перекликаясь с Есениным, восклицает Рубцов в стихотворении «Поэзия». Поэзия у Рубцова – это и есть красота естественной природы, не утилитаризованной и не изгаженной человеком. Островков этой красоты становится все меньше. Не случайно стихи Рубцова о природе нередко печальны, элегичны. Поэт как бы смотрит на нее прощальным взглядом

– так прощаются с самым дорогим и прощаются навеки. Рубцов стремится вызвать у читателя чувство благоговения по отношению к природе, осознание ее неприкосновенности. Для него самого мир природы – наилучшая среда обитания, целительная и умиротворяющая.

И все-таки поэт признается:
Но даже здесь... чего-то не хватает...
Недостает того, что не найти
[2, с. 226].

Как можно понять, не хватает ему прежде всего человеческого общения, понимания, любви. На лоне природы он так же одинок, как и в городской толпе.

Как страшно быть на свете
одиноким
[2, с. 213], –

исповедуется Рубцов, и это мотив – один из основных в его творчестве.

Более того, природа (например, пустынный ночной пейзаж с мириадами звезд над головой) способна усилить тоску лирического героя, с пронзительной остротой ощущающего свою хрупкость и уязвимость перед мировой бездной, невечность пребывания на земле («Когда стоишь во мгле»). К переживаниям социального, бытового, творческого характера добавляется экзистенциальное страдание. Но природа ни в чем не виновата – просто она не лжет, побуждая человека трезво, реалистически оценить самого себя как антропологический феномен, отбросив иллюзии и самообман.

Метафорой человеческого удела становится у Рубцова поезд, образ которого появляется в стихотворении с одноименным названием и навеянный «машинной» цивилизацией. Ощутимо воздействие на поэта «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева. Начиная произведение в реалистически-конкретном ключе, Рубцов, как и Гумилев, незаметно переводит повествование в символично-космический план, раздвигает границы происходящего до масштабов мироздания. Тем самым подчеркивается, что речь идет о явлении всеобщем, общемировом, неотменимом ничем. Трамвай Гумилева, как и поезд Рубцова, олицетворяет смертную судьбу человека – тот неумолимый рок, который довлеет над каждым. В остальном же поэты расходятся. Гумилев воссоздает загробное путешествие человеческой души в «мир иной» и своеобразное «чистилище», которое она проходит. Рубцов акцентирует непрочность человеческого суще-

ствования, способного в любой момент оборваться, подобно тому, как мчащийся с огромной скоростью поезд может в самый неожиданный момент потерпеть крушение. Повтор однотипных синтаксических конструкций и возникающий звуковой повтор, использование градации и гиперболы создают атмосферу тревожного, мучительного ожидания неминуемой катастрофы:

Поезд мчался с грохотом и воем,
Поезд мчался с лязганьем и свистом,
И ему навстречу желтым роем
Понеслись огни в просторе мгlistом.
Поезд мчался с полным напряженьем
Мощных сил, уму непостижимых,
Перед самым, может быть, крушеньем
Посреди миров несокрушимых
[2, с. 282].

Если выделить опорные понятия (для которых характерно повышено частотное употребление в тексте), ими будут: «мчался» – «перед самым, может быть, крушеньем». Трогательную беззащитность человека перед лицом смерти обнажает появление автобиографических мотивов. Заставляют сжаться сердце строки:

Перед самым, может быть, крушеньем
Я кричу кому-то: «До свиданья!»
[2, с. 282].

Доведя читателя и самого себя до крайней степени нервного напряжения, Рубцов как будто не выдерживает больше ожидания ужаса, о котором пишет, пытается чем-то от него заслониться:

Но довольно! Быстрое движенье
Все смелее в мире год от году.
И какое может быть крушенье,
Если столько в поезде народу?
[2, с. 283].

Речь идет не об отмене смертного приговора природы, а об отсрочке. Вероятность преждевременной гибели, действительно, относительно невелика (хотя с Рубцовым это произошло). Но все равно катастрофа (а для человека его смерть – всегда катастрофа) когда-нибудь случится с каждым. Род человеческий будет продолжать свое существование, однако само это существование для мыслящей личности неотделимо от тра-

гедии у х о д а . Может быть, сознание этой общей трагедии способно объединить людей, побудить их быть добрее и терпимее друг к другу? И именно на это настраивает автор?

Хрупкость человека – один из сквозных мотивов поэзии Рубцова. Его лирический герой очень раним и ничем не напоминает тех железных людей, из которых на заре советской власти предполагалось делать гвозди («Баллада о гвоздях» Н. Тихонова). Хотя он редко жалуется на судьбу, все загоняя вглубь, производит впечатление человека душевно надломленного и страдающего от отсутствия любви и тепла, так и не преодолевшего одиночества, в то время как молодость прошла. Для него достаточно характерны перепады настроения – от просветленно-оптимистического:

Доволен я буквально всем!
На животе лежу и ем
Бруснику, спелую бруснику!
[2, с. 241], –
до печально-драматического:
В горьких невзгодах прошедшего дня
Было порой невмочь.
Только одна и утешит меня –
Ночь, черная ночь!
[2, с. 266], –

и «примиренческого» – чаще с помощью выпивки:

Красным,
белым
и зеленым
Мы поддерживаем жизнь
[2, с. 310].

Правда, лирической герой ищет исцеления:

Нет, не все, – говорю, – пролетело!
Посильней мы и этой беды!
[2, с. 309], –

но в стихотворении «Расплата» показан как

Неприкаянный, мрачный, ночной
[2, с. 311], –

чем далее, тем более замороженный мыслями о смерти («Село стоит...», «Ах, что я делаю, зачем я мучаю...», «Я умру в крещенские морозы...»).

В этом, как представляется, получают преломление «дневная» и «ночная» ипостаси рубцовской натуры: сфера сознания и бессознательного, причем ни одна из них не отрицает другую. Сфера сознания по-прежнему озарена светом любви к «тихой родине», «коренной» России с ее природой и людьми, сфера бессознательного «проговаривается» об утраченном, «несбывшемся», пугающем. Подобное чередование светлого и темного начал обнаруживает и творчество С. Есенина 1925 года, что указывает и на сверхличностный характер изображаемого: расхождение идеала и действительности и их последствия в душе человека.

И дело не только в личных качествах и обстоятельствах жизни. Оба поэта акцентируют не всемогущество человека, даже движимого добром, вообще. Рубцовский гуманизм настраивает на жалость, сострадание, предельно бережное отношение к тому, кого так легко сломать и кто от природы обречен. Активности, радикальной ломке мира, от которой в нем стало больше драм, Рубцов противопоставляет созерцательность, покой, непричинение вреда ничему живому. Художник сильнее всего желает,

Чтоб в этот час осеннего распада
И в близкий час ревущей снежной бури
Всегда светила нам, не унывая,
Звезда труда, поэзии, покоя,
Чтоб и тогда она торжествовала,
Когда не будет памяти о нас...
[2, с. 169–170].

Сам плавный, неторопливый ритм стиха, его элегическая интонация, нежная и как бы приглушенная музыка создают атмосферу мягкости, медитативности, успокоения. Возникающая в произведениях Рубцова гармоническая реальность завораживает, втягивает в себя, обволакивает читателя, гасит в нем потенциал агрессивности, просветляет. Фетовская традиция чистой лирики восстанавливается в своих правах, соединяется с традицией тютчевского философского пейзажа с его трагедийной подоплекой. Через Фета и Тютчева воспринимает Рубцов и Пушкина. Прочитанные выше строки восходят к знаменитой пушкинской формуле:

На свете счастья нет, но есть покой и воля
[1, с. 216], –

однако «воля» у Рубцова исчезает и заменяется понятиями, служащими для обозначения феноменов, украшающих и одухотворяющих «покой», – «труд»¹ и «поэзия». Волевое начало Рубцова, скорее, пугает, так как ассоциируется с принуждением и подавлением, упорством в осуществлении химер, столь характерными для XX столетия. О покое же человек новой эпохи, вовлекаемый в войны, революции, контрреволюции, подвергаемый социальной хирургии «без наркоза», и думать забыл. Рубцовский «покой» вкупе с «трудом» и «поэзией» вызывает ассоциации с миром, ладом, счастьем.

«Покой» поэта предполагает одухотворенное существование: это важнейшее – условие для работы мысли, наслаждения искусством, собственного творчества. Поэтому «покой» служит у Рубцова для совершенствования самого человека (а не обустройства внешних форм жизни) и в конечном счете – для нравственного прогресса общества.

Время же как будто нарочно не дает человеку сосредоточиться на самом себе, культивирует публичность, общественность, коллективизм, всевозможные социальные эксперименты... Но без совершенствующегося человека, «обустройствающего» самого себя, свою душу (если воспользоваться словами Ортеги-и-Гассета), цивилизация меняется только в направлении увеличения технократического могущества – отчуждение между людьми, жестокость и вражда остаются неизбывными.

Рубцов акцентирует духовно-деятельный характер поэтизируемого им «покоя». Ничего общего он не имеет с полурастительным существованием.

В стихотворении «Добрый Филя» художник воссоздает почти идиллическую картинку мирной патриархальной жизни на лоне природы и в полном согласии с природой, доводит до приторности и сусальности представления почвенничества об идеале. Восхищение излюбленным почвенниками национальным типом² неотделимо у поэта в данном случае от критического прищуря:

Мир такой справедливый,
Даже нечего крыть...
– Филя! Что молчаливый?
– А о чем говорить?
[2, с. 43].

¹ В одном из вариантов стихотворения – «любовь».

² У Рубцова опозитизированным в его лучших качествах в «Русском огоньке».

Славному поселянину просто не о чем поговорить с забредшим гостем – интеллектуальные интересы у него отсутствуют, кругозор сужен.

А лирический герой Рубцова несет с собой в мир природы и сельской жизни духовно-созидательное, творческое начало, которое дополняет бытие прекрасного, но «молчаливого» естественного мира. В природе «не хватает» («Зеленые цветы») ему не только человеческого тепла, но и культуры. Это «человек культурный»:

Я не один во всей вселенной.
Со мною книги и гармонь,
И друг поэзии нетленной –
В печи березовый огонь...
[2, с. 178].

По существу, Рубцов утверждает двуединство природы и культуры как «естественную среду» обитания человеческого духа.

Когда осенний ветер «вносит в жизнь смятение и тоску» и от одиночества становится невыносимо, лирический герой ищет общения с людьми, хотя бы возможности соприсутствия с ними в ресторанном зальчике на пароходе. Сюрпризом оказывается встреча с добрыми знакомыми, приглашаемыми к столу. Беседа об интересующем меняет настроение на противоположное:

Вдоль по мосткам несется листьев ворох, –
Видать в окно – и слышен ветра стон,
И слышен волн печальный шум и шорох,
И, как живые, в наших разговорах
Есенин, Пушкин, Лермонтов, Вийон
[2, с. 256].

Культуру поэт не смешивает с цивилизацией, напротив показывает, что она, подобно природе, понесла от цивилизации немалый урон. Характерная деталь рубцовского пейзажа – разрушенная белая церковь. О необходимости восстановления памятников старины говорят стихотворения «По вечерам», «Ферапонтово», «О Московском Кремле». Душа поэта хранит «всю красоту былых времен», но она несет в себе и печаль.

Подчас лирическим героем Рубцова владеет чувство необъяснимой тоски, которая не порождена какими-то конкретными причинами и не направлена ни на что конкретно. Что-то в человеке плачет и жалуется, а что, он и сам не знает (наверное, именно в таких случаях собака начинает выть на луну). Не тоска ли это о том, «чего на свете нет» и что существу-

ет только в мечтах и снах-грезах поэтов? Или это бессознательное сигнализирует о накопившихся обидах одинокой и незащитной души? А может быть, это древний ужас перед жизнью, столь суровой подчас для человека, и маячащей впереди смертью встает со дна души?

Что-то же породило такие рубцовские строки:

Постучали в дверь,
Открывать не стал,
Я с людьми не зверь,
Просто я устал,
Может быть, меня
Ждет за дверью друг,
Может быть, родня...
А в душе – испуг [2, с. 161].

И все же философия жизни Рубцова – трагедийно-просветленная. Она предполагает способность выдержать непосильное подчас давление действительности и страх смерти, поиск спасения в природе, культуре, творчестве, потребность в обретении гармонии с миром и гармонизацию самого бытия («Осенние этюды»).

Также Рубцов предлагает не сваливать

Вину свою на жизнь
[2, с. 318], –

а и с себя самого спрашивать: что творишь? не губишь ли себя?

Проклятий жизни у Рубцова нет, а поводов для раздумий его поэзия дает достаточно.

Библиографические ссылки

1. Пушкин А. С. ПСС: в 6 т. Т. 2. М.: Госиздат худож. лит., 1949. С. 216.
2. Рубцов Н. Тихая моя родина. М.: Эксмо, 2009.

ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРФОРМАТИВА О ВСТРЕЧЕ

Д. А. Молчанова

*Белорусский государственный университет,
ул. Кальварийская, 9, 220004, г. Минск, Беларусь,
anafielas@yandex.ru*

Поскольку на современном этапе развития науки о литературе одним из возможных подходов к лирике является рассмотрение лирических текстов как перформативов – речевых актов прямого воздействия словом, взгляд на стихотворение как на перформативное высказывание позволяет выявить его жанровую стратегию. В этом ключе в статье рассматриваются четыре стихотворения, в которых мотив встречи выступает сюжетообразующим, при этом характер лирической рефлексии и ее вектор различаются в зависимости от той дискурсивной формации, которой принадлежит лирическое стихотворение.

Ключевые слова: лирика; перформатив; элегия; баллада; лирическое событие; лирический сюжет.

FOUR POETIC PERFORMATIVES ABOUT THE MEETING

D. A. Molchanova

*Belarusian State University,
st. Kalvariyskaya, 9, 220004, Minsk, Belarus,
anafielas@yandex.ru*

At the present stage of the development of literary studies to consider lyrical texts as performatives – speech acts of direct influence by the word is one of the possible approaches to lyrics. So, a view on a poem as a performative utterance allows us to identify its genre strategy. In this vein, the article examines four poems in which the motive of meeting acts as a plot-forming, however, nature of lyrical reflection and its vector differ depending on the discursive formation to which the poem belongs.

Key words: lyrics; performative; elegy; ballad; lyrical event; lyrical plot.

Мотив встречи в лирике представляет особый интерес, поскольку, с одной стороны, в лирическом тексте имеет место состояние «предельной концентрации» лирического субъекта (Т. Сильман), что может придавать встрече с другим субъектом смысл сверхсобытия; с другой стороны, размываются границы самого понятия встречи, поскольку не всегда возможно установить степень «реальности» рефлекслируемого происшествия. Наконец, для некоторых жанров – в частности, для жанра баллады – событие встречи имеет принципиальное, сюжетообразующее значе-

ние, однако в случае, если мы имеем дело не с нарративным компонентом в балладе, а с ее лирическим целым или с лирическим стихотворением, генетически восходящим к жанру баллады, то встреча превращается в ситуацию, подвергаемую акту рефлексии, а лирическое событие в таком случае следует искать «в другом месте».

В XXI в. чрезвычайно активно развивается такая область научных исследований, как нарратология, объектом которой выступают нарративные, т. е. эпические жанры. Их родовое содержание в самом общем виде можно обозначить как «событийный опыт существования “я-в-мире”». Вместе с тем в последнее время намечается и разрабатывается смежная область научных изысканий, сосредоточенных на лирических текстах как анарративных практиках. Поскольку возведение поэзии к магическому дискурсу – дискурсу прямого воздействия словом – в настоящее время не вызывает сомнений, лирические жанры предлагается рассматривать как перформативные (в частности, эту точку зрения развивает В. И. Тюпа). В таком случае соответствующая область научного знания могла бы именоваться перформативистикой (термин наш. – Д. М.). Категориальное наполнение этой новой научной дисциплины также намечено преимущественно В. И. Тюпой [См. об этом: 6, с. 112–143].

Так, если нарратив имеет структуру воспоминания, то перформатив – структуру откровения (озарения, догадки); если нарративный текст репрезентирует реальность, то в перформативном акте осуществляется непосредственная автопрезентация субъекта речевых действий, происходит «уяснение внутреннего состояния» (Ю. М. Лотман), а речевая ситуация претерпевает переформатирование (открываются, уясняются новые состояния поэтического «я», а также отношения между «я» и «другим»). В. И. Тюпа предлагает соотносимую с нарратологическими систему «неэлиминируемых» признаков перформатива:

1) «ценностную архитектонику пространственно-временной конфигурации» лирического текста (в противовес картине мира в нарративных высказываниях);

2) «модус самоактуализации, т.е. типовую позицию лирического субъекта в качестве «линии внутренней направленности <...> стремящегося “я”»;

3) «этнос суггестивности», или «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него» текстом [6, с. 122].

С опорой на три обозначенные категории представляется возможным установить жанровую стратегию лирического дискурса, т. е. соотнести его с тем или иным базовым перформативом (к числу базовых ученый относит хвалу, хулу, перформативы угрозы и покоя, жалобы и желания). В свете сказанного рассмотрим далее четыре стихотворения, ис-

ходной ситуацией в которых является встреча лирического героя с *ней*: «Лалла Рук» (1821) В. А. Жуковского; «Из-под таинственной холодной полумаски...» (1841) М. Ю. Лермонтова; «Средь шумного бала, случайно...» (1851) А. К. Толстого; «Незнакомка» (1906) А. А. Блока. Нас в обозначенных текстах будет интересовать то, как встреча, понятая широко – в качестве реального или виртуального контакта, – преломляется в акте лирической рефлексии, направляемой системой ценностей, актуальной для того или иного типа перформатива.

В стихотворении В. А. Жуковского «*Лалла Рук*» отчетливо манифестирована вертикальная ценностная архитектоника эстетического объекта: лирическая героиня наделяется ценностным статусом обитателя горного мира: она именуется как «гость прекрасный *с вышины*», вестник *небесного*, она *склоняет* «взор умильный *с высоты*», – что позволяет усмотреть в стихотворении «генетический код» перформатива хвалы.

При этом есть такие факторы художественного впечатления, которые, на первый взгляд, противоречат архитектонике «вечного верха»: во-первых, призрак безвозвратно миновал лирического героя («Я смотрел – а призрак *мимо*... пролетал *невозвратно*»), во-вторых, встреча имеет свою длительность – и весьма краткую (призрак «жизнь *минуто* озарил», «он *поспешен*, как мечтанье»). Наконец, встреча преобразуется в *воспоминанье*, соотносится с *преданьем*, что явно свидетельствует о линейном течении времени.

Однако это противоречие кажущееся: во-первых, названные факторы художественного впечатления сосредоточены как бы в «средней» части стихотворения, которая композиционно соответствует нарративному компоненту в оде – сказанию, преданию, в котором осуществляется героизация объекта хвалы (встреча с Лаллой Рук в строфах II – V напоминает сказание о наступлении весны, некий миф о возвращении в мир людей божества весны и плодородия).

Во-вторых, эти по своей сути элегические мотивы преодолеваются в стихотворении, благодаря отмеченному выше ценностному статусу героини как обительницы верхнего мира: окказиональность, уникальность ситуации встречи в первой же строфе наделяется полнотой («я тобою наслаждался / *на минуто*, но *вполне*»). Лирический герой, лицезрящий Лаллу Рук, пользуясь формулировкой Д. М. Магомедовой относительно жанра оды, «соотносит единичное событие [встречу с Лаллой Рук] с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности» [4, с. 98], т.е. с «гением чистой красоты», который «не с нами обитает», и «лишь порой... навещает / нас с небесной высоты».

Иными словами, в стихотворении происходит «перереформативание» исходной ситуации: первичные характеристики события встречи с

прекрасным (оказиональность, уникальность, сиюминутность, невозвратимость и пр.) преодолеваются и заменяются на иные – *воспоминание* о «гении чистой красоты» преобразуется в *знание* и выступает как бытийственная характеристика лирического героя, пережившего божественное откровение и знающего «о небе».

Сообразно этой «открывшейся» системе ценностей происходит самоактуализация лирического субъекта, которая совершается с опорой на ценностную ось, создаваемую напряжением верха и низа (он позиционирует себя «в темной области земной», однако знает о небе и ориентируется относительно него). Перед нами субъект «с готовой, предзаданной ценностной позицией», стихотворение же развернуло перед нами акт рефлексии над событием встречи, благодаря которой эта позиция была достигнута.

Если интрига (в соответствии с одной из предложенных П. Рикером трактовок) – это операция, заключающаяся в синтезе разнородного, результатом которого выступает «новое соответствие в строе [разнородных] событий» [3, с. 7], то соотносимая операция в лирическом тексте, видимо, синтезирует два различных состояния «я», в рамках двух ситуаций – эмпирической (встречи) и ситуации рефлексии, т. е. осмысляемой ситуации и ситуации осмысления). Этот «синтез», видимо, соотносим с тем, что предлагают понимать под «событием» авторы учебника «Теория литературы»: восстановление единства субъекта, целостности его «я»; преодоление границы между аспектами события, о котором говорит лирический субъект, и события самого рассказывания [5, с. 351].

Это синтезирование, преодоление осуществляется на основе жанрового этоса: в рассматриваемом стихотворении личное «я» совмещается со сверхличной заданностью – быть проводником «иного» мира на земле. Постольку, поскольку «гений чистой красоты» «приносит откровенья / благотворные сердцам», поэт «заражается» суггестией восторга и демонстрирует готовность к аналогичному подвигу (его стихотворение по своей функции равно зажженной в небе прощальной звезде из последней строфы), та же позиция предлагается и «восхищенному реципиенту»: помнить / знать *здесь* о небе, любви, прекрасном.

В стихотворении М. Ю. Лермонтова «*Из-под таинственной, холодной полумаски...*» лирический герой осмысляет встречу на фоне такой системы ценностей, в рамках которой чрезвычайно актуальны временные аспекты бытия. Такова ценностная архитектура двух базовых перформативов – *жалобы* и *желания*, или *элегии* и *волюнты* (термин В. И. Тюпы). Первые три строфы вполне согласуются с элегическим дискурсом: перед нами акт самоуглубления лирического «я», в рамках которого прошлое наделяется повышенной значимостью, красавица превра-

щается в воображении лирического героя в бесплотное виденье, воспоминание, на котором он сосредотачивает все свои мысли и чувства. Однако в заключительной строфе временные характеристики меняются: устремленность «я» к «другому» переносится в план будущего («мы вновь увидимся, как старые друзья»), предстает в аспекте чаемой встречи, и отношение лирического героя к начальной ситуации окрашивается в тональность надежды.

Эмоциональная рефлексия в стихотворении М. Ю. Лермонтова направлена на уяснение ценности встречи с другим «я», которое в своем *будущем* потенциале оказывается более ценным, нежели созданный в воображении на основе *прошлых* впечатлений образ. Статусом события, таким образом, наделяется отказ от *оплакивания* (прошлого) в пользу *искания, чаяния* (будущего), мир открывается лирическому герою как вероятностный, становящийся, и семантическая инновация (новое соответствие между двумя состояниями) заключается в возможности самореализации в этом вероятностном мире, что и составляет жанровый этос «воления», или перформатива желания.

В стихотворении А. К. Толстого «*Средь шумного бала, случайно...*», претекстом которого нередко называют представленное выше стихотворение М. Ю. Лермонтова, правомерно усмотреть признаки жанровой стратегии *угрозы*, тревоги, иначе говоря – признаки *балладного* дискурса.

Тревога эксплицирована во втором стихе первой строфы, при этом лирический герой обнаруживает себя «*среди шумного бала*», т.е. в мире, образованном на базе круга, что является архитектурной конфигурацией двух жанровых стратегий – идиллии и баллады. Акцентируемая «случайность» встречи также отсылает нас к балладному типу событийности: происходит тревожно-чуждое, окказиональное вторжение «чужого» в «свой» мир. «Чуждость» пришельца (незнакомки) подчеркнута мотивом *тайны*.

Д. М. Магомедова в статье о балладе в словаре «Поэтика» отмечает, что «роль мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн» [2, с. 26], что мы и видим во второй строфе стихотворения: голос звучал «Как звон отдаленной свирели, / Как моря бушующий вал». Отметим здесь, что демоничность пришельца или типичный для баллады образ мертвеца не являются жанрообразующими признаками балладного дискурса.

Перформативом тревоги объясняется, вероятно, и «двойственность» героини: ее смех – «*и грустный и звонкий*», у нее «*печальные*» и «*веселая*» речь». Во второй, третьей и четвертой строфах – лирического героя сопровождает ее *голос, звук смеха и речи*, что можно рассмотреть как тот

«призыв» сверхъестественного, который типически имеет место в балладе. Наконец, в четвертой строфе возникает образ *ночи*, а к пятой строфе герой погружается в состояние грустного сна, как бы переходит в пограничный мир грез, между реальностью и сном, где и совершается, на самом деле, единственное событие лирического текста, о котором будет сказано позднее.

Если вернуться и рассмотреть начальную ситуацию стихотворения с учетом «идеологической перспективы», или точки зрения, то можно увидеть, что *шумный бал* – частная реализация чужого и тревожного мира, *шумный* воспринимается как беспокоящий; *мирская суета*, на самом деле, характеризует не мир незнакомки, а мир лирического героя, т.е. как раз таки «свой» мир ощущается им как «тревожный», беспорядочный, окказиональный, лишенный смысла и проч., героиня же в таком случае, как минимум, выражаясь языком Тютчева, «жилица двух миров», а как максимум – пришелец из иного мира, противостоящего миру героя по признакам «тревога – покой», «угроза – безопасность», наконец, «чужой – свой». Напомним здесь, что бал есть сфера общественной жизни, противопоставленная жизни частной, домашней, а также бал относится к жизни ночной, что усиливает семантику потустороннего мира.

Для жанра баллады характерен *катастрофический* модус самоактуализации и жанровый этос *жертвенности*, следовательно, встреча с незнакомкой имеет необратимые последствия: как правило, вследствие такого вторжения «может погибнуть или навсегда лишиться гармонии земной герой» [2, с. 26]. Однако исходная, «балладная» ситуация стихотворения – вторжение незнакомки в мир лирического героя, которое должно привести к его (мира) «дестабилизации», – инвертирована. Это вторжение в данном случае – прорыв не мертвого и демонического в мир живых, а, наоборот, живого и сакрального – в мир мертвых.

В последней строфе две точки зрения (я-в-прошлом и я-в-настоящем), данные в аспекте темпоральной дистанции, совмещаются в акте интроспекции, и в двух заключительных стихах («Люблю ли тебя – я не знаю, / Но кажется мне, что люблю») реализуется интенция на ценностное постижение своего внутреннего мира с учетом аксиологии героини: организующая балладный дискурс катастрофа, крушение мира, «открывается» герою в лирическом катарсисе как любовное чувство, которому, в соответствии с жертвенным этосом суггестивности, следует безропотно поддаться.

Наконец, в стихотворении А. А. Блока «*Незнакомка*» мы усматриваем признаки перформатива хулы, или инвективы, поскольку пространственно-временные аспекты бытия лирического героя отмечены инфернальной эмблематикой: «горячий воздух дик и глух», этим миром правит

хоть и весенний, но «тлетворный дух», его наполняют пыль, плач, визг, есть маркеры времени и пространства, такие как вечер, канавы и, конечно, ресторан. Верх маркирован золотистым «кренделем» и бессмысленно кривящимся (видимо, лунным) диском. Выдвину здесь смелое предположение, что сходство кренделя с повернутой набок восьмеркой можно трактовать как маркер плана вечности, что согласуется с его (стихотворения) с вертикальной архитектурой.

Если воспользоваться цитатой из «Эстетики» Гегеля в части о сатирических по своей эстетической природе комедиях Аристофана, где сказано, что «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила» [1, с. 222], то это могло бы объяснить, почему в конечном счете сквозь образ траурной незнакомки лирический герой прозревает черты вечной женственности.

Коммуникативный вектор в стихотворении, конечно, не декларативный (направленный на лирический объект), а медитативный (направленный на самого себя). Низведение лирическим героем самого себя «предлагает реципиентам суггестивное единение в переживании [его] ценностной неприемлемости» [6, с. 124]. Перед читателем обнажается несоответствие низкой данности лирического героя и его сверхличной заданности – особенно за счет параллели между ним и пьяницами с глазами кроликов, произносящими ту же фразу, что и он в финальной строфе, – *In vino veritas*.

Незнакомка в свете сатирического модуса художественности представляется воплощенной «пустой претензией»: «перья страуса склоненные» затмевают для лирического героя по-настоящему ценные «очи синие, бездонные», что «цветут на дальнем берегу». Погруженный в опьяненный и опьяняющий мир Незнакомки, «сатиризованный» лирический герой слился с обезличенной толпой полуживотных пьяниц «с глазами кроликов». В финале стихотворения обнажается разлад его личного «я» с тем состоянием «я», которое видело свою роль в служении Прекрасной Даме, вечной женственности (тот, в чьей душе лежит сокровище, – его регламентарная, сверхличная заданность). На базе сатирического этоса происходит «покаянное самоотрицание всего данного во мне» (М. М. Бахтин), и лирический герой признает себя таким же (если не худшим) животным, что и упомянутые выше пьяницы («Ты право, пьяное чудовище» – его реплика, обращенная, по-видимому, к собственному отражению в стакане, «единственному другу», к себе, увиденному со стороны с учетом аксиологии Прекрасной Дамы). Сатирический этос инвективы можно обозначить как «суггестии[ю] негодования[, которая] мо-

тивируется недостойностью, ущербностью явлений бытия, нелегитимных относительно актуализируемой регламентарной заданности» [6, с. 127]. Следовательно, реципиенту в данном случае предлагается солидаризироваться с лирическим героем в акте очистительного самоосмеяния т. н. «несмеющимся смехом» (М. М. Бахтин).

В результате рассмотрения четырех стихотворных перформативов, объединенных мотивом встречи, можно заключить, в частности, что событие встречи в качестве «эмпирического события», исходной ситуации, эксплицирующей одно из состояний «я» в лирическом тексте, может разнообразно преломляться в акте рефлексии. Вероятно, вектор рефлексии (направлена она на себя самого, свое состояние в момент встречи, на свое отношение к встрече или к лирической героине и т. д.) находится в зависимости не только от стадии развития лирического «я» и от типа ведущего лирического образа, но и от жанровой стратегии. В еще большей степени жанровая стратегия влияет на то, как мотив встречи разворачивается в лирический сюжет и перетекает в лирическое событие – преодоление семантической границы в акте рефлексии. В зависимости от типа дискурса «другой» занимает отведенное ему место в системе ценностей данного текста: в стихотворении, восходящем к перформативу хвалы, *ей* присваивается статус небожителя, а встреча с *ней* мифологизируется, возносит лирического героя над земным бытием; в элегии в акте рефлексии ценностный статус присваивается не «другому», но самому временному аспекту преходящей встречи; в условиях балладного дискурса своеобразно расставляются акценты в рамках универсальной бинарной оппозиции «свой – чужой»; наконец, в стихотворении, демонстрирующем генетическое родство с перформативом хулы, встреча с прекрасной незнакомкой осмысливается в аспекте ее (незнакомки) несоответствия регламентарному миропорядку. Безусловно, все сделанные нами наблюдения могли бы, возможно, состояться без привлечения инструментария перформативистики, однако нашей целью было еще раз продемонстрировать эпистемологический потенциал дискурсного анализа лирики.

Перформативный аспект анализа, таким образом, позволяет хотя бы отчасти решить ту эпистемологическую проблему, которая, по мысли П. Рикера, «состоит в соединении *объяснения*, осуществляемого семиотико-лингвистическими науками, с предварительным *пониманием*, которое относится к области усвоения практики – как поэтической, так и повествовательной» [3, с. 8].

Библиографические ссылки

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. Т. 2. М., 1969.
2. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М. : Издательство Intrada, 2008.
3. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М. ; СПб. : Университетская книга, 1998.
4. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Издательский центр «Академия», 2011.
5. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. : В 2-х т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1 : Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Издательский центр «Академия», 2004.
6. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М. : Intrada, 2013.

ГАРШИН-ПОЭТ: ОПЫТ КОММЕНТИРОВАНИЯ

А. И. Нестер

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
annanoy91@gmail.com*

Статья посвящена поэтическому наследию В. М. Гаршина, ранее не включенному в рассмотрение в литературной критике. На материале ряда стихотворений («На первой выставке картин Верещагина» (1874), «Пленница» (1876), «28 сентября 1883 года» (1883), «Свеча» (1887)) прослеживается эволюция идиостиля и творческой манеры автора, а также обнаруживаются параллели с его прозаическими художественными текстами. С применением метода лингвостилистического анализа через исследование особенностей средств выразительности языка отстаивается формально-жанровая обусловленность содержательного и выразительного планов художественного текста.

Ключевые слова: лирика В. М. Гаршина; поэзия второй половины XIX века; лингвостилистический анализ; кросс-жанровый анализ; жанровый канон.

GARSHIN AS A POET: COMMENTING EXPERIENCE

A. I. Nester

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
annanoy91@gmail.com*

The article is devoted to the poetic heritage of V. M. Garshin, previously not included in the consideration in literary criticism. On the material of a number of poems (“At the First Exhibition of Vereshchagin's Paintings” (1874), “Captive” (1876), “September 28, 1883” (1883), “Candle” (1887)) the evolution of the author's idiosyncrasy and creative manner is traced, and parallels with his prose fiction texts are found. Using the method of linguistic and stylistic analysis through the study of the peculiarities of the means of expressiveness of language, the formal-genre conditionality of the content and expressive plans of the artistic text is defended.

Key words: V. M. Garshin's lyrics; poetry of the second half of the XIX century; linguostylistic analysis; cross-genre analysis; genre canon.

В. М. Гаршин в историю русской литературы вошел в первую очередь как выдающийся прозаик. Его немногочисленное поэтическое наследие по сей день практически не изучено, что и стало одной из предпосылок возникновения научного интереса к нему. Рассмотрим стихо-

творения автора в лингвостилистическом аспекте: исследование выразительных средств языка позволит погрузиться в идейный мир творца, выделить и систематизировать характерные тропы, фигуры и приемы, отличающие индивидуальный поэтический язык Гаршина. Анализ образных средств выразительности является ключевой составляющей лингвостилистического анализа в целом. Их подбор и концептуальная реализация в конкретном произведении – магистральный вектор исследования идиостиля автора. Через соотношение, противопоставление, построение логических связей в рядах тропов и стилистических фигур достигается качественно новый уровень перцепции.

Пробы пера будущего писателя пришлись на школьные годы, что освещено в краткой биографии: «Начиная с 4 класса я начал принимать участие (количественно, впрочем, весьма слабое) в гимназической литературе, которая одно время у нас пышно цвела. Одно из изданий “Вечерняя Газета” выходило еженедельно, аккуратно в течение целого года. Сколько помню, фельетоны мои (за подписью “Агасфер”) пользовались успехом. Тогда же под влиянием “Иллиады” я сочинил поэму (гекзаметром) в несколько сот стихов, в которой описывался наш гимназический быт, преимущественно драки» [1].

В дальнейшем попытки создавать лирические произведения продолжатся. Гаршин, помимо традиционной поэзии, прибегал также к жанровой форме стихотворения в прозе. Лирические прозаические миниатюры в позднейшей литературной критике получили некоторое внимание, в то время как остальные стихотворения автора практически всецело игнорируются либо же удостоиваются кратких суждений подобного формата: «В эти годы [*середина 70-х, обучение в университете – А. Н.*] он пишет стихи, заставляющие подозревать не только отсутствие литературных способностей, но и отсутствие литературного вкуса» [4].

Сфокусируемся на наиболее характерных, магистральных поэтических произведениях автора, рассматривая их в хронологическом порядке.

Стихотворение «На первой выставке картин Верещагина» датировано 1874 годом. Гаршину на тот момент чуть меньше 20, он только начинает пробовать свои силы в сочинительстве и еще полноценно не погружен в литературскую деятельность. Стихотворение навеяно впечатлениями от работ художника. Как известно, Гаршин на протяжении всей жизни интересовался живописью, был тонким ценителем изобразительного искусства, достаточно тесно общался с художниками-передвижниками. Незадолго до выставки был подписан указ о всеобщей воинской повинности. От Верещагина ожидали триумфальных полотен, а он изобразил изнанку войн и баталий, которая обычно не предается огласке. Гаршин остался от мероприятия в восторге, высоко оценив талант художника.

Уже в первом анализируемом произведении прослеживается очевидная антитеза, выраженная на всех языковых уровнях. Противопоставление, как мы убедимся в дальнейшем, является одной из наиболее важных черт идиостиля Гаршина.

Стихотворный текст, несмотря на астрофичность, условно делится на две части:

<...> И... лица недурны!..» Не то
Увидел я, смотря на эту степь, на эти лица:
Я не увидел в них эффектного эскизца
[2, с. 367].

Анжанбеман, вносящий коррективы в ритмическую организацию, акцентирует внимание реципиента на смене субъективной модальности в рамках произведения. Лирический герой, воплощающий авторское видение искусства, его предназначения и роли в общественной жизни, резко контрастирует с мнением «толпы». Эпитеты «нарядные мужчины, дамы, дети», «парадные комнаты», «мило и реально», «лица недурны», метафорическое сравнение «пустыни море как будто солнцем залито», зевгма «с очками на носу и с знанием во взоре», использование вставки на французском («Ах, милая, постой! Regarde, Lili, Comme c'est joli!») [2, с. 367–368] – все это передает атмосферу светской беззаботности, замкнутости бомонда на внешнем, формальном в искусстве и даже псевдоинтеллектуальности. Совсем иное отношение прослеживается во второй части произведения: на первый план выходит сила воздействия картин и социально-историческая обусловленность их создания. Тема войны в философском, антропологическом, религиозном, этическом контекстах впоследствии будет активно развиваться и прорабатываться в прозе Гаршина. Метафоры «тьма лишений», «орда кольцом объяла», эпитеты «глухая степь», «гнилая вода», «свирепая орда», перифраз «тени отверженных родины своей» [2, с. 367–368] рисуют в воображении картины кровавых баталий. Ключевые образы – воины-сыновья и родина-мать, безжалостно посылающая их на верную смерть. Дети отчизны, тем не менее, готовы биться до последней капли крови, даже когда к ним смерть стоит лицом – позже, уже в прозе В. М. Гаршина, на смену клишированным ура-патриотическим оборотам придет яркая и оригинальная натуралистическая метафорика.

Стихотворение экспрессивно и эмоционально, что на уровне синтаксиса выражается большим количеством восклицательных предложений (10). При этом важно отметить различие в их коннотации. В первой части восклицание передает эмоцию восхищения («Какая техника!.. И...

лица недурны!..» [2, с. 367–368]), во второй – сочетается с побудительной коммуникативной установкой или выражением осуждения, опасения («Ты предала их, мать!», «Нет пощады!», «Молись!» [2, с. 367–368]).

Обратим внимание и на три пары анафористичных дистихов: (Как это мило и реально, / Как нарисованы халаты натурально; Готовы пасть, пожертвовать собой, / Готовы биться до последней капли крови; / И, может быть, они ей рады; / И, может быть, не стоит жить-страдать! [2, с. 367–368]). Они придают тексту определенную благозвучную напевность, проясняют семантические доминанты каждой из частей произведения, закрепляя и фиксируя первостепенно значимые мысли.

«На первой выставке картин Верещагина» тяготеет к поэтическим образцам золотого века: лирике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова. Чувствуется некоторая скованность и неопытность автора, делающего, по сути, свои первые шаги в сочинительстве. Тема войны получит свое развитие не только в прозе, как мы уже упоминали ранее, но и в поэзии (произведение «Друзья, мы собрались перед разлукой...» (1876)).

Следующее стихотворение, на котором мы остановимся более подробно, названное «Пленница», датировано 3 марта 1876 года. Написанная прозой сказка Гаршина «Attalea princeps», практически аналогичная в сюжетном отношении, впервые появляется в первом номере «Русского богатства» 1880 года, спустя практически четыре года. Семантическая доминанта произведений – бинарное противопоставление героико-романтического образа пальмы и чуждого мира, прекрасной свободной родины и вынужденного заточения. Подчеркивается это и использованием одинаковых средств языковой выразительности («прекрасная пальма», «чуждая природа», «холодное солнце (небо)», «узорчатые стекла рам» [2, с. 370]). Безусловно, в сказке, благодаря большему объему, происшествие описано подробнее. Стихотворение, по сути, начинается с ее кульминации:

Прекрасная пальма высокой вершиной
В стеклянную крышу стучит;
Пробито стекло, изогнулось железо,
И путь на свободу открыт
[2, с. 370].

Борьба за свободу оказывается бессмысленной, так как за пределами оранжереи – «мир странных собратий» (так перифрастически названы сосны, березы и ели). Суровая русская природа не имеет ничего общего с прекрасной родиной пальмы, где «пирует природа», «теплые реки текут»

и «пальмы на воле растут» [2, с. 370]. Этот градационный ряд, подкрепленный анафорой (повторяющееся в трех строках «где») подчеркивает тотальное несоответствие свободы мнимой, желанной, и действительной, достигнутой.

В произведении присутствует полисиндетон – более четверти стихотворных строк начинается соединительным союзом «и», благодаря чему стихотворение характеризуется плавной, величественной размеренностью, постепенностью.

Финал в «Пленнице» и в «Attalea princeps» тоже несколько различается. В поэтическом варианте поведение пальмы преступно, из-за чего «безжалостный нож» отделяет от нее «царский венец» [2, с. 370], товарищи пальмы трепещут от страха и горя, но при этом надежда на продолжение борьбы есть:

И снова заделали путь на свободу,
И стекла узорчатых рам
Стоят на дороге к холодному солнцу
И бледным чужим небесам
[2, с. 370].

Использование лексических средств, относящихся к высокому (книжному) стилю, на наш взгляд, обусловлено романтическим, а не ироническим пафосом произведения. Образ пальмы символичен, он олицетворяет собой сражение за собственную свободу. Для Гаршина, вероятнее всего, эта категория была актуальна скорее в онтологическом, нежели в политическом контексте.

Стихотворение «28 сентября 1883 года», иногда называемое по первой строке «Остановилась кровь поэта...», появилось немногим ранее «визитной карточки» Гаршина – программного рассказа «Красный цветок», впервые размещенного в десятом номере «Отечественных Записок» за 1883 год [3, с. 418–419]. Связь произведений может показаться неочевидной, на первый взгляд, однако посвящение почившему в августе того же года И.С. Тургеневу расставляет все на свои места. Писатели были достаточно близки, хоть лично встретиться им так и не удалось.

«28 сентября 1883 года» представляет собой панегирическую эпитафию с весьма каноничным для жанра набором лингвостилистических средств:

Остановилась кровь поэта
Замолкли вещие уста.
В могиле он, но отблеск света
Над ней сияет навсегда [2, с. 371].

Отметим также интертекстуальное включение – аллюзию на пушкинского «Пророка», аллегорически присоединяющую почившего к сонму великих классиков:

Но чистые твои глаголы
Все будут жечь сердца людей
[2, с. 371–372].

Противопоставление тленного материального мира земных благ и вечной славы настоящего искусства выражается, прежде всего, в двукратном употреблении союза «но», а также в глагольных рядах «остановилась» – «замолкли» – «исчезнут» и «сияет» – «живет» – «будут жечь» – «заблестит» [2, с. 371–372]. Высокая лексика («замолкли», «венчанье», «венцы», «порфиры», «главу» [2, с. 371–372]) органично дополняется торжественно-трагическим пафосом. «Царство деспотов земных» меркнет на фоне «кроткого сиянья» поэта. Эта гипербола, свидетельствующая о глубочайшем уважении к искусному творцу слова, усиливается следующей за ней намеренной тавтологией «живет в словах его живых» [2, с. 371]). Смерть физическая, телесная не отождествляется, даже частично противопоставляется смерти духа, идеи. Эта семантическая антитеза является типичной чертой и для так называемых «стихотворений-памятников», восходящих еще к Горацию и многократно представленных в русской литературе (Г. Р. Державин, А. С. Пушкин, М. И. Цветаева, И. А. Бродский и др.).

Теме поэта и поэзии посвящены и некоторые другие стихотворения В.М. Гаршина. «Нет, не дана мне власть над вами...» (1876) воплощает достаточно традиционный мотив самоуничужения и признания скудности собственных сил, неспособности обуздать и подчинить себе таинственную стихотворную стихию. В то же время произведение «Когда науки трудный путь пройдет», созданное в том же году, уже представляет собой более оптимистический взгляд автора на собственные способности. Вероятно, такое колоссальное различие обусловлено психической нестабильностью Гаршина, частой и резкой сменой его эмоциональных состояний.

Последнее стихотворение, к которому мы обратимся в рамках исследования, было создано в 1887 году, незадолго до самоубийства автора. «Свеча» отражает мучительное переживание, болезненное откровение депрессивного эпизода, приведшего к необратимым последствиям. Используемые тропы, связанные между собой в смысловом отношении, создают единую монолитную систему (эпитеты «зловонный и душный чад», «грустная укоризна», «скорбный миг»; метафоры «пламя жизни», «искра укоризны», «чад воспоминаний» [2, с. 372]). Большая часть образов – источники света (свеча, фитиль, пламя, искра); лексема, связанная с

отсутствием света, появляется лишь единожды (во мраке). Семантической доминантой становится не тьма как таковая, а отсутствие света – утраченное счастье, потерянный смысл жизни, что подтверждает последний терцет:

И что обманут я мечтой своею,
Что я уже напрасно в мире тлею,
Я только в этот скорбный миг постиг
[2, с. 372].

Всего четыре кратких трехстишия вместили в себя невыразимую боль, метания воспаленного рассудка, самим собой загнанного в угол.

Стихотворение как бы предваряет депрессивный дискурс старших символистов, однако в нем нет поэтизации смерти, противопоставления земных страданий спокойствию забвения. Лирический герой «напрасно в мире тлеет» – метафора передает неискоренимое ощущение полной безнадежности, колоссальное нравственное страдание. Это произведение стало тревожным предвосхищением грядущего трагического финала жизни поэта.

В рамках «традиционной» поэзии Гаршин, убежденный и признанный прозаик, чувствовал себя не совсем уверенно и уместно, зачастую чрезмерно тяготея в стилистическом плане к классическим образцам литературы Золотого века, отчасти подражая А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву.

Исследование стихотворений В. М. Гаршина продемонстрировало разность художественного воплощения и преломления идиостиля автора в рамках нестандартных для его творческого наследия жанровых форм, взаимосвязь формального и содержательного компонентов, роль субъективной авторской модальности в художественном тексте.

Библиографические ссылки

1. *Гаршин В. М.* Автобиография В. М. Гаршина // В. М. Гаршин. Письма [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/garshin_w_m/text_0360.shtml (дата обращения: 29.04.2024).
2. *Гаршин В. М.* Сочинения / [Вступ. статья и примеч. Г. А. Бялого]. М.: Гослитиздат, 1955.
3. *Гаршин В. М.* Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Сост. В. И. Порудоминский. М., 1984.
4. *Мелихов А. М.* «Самый чистый, самый искренний и самый симпатичный» // Новая Юность. 2014. № 5 (122) [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2014/5/samyj-chistyj-samyj-iskrennij-i-samyj-simpatichnyj.html (дата обращения: 28.04.2024).

**«АДЛИГ ШВЕНКИТТЕН» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА:
СЮЖЕТ, ЖДАВШИЙ ВРЕМЕНИ**

Ю. Е. Павельева

*ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья им. А. Солженицына»
109240, г. Москва, ул. Нижняя Радищевская, д. 2
Москва, Российская Федерация
up1469@yandex.ru*

В статье рассматривается военная повесть А.И. Солженицына «Адлиг Швенкиттен». Подзаголовок произведения отражает ее жанровую специфику: «односуточная повесть» строится на событиях, происходивших в конце января 1945 г. в Восточной Пруссии. Непосредственным участником этих событий был автор, задумавший отразить их в художественном произведении. Сюжетные мотивы, позднее сформировавшие повесть, проявлялись в поэзии («Прусские ночи», «Дороженька») и прозе («Красное Колесо», «Август Четырнадцатого») Солженицына. Сопоставление фрагмента о ночном передвижении войск, представленного в носящих мемуарный характер «Очерках изгнания» («Угодило зернышко промеж двух жерновов»), с повестью «Адлиг Швенкиттен» актуализирует проблему трансформации текста, вариативности художественного описания событий, пережитых автором.

Ключевые слова: Александр Солженицын; военная проза; сюжетная специфика; односуточная повесть; очерки изгнания.

**“ADLIG SCHWENKITTEN” A.I. SOLZHENITSYN:
A PLOT THAT WAITED TIME**

Yu.E. Paveleva

*State Budgetary Educational Institution of Moscow “House of Russian Abroad named
after. A. Solzhenitsyn”
109240, Moscow, st. Nizhnyaya Radishchevskaya, 2
Moscow Russian Federation
up1469@yandex.ru*

The article deals with A.I. Solzhenitsyn's war novella “Adlig Schwenkitten”. The subtitle of the work reflects its genre specificity: “a story about one day” is based on the events that took place in East Prussia at the end of January 1945. A direct participant in these events was the author who intended to reflect them in a work of fiction. The narrative motifs that later formed the story, manifested themselves in Solzhenitsyn's poetry (“Prussian Nights”, “Dorozhenka”) and prose (“Red Wheel”, “August of the Fourteenth”). In “Sketches of Exile” (“A grain fell between two millstones”) presents a fragment about the night movement of troops. The comparison of the memoir “Sketches...” with the story

“Adlig Schwenkitten” actualizes the problem of text transformation, variation of artistic description of the events experienced by the author.

Keywords: Alexander Solzhenitsyn; military prose; plot specificity; one-night novella; essays of exile.

По свидетельству А.И. Солженицына, события одних январских суток 1945 г., разворачивавшиеся в Восточной Пруссии, давно просились на бумагу, но по разным причинам работа над военной повестью постоянно откладывалась. Об этом можно узнать из «Очерков изгнания». В первой части произведения совсем иной, нежели повесть, жанровой специфики, «Угодило зернышко промеж двух жерновов», приводятся воспоминания автора: «А ночь была – незабываемая, она и сейчас стоит как живая. И сколько раз я порывался ее описать: сперва, еще в лагере, четырехстопным хореем, продолжением, “Прусских ночей”, и уже написал кое-что, но не сохранил, и из памяти стерлось. И потом – в ссылке начал, в прозе, но другие сюжеты выдвигались важнее, так никогда и не собрался. А все особое чувство, какое к Восточной Пруссии возникло, – улилось в, “Август”. И осталась та ночь только в прорезанной памяти» [10, с. 122]. И только в самом конце XX в. Солженицын смог осуществить свой замысел: создать художественное переосмысление той «незабываемой» ночи. «Адлиг Швенкиттен. Односуточная повесть» была создана в 1998 г. и относится к поздней прозе писателя.

Несмотря на то, что к описанию событий Солженицын приступил спустя более полувека, прусская деревня, давшая название повести, представляется той точкой в памяти писателя, которая не давала забыть о себе, а поэтому так или иначе сюжетные мотивы, позднее сформировавшие повесть, проявлялись в других произведениях Солженицына: и в прозе, и в поэзии. Это «Прусские ночи» в двух вариантах: как отдельная поэма и как глава поэмы «Дороженька» (период создания – 1947–1953 гг.); это главы, посвященные самсоновской катастрофе в масштабной эпопее «Красное Колесо» (Узел I. «Август Четырнадцатого» (1969–1971 гг.); глава «Сквозь чад» из первой части «Очерков изгнания» (эта часть датируется 1978 г.).

О том, какую роль в жизни и творчестве Солженицына сыграло «все пережитое им на восточно-прусской земле», писал Л. Амберг, отмечая, вслед за писателем, связанные с Восточной Пруссией произведения: «К этому относятся поэма “Прусские ночи”, “прусские места”, “Архипелага ГУЛАГа”, первая пьеса трилогии, “Пир победителей” и повесть “Адлиг Швенкиттен”...» [1, с. 146]. По мнению Л. Амберга, «Восточная Пруссия становится – употребляя термин писателя, – “узлом”, своего рода биографическим и творческим хронотопом. Представляется, что его “во-

сточно-пруссские” произведения отражают главные художественные и ценностные координаты писателя и гражданина-публициста Солженицына» [1, с. 147].

Понятие «узел», используемое Солженицыным, отражает жанровую специфику его произведений. Как указал А.С. Немзер, «“Узел” для Солженицына – это временная точка, из которой история может двигаться по разным траекториям» [3, с. 613], т.е. такая временная точка, когда еще возможны разные движения истории. «Узел» организует «повествование в отмеренных строках» – «Красное Колесо», книгу, которую Солженицын определял как главный труд своей жизни. В интервью, которые он давал о романе-эпопее, речь шла в том числе и о Восточной Пруссии. Так, интервью, данное в Кавендише 31 октября 1983 г. Б. Пиво, писатель отметил: «...я задумал эту эпопею до войны, избрал Восточную Пруссию, избрал самсоновскую катастрофу, – и вдруг, волею судьбы, я в эту, свою войну пошел точно по тем местам: как шла самсоновская армия, так и я прошел в 1945 году» [8, с. 176]. А спустя несколько лет, отвечая на вопрос Д. Эйкмана, корреспондента журнала «Тайм»: «*Выбрали битву в Восточной Пруссии – и потом сами туда попали?*», – Солженицын ответил: «Да, это поразительно. Я выбрал в 1937 году самсоновскую катастрофу, а в 1945 попал точно в те места в Пруссии, с нашими войсками» [9, с. 336]. Приведенные свидетельства убеждают, что тот глубокий след, который Восточная Пруссия оставила в душе писателя, основывается на сильном эмоциональном переживании. И эта эмоциональная наполненность позднее сформирует лирический фон повести «Адлиг Швенкиттен» – произведения, безусловно, эпического. Соединение в повести двух начал: эпоса и лирики – составляют ее жанровую специфику, равно как и система субъектов повествования [см.: 5, с. 190–198] и хронологические особенности, о чем заставляет задуматься уже название повести, заголовок которой указывает на пространственные, а подзаголовок – на временные координаты, а само произведение разделено на 24 главы, по числу часов в сутках [см.: 4, с. 29–39].

Часто произведения Солженицына имеют автобиографическую основу. И в повести «Адлиг Швенкиттен» даже можно найти персонажа, прототипом которого является писатель. В комментариях это отметил В.В. Радзишевский, сделав однозначный вывод о «литературном двойнике автора» [см.: 6, с. 656]. Наличие прототипов у литературных героев Солженицына отмечали разные исследователи. Так, Ян Бай и Н.В. Сорокина выводят на этой основе определенную формулу: «Писатель поместил героев, многие из которых имели реальных прототипов, в определенные исторические условия, обрисовал их поведение и образ жизни» [11, с. 24].

О документальной основе военных произведений Солженицына писал В.А. Мазаев, основываясь на собственных архивных изысканиях: «Оперативные документы: боевые донесения, журналы боевых действий и схемы боевых порядков... дают представление о фактической стороне событий, описанных в таких военных произведениях А.И. Солженицына, как “Желябугские Выселки” и “Адлиг Швенкиттен”» [2, с. 120]. Архивные материалы подтверждают значимость фактологической основы солженицынских произведений, при этом стоит отметить, что создание литературного произведения обусловлено художественным преобразованием документального материала, несомненно, важного и ценного.

О связи военной повести и мемуарных очерков писал комментатор художественного произведения В.В. Радзишевский: «Повесть опубликована вместе с рассказом “Желябугские Выселки” в журнале “Новый мир” (1999. № 3. С. 30–55). Об обстоятельствах, легших в ее основу, А. С. рассказал в своих записках – в главе “Сквозь чад” (первая публикация – Paris: YMCA-PRESS, 1979. 60 с.), которая была напечатана в России месяцем раньше повести (Угодило зернышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания // Новый мир. 1999. № 2. С. 122–124...)» [6, с. 655].

Январская ночь под Адлигом и то «особое чувство», которое она оставила в душе писателя, дважды предельно открыто описано в главе «Сквозь чад» в 1-й части «Очерков изгнания». Мемуарист описывает движение эвакуационной колонны, которую он замыкает, и определяет «главное ощущение той ночи: своего пребывания на земле, а совсем не привязанности к ней, легкое тело, одолженное нам лишь временно, и осветленная прогулка по призрачным местам, куда нас заносит случай, а всякую минуту вот мы готовы и отлететь» [10, с. 123]. Далее следует описание главных событий, где «беззвучное нападение большой массы на наш левый звукопост» [10, с. 123] стало началом боевых действий. В финале этого отрывка описывается состояние человека, находящегося под обстрелом. И автор вновь отмечает: «...но опять было то же ощущение: одолженного, временного, не обязательного тела, и острота чувств, которая не страх, но та нерядовая острота, когда глотаешь опасность – а в мыслях проносятся, проносятся разные картины прожитой жизни» [10, с. 124].

При сравнении откровенного лиризма воспоминаний, приведенного фрагмента, написанного в 1978 г., и якобы скрытого лиризма повести, написанной позже этой части мемуаров на 20 лет, становится очевидным направление трансформации художественного текста. «Острота чувств» мемуариста формирует основные мотивы и образную структуру военной повести. Благодаря незабытым ощущениям, лирическое начало активно проникает в повествование. «Картины прожитой жизни», пронесившиеся

в мыслях участника сражения под деревней Адлиг Швенкиттен, становятся важным структурным компонентом повести, едва ли не обязательным элементом при описании ее разных героев [подробнее об этом: 4, с. 29–39; 5, с. 190–198].

Жанровое своеобразие военной повести Солженицына, помимо специфики хронотопа и соединении лирического и эпического начал, отмечено спецификой мотивов, среди которых выделяется мотив тишины.

Тишина упоминается в главе «Сквозь чад» мемуарных «Очерков изгнания», как это видно из приведенного выше отрывка. Здесь описание тревожной тишины связано с необдуманном наступлением: «Такой порывистый наш мах к Балтийскому морю, край отрезанных немцев загнулся, исчез, и наступила пустотная тишина» [10, с. 122]. И далее отмечается тишина, такая удивительная при описании боя: «Прометились пятна беззвучных пожаров – то слева, то справа от нас, клещами, а тишина – все та же редкостная повсюду, и в Дитрихсдорф никто не шел» [10, с. 123].

В повести «Адлиг Швенкиттен» тишина становится тревожным и трагическим лейтмотивом. Этот мотив возникает в самом начале произведения в связи с горькой и глупой гибелью солдат, отравившихся метиловым спиртом: после их похорон мимо «затихшей солдатской кучки» проходит командир огневого взвода 6-й батареи лейтенант Гусев, который хотел произнести речь над могилами погибших, но не смог: «Гусева вынесло к могилам, на два шага вперед. Хотелось – не так, хотелось – эх! А речь – не высекалась. И только спросил сжатым горлом:

– Зачем же вы так, ребята? Зачем?» [7, с. 490].

Затем мотив тишины появляется в своем обманном, если не искусительном виде: «А какой подъем от Победы!

И от тишины, глухоты, – все это тоже знаки Победы» [7, с. 493].

Но не все оглохли от опьяняющей близости победы. Опасность, таящуюся в тишине, прозревает командир 2-го дивизиона майор Боев (в авторском посвящении указаны два майора: Павел Афанасьевич Боев и Владимир Кондратьевич Балув [7, с. 487]) и предупреждает об этом своих товарищей, причем в повести, как и в мемуарах, соединяются зловещая тишина и пустота: «Вышел Боев наружу. Мутнела пасмурная ночь, прибеленная снегом. Висела отстоянная тишина. Полная. Сверху снежка больше не было.

<...>

– А все ж таки понимай, ребята: вот такая тишина, и такая пустота – это может быть очень, очень серьезно» [7, с. 498].

В повести тишину в разных обстоятельствах отмечают едва ли не все герои произведения. Вот командиру 1-го взвода старшему лейтенан-

ту Павлу Петровичу Кандалинцеву и командиру огневого взвода 6-й батареи лейтенанту Олегу Гусеву как будто подарен нежданный отдых и – «Тишина-а-а» [7, с. 500] с тремя растянутыми буквами «а» в написании отмечена накануне внезапного боя.

Далее в повести – фрагмент, где тишина была нарушена: «Четыре пушки-гаубицы 6-й батареи вытянулись из Кляйн Швенкиттена, рычаньем своих тракторов нарушая все ту же полную тишину вокруг» [7, с. 513]. Капитан Евгений Топлев, начальник штаба, отмечает тишину уже после сообщения о том, что «левый звукопост захвачен немцами» [7, с. 518]: «Не стало видно ни вперед, ни в бока, все полумуть какая-то <...>

А – тихо. И танкового гула не слышно.

Слушал, слушал. Не слышно.

Должно обойтись» [7, с. 519].

Но, как становится понятно из дальнейшего повествования, – не обошлось:

«– Товарищ капитан! – глухим голосом зовет телефонист, где приютился в снях. – Вас комдив.

Взял трубку.

Боев – грозным голосом:

– Топлев! **Нас тут окружают!** Готовь оборону!

И еще, зная, клапана на трубке не отпустил – услышался выстрел, выстрел!

И – все оборвалось. Больше нет связи» [7, с. 519].

Уже после неожиданного боя, когда приехали бригадные начальники, чьи просчеты стали причиной гибели многих солдат и офицеров, вновь возникает мотив тишины: «Спустя часок – от Либштадта, сзади, подкатило две легковых. На переднем, трофейном “опель-блице”, – помначштаба бригады – майор, начальник разведки бригады – майор, еще из штаба помельче. Верить не могли: вот за эти несколько часов? со вчерашнего тихого вечера? и – такое произошло?» [7, с. 525].

Финальный эпизод развития мотива тишины связан с еще одной трагедией войны: убийством перебежчика, сообщившего о возможном нападении немцев. Его застрелил приехавший разбираться «бригадный СМЕРШ майор Тарасов», понявший, как и все другие проверяющие, что «еще и сейчас тут горелым пахнет»: «Привели к Тарасову перебежчика...

– Ком! – указал ему Тарасов резким движением руки.

И повел за сарай.

Шел сзади него и на ходу вынимал ТТ из кобуры.

А за сараем – сразу два выстрела.

Они – тихие были, после сегодняшней громовой ночи» [7, с. 525].

Финальные слова основной части повествования – «сегодняшняя громовая ночь» – вновь открывают опасность и обман тишины.

Развитие мотива тишины можно увидеть и в эпилоге, отделенной от основного повествования части (описанные здесь события выходят за рамки одних суток и отмечают более широкий временной пласт: февраль и март 1945 г., а также послевоенное время). Уже были найдены погибшие, упомянуто об их погребении, принято решение о награждении. Но здесь мотив тишины трансформируется в мотив забвения. Награда погибшему майору Боеву где-то затерялась: «Спустя многие дни, уже в марте, подали наградную и на майора Боева – Отечественной войны 1-й степени. Удовлетворили. Только ордена этого, золотенького, никто никогда не видел – и сестра Прасковья не получила» [7, с. 527–528]. И эта горечь подчеркивается финальными строками повести, обращенными к майору Балуюеву, где тема исторического забвения представляется поистине звенящей тишиной: «Тоже и командир стрелковой дивизии в своих послевоенных мемуарах – однодневного комполка майора Балуюева не упомянул.

Провалился, как не был» [7, с. 527–528].

Односуточная повесть Солженицына «Адлиг Швенкиттен» заставляет задуматься о том, какие изменения претерпевает текст, посвященный событиям, ранее отраженным в мемуарах, какова вариативность художественного описания событий, пережитых автором.

Жанровая специфика повести «Адлиг Швенкиттен» представляется весьма разнообразной, одним из способов ее определения является рассмотрение мотивной структуры произведения, при этом важно определить основные мотивы, одним из которых является мотив тишины. Обращение к этому мотиву позволяет определить лиризм эпического произведения, его философскую наполненность, мировоззренческие первоосновы творчества писателя.

Библиографические ссылки

1. *Амберг Л.* Скрещение судеб. О роли Восточной Пруссии в жизни и творчестве А.И. Солженицына // Александр Солженицын: взгляд из XXI века: Материалы междунар. научн. конфер., посвящ. 100-летию со дня рождения. Москва, 10–12 декабря 2018 г. М.: Русский путь, 2019. С. 146–155.
2. *Мазаев В.А.* Солженицын на войне: новые документы и факты // Александр Солженицын: взгляд из XXI века: Материалы междунар. научн. конфер., посвящ. 100-летию со дня рождения. Москва, 10–12 декабря 2018 г. / Сост. Л.И. Сараскина. М.: Русский путь, 2019. С. 120.
3. *Немзера А.С.* Проза Александра Солженицына: Опыт прочтения. М.: Время, 2019.

4. *Павельева Ю.* Пространство и время в повести Александра Солженицына «Адлиг Швенкиттен» // *Acta Polono-Ruthenica*. 2021. № 3 (XXVI). P. 29–39.
5. *Павельева Ю.Е.* Голос автора в односуточной повести А.И. Солженицына «Адлиг Швенкиттен» // *Гугнинские чтения: электронный сборник статей I Междунар. научн. конфер., Полоцк, 5–6 мая 2022 г. / Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой. Новополоцк, 2023. С. 190–198 // URL: <https://elib.psu.by/handle/123456789/38197> (дата обращения 30.04.2024).*
6. *Радзишевский В.В.* Комментарии // *Солженицын А. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1. М.: Время, 2006. С. 656.*
7. *Солженицын А.И.* Адлиг Швенкиттен // *Солженицын А.И. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 1. Рассказы и крохотки. М.: Время, 2006. С. 487–528.*
8. *Солженицын А.И.* Интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения // *Солженицын А. Публицистика: В 3-х т. Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 163–193.*
9. *Солженицын А.И.* Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм» (23 мая 1989) // *Солженицын А. Публицистика: В 3-х т. Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 321–344.*
10. *Солженицын А.И.* Угодило зернышко промеж двух жерновов // *Новый мир. 1999. № 2. С. 67–140.*
11. *Ян Бай, Сорокина Н.В.* Пространственно-временные координаты событий в малой прозе А.И. Солженицына // *Вестник Томского государственного университета. Филологические науки и культурология. Языкознание. 2015. Вып. 1. С. 24.*

МИКРОАНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ В. СОСНОРЫ «СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ»

В. В. Полякова

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
vika.jerry.polykova@mail.ru*

В статье осуществляется микроанализ стихотворения В. Сосноры «Семейный портрет», входящего в книгу стихов «Верховный час». Выявляется специфика использования жанра портрета, характеризуются основные черты поэтики, позволяющие через единичное раскрыть всеобщее.

Ключевые слова: В. Соснора; неоавангард; «Семейный портрет»; микроанализ; жанровое своеобразие; звукопись; словотворчество; ассоциативная метафоричность; метонимический портрет.

MICROANALYSIS OF V. SOSNORA'S POEM “FAMILY PORTRAIT”

V. V. Poliakova

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
vika.jerry.polykova@mail.ru*

The article microanalyses V. Sosnora's poem “Family Portrait” included in the book of poems “Supreme Hour”. The specificity of the use of the portrait genre is revealed, the main features of poetics are characterised, which allow to reveal the universal through the singular.

Keywords: V. Sosnora; neo-avant-garde; “Family Portrait”; microanalysis; genre specificity; tone painting; word creation; associative metaphoricality; metonymic portrait.

Виктор Соснора – поэт, прозаик, драматург втор. пол. XX века. Он является одним из представителей русской неоавангардистской поэзии, которая начала развиваться в 1950-е гг. в условиях андеграунда, вытесненным в который оказался и Соснора.

Стихотворение «Семейный портрет» входит в поэтическую книгу «Верховный час» (1979), включающую 41 произведение. Это вторая книга стихов Сосноры, в которой он предстал уже сложившимся мастером.

В «Верховном часе» поэт появляется в новом облике и во многом с новой поэтикой. Если первая книга стихов («Всадники») была полностью основана на древнерусских мотивах, то вторая представляет поле экспериментов, открывающих читателю многообразие авторских масок и приемов.

Заглавие «Семейный портрет» отсылает одновременно к жанру живописи и литературному портрету. Портрет (франц. *portrait*, от устаревшего *portraire* – *изображать*) – «изображение или описание какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности» [3, с. 136]. Важно отметить, что портрет «наряду с передачей характерных индивидуальных особенностей отдельной личности, способен глубоко отражать важнейшие общественные явления в сложном переплетении их противоречий» [3, с. 137]. Чтобы узнать, как Соснора использовал жанр портрета, обратимся к самому тексту.

Стихотворение состоит из 6 строф, разных по виду (от катрена до 16-тистишия). Закономерности в количестве строф нет, однако все они состоят из четного количества строк. Стихотворение можно разделить на 6 смысловых частей, причем каждая из них представляет законченную, обособленную часть.

Рифмовка в них свободная и не имеет определенной закономерности, смежная меняется на парную и наоборот. Точные рифмы сменяются неточными («яички – единички», «Гертруды – грусти»), открытые – закрытыми («ранцем – рабском», «свиста – смысла»), встречаются разные виды рифм: богатые («яички – единички»), ассонансные («ранцем – рабском»), диссонансные («Афинам – анемонам»).

Также интересна внутренняя рифмовка («в русском, в райском и в рабском...», «Кесарь я или слесарь?» [4, с. 729, 730]) и начальная («старушенца-мальчишка, / стариканца-девчонка»). Такое обилие рифм выводит звукопись на первый план. И действительно, на игре созвучий построено все стихотворение («Им ли гримы Гертруды, / ильмень-грифельны грусти...» [4, с. 730]). Это большое количество и ассонансов («нет в тех трюмах оконце, / околем у околиц» – звук [о] рисует образ круглого «оконца» [4, с. 730]), и аллитераций («в русском, в райском и в рабском» – твердые звуки и повторение [р] подчеркивает значимость этих слов [4, с. 730]). Именно поэтому одним из главных образов являются «два уха». Звуковое восприятие мира отражается через звуковую сторону стихотворения, поэтому важное место отводится звуковым и лексическим повторам («у Луны молока нет, / а Луна – молодая» [4, с. 729]).

Все стихотворение состоит из женских рифм («окончен – оконце», «Римы – рифмы»), что вызвано нарощенными стопами. Размер стихотворения – двустопный анапест с трибрахиями. За счет появления переносов в некоторых частях стихотворения ритм постоянно меняется, растущее напряжение в конце смысловых частей пропадает, ритм замедляется («Я смотрю с интересом: / Кесарь я или слесарь?» [4, с. 729]). Большое количество тире также замедляет темп («Эст – в холмах Парфенона. / На Монмарте – Манхэттен...» [4, с. 729]). В большинстве строк наблюдается несовпадение метрико-ритмического и интонационно-синтаксического членения.

Стихотворная организация, несмотря на традиционный размер, характеризуется своеобразной хаотичностью и представляет эксперимент, игру. Это прослеживается на разных уровнях, в том числе и на образном. Скрытые сравнения помогают создать образность («уши – парные рифмы», «я иду по Афинам / скифом», «околом у околец»).

Насыщенность разнородными образами, на первых взгляд, кажется непоследовательной, однако ряд основных образов являются сквозными и появляются в разных частях. Прежде всего, стоит отметить повторяющийся образ «оконца», некой границы между внутренним и внешним: внутри – «смотрят люди в оконце», а снаружи – весь остальной мир. И лирический герой находится не с людьми, он наедине с другим миром («Я иду по Афинам / скифом – по анемонам» [4, с. 729]). Другой мир – это мир вне Советского Союза, где Соснору не признавали и не публиковали, в то время как за рубежом он уже приобрел известность. «У оконца Ленива / ждет меня...», но ему никак не попасть в обычный мир людей, он остается чужим для него, непонятым:

О не от люминала
под луной Ленинграда,
я умру до Урана
в трюмах рудник-Урала
[4, с. 729].

Через «оконце» люди взаимодействуют с миром, тогда как лирический герой полностью растворяется в нем и встречает свою смерть в полном одиночестве («незапамятным Киршей, / как предсказывал Китеж» [4, с. 730]). Здесь заметна отсылка на Киршу Данилова, о котором долгое время ничего не было известно, лишь предполагалось, что он был сказителем, составившим первый сборник русских былин и песен («Древние российские стихотворения»). «По свидетельству вдовы поэта, Т. В. Сосноры, он рекомендовал сборник и ученикам ЛИТО; в его до-

машней библиотеке хранится экземпляр 1938 г.» [2, с. 11]. Соснора очень ценил это издание, многие былины были положены в основу его сборника «Всадники», одним из стихотворений которого является «Сказание о городе Китеже». Это переработка летописи «Сказания о граде Китеже». Китеж – мифический невидимый русский город, представляющий собой «земной рай».

Образ рая на русской земле у Сосноры соотносится с рабским («в русском, в райском и в рабском – / в трех синонимах смысла» [4, с. 730]). Через соединение разных пластов лексики поэт показывает, что утопическая мечта о «земном рае» сталкивается с обыденной реальностью («над Евангельским ранцем», «Кесарь я или слесарь?»). На лексическом уровне автор использует как церковнославянизмы («челе», «млатом», «хладно»), так и неологизмы («ильмень-грифельны», «девобелуги», «мечталка»). Встречается много слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами («дурачонка», «оконце», «старушенца», «огоньце», «единички»), которые приносят игровой, несерьезный тон. На уровне морфологии и синтаксиса автор тоже играет с сочетанием слов («совы свиста», «синонимах смысла»).

Лирический герой задается вопросом: «Кесарь я или слесарь?», что можно соотнести со строчкой Державина «Я царь – я раб – я червь – я Бог!» [1, с. 116]. С одной стороны, лирический герой ощущает себя рабом этого мира («Я иду по Афинам скифом»: скифы – рабы в Афинах), но с другой он чувствует себя избранным («ждет меня, – Михаила»: имя «Михаил» расшифровывается «кто как бог»).

Чей же портрет перед нами? Стихотворение начинается с иронических слов «труд Гертруды окончен». Гертруда в Советском Союзе расшифровывалась как «герой труда». Соснора представляет нам «семейный портрет» Советского Союза («Встанут в странах со млатом / Труд, Отвага и Младость» – аллюзия на выражение «Польза. Отвага. Труд», выбитое на памятнике русского мореплавателя П. К. Пахтусова [4, с. 730]). Семейные портреты были особенно популярны в конце XIX – начале XX века и являлись «визитной карточкой» семьи. Видя перед собой истинный портрет настоящего, а не «гримы Гертруды», поэт не верит в «светлое будущее», рисуемое перед ним.

«Одинокие Римы» – вот на какой мир люди смотрят через «оконца». Через концепцию «Москва – третий Рим», использовавшуюся в том числе и в Советском Союзе как утверждение СССР могущественной империей, Соснора проводит аналогию с судьбой двух первых Римов. Рядом с идеей власти, величия («Колизея колонны») всегда стоит идея рабства («скифом – по анемонам»).

Несмотря на то, что лирический герой чувствует себя чужим на этом идиллически ложном портрете, он, как и все, переживая страдания («У меня вот два уха, / хладно им, бедолагам!» [4, с. 730]), надеется на то, что «завтра звездное солнце / закукует в оконце» и наступит настоящий «земной рай» его жизни.

Таким образом, портрет представляет собой не единое целое, а множество отдельных деталей, образов и ракурсов. На создание такого метонимического портрета повлияли разные направления искусства: футуризм, экспрессионизм, авангардизм, абстракционизм, постимпрессионизм. Заглавие является обоснованным, так как через единичное в каждом фрагменте стихотворения раскрывается всеобщее, создавая портрет целой эпохи.

Библиографические ссылки

1. *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957.
2. *Ковалева Т. И.* Владимир Маяковский как «запевший Илья Муромец»: «Карачарово» Виктора Соснора // Филологический класс. 2022. Т. 27, № 4. С. 9–21.
3. *Полевой В. М.* Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. В 2 т. Т. 2: М–Я / Ред. кол.: В. М. Полевой (гл. ред.), В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов, В. Д. Синюков. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1999.
4. *Соснора В.* Стихотворения. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; М.: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», Издательство «Пальмира», 2018.

РОМАН В СТИХАХ «ПАДУЧАЯ СТРЕМНИНА» ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА

И. С. Скоропанова

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
skoropanovai@bsu.by*

Роман в стихах «Падучая стремнина» Игоря Северянина рассматривается как переломный фактор его творчества, сигнализировавший о движении от лирических поэм к крупной жанровой форме и от эгофутуризма к неореализму. Выявляется художественно-эстетическое своеобразие произведения, соотнесенность в нем лирического и эпико-повествовательного начал, нарастание роли автобиографического, функция открытого финала. Констатируется, что следование пушкинской традиции неотрывно у Северянина от ее обновления с учетом опыта Серебряного века.

Ключевые слова: роман в стихах; неореализм; чистое искусство; автобиографический пласт; печать времени; открытый финал.

IGOR SEVERYANIN'S NOVEL IN VERSE «THE BLOWING STREAM»: EVOLUTION OF GENRE

I. S. Skoropanova

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
skoropanovai@bsu.by*

Igor Severyanin's novel in verse «The Blowing Stream» is considered as a turning point in his work, signalling the movement from lyrical poeses to a large genre form and from ego-futurism to neorealism. Artistic and aesthetic originality of the work, the correlation of lyrical and epic-narrative beginnings in it, the increasing role of autobiographical, and the function of the open ending are revealed. It is stated that Severyanin's adherence to Pushkin's tradition is inseparable from its renewal taking into account the experience of the Silver Age.

Key words: novel in verse; neorealism; pure art; autobiographical layer; autobiographic layer; time stamp; open ending.

В развитии жанра романа в стихах можно выявить определенную закономерность: его создание всегда связано, пусть опосредованно, с реакцией литературы на значимые явления общественно-исторической жизни, определяющие судьбу конкретного человека. У Александра Пуш-

кина в «Евгении Онегине» это реакция на декабризм и его подавление, у Евдокии Растопчиной в «Дневнике девушки» – на «женский вопрос», начавший обсуждаться в российском обществе, у Якова Полонского в «Свежем преданье» – на либерально-демократическое брожение, увенчавшееся реформами 1861 года. Толчком в обращении к жанру романа в стихах Игоря Северянина явилась утрата им в результате Октябрьской революции родины, болезненно пережитая, сопровождавшаяся мысленным возвращением к тому, что было для него так дорого, стремлением как можно полнее запечатлеть свое российское прошлое и таким образом сохранить оставшуюся в памяти, а из жизни уже ушедшую Россию северянинской молодости и славы.

В число святынь, упрочивающих связь с Отчизной, попадала и русская классика, на которую эмигрантская литература сделала особую ставку, позиционируя себя как хранителя русской культуры. Северянин эту позицию разделял.

Из классиков же любимым поэтом Северянина был Пушкин, которому тот посвятил стихотворения «Пушкин», «Любовь! Россия! Солнце! Пушкин!», «После “Онегина”», оценивая как не имеющего себе равных в русской литературе гения, ее

чудесное мгновенье,
Запечатленное в веках [3, 237], –

вечно живое воплощенье Вдохновенья и Красоты. Каждое перечитывание Пушкина все так же впечатляет, волнует, просветляет, а «Евгений Онегин», где «что ни строчка – то эпиграф!» [3, 241] – настоящий интеллектуально-философский пир.

Привлекал Северянина и тип свободного романа, ни в чем не сковывающий автора. Пушкинского «Евгений Онегина» поэт и взял за ориентир, ощущая, что созрел для создания масштабного в жанровом отношении произведения, и ему есть что сказать в собственном романе в стихах. О своих предшественниках в лице Е. Растопчиной и Я. Полонского, пребывавших в литературной критике «на задворках», Северянин не знал, полагая, что обратился к пушкинской традиции данного направления первым.

В 1922 году северянинский роман в стихах «Падучая стремнина» был выпущен издательством Отто Кирхнера и К^о в Берлине.

Предваряет сам текст обозначенное автором как Содержание:

- « • Пролог
- Часть I
- Часть II

• Письмо Златы» [6], –

указание общих структурных принципов построения произведения при достаточно свободной, как у Пушкина, его сюжетно-композиционной организации.

Создан северянинский роман в стихах на автобиографической основе, но сквозь личное просвечивает и время. Сравнительно с «Евгением Онегиным» роль лирического начала у Северянина возрастает, так как автор выступает у него в двух ипостасях: он и центральный герой романа, – но это начинающий, молодой Лотарев / Северянин, и уже зрелый автор-повествователь, сопровождающий свой рассказ собственными комментариями и рассуждениями. Однако касается Северянин, пусть и бегло, исторических событий воссоздаваемого времени, а это 1900-е – 1910-е годы; приводятся в этих рамках и некоторые сведения об истоках формирования эгофутуризма, основоположником которого явился Северянин. Так что эпическое в «Падучей стремнине» по объему уступает лирическому, но представлено в произведении.

Повествовательное начало отражено и в большей развернутости многих строф, заметно превышающих по размеру «онегинскую строфу», как и в чередовании разноразмерных строф, и в ориентации в целом ряде случаев на разговорный тип стиха по интонации. Размер же Северянин предпочитает традиционный – Я⁵ с пиррихием на 4-й стопе.

В некоторых случаях автор «Падучей стремнины» непосредственно отсылает к Пушкину, скажем в строке:

Итак, мы жили в Гатчине: я, мама
[6].

Порывает Северянин с уже ставшими для поклонников привычными эгофутуристическими «красивостями» своих поэм и вычурным словотворчеством: «Падучая стремнина» – явление неореализма. Пушкинскую традицию реалистически-конкретного повествования поэт соединяет в ней с определенными установками модернизма.

За год до «Падучей стремнины» в «Увертюре к т. XII книги «Менестрель» Северянин восклицал:

в песне – цель!
Пой, менестрель двадцатого столетья!
Пой, менестрель
[5], –

а в стихотворении 1921 года «Долой политику» провозглашал:

Долой политику – вражды и зла эмблему!
Из жизни сотворим певучую поэму!
[7, 169], –

свою миссию характеризовал так:

Враждующих мирить – мое предназначенье!
Да оглашает мир божественное пенье!
Пусть голос гения грохочет над землей!
Уйдем в прекрасное, в высокое, в глубины
Науки и искусств и будем голубины
Душой бессмертною, надземною душой!
[7, с. 168–169].

И в Прологе «Падучей стремнины» поэт отстаивает постулаты чистого искусства, которыми намерен руководствоваться, ибо они не настраивают людей друг против друга, выливаясь в ненависть и войны, утверждают Мир, Любовь, Свободу, Природу – все, в чем есть прекрасное. В этом, считает Северянин, он следует за Пушкиным, ратовавшим за автономию искусства слова, правда, трактует его позицию излишне расширительно.

В северянинском Прологе есть вызов идеологизированной, тенденциозной литературе, разъединяющей, а не объединяющей людей.

Истинное значение поэзии, согласно Северянину, – помочь человеку стать и остаться человеком.

О том, как шло формирование его собственной творческой личности, повествует поэт в I части романа. Заметное место у Северянина занимает детализация.

В юности, признается поэт, он был большим патриотом и тяжело переживал Цусимскую катастрофу в русско-японской войне 1904 – 1905 годов, тем более что в 1903 году полгода прожил у отца в Порт-Артуре на Квантунском полуострове и собирал коллекцию снимков судов русского флота. Первое опубликованное стихотворение 16-летний Северянин посвятил именно этому экстраординарному событию, хотя в общем-то был достаточно аполитичным. Поэзия – вот что по настоящему его занимало.

Стихи начинающего автора рождались под влиянием русской классики, прежде всего – Лермонтова и А.К. Толстого. Северянин считает нужным отметить:

Декаданс
Был органически моей натуре,

Здоровой и простой по существу,
Далек и чужд
[6].

Изменения в данном отношении произойдут позднее под влиянием настроений, характерных для Серебряного века, после возвращения к матери в Петербург, и то не сразу.

Северянин не скрывает, что жили бедновато, на средства дяди, ежемесячно переводившего для него небольшие суммы; но, избрав целью жизни поэтическое творчество, во что бы то ни стало стремился молодой человек сохранить свою независимость. Вот как зрелый поэт это объясняет:

Я беден был, но поступать на службу
Упорно избегал: дух канцелярий
Был для меня, свободного, противен.
И чувствовать начальство над собою
Казалось мне позорным униженьем
[6].

В то же время, осознавая недостаточность образования, полученного в реальном училище, герой много читает и ежевечерне посещает театр. Перечень книг, составивших северянинскую библиотеку, включает в себя М. Метерлинка, Г. Ибсена, О. Уайльда, Б. Шоу, Ги де Мопассана и дает представление об авторах-модернистах, оказавших на поэта наибольшее влияние. Не забывает, впрочем, Северянин отметить, что яснил его ум Пушкин.

Посещением же консерватории и страстным увлечением музыкой Северянин объясняет напевность своих поэм.

Летний отдых молодого поэта и его матери, в основном, был связан с Гатчиной (под Петербургом), где у них имелась дача. Любовь к гатчинским местам у Северянина не потускнела и спустя годы. Живым чувством привязанности дышат строки романа, описывающие природу и достопримечательности Гатчины, с которой сроднился поэт:

Я Гатчину люблю: ее озера –
Серебряное, с чем тебя сравню?
И Приорат, и ферма, и зверинец,
И царский парк, где павильон Венеры,
Не нравиться не могут...
[6].

Со временем к этому добавились окрестности Гатчины –

Пудость,
Где водяная мельница и парк
С охотничьим дворцом эпохи Павла
[6].

Немаловажно для поэта впечатление Красоты, каковую передает его пейзаж. Ее тонко чувствует лирический герой, переживая подлинное наслаждение. Но испытываемое чувство не с кем разделить, так как в Гатчине Лотарев / Северянин никого не знает.

Именно в Гатчине, однако, к Северянину приходит первая любовь, не признающая никаких сословных перегородок и фальшивых условностей, ибо встреченная им – дочь дворника-забулдыги и всего-навсего швея, к северянинскому кругу не принадлежащая. Тем не менее эта любовь показана как романтическая – дар неба, неописуемое счастье. Сбылось то, о чем поэт мечтал, и даже имя избранницы – Злата (настоящее имя – Евгения Гуцан) им опозитизировано уподоблением драгоценности:

Да, верил я тогда в предназначенье,
Во вдохновенность встреч, в любовь такую,
Которая охватывает вдруг
Всего-всего, безразумно владея
И сердцем и душой. Интуитивно
Я понял вдруг, что Злата неспроста
Мне встретилась, а послана судьбою
[6].

Получают у Северянина описание встречи, прогулки, поцелуи, иступленность ласк, «угар и бред» переполняющих влюбленных чувств.

Чтобы снять для Златы комнату, где могли бы видеться, молодой поэт приносит существенную для него жертву – продает все 500 книг накопленной к этому времени библиотеки. Правда, хватило полученных денег ненадолго. Материальной помощи ждать было неоткуда, и до женитьбы не дошло, ведь брак предполагал бы северянинское трудоустройство, что отнимало бы время и силы у поэзии. Северянину это казалось немислимым. Не оправдывая себя, *post factum* автор романа в стихах формулирует:

Ну, кратко говоря, я был поэт!
[6].

В данном случае понятие «поэт» наделяется семантикой «витания в облаках», «оторванности от жизни», «неподчиненности общим правилам». Также поэт может характеризоваться у Северянина как «безвозрастный ребенок» – человек, сохранивший в себе первозданную свежесть чувств и взгляда на мир, как и инфантилизм в решении «взрослых» вопросов. Момент эгоцентризма автор обходит, хотя эгофутуризм возник не на пустом месте.

Злата же всегда и во всем героя оправдывает, поддерживает его уверенность в себе. Возможно, любовь в чем-то застилает ей глаза.

Однако, столкнувшись с изменой, Злата возлюбленного покидает.

Причиной разрыва явилась возникшая на северянинском горизонте «роковая женщина», опытная соблазнительница, сумевшая разжечь в молодом человеке страсть. Северянин психологически убедительно передает состояние какого-то завораживающего бреда, владевшего лирическим героем: продолжая любить Злату, он имел связь с другой, к тому же бросившей его, когда наигралась.

Утрату любви Лотарев / Северянин переживает как трагедию, проклиная себя за то, что убил свое счастье. Объясняет случившееся он своим легкомыслием, юностью и слабостью перед соблазном.

Но поэт стремится сохранить испытанную любовь в стихах, благодарит за нее Бога и молит Его:

Любви же нашей Ты, о милосердный,
Великий Бог, свершивший чудо встречи
Двух половин единственной души,
Дай вечно жить и сотвори ей память
На веки вековечные. Аминь.
[6].

II часть романа в стихах повествует о гатчинском периоде жизни Северянина «после Златы». Воспроизводятся и его переживания, и продолжающиеся поэтические опыты, и появление своего литературного круга. Но особенно большое место в этой части занимают новые любовные увлечения поэта, со временем составившее целый дон-жуанский список Северянина, ставший в годы его славы неотъемлемой составляющей северянинского облика.

В «Падучей стремнине» автор дает собственное объяснение своей «любвеобильности»: в каждой появившейся женщине он искал Злату, но не находил. Обвинений в развращенности Северянин не принимает, исповедуется: «Я всех любил по-своему. И как бы / Я мог брать женщин без любви взаимной?» [6].

Другое дело: это могли быть краткие «романы», «сладостные миги», но всегда в них им вкладывались искренние чувства. Так что Северянин изображает себя молодого как сторонника «свободной любви» и принципов имморализма, достаточно характерных для Серебряного века. До «Падучей стремнины» он писал:

Что значит – одну любить?
Что значит – с одною жить?

Зачем же так много дев,
И в каждой есть свой напев?

И этих напевов рой
Не может пребыть в одной...
[5], –

и доказывал, что в каждой ищет красоту и восторг, чтобы

Быть вечно жизнью восхищенным
[5].

В «Падучей стремнине» оценка собственных любовных «романов» более критичная. Северянин признается, что той идеальной – поэтичной – любви, которой так жаждал, ни от одной (потеряв Злату) не получил. Оказалось:

Все это пусто, кратко и мишурно.
Не настоящее...
[6], –

ведь в результате разрыва ни одна не покончила с собой (таков резон Северянина в одном из стихотворений).

Вместе с тем эти взаимоотношения являлись стимулом для творчества:

Без женственных касаний
Моя душа художника захлам
[6], –

и даже тем, кто его разочаровал, Северянин благодарен за стихи, созданию которых способствовали пережитые увлечения.

Поминая, например, Мадлену, Северянин пишет:

...ею вдохновенные поэзы
Мне дали имя
[6].

Каждая женщина что-то привнесла в его жизнь, сделав ее более эмоционально напряженной, сексуально насыщенной, упоенной.

К тому же любовь – чувство во многом своевольное, зачастую бурное, подобно водопаду, падающему с большой высоты в реку повседневности. Так расшифровывает поэт заглавие своего романа в стихах, утверждая:

Моя любовь – падучая стремнина.
Моя любовь – державная река.
Порожиста порой ее равнина,
Но в сущности чиста и глубока
[6].

Как можно понять, не всегда Северянин мог сдерживать возникшее влечение, но это были поиски им настоящей любви. Ведь он о себе писал:

Томлюсь ожиданием несбыточной нежности,
Люблю подсознательно – не знаю кого
[5].

Поэтому «свободная любовь» как путь к искомому идеалу в «Падучей стремнине» отнюдь не развенчивается, хотя дана без прикрас.

Также, узнаем мы из II части романа, гатчинский период жизни Северянина оказался ознаменован знакомством в 1907 г. с К. Фофановым, с чего началось вхождение молодого поэта в литературную среду.

С К. Фофановым в русскую поэзию пришел импрессионизм. Своими стихами он предлагал бегство от зла и суеты в мир идеальный, пусть и с земными чертами:

Блуждая в мире лжи и прозы,
Люблю я тайны божества:
И гармонические грезы,
И музыкальные слова.

Люблю, устав от дум заботы,
От пыток будничных минут,
Уйти в лазоревые гроты
Моих фантазий и причуд [8, с. 246].

К. Фофанов признавался, что находит успокоение только в поэзии, выступал как представитель чистого искусства.

Стансы К. Фофанова любила безвременно скончавшаяся сестра Северянина, и, узнав, что он, оказывается, живет в Гатчине, решили его навестить, хотя точного адреса не знали:

Пошли мы лесом в сумерки к поэту.
...Шлагбаум. Рельсы. Старая часовня.
Ноябрьский вечер. Звезды и луна...
Навстречу мужичок в тулупе теплом,
Дубленом, в валенках, в лохматой шапке.
– «Не знаешь ли, любезный, где живет тут
Писатель Фофанов?» – Проникновенный
Взгляд мужичка на нас из-под очков
И еле уловимая усмешка:
«Я – Фофанов»
[6].

Автор намеренно дает столь конкретный, детализированный портрет К. Фофанова, чтобы подчеркнуть, насколько «деревенскость» его внешнего вида не соответствовала устоявшимся представлениям о поэте. Родясь мужичком российским, К. Фофанов гордился своим происхождением и игнорировал условности, поясняет Северянин. Уже в этом тот был не похож на других. Как и во многом другом.

Пишет о К. Фофанове Северянин с восхищением, называет его великим поэтом. К тому же Константин Михайлыч у него – «прелесть»: искренний, естественный, не строит из себя бог знает кого. Прослушав северянинские стихи, он предсказывает молодому поэту славу, что предопределило сближение. К. Фофанов как мог поддерживал открытый талант, написал предисловие к изданному Северяниным сборнику стихотворений «Качалка гризерки» (1912). За четыре года знакомства он адресовал Северянину 20 посвящений.

Сближала этих поэтов и любовь к М. Лохвицкой, которой Северянин одно время был сильно увлечен.

К. Фофанов и М. Лохвицкая указаны как предтечи Эгопоэзии в программном документе новой поэтической школы.

Впрочем, Северянин не скрывает:

Его я видел разным:
Застенчивым, когда бывал он трезвым,
Нередко гениально вдохновленным,
В минуты опьяенья невозможным [6], –

а К. Фофанов сильно пил. И в стихотворении 1926 года Северянин признает:

Большой талант дала ему судьба,
В нем совместив поэта и пророка.
Но властью виноградного порока
Царь превращен в безвольного раба
[4, с. 184].

Автор «Падучей стремнины» констатирует, что «заплатой опьянения» чинили свою жизнь и другие, и сам он во время одной из попоек едва не был убит. В молодости «ухабно-карусельные попойки» расценивались как проявление «неприрученности» и удалства (во всяком случае в кругу К. Фофанова). Личные же отношения между поэтами были самые добрые, что и окрашивает северянинские воспоминания о К. Фофанове.

Описывается и знакомство с фофановской семьей, в том числе – с 16-летним сыном Костей.

Этот мальчик
Впоследствии Олимов, футурист
[6], –

сообщает Северянин, как бы проясняя, откуда взялся «директориат» литературной группы «Эгофутуризм»¹ в лице Игоря Северянина, К. Олимпова, Г. Иванова, Г. Арельского. Также указывает он и причину, по которой К. Олимов не состоялся как поэт, –

Сошел с ума, когда отец скончался.
Пункт – мания величия. Вырожденцем
Он несомненно был [6].

Расстройство психики отнюдь не бесталанного К. Олимпова – наследственное: как и К. Фофанов, пила его жена, которая «семь раз с ума сходила» [6]. Костю вспоминает Северянин лишь с жалостью. Чувствуется, что возникшие отношения ему были дороги.

Не скрывает поэт, однако, и усиливавшегося своего пристрастия к выпивке. Приводится эпизод в доме отца Златы, о которой тосковавший по ней Лотарев / Северянин хотел что-нибудь узнать. В результате:

¹ Группа сложилась в 1910–1911 годы. «В начале 1912 г. эгофутуристы стали называть себя «Академией Эго-поэзии» [1, с. 398]; правда, в том же году из группы вышли Г. Иванов и Г. Арельский.

Допился до потери представленья
[5].

В самый разгар попойки неожиданно раскрылась дверь и появилась Злата. Оценив происходящее, бросила резкие, обидные слова и скрылась. Такова была предпоследняя с ней встреча, после которой что-либо исправить оказалось невозможным, в таком отвратном виде бывший возлюбленный перед ней предстал.

Последняя встреча со Златой тоже произошла неожиданно, через несколько лет после разрыва, когда Северянин находился уже на пике славы. Но, как назло, он снова был нетрезв и плохо соображал, когда после ресторана на лимузине в компании братьев-футуристов заехал забрать Лизу, сестру Златы, к ней на квартиру, а дверь открыла Злата:

Как в тумане
Я к ней вошел. Вошел угаслый, вялый
И бледно вспоминающий былое...
И было в этом что-то роковое
[6], –

как будто судьбе было угодно, чтобы восстановления отношений не произошло. Посыпавшиеся на голову поэта обвинения ретранслируются в развернутом «Письме Златы» (с пометкой Hermsdorf, 6 июля 1921 г.), переложеного «на музыку стихов». В «Падучей стремнине» это как бы собственный вариант пушкинского письма Татьяны Евгению Онегину, соединенной, однако, с последним объяснением пушкинских персонажей. Невольно возникающая при этом параллель между Северяниным персонажем и Евгением Онегиным позволяет автору намекнуть на свое положение «лишнего человека», каковым он оказался в пореволюционной России, тогда как еще 14 февраля 1918 г. в аудитории Политехнического музея был избран «Королем поэтов»¹, а, находясь, за рубежом, незадолго до создания «Падучей стремнины» написал «Позу отчаянья», отражавшую момент переживаемого безденежья и непечатания, так как и в Республике Эсти какое-то время ощущал себя «лишним». Знаменатель-

¹ Обозначение поэтического титула было заимствовано у самого Северянина, у которого «Король на плахе» – К. Фофанов, «Царица стиха» – М. Лохвицкая, «Президент республики “Поэзия”» – В. Брюсов, «Принц Сирени» – Б. Верин (Башкиров), «принц Лилий» – А. фон Эссен, «принц Нарциссов» – Б. Правдин.

но, что откликнулась на нее реальная Злата, с которой 16 лет не было у Северянина никакой связи и которая сумела ему помочь¹.

В романе же Северянин ограничивается любовной линией, воссоздавая отношения между персонажами от лица Златы. Это лирико-психологическая исповедь современной Татьяны, отличающаяся искренностью, силой чувства, нравственным благородством.

Выясняется, что Северянин был оболган Лизой, обиженной на поэта и внушившей Злате, что тот, в стихах забрасывал ее грязью. Но ознакомившись со стихами непосредственно, женщина поняла, что, напротив, опозитизирована в них, и признается, что, кроме Северянина, полюбить больше никого не смогла. С утратой главного для нее в жизни – любимого человека, для Злата, как и «для бедной Тани / Все были жребии равны...» [2, с. 165]. Она вышла замуж за обеспеченного человека, после его смерти вступила во второй брак, имеет детей, хорошо обеспечена, но без озарившей ее молодость любви все в жизни Златы пусто, безотраднo. Только воспоминания о первой любви примиряли Злату с жизнью:

Благословляла
Тебя, мечтой жила, любила тихо.
И был со мною ты в моих мечтах.
Не видела и не слыхала больше
Я ничего. Две жизни будто были:
Священная и светлая одна,
Другая – вся в грязи и в черном мраке.
<...>
К тебе, к тебе, к тебе хотела я!
[6].

Как показало время, любовь Златы и оказалась той преданной, неугасимой, вечной любовью, о которой нередко мечтают. Ничто не может ее убить.

К тому же из исповеди женщины выясняется, что она пожертвовала собой – своим счастьем, чтобы не помешать начинающему Северянину состояться:

Мы отдались взаимно. Ты дороже
Всего на свете был мне. Задала я
Себе вопрос: имею ли я право
Твою свободу брать? – Мне подсказала
Душа, что разные у нас дороги,
Что жизнь лишь начинается твоя,

¹ Подробнее об этом – в «Заметках о Маяковском» (1923) Северянина (см. [6, с. 402–417]).

Что на твоём пути я помешаю
Тебе [6].

Злата опасалась, что переключение с поэтического творчества на зарабатывание денег, дабы содержать их двоих, не позволит любимому осуществить полноценную самореализацию, потому и не пошла на примирение после измены Северянина, хотя раскаявшийся поэт об этом молил. Далось ей все это тяжело, но своему идеалу Злата осталась верна. Благородство натуры героини, ее нравственную красоту – вот что выявляет приводимое письмо. Сила неугасающего чувства вместе с тем подчеркивает незаурядность, талантливость, артистизм того, кто сумел вызвать такую любовь и отдает Злате должное, воспевая ее в «Падучей стремнине».

Хотя, как и в «Евгении Онегине» А. Пушкина, финал у Северянина остается открытым, можно рассматривать «Падучую стремнину» и как своеобразное прощание с прошлым, подведение под ним черты перед новым этапом творческого развития, ознаменовавшимся разрывом с модернизмом и поворотом к русской классике, и переменами в личной жизни, связанными с появлением в ней Фелиссы Круут – «женщины из Гамсуна», оказавшейся «дороже первой Златы» [7, с. 191], с которой Северянин узнал настоящую, счастливую любовь и обвенчался 21 декабря 1921 года. А жанр романа в стихах укоренился в творчестве Северянина, о чем свидетельствуют такие произведения, как «Колокола собора чувств» (изд. 1925), «Роса оранжевого часа» (изд. 1925), «Рояль Леандра» (изд. 1935), и представляет такую его разновидность, как автобиографический роман в стихах.

Библиографические ссылки

1. *Котович Т. В.* Энциклопедия русского авангарда. Минск: Экономсервис, 2003.
2. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // А.С. Пушкин. ПСС: в 6 т. Т. 3. М.: Госиздат худож. лит., 1950. С. 5–184.
3. *Северянин Игорь.* Ананасы в шампанском. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021.
4. *Северянин Игорь.* Классические розы. Медальоны. М.: Худож. лит., 1991.
5. *Северянин Игорь.* Менестрель. Поэмы. [Электронный ресурс]. URL: <https://traumlibrary.ru/book/severyanin-ss05-03/severyanin-ss05-03.html>. (дата обращения: 07.05.2024).
6. *Северянин Игорь.* Падучая стремнина. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikisource.org> (дата обращения: 07.05.2024).
7. *Северянин Игорь.* Сочинения. Таллинн: Ээсти раамат, 1990.
8. *Фофанов К.* Блуждая в мире лжи и прозы... // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Хрестоматия. М.: Высш. школа, 1988. С. 245–247.

**ПАСХАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ
Е.Н. ПОСЕЛЯНИНА «НИКОЛКА»**

П. В. Хинко

*Белорусский государственный университет,
ул. К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
hinkopolina@gmail.com*

В статье на материале рождественского рассказа Евгения Поселянина «Николка» выявлены и проанализированы образно-стилевые характеристики пасхального дискурса: духовное перерождение героя, притчеобразность, образ пасхального агнца, характерные цветообразы, мотивы раскаяния и прощения, чуда и воскресения.

Данное исследование осуществляется впервые по причине малоизученности автора.

Ключевые слова: Е.Н. Поселянин; пасхальный дискурс; рождественский рассказ; мотив; образ; цветообраз.

EASTER MOTIFS IN E. POSELYANIN'S STORY "NIKOLKA"

P. V. Khinko

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
hinkopolina@gmail.com*

In the article, based on the material of the Christmas story "Nikolka" by Evgeniy Poselyanin, the figurative and stylistic characteristics of the Easter discourse are identified and analyzed: the spiritual rebirth of the hero, parable-likeness, the image of the Easter lamb, characteristic color images, motives of repentance and forgiveness, miracle and resurrection.

This study is being carried out for the first time because the author has been little studied.

Key words: E. Poselyanin; Easter discourse; Christmas story; motive; image; color-image.

«Николка» – рассказ русского публициста и духовного писателя Евгения Поселянина (1870–1931) (настоящая фамилия – Погожев)¹,

¹ Русской православной церковью за границей канонизирован в лике мученика со включением в Собор новомучеников и исповедников Российских с установлением дня памяти 30 января.

написанный им в 1910-е гг. Произведение относится к жанру рождественского рассказа. Как известно, «традиционный рождественский текст входил в репертуар домашнего праздничного чтения и предназначался для всех членов семьи – от мала до велика – поэтому в основе его сюжета лежало обычно событие, способное вызвать отклик в сердце человека любого возраста: выздоровление смертельно больного героя, воссоединение семьи, спасение от нищеты» [5, с. 22].

На причастность данного рассказа к рождественскому указывают следующие элементы текста: указание на конкретный временной промежуток – подготовка к разговению, всенощная, снежный покров в лесу (зима, ночь накануне Рождества). Наконец, финальная фраза произведения: «...раздалось величание родившемуся Младенцу» [6].

Герой – ребенок, финал – чудесен. Об этом будет рассмотрено подробнее в тексте статьи.

В своей работе на материале данного рассказа мы рассмотрим образно-стилевые характеристики пасхального дискурса: текстовые компоненты, которые отсылают к традиционным знаниям и представлениям о празднике Воскресения Христова.

Процесс поэтического взаимовлияния рождественских, святочных и пасхальных рассказов кажется закономерным: они имеют много общего, так как приурочены к православным праздникам. Потому в рождественском рассказе нередко присутствуют мотивы рассказа пасхального. И. А. Есаулов в книге «Пасхальность русской словесности» отмечает: «Воздействие пасхального архетипа на рождественский жанр – явление весьма распространенное» [3, с. 64]. Он объясняет это особенностями культуры востока и запада: если на западе делается акцент на праздник Рождества, на рождественские архетипы, то на востоке ситуация обратная, «ведь здесь Пасха остается главным праздником не только в конфессиональном, но и общекультурном плане, что позволяет говорить о значимости пасхального архетипа для русской культуры» [3, с. 12].

Пасхальные рассказы своими истоками восходят от апокрифов к житиям и притче: «Особое значение для пасхального текста имеет субстрат духовно-культурной сферы – мифы и притчи, апокрифы и жития, сны и пророчества, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры определенного библейского периода истории» [5, с. 28]. Таким образом, к основным характеристикам пасхального рассказа можно отнести притчеобразность и мотив духовного перерождения героя, его воскресения.

Евгений Погожев является одним из самых популярных авторов-агиографов, его тексты по своим художественным достоинствам, присутствующим им лиризму и психологизму выделялись среди произведений лите-

ратуры подобного жанра. Поскольку он привык работать с агиографиями, то пасхальность как смыслообразующий элемент любого жития святого ему была ближе и естественно включалась им в собственно художественные произведения. Писатель признавал, что «правдивые сказания о подвигах былых людей христианства» отделены пропастью от современной «беззаконной жизни», но пробуждают в душе ее лучшее содержание, высшие интересы, ростки которых не погибают в человеке, пока он дышит [7, с. 566].

«Система образов в пасхальном тексте включает:

- образ “Праведника”;
- образ “Грешника”.
- присутствие Христа (нередко в подтексте)» [5, с. 29].

Образом «Праведника» в рассматриваемом произведении Е. Поселянина является главный герой Николка. Мальчик «лет семи» – типичный герой рождественского рассказа – ребенок. «В положительном смысле детство символизирует простоту и невинность», – такое определение дается в Словаре библейских образов. «Маленькие дети понимают то, что не поймут «мудрые», им открыта та правда жизни, сокрытая от многих, потому они могут со всей искренностью и чистотой сердца молиться и прославлять Бога» [8, с. 983]. Что отсылает и к евангельскому призыву: *Будьте как дети* (Мф 18:3).

Число семь также наделено определенной символикой: «Среди чисел с символическим значением самое важное место в Библии занимает число “семь”». Это число используется как символ завершенности или полноты. Число семь нам знакомо из количества дней в неделе, также чудес света в Евангелии тоже семь, «семь очей» у Творца-Вседержителя, «которые объемлют взором всю землю». Семь «очей» означают полноту охвата Богом всего в Своем творении, семь дней в неделе – это «богоданная структура творения» [8, с. 1052].

Следующий образ в системе персонажей пасхального рассказа – образ «Грешника», который представлен Марьей, мачехой Николки, она же в тексте названа «Иудой», предательницей, ведь женщина бросает ребенка на съедение волкам. Ее мотивы не до конца известны: она хотела спасти себя, кровного маленького сына, но то, что она принесла в жертву мальчика Николку остается бесспорным фактом. Она не любила своего пасынка: «Он старался стоять как можно тише, чтобы чем-нибудь не рассердить мачеху. «...» ему хотелось поскорее сесть на дровни, где его уже не за что будет бранить» [6]. Существует такой архетип, которым можно охарактеризовать данный эпизод произведения – «предпочтение младшего ребенка старшему»: «Примеры предпочтения младшего ребенка Старшему встречаются в Ветхом Завете

настолько часто, что их можно считать самостоятельным архетипом» [8, с. 589]. Так что совсем неудивительно, что ее выбор пал на старшего ребенка. «Вместе с тем, пренебрегаемый ребенок вызывает сострадание, независимо от того, достоин он такого к себе отношения или нет» [8, с. 589].

Вторым грешником после Марьи является Михайла, ее муж и родной отец Николки, который сделал вид, что не заметил предательства женщины. Он косвенно стал соучастником убийства.

Присутствие Образа Христа передается в тексте через наименования «что-то», «эта сила» и одухотворенную природу: «И вдруг **что-то** радостное, такое, чего он не испытывал еще никогда в жизни, охватило мальчика. Почему-то ему стало ясно, что он спасен. **Какая-то сила** стояла вокруг него в лесу, меж деревьев, лилась с высокого неба, и эта сила ласкала и оживляла его. **Эта сила** смела куда-то страшную стаю волков, и торжествующая наполняла благоволением и радостью весь лес. То была **какая-то бесплотная сила**. Она неслась над землей и разливала вокруг себя успокоение и отраду. И там, куда приближалась она, белее **стлалась** снежная пелена, горячее и приветливее **светили** с неба звезды, и все с ликованием **встречало** сошествие чудного Младенца. Земля **чуяла** эту **животворящую силу**. И пред ее шествием седые сосны **склоняли** свои гордые вершины, а под снежным саваном **та сила** совершала невыразимые вещи» [6]. Связь этой силы с Пришествием Младенца и изгнанием ею всего зла в момент своего прихода позволяет определять ее как Божию силу.

Произведение открывается сценой приготовления к разговению. Здесь описывается праздничный стол: пирог с промасленной коркой, жирный кусок баранины, горящие щи. Однако по правилам на разговение нельзя есть много, прием пищи должен быть скромным. Но стол хозяйина Михайлы забит едой: пирогами, щами и бараниной. Интересен выбор последнего блюда. Баранина, приготовленная на разговение, отсылает к образу жертвенного ягненка, то есть Николке. Автор вводит мотив грядущей жертвенности через образ баранины. «Агнцы ассоциируются с кротостью, невинностью и зависимостью. Еще чаще агнец ассоциируется с жертвоприношением» [8, с. 28]. Пассивность этого образа и то, как он становится вечной жертвой, служат подходящей метафорой гонений и мученичества. Пасхальный агнец – прообраз Иисуса, чья пролитая кровь дает возможность многим обрести спасение. Принесение в жертву Исаака, наконец, принесение в жертву Христа за весь мир, – так в образе Николки воплощается аллюзия на чистого агнца, который берет на себя страдания за других (его гибель спасла от съедения волками всю семью).

Пасхальная тема в рассказе Евгения Поселянина также реализуется посредством эстетической значимости цвета.

Основными цветами в пасхальном тексте являются красный, белый, голубой, зеленый. Кроме этого, знаменательными библейскими образами Воскресения являются серебро и золото.

«... Марья стала обряжаться. Она была из зажиточного дома в Трехбратском и любила показать себя лицом. Не хотелось ей в такой день выезжать кое в чем. И когда надела она цветной сарафан с дутыми **серебряными** пуговками, голову повязала **красным** шелковым платком, накинула тулуп, крытый тонким синим сукном, то стала еще величавее и пригляднее» [6].

Пуговицы на сарафанах были серебряными, а серебро «служит после золота основным библейским образом высокой ценности» [8, с. 1064]. Образ серебра может быть как положительным, так и отрицательным в зависимости от того, как им распоряжаются. Как пример алчности выступает серебро в Новом Завете: Иуда согласился предать Иисуса за тридцать сребреников. Последующий поступок Марьи подтверждает ее сходство с образом Иуды.

Красный цвет символизирует жизнь, это цвет крови, кровь – это вещество, что питает человека, даря ему способность к жизни. «... а человек получил кровь от своего Бога-творца. Поэтому красный – цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна» [1]. Так же и Пасха: она вся *красная*, потому что красный – это цвет победы и вечной жизни, это цвет пролитой Крови Спасителя и Его Славного Воскресения. В то же время красный цвет изображает противоположное явление – грех, позор: «Самый тяжелый грех – кроваво-красный, цвета застывшей венозной крови» [1]. В нашем случае, красный – цвет греха, цвет крови, которой Марья окропила свои руки, убив сына.

В некоторых библейских текстах красный выступал как противопоставление белому цвету как символу праведности и чистоты.

Белый еще с древних времен был особым цветом. Это символ чистоты и невинности, здоровья, вселенского блага и радости, мира, согласия в нем. Белый – это свет, противоположность черному – мраку. «В Ветхом завете белый – это цвет самого Бога, ангелов, святых и праведников» [1]. И именно он символизирует Воскрешение Иисуса Христа. «Библия ссылается на белые цветы много раз. Считается, что они выросли в Эдемском саду и поливались слезами Евы» [9].

Белыми в произведении является снег и цветы, а именно: подснежник, ландыш и ромашка.

«...там, сзади, чернела на **белом** снегу стая, окружившая сброшенного с дровней мальчишку» [6].

«По деревьям от корней потекли живые соки, на лучах снег покрывался **зеленой** свежей травой, зацвели цветы. Нежный **подснежник**, чистый **ландыш**, **белая ромашка**, **голубая незабудка**, полная благоухающей влаги **фиалка**, – прорастали там, где за минуту лежал мерзлый снег, и в **лиловых** чашечках **колокольчиков** слышался веселый тоненький звон...» [6].

Многообразен в символике цвета зеленый. Это цвет жизни, природы, когда все расцветает, возвращается к жизни после долгого покоя. «Излюбленный образ Священного писания – образ рая, где все зеленеет и благоухает...» [1]. Кроме этого, литературовед С.Ю. Николаева в своей монографии «Пасхальный текст в русской литературе», отмечает, что «пробуждение природы имплицитно связано с возрождением человека» [5, с. 33].

Голубой цвет – это цвет неба. Он «определял границу между Богом и людьми и служил символом Его величия» [8, с. 1297].

Следующий для рассмотрения – пурпурный: «На уровне византийской символики пурпур объединил вечное, небесное, трансцендентное (синее, голубое) с земным (красное)» [1]. Трансцендентный – находящийся за пределами мира.

И у самих цветов есть своя определенная символика: «Цветы и связанные с ними образы распускания, цветения и расцвета служат иллюстрацией нескольких важных библейских тем, таких как гордость, красота, любовь, восстановление и быстротечность» [8, с. 1298].

Если у белого характеристика, в основном, положительная, то у черного, напротив, отрицательная, негативная. Свет и тьма – это естественное сопоставление, как добро и зло, жизнь и смерть. «Черное небо и темнота, глубокие ямы, пещеры, ущелья, истлевшая плоть, сгоревшее дерево, болотная грязь – все это вызывает у человека инстинктивный страх и отвращение; черное поглощает энергию человека и делает бессильным его зрение, что само по себе грозит опасностями» [1]. Потому мы можем сделать выводы, что черный цвет выполняет функцию по окрашиванию контекста в отрицательный, он цвет зла, смерти, страха, скорби, одновременно является антиподом белого цвета. «Если белый был цветом Бога, то черный – это цвет его антипода – дьявола» [1].

«Все для разговенья было готово... В избе было почти все прибрано. В святом углу с **почерневшею** большою иконой Скорбящей и новенькими образами в бумажных ризах засвечена была лампадка», – с этих слов начинается рассказ, они задают определенную атмосферу [6]. Как будто бы обстановка праздничная, все готово для разговения, пост вот-вот закончится, наступит святой праздник Рождества, когда родился Иисус Христос. Но именно вот эта «почерневшая» икона становится зна-

ком надвигающейся беды, указывая на грех, богоотступничество, в конце концов, сигнализирует о потере веры, о пренебрежении к ней, ведь обычно иконы чернеют из-за неправильного ухода за ними.

«Не очень далеко от древней бежало что-то разбросанное, **черное**, и из этого **черного** светились как будто прыгающие огоньки», – черными предстают в произведении волки [6]. Волки появились тогда, когда их не ждали, напали на семью, тем самым формируя «волчий мотив» произведения, угрозу для жизни главного героя [2, с. 200]. Волк – это типичный хищник леса, но в Библии волк занимает особую нишу как свирепый, злобный зверь, носитель смерти.

«Лампада теплилась перед иконой Скорбящей и образами в **золотых** бумажках», – одно из последних предложений рассказа, в котором упоминается золотой цвет [6]. Вспомним предложение из первого абзаца: «... с **почерневшею** большою иконой Скорбящей и новенькими образами в бумажных ризах...» [6]. Там ставился акцент на почерневшую икону, а здесь – на золотые образа. Золото – символ ценности, прочности, долговечности. Как будто вера была обретена, как будто она вернулась в забытый уголок, как будто грешные души получили прощение. Закономерно то, что поменялись акценты в первом и последнем абзаце: «Высокая ценность и непреходящее значение золота часто служат в Библии основанием для сравнений. Когда тот или иной библейский автор хочет подчеркнуть превосходство чего-либо, он часто обращается к образу золота. Ценность золота настолько велика, что в Библии оно может служить символом даже Самого Бога» [8, с. 384].

Не меньшую роль в рассказе играют имена, ведь именно имя видит читатель в первую очередь, оно появляется уже в самом названии произведения. В рассказе всего три имени: Николка, Марья, Михайла.

С древнееврейского имя Марья означает «горькая», «печальная», «отвергающая», «госпожа», «любимая», оно считается библейским именем, ведь так звали Богородицу. «Она исполняет множество ролей – смиренной Служительницы Бога, идеальной девственницы, образцово преданной матери, ученика Христа, соучастницы страданий Христа» [8, с. 599]. Но общего у героини с Вечным Образом Матери только имя, более того, она не дала жизнь, а забрала ее, предала пасынка.

Имя Михайла – это устаревшая форма мужского *имени* Михаил (от ивр. מִיכָאֵל, из выражения מִי כִמוֹ אֱלֹהִים «кто подобен Богу?»). Имеет два толкования, однако чаще встречается форма: «Кто как Бог».

Михайла напоминает своим поведением человека, который возмнил себя Богом, человека, который посчитал, что имеет право судить, чьи жизни ценнее, чем остальные, а чьи менее ценные. В момент предательства подчеркивается некоторая причастность хозяина к произошед-

шему: «**Был ли затемнен** ум Михайлы, **не слышал ли** он, как зовет его сынишка, но он все хлестал бесившуюся лошадь» [6]. Формулировки «был ли», «не слышал ли» усиливаются частицей «ли», которая придает фразам большую вопросительность, а также вносит оттенок некоторого сомнения. Так «был ли», «не слышал ли»? Остальное для Михайлы было неважным, он бежал от всего того, что произошло в темном лесу. Михаил так, как и его жена, скорее «пародия» на своего сакрального тезку – архангела Михаила.

Имя Николай в переводе с греческого языка означает «победитель народов», в христианском сознании прочно ассоциируется с образом Николая Чудотворца. Святой Николай – покровитель детей, одно из чудес которого – воскрешение человека. Невинная жертва, Николка – это мученик, а мученичество – это отсылка к житию святого.

Согласно признакам рождественского рассказа, смерть мальчика относится к чуду: «Одно из ярких проявлений чуда – рождественская смерть, но не в привычном понимании, а чудо смерти. Рождественская смерть символизирует переход в божественный мир, смерть не что иное, как рождение – в чем и заключен основной смысл Рождества» [5, с. 25]. Смерть выступает как чудо, избавление от страданий, искупление грехов, воцарение правды.

После своего предательства Марья и Михайла испытывают страшные угрызения совести: на сердце у них было тяжело, не смели никому в глаза смотреть. «Михайла тосковал по сынишке, а Марья терзалась жгучим раскаянием» [6]. «Пасхальное, не рождественское, «чудо» призвано наставить героя на путь истинный, способствовать его духовному прозрению. Типичные пасхальные мотивы и сюжеты (евангельские мотивы, мотив жизненного самоопределения, мотив раскаяния и прощения, душевного обновления), пасхальная атрибутика и символика (кулич, пасха, свечи, верба; белый, лазурный, красный, золотой цвета и др.) образуют устойчивый мотивный комплекс жанра» [4]. В конце рассказа происходит прозрение персонажа: «Не смела Марья молиться, но в уме ее стояла одна мысль, – что Бог велик и что Он мог бы сделать так, как будто ничего этого не было. С сокрушенной душой, сознавая себя последнею из грешниц, входила она в избу» [6]. Она раскаялась, как раскаялся Иуда, бросив деньги на землю.

Финал рассказа предполагает двойную трактовку: они видят мальчика в храме, а после службы – спокойно спящим дома.

Образ мертвого-воскресшего мальчика можно рассматривать в контексте поэтики модернизма (рассказ написан в 1910 годах) с его символизмом, кодировкой смыслов. После происшествия на лесной дороге Марья с мужем идут в храм на навечерие Рождества Христова, во время

которого видят Николку, выходящего из алтаря, мальчик кланяется своей убивице в ноги. Это пасхальный финал воскресшего мученика, который получил свое достойное место в Царствии Небесном. И день его кончины стал Днем Его рождения в жизнь вечную.

По возвращении из храма родители находят Николку спокойно спящим на лавке под образами, что вполне подходит под поэтику рождественского рассказа с его обязательным счастливым концом (может быть, волки чудесным образом «отвлеклись» от мальчика, что-то или Кто-то их спугнул).

Таким образом, в рассказе «Николка» Евгения Поселянина наблюдается синтез рождественских и пасхальных жанрообразующих элементов. К рождественским относится время событий, герой и счастливый финал. К пасхальным – притчеобразность, система образов (грешник, праведник, образ Христа), пасхальный агнец (Николка), цветообразы (красный, белый, голубой, зеленый, золотой), мотив чуда («рождественская смерть» с элементами пасхального чуда), мотив совести, а также типичные пасхальные мотивы раскаяния, прощения, воскресения героя.

Библиографические ссылки

1. Григорьева Э. И. Анализ развития цветовой символики в христианской культуре [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-razvitiya-tsvetovoy-simvoliki-v-hristianskoj-kulture> (дата обращения: 04.03.2024).
2. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995.
3. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М. : Кругъ, 2004.
4. Козлова Я. О. Эволюция жанра пасхального рассказа в прозе А. П. Чехова [Электронный ресурс] // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Вып. 5 (847), 2021. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-zhanra-pashalnogo-rasskaza-v-proze-a-p-chehova> (дата обращения: 04.03.2024).
5. Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века: монография. М. : Ярославль : Литера, 2004.
6. Поселянин Е. Николка [Электронный ресурс] // Свято-Троицкая Сергиева Лавра. URL: <https://stsl.ru/lib/rozhdestvenskie-stikhi-i-rasskazy/evgeniy-poselyanin-1870-1931-nikolka> (дата обращения: 04.03.2024).
7. Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2020. Т. 57.
8. Словарь библейских образов ; под ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана. СПб. : Библия для всех, 2005.
9. Шестернева, Л. Г. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы [Электронный ресурс] // Поволжский педагогический вестник, т. 9, №4(33), 2021. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyu-rasskaz-kak-zhanr-russkoj-literatury-1> (дата обращения: 04.03.2024).

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО С.А. ЕСЕНИНА: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА И СТИЛЯ

Е. А. Цвирко

*Белорусский государственный университет,
ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
liza_tsvirko99@mail.ru*

В статье рассмотрена ранняя лирика С. А. Есенина, которую можно охарактеризовать наличием следующих признаков: фольклорная основа многих произведений, присутствие библейских мотивов, связь с древнерусской литературой, поэтизация мира природы, музыкальность лирики.

Ключевые слова: С.А. Есенин; Радуница; фольклор; библейские мотивы; народные песни; природа.

EARLY WORK OF S.A.ESENINA: FEATURES OF GENRE AND STYLE

E. A. Tsvirko

*Belarusian State University,
st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
liza_tsvirko99@mail.ru*

The article examines the early lyrics of S. A. Yesenin, which can be characterized by the presence of the following features: the folklore basis of many works, the presence of biblical motifs, connections with ancient Russian literature, poeticization of the natural world, the musicality of the lyrics.

Key words: S.A. Yesenin; Radunitsa; folklore; biblical motives; folk songs; nature.

Есенин в одном из первых своих стихотворений писал: «Родился я с песнями в травном одеяле...» [1, с. 37]. Так предначертано человеку, что его рождение связано с неминуемой смертью. Это круг жизни, отведенный ему. Поэтому стихи и размышления Есенина о смерти – это понимание жизненного пути человека во всей его целостности, в радости бытия и трагедии смерти. Этот путь родственен пути природы, где расцвет и буйство красок сменяются увяданием и смертью. Естественный цикл повторяется: рост чередуется с увяданием, а увядание чередуется с новым цветением. Осень и зима сменяются весной и летом. И так повторяется снова и снова.

«Об этом круговороте в природе – первая есенинская книга «Радуница», вышедшая в начале 1916 года, когда Есенину, приехавшему весной 1915 года в Петроград, где за полгода были опубликованы десятки его стихов, где его принимали в литературных салонах, где проходили его поэтические вечера, было двадцать лет. Тогда град Петра стал для Есенина тем местом, в котором был открыт его талант, где он получил первое признание. Именно там он стал поэтом» [6].

Название книги «Радуница» уникальное. Радуница – день поминовения усопших. Еще живя в Москве и реализуя замысел своей первой книги, Есенин намеревался назвать ее «Радуница». Книга была издана в петроградском издательстве Аверьянова М. В. Автор сохранил его на потом и существенно переработал книгу для второго и третьего изданий, вышедших в 1918 и 1921 годах. Раздел «Радуница» входил в книги Есенина «Собрание стихотворений» (том 1; 1922 г.), «Избранное» (1922 г.) и «Березовый ситец» (1925 г.). Предполагался этот раздел и в неизданной книге «Руссеянь» (1920 г.). Все это свидетельствует о том, что название было выбрано поэтом далеко не случайно и было важно и актуально на протяжении многих лет, практически в течение всей его творческой жизни.

На необычность названия книги обратил внимание уже один из ее первых рецензентов Г. Хомяковский: «... непонятно, – писал он, – почему именно Есенин назвал сборник “Радуница”, что понимается в смысле поминок на Фоминой усопших» [14, с. 76]. Есенин, выросший в крестьянской семье и учившийся в земской школе и второклассной учительской школе, хорошо знал как православные обряды, так и народные традиции, зафиксированные в фольклоре. Сам он не только исполнял народные песни, но и собирал фольклорные материалы. Поэтому для более глубокого и полного понимания замысла Есенина, символа названия его первой книги, мы обратимся к традициям фольклора и русского православия [10].

Итак, Радуница. Этот обычай и связанный с ним термин существуют уже много столетий. По мнению М. Никифоровского, высказанному в 1970-е годы, «в христианскую эпоху Великий пост сильно мешал празднованию языческой весны, разделив праздник Масленицы на две части, одну из которых перенесли на конец рождественского мясоеда, вторую часть до Пасхи и после» [6]. Это суждение во многом справедливо, однако нельзя игнорировать раннехристианское понимание Великого Поста как подготовки оглашенных к церемонии крещения, не только символически, но и буквально связанное с Пасхой.

Крещение как смерть ветхого человека и воскресение христианина аналогично весеннему пробуждению природы и связанным с ним дохри-

стианским обрядам. Здесь можно говорить о близости и многослойности понятий. Недаром «Радуница» упоминается и в «Полном богословском словаре православной энциклопедии» [6].

На временную соотнесенность Масленицы и Радуницы, на их особую значимость в народном календаре указывает приводимая И. М. Снегиревым старинная поговорка: «Выпили пиво на Масленице, а с похмелья ломало после Радуницы», а также фрагмент народной песни: «Зять ли про тещу пивца варил, / Пива наварил да ко Масленице; / Звал ли тещу ко Радунице, / А теща пришла накануне Рождества» [12, с. 50].

Чем же интересна Радуница и связанные с этим праздником обряды? Обратимся к старым, еще середины XIX века, изданиям. А. В. Терещенко в 1848 году писал: «Радуница происходит от слова “радоваться”. Народ, поминая в это время родителей, думает, что они радуются с ними» [6]. И. М. Снегирев, основываясь на этнографических данных, отмечал в 1837 году: «Радуница, или Навий вторник, и Троицкая суббота соединялись в древности с окличками мертвых. В Гжатске и вообще в Смоленской губернии у простолюдинов в родительские дни собираются родственники на свои кладбища плакать и пировать; а ввечеру сходятся туда молодцы и девки свыкаться, оправдывая делом русскую пословицу: “Начинают за упокой, а кончат за радость”» [12, с. 214–215].

Оценивая двойственность, присущую празднику, В. И. Даль производит слово «радуница» и родственные ему от слова «рад», сомневаясь, однако: «но где же тут радость! Не от родитель ли? или от радеть!» [6]. А. Н. Афанасьев определяет радуницу как «праздник обновляющейся весной природы, издревле получивший значение времени, посвященного чествованию усопших; ибо с воскресением природы от зимней смерти соединялась мысль о пробуждении умерших, об освобождении их из мрачных затворов ада» [4, с. 3–4].

И. П. Калинин считал Радуницу «самым важным торжеством в честь усопших»: «... можно полагать, что он был остатком древнего дохристианского поминовения умерших...» [6]. Рассмотрение Радуницы, предложенное А. Н. Афанасьевым и И. П. Калининым, позволяет увидеть этот день как звено в цепи весенних обрядовых праздников.

Подобные попытки систематизации предпринимались еще в первой половине XIX века. Встреча весны – Красная горка – Радуница – так выстраивал первые весенние праздники И. М. Снегирев. Первое марта – Встреча весны – Красная горка – Радуница – расширял этот перечень А. В. Терещенко. Таким образом, Радуница – один из весенних праздников, которому придавалось особое значение, что не в последнюю очередь было связано с его закрепленностью в календаре после Пасхи. «Радуница в Великой России, – писал И. М. Снегирев, – посвящена поминовению

родителей; ибо, по мнению народному, они радуются, если их поминают и приходят с ними христосоваться» [12, с. 48]. А. В. Терещенко его дополняет: «Многие думают, что души умерших встают во время поминовений из темниц (из гробов), радуются и слушают поминальную обедню в церкви за алтарем» [12].

Описывая обрядовые посещения кладбищ на Радуницу, С. В. Максимов отмечал: «Когда яства расставлены, поминальщики окликают загробных гостей по именам и просят их попить-поесть на поминальной тризне» [11]. Рассматривая Радуницу как день, когда поминальные обряды достигают своего апогея, В. Я. Пропп писал: «Смех на могилах в праздник всеобщего воскресения природы и воскресения божества означает, что мертвые не умерли» [9, с. 23]. Значение обряда исследователь видит в намерении приобщить умерших предков «к кругообороту жизнь – смерть – жизнь, которым живет природа и который нужен земледельцу» [9, с. 23].

Если в обычное время из могилы выходят только мертвецы, умершие неестественной смертью, то во время весеннего возрождения все предки- основатели и защитники племени общаются со своими живыми родственниками. Как памятник умершим, Радуница связана не только с идеей возрождения, но и с основополагающим культом племени, почитанием домашнего очага. Ведь установлено, что в древности умерших хоронили в доме или рядом с ним.

Таким образом, был создан единый комплекс, в центре которого горел огонь, который охраняли почетные предки – основатели и защитники племени. Праздник Весны – символ победы жизни над смертью. Если Масленица, расположенная раньше в календаре, связана с природными стихиями и в то же время с активным и действенным участием человека в смене зимы, возрождающейся весной, то Радуница – это призыв к человеку, возрождение, в сознании людей воскрешаются их умершие предки. И в этом проявляется активность человека в определении своей судьбы и судьбы своих предков, покровителей племени, что в свою очередь влияет на живущих.

«Человек – как отмечает А. К. Байбурин в книге «Ритуал в традиционной культуре» – превращает – посредством ритуала – естественные события в календарном изменении природы и в физическом состоянии человека в факты культуры, т. е. включает себя как активное действующее лицо в развертывание неподвластных ему в настоящее время процессов» [5, с. 118].

Таким образом, слово «Радуница» в названии книги Есенина очень важно для понимания не только замысла Есенина, но и всего творчества поэта. Во-первых, встреча – это связь в рамках дня, обряд христианского

и дохристианского происхождения, глубокая связь в общине и понимание праздника. Во-вторых, Радуница символизирует возвращение к культуре предков и дому. Дом – очаг и символ вселенной и страны – дом, связь земли и мира – эти темы являются для Есенина важнейшими.

В-третьих, Радуница – это объявление возможности и реальности воскрешения, вера в победу жизни над смертью, в изменение мира и человека.

Подобные мотивы, упомянутые в первой книге, особенно характерны для коротких поэм Есенина революционного периода и отчетливо звучат во многих других его произведениях. И, наконец, Радуница выражает неотделимость мира природы от мира человека, нераздельность природной смерти и смерти человека, возрождения природы и вхождения в нее человека. Это одна из центральных тем, которые Есенин раскрывал на протяжении всей своей творческой деятельности.

Характерное для многих стихов Есенина сочетание христианских и языческих элементов отчетливо проявилось в стихотворении «Микола», открывающем «Радуницу» и посвященном одному из самых почитаемых на Руси святых – Николаю Чудотворцу. Микола у Есенина – и христианский святой, и старичок-лесовичок, который ходит в «лапоточках... мимо сел и деревень», на плечах его котомка, умывается Микола «белой пеной из озер» [1, с. 7]. Он умеет разговаривать и с птицами и зверями на их языке, и с «Богом, в белой туче-бороте», спасает зверей от пожара. Представлен языческий образ лесовика, который показывается и как христианский святой: «поет негромко» Иорданские псалмы», молится «за здравье православных христиан». Сам Господь просит Миколу обойти русский край, защитить «скорбью вытерзанный люд». Важно также, что стихотворение это посвящено именно Николаю Угоднику, который у христиан всего мира называется Русским Николаем, потому что особо почитается на Руси и помогает русским: «В шапке облачного скола, / В лапоточках, словно тень, / Ходит милостник Микола Мимо сел и деревень» [1, с. 7].

В книге «Радуница» по ее генеральному плану раскрывается тема годовых циклов в природе: рождение – смерть – возрождение. Почти все стихотворения в книге изображают вполне конкретный период, который обычно легко определить по фрагментам по различным элементам пейзажа, деталям.

Например, в стихотворении «Задымился вечер, дремлет кот на бруссе...» создается достаточно определенная картина золотой осени: «Вьются паутины с золотой повети. / Где-то мышшь скребется в затворенной клетки... / У лесной поляны – в свяслах копны хлеба, – Ели, словно копыя, уперлися в небо» [1, с. 38].

Порой для характеристики времени года автор использует указание на то, кем становятся крестьяне, выполняя определенную сельскохозяйственную работу: «Слушают сказ старика косари...» или «Темным елям снится / Гомон косарей...» («Топи да болота»). Промежуточное положение занимают описания, в которых характеристики природы и человека неотделимы друг от друга. Сливаясь, эти описания дают единый образ: «Ой, вы, луга и дубравы, – / Я одурманен весной!» («Сыплет черемуха снегом...») или «Сядем в копны свежие под соседний стог» («Выткался на озере алый свет зари...»).

В более редких случаях есть указание на конкретный день, обозначенный по народно-христианскому календарю: «Троицыно утро, утренний канон...» («Троица») или «Погадала красна девица в семик. / Расплела волна венки из повилик» («Кручина»). Иногда в стихотворении отсутствует какая-либо «земная» характеристика состояния природы, тогда ее заменяет «небесная». «Кроткая синева» неба и «легкокрылые облака» в стихотворении «Не с бурным ветром тучи тают...» говорят о весенне-летнем периоде.

Вошедшие в есенинскую «Радуницу» стихотворения соотносятся с теплым временем года, точнее, с промежутком от весеннего до осеннего солнцестояния, когда продолжительность дня превосходит продолжительность ночи. Исключение – финал маленькой поэмы «Микола», в котором говорится о зимнем празднике «в честь угодника Миколы», приходящемся на 6 декабря (по старому стилю). В этом произведении дается довольно широкая временная характеристика: «Веток бисерный извив» – «Высоко стоит злотравье» – «Собирайте милость Божью / Спелой рожью в закрома» – «Осень роши подождгла» – «На снегу звенят колосья / За косницами берез» [1, с. 12–16], то есть последовательно проходят весна, лето, осень и наступает зима.

Для стихотворений «Радуницы» в соответствии с ее названием центральным становится весеннее обновление, то есть воскресение природы, круговорот годового природного цикла, где за смертью следует новое рождение. По-иному раскрывается эта тема в произведениях, где речь идет о человеке. В стихотворении «Не с бурным ветром тучи тают...» евангельская история соотносится с современными поэту событиями. Автор описывает второе пришествие Христа, но это не мрачные апокалиптические картины, а сошествие Христа на землю, знаменующее собой коренное преобразование всей земной жизни, новое радостное соединение земного и небесного, человеческого и божественного.

Этим стихотворением Есенин противопоставляет характерным для начала XX века идеям о богооставленности человека, предлагая свое прочтение пророчеств Иоанна: «И в каждом страннике убогом / Я визнавать пойду

с тоской, / Не Помазуемый ли Богом / Стучит берестяной клюкой. / И, может быть, пройду я мимо / И не замечу в тайный час, / Что в елях крылья херувима, / А под пеньком голодный Спас» [1, с. 317].

В стихотворении «Край родной! Поля как святцы...» земная жизнь человека представлена как краткий миг: «Все встречаю, все приемлю, / Рад и счастлив душу вынуть. / Я пришел на эту землю, / Чтоб скорей ее покинуть» [1, с. 315]. Но этот миг становится вечностью, ибо человек соединен с божественным и природным мирами. Чувством этого единства и вечности наполняется «тихая тайна» затаенных «в сердце мыслей»: «С тихой тайной для кого-то / Затаил я в сердце мысли» [1, с. 315]. В стихотворении не используется слово «смерть», но тема кратковременности пребывания человека на земле явственно присутствует. Именно это стихотворение, переработанное автором, открывает книгу Есенина «Березовый ситец» (1925 г.).

Следует отметить, что в «Радунице» есть и произведение, заканчивающееся смертью героини, это стихотворение «Ты поила коня из горстей в поводу...», которое Есенин озаглавит позже «Подражанье песне».

В стихотворении «Поминки» поэт обращается к поминальной обрядности. В этом тексте воспроизведены приметы поминок на кладбище: «коливо» (поминальное блюдо), нищие, причитающие родственники, священник. Здесь, как и в приведенных выше произведениях, Есенин не использует само слово «смерть». Даже у мертвых есть свои «жилища», причем такие, которые посещают живущие на земле люди. Так происходит сближение этого, земного, и нездешнего миров. Связующим звеном между двумя мирами становятся птицы – «небесные птахи». Они являются и обитателями земли, и небесными странниками. Так Есенин еще теснее связывает земной и небесный миры.

В стихотворении «Кручина» о смерти вновь не говорится, но ее предвещают приметы, которые наводят на девушку печаль: «На березке пообъедена кора, – / Выживают мыши девку со двора. / Бьются кони, грозно машут головой, – / Ой, не любит черны косы домовой» [1, с. 30]. Смерть предвещает и природа, поэтому волнуемая многочисленными предзнаменованиями девушка проникается мыслью о неизбежности своей быстрой кончины: «Ходит девушка по берегу грустна, / Ткет ей саван нежнопенная волна» [1, с. 30].

Если в тех стихотворениях есенинской книги «Радуница», которые посвящены весеннему пробуждению природы и описанию годового цикла, нет трагического ощущения, поскольку смерть является залогом скорого весеннего возрождения, то в произведениях, где говорится о смерти людей, звучат трагизм, грусть, печаль от невозполнимой утраты.

«Но вместе с тем в целом «Радуница» – книга не о страхе гибели, а о вечном круговороте жизни и смерти, осмысленном еще нашими предками и закреплённом в многочисленных обрядах, бережно вплетённых автором в литературную канву» [6].

Одно из основных направлений сборника «Радуница» – песенный жанр. Музыкальность и мелодичность стихов Есенина – отличительные черты есенинской лирики. Народная песня оказала большое влияние на все творчество поэта. Песня является основным источником первых поэтических опытов Есенина, поэтому большинство стихотворений сборника «Радуница» написаны в песенном жанре. Русская песня была тем жанром, который формировал неповторимый поэтический мир Есенина.

Народные песни были известны поэту с детства. В семье Есениных постоянно звучали народные лирические песни, легенды, народные песни, сказки и притчи. Его бабушка и дед любили петь старые песни. Мать Есенина, Татьяна Федоровна – одна из лучших певиц села. Все это породило любовь и интерес к музыке и способствовало развитию музыкального дара. Самую поэзию Есенина можно назвать музыкальным произведением. Многие формы стихов поэта органично сочетаются с мелодическими песенными основами.

Влияние песенного фольклора очень значимо в ранней лирике Есенина, поэтому во многих стихотворениях «Радуницы» мы находим жанровые и стилистические особенности песенного фольклора.

В сборнике «Радуница» выделяем такой песенный жанр как обрядовая песня. Специфическая песня, сопровождающая какой-либо народный обряд. Это могли быть как обряды, связанные с религиозными празднествами, так и семейные, приуроченные к наиболее значимым событиям семейной жизни. В сборнике обрядовые песни, чаще всего, стихотворения, имеющие в своем названии отсылки к традиционным народно-обрядовым или семейно-бытовым праздникам. Таковые, прежде всего, стихотворения «Троица», «Девичник», «Матушка в купалицу по лесу ходила», «Рекруты», а также стихотворение «Кручина». Есенин обращается к сюжетам и мотивам обрядовых песен, но представляя их с другой стороны.

В стихотворении «Матушка в купалицу...» уже в первых строчках мы встречаемся с Купалой. Важно отметить, что это именно народный праздник, в котором явственно проступает языческий характер поклонения силам природы. Традиции и поверья, связанные с этим праздником, не описываются прямо, а передаются косвенно. Почему матушка в такой день ходит по лесу? Это яркая отсылка к многочисленным обычаям и преданиям, связанным с растительным миром. Именно в этот день травы наполняются особой силой («травы ворожбинные»), люди выходят на

поиски цветка папоротника, обладатель которого наделяется необычными способностями и силой. «Кормилица» ходит босая по росе. Умывание росой в этот день наделяет людей здоровьем и красотой, а колючие травы сообщают волшебные силы человеку. Поэтому-то и ходит матушка по лесу. Мы отмечаем одушевление природы, что свойственно всем обрядовым песням. Мир природы предстает перед нами в загадочном, необычном виде. Это мир, полный тайн. Пейзажные образы символизируют неразрывную связь лирического героя с живым, обновляющимся миром природы: «Зори меня вешние в радугу свивали. / Вырос я до зрелости, внук купальной ночи» [1, с. 37]. В стихотворении подчеркивается тесная связь человека с природой и народными традициями.

Стихотворение «Кручина» пронизано народными поверьями, фольклорными образами. Здесь показан реальный обряд гадания в семик: «Погадала красна девица в семик» [1, с. 38]. Именно в семик девушки гадали о своей судьбе, о своем суженом. По тому, как поведет себя венок – всплывет, потонет, поплывет в даль, судят о будущем. Согласно гаданию, расплетенный венок символизирует несчастье, расстройство замужества. «Расплела волна венок из повилик» [1, с. 38], поэтому и плачет девушка-царевна. Снова перед нами возникает образ героя, тесно связанного с природой, с народными приметами.

Стихотворение наполнено фантастическими, загадочными элементами, что сближает его со сказкой. Отмечаем динамику действия: один образ быстро сменяется другим. Такая динамичность в совокупности со словами глагольной семантики («запугал», «выживают», «бьются», «грозно машут») придают стихотворению напряженность и драматичность. Междометия «ой», «ах», соответствующие устной традиции, народному «всхлипу», наполняют стихотворение еще большей лиричностью и эмоциональностью. Природный мир, окружающий лирическую героиню, предстает в загадочном, враждебном виде: «Бьются кони, грозно машут головой, / Ой, не любит черны косы домовой» [1, с. 37].

Природа не просто олицетворяется, она выступает как отдельный персонаж: «Запах ладана о рощи ели льют, / Звонки ветры панихидную поют» [1, с. 37].

Природная стихия хочет погубить девушку: ткет ей саван, поет панихидную. Многие изображаемые народные поверья и приметы сообщают всей структуре стихотворения некую неясность и необычность. Пространство стихотворения описано с помощью традиционных фольклорных образов: это и тростник, и речка, и берег, и березка. Фольклорными являются и образ домового, мотив гадания.

В стихотворении «Девичник» открыто звучит голос лирической героини, которая, обращаясь к подружкам, делится переживаниями по по-

воду предстоящей свадьбы. Уже само название стихотворения отсылает нас к традиционному свадебному обряду – девичнику. Это, по большей части, грустный обряд – обряд прощания невесты со своими подругами, с девичеством. Он проводится накануне свадебного дня.

Все стихотворение строится не столько на описании этого традиционного обряда, сколько на описании внутренних чувств лирической героини. Она прощается с радостями свободной девичьей жизни и открыто показывает свою тоску и страх перед грядущими переменами: «Грустно жить оплаканной невесте / Сердце робкое охватывает стужа» [1, с. 45]. На протяжении всего стихотворения явственно прослеживается мотив несчастного замужества. Звучит тема женской доли.

Лирическая героиня не раз обращается к подругам: «Ах, подружки, стыдно и неловко»/ «Позовите, девки, гармониста» [1, с. 45]. Такое настойчивое обращение к незамужним подругам, междометие «Ах», оплакивание молодости и девинства роднит стихотворение со свадебными причитаниями. Отмечаем, что акцент в стихотворении Есенин делает не на фабуле, а на изображении психологического состояния лирической героини. Финальные строчки стихотворения: «Лучше жить несчастной, да без мужа» наполнены драматизмом и отчаянием [1, с. 45]. Это стихотворение близко к жанру лирической песни, что объясняется ярко выраженным «я» – повествованием, сильным психологическим элементом, глубоким лиризмом.

В «Троице» Есенин продолжает развивать тему несчастного замужества и женской доли: «Батюшкина воля, матушкин приказ, / Горе да кручина повенчают нас» [1, с. 39].

Стихотворение строится на противопоставлении веселого весеннего праздника Троицы с предстоящим замужеством. Глазами лирической героини автор описывает торжественное, праздничное утро: «белый перезвон», «праздничный сон», «благовест ветра», «хмельная весна». Иными же словами и образами автор описывает состояние героини и предстоящую свадьбу: «плакать на цветы», «похороним вместе молодость», «горе», «кручина», «погибнет».

Оба стихотворения («Девичник», «Троица») больше тяготеют не к обрядовой, а к лирической песне. Их интимно-доверительный, эмоционально-исповедальный тон хорошо укладывается в двустрочные строфы, соответствующие народному причитанию. Лирическая песня, являясь жанром песенного фольклора, очень своеобразна как по содержанию, так и по форме. Лирическая песня для поэта – это жанр, в котором выражается народная душа, внутренние переживания и движения человеческих чувств и мыслей.

Принимая во внимание особое отношение Есенина к фольклору и литературе, близость к песне, нетрудно догадаться, что лирическая песня с ее открытой эмоциональностью, задушевностью, возможностью наиболее точно раскрыть спектр человеческих чувств, была близка и интересна молодому поэту. В лирических песнях Есенину удается отразить мироощущение народа, свойство национального характера.

К жанру лирической песни мы относим стихотворения «Выткался на озере алый свет зари» [1, с. 42], «Подражанье песне» [1, с. 41], «Заиграй, сыграй, тальяночка» [1, с. 40], «Белая свитка и алый кушак» [1, с. 35].

В стихотворении «Белая свитка и алый кушак» звучит традиционная для лирической песни тема невозможности быть вместе с любимой / любимым. Лирический герой откровенно поет о своих чувствах и переживаниях. В стихотворении выдержано лирическое «я», создающее непрерывность плавной линии сюжета, которым как раз и движет чувство и мысль лирического героя.

Стихотворение является своеобразной песней-диалогом лирического героя с возлюбленной, но диалог происходит в памяти. Мотив памяти вообще явно проявляется в стихотворении: «Помню, как...». Читая стихотворения, мы словно погружаемся во внутренний мир лирического героя, в его воспоминания, где он будто наяву видит свою возлюбленную, вспоминает ее слова: «Что же, красив ты, да сердцу не люб / Кольца кудрей твоих ветрами жжет, Гребень мой острый другой бережет» [1, с. 35]

Такое ощущение достигается за счет образа мака, неоднократно повторяемого в стихотворении. Образ мака сам по себе мифопоэтичен. Он является символом сна, действует как усыпляющее средство. В стихотворении вплетается мотив сна. Лирический герой находится как будто во сне, и снова начинает вспоминать минувшие дни. Он то переносится в мир своих воспоминаний, мыслей и переживаний, то описывает нам происходящее за селом.

Память героя – особенное пространство, ограниченное, защищенное от внешнего мира. В стихотворении прослеживается субъектная схема «я» – «они». Грусть, тоска, душевные терзания («кротко я с грустью») лирического героя противопоставляются веселью и пляскам («все они пели и были пьяны», «громко звенит хоровод», «песни поет», «брызнула смехом»). Не случаен повтор («там она, там она»), подчеркивающий разрыв между лирическим героем и его возлюбленной и наполняющий все стихотворение еще большим драматизмом. Она именно там, где песни, игры, пляски, а не с тем, чье влюбленное сердце «маком цветет». Красный цвет, которым насыщено стихотворение («алый кушак» (2 р.), «за-

рдевшийся мак» (2 р.)) придает ему драматичность и напряженность. Лирический герой то в стороне от всех, на расстоянии, погруженный внутрь себя, то словно совсем рядом с остальными: «Счастье его, что в нем меньше стыда, / В шею ей лезла его борода. / Свившись с ним в жгучее пляски кольцо, / Брызнула смехом она мне лицо» [1, с. 35]

Эпитет «жгучее», глагол «жжет» использованы не случайно. «Жгучее пляски кольцо» словно обжигает ревностью сердце лирического героя.

Стихотворение наполнено фольклорными образами: «белая свитка», «алый кушак», «хоровод», «вострый гребень», образ кольца.

В стихотворении «Ямщик» вполне угадывается песня «Вот мчится тройка почтовая», особенно в этих строках: «Пой, ямщик, вперекор этой ночи, / Хочешь, сам я тебе подпою / Про лукавые девичьи очи, / Про веселую юность мою...» [1, с. 277]. Печальное настроение ямщика дополняет авторские сожаления о прошедшей юности. Эти же чувства наблюдаются и в песне, лишь с тем различием, что С. Есенин тоскует по ушедшей юности, а возница – о разлучении с любимой. Глубокое соединение с народной песней отображается и в перефразировании этих строк «Липа вековая над рекой шумит». Песня удалая над рекой звучит в данном стихотворении: «Плачет и смеется песня лиховая. / Где ты, моя липа? / Липа вековая?» [1, с. 230].

Песенное начало – доминанта лирики Есенина. Лирическая песня соответствует есенинскому типу творчества искренностью, темами, сюжетами, активным использованием образов природы (отрицательное сравнение в зачине, психологический параллелизм, символика, обращения). Из народной песни в его лирику переходят разговорная речь, последовательность событий, ступенчатое сужение образа, исключение единичного из множества, перехваты, традиционные эпитеты, инверсии, сравнения, гиперболы, уменьшительно-ласкательные суффиксы, повторы (тавтологические, синонимические, синтаксические).

Есенин выстраивал стихотворение на претексте («Лебедушка»), включал в текст реминисценции из народных лирических песен («На плетнях висят баранки» и др.), сочетал определенный тип лирической песни с иными жанрами («Не от холода рябинушка дрожит» и др.). Таким образом, лирическая песня в поэзии Есенина представлена как самостоятельный жанр, в сочетании с другими жанровыми разновидностями, как источник мотивов и образов в жанрах книжной литературы. Примерами последнего типа восприятия специфики лирической песни служат «Под венком лесной ромашки», «Хороша была Танюша», «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» и др.

«В своих стихотворениях С. Есенин неоднократно использовал прием параллелизма, который создавал на основе понимания традиций устного фольклора, где данную фигуру речи можно встретить довольно часто, а особенно в народных лирических песнях, поэтому психологический параллелизм получил вполне законченное определение. Психологический параллелизм фольклорного происхождения – это поэтический образ с осмысленным и укоренившимся значением, который содержит параллель между миром человека и природы. Употребление данного образа в его эмоциональной окрашенности позволяло отразить внутренний мир человека и добиться необходимой поэту тональности в лирическом творчестве» [14, с. 386].

Символическими образами с устоявшимся значением, которые наиболее многократно употребляются в фольклоре, считаются: ива – верба – ракита; береза или березка; калина, рябина; кукушка; ворон, сова; дерево как образ человеческой жизни. Иву – вербу – ракиту чаще всего ассоциируют с легкой грустью и печалью: ива, склонившаяся над прудом, в значении постоянной грусти, имеет эпитет «плакучая». Калина и рябина ассоциируются то с женской долей и с горькой человеческой жизнью, то символическим становится цвет их плодов. Также в своих стихотворениях поэт обращается к образу дерева как символу человеческой жизни.

Многие параллелизмы С. Есенина явились следствием углубленного изучения и осмысления народной символики, однако здесь поэт не стал простым подражателем: на основе образов фольклора создавал свои полноточные и эмоциональные параллелизмы, которые позволяли ему в традиционной форме более полно раскрывать и подчеркивать разнообразные лирические чувства [11, с. 388–389].

Многие тексты С. А. Есенина берут начало в русских народных сказках. Например, к русской народной сказке «Морозко» восходит сюжет стихотворения «Сиротка». Прообразом Машеньки, сказочной героини, послужила реальная женщина – Мария Ивановна Кверденева, троюродная сестра поэта. Автобиографизм образа также подтверждается воспоминаниями: «Маша – круглая сиротка. / Плохо, плохо Маше жить, / Злая мачеха сердито / Без вины ее бранит» [2, с. 23]. С мачехой у Маши отношения сразу не сложились. Приют она находила у своих старших братьев. Но лучше всего ей было в семье Есениных. Сергей Есенин был для Маши словно добрый Дедушка Мороз: и утешит, и подбодрит, и на подарки не поскупится.

В стихотворении образ святителя Николая скрыт за традиционным для народных сказок персонажем – Дедом Морозом. Дед Мороз награждает за терпение и честность сиротку Машу, обеспечив ее богатым при-

данным. Несомненно, в основание сказочного сюжета о сироте поэтом положено предание о святителе Николае, спасшем от нищеты семью с тремя дочерьми, судьбы которых благополучно устроились благодаря его подарку. Именно эта сторона народного предания обнаруживается в стихотворении. В сказочной парадигме подспудно сохраняется корень особой приверженности русского народа образу святителя как Чудотворца и дарителя. В нашей интерпретации образ Чудотворца Николая безусловно принят русским человеком именно благодаря тому, что отвечает основным запросам его души, определяемым как «феномен дарения и нищелюбия» и «вера в чудо» [13].

Также следует отметить, что фольклорные мотивы лирики Есенина проявляются следующим образом:

1. Народные мотивы часто отражаются в использовании имен собственных, которые практически всегда употреблены в текстах в виде народных форм популярных в сельской среде крестильных имен: Мария – Маша, Машенька, Иван – Ванька, Татьяна – Таня, Танюша, Николай – Микола, Коленька. Такой подбор слов, безусловно, поддерживает народность лирики поэта.

2. Все формы личных имен выражают оценку, эмоционально-экспрессивно наполнены, имеют коннотации: выражают чувства симпатии, дружелюбия, фамильярности, грубоватое отношение к герою, что характерно для сельской среды, имеют оттенки ласкательности, уменьшительности, как правило, выраженные суффиксами -к-, -ятк-, -юш-, -еньк- и др.

3. Некоторые имена любимы и многократно употребляются автором, в частности, имеет место автобиографизм употребления имен, что позволяет через именованья народного героя частушек, песен выразить отношение к близкому человеку (например, к сестре Маше).

4. Народность поэзии Есенина передается фольклорными образами: Иван-дурак, Снегурочка, лесовичок и др.

5. Встречающиеся географические названия часто употребляются в народно-разговорных формах (Питер), что также поддерживает народность лирики Есенина.

Важно также отметить, что в лирике поэта частотны номинации растительного мира. Их основные функции в поэтическом тексте: создание пейзажа, причем флоронимы чаще всего вызывают воспоминания о родном крае, а также изображение душевных переживаний лирического героя путем метафорического переноса значений, художественного олицетворения и нарушения лексической сочетаемости. Все названные особенности словоупотребления создают индивидуальный стиль поэта Сергея Есенина. Кроме того, через употребление лексем данной тематиче-

ской группы прослеживается близость автора к природе и народной среде, заложенные в детстве мифологические представления о травах и деревьях, фольклорные традиции в представлении русской природы и души человека, что расширяет наше представление о языковой и поэтической картине мира С. А. Есенина.

Неповторимы пейзажи в произведениях С. А. Есенина. Природа в его восприятии и лирическом осмыслении – это не просто окружающее пространство и совокупность природных явлений, это любимый край, малая родина как часть Родины-страны, как его духовный ориентир. Это вечная красота и вечная гармония мира. Нежно, с трепетом и любовью, природа врачует людские души, снимая напряжение от неминуемых земных переживаний. Именно так воспринимаем мы стихи поэта о родной природе, именно так возвышенно-просветленно и благостно воздействуют они на нас.

Знаменательно, что первым печатным произведением Есенина стало стихотворение «Береза», в котором уже заметны черты оригинального авторского стиля, глубоко связанного с устным народным творчеством. Образность стиха Есенина глубоко укоренена в культуре народного творчества. Есенин обогащает литературную традицию, привнося в русскую поэзию простое, мелодичное, но емкое по смыслу, «струящееся» («Ключи Марии») лирическое слово.

Понимание смысла есенинского образа напоминает процесс разгадывания народных загадок. Наглядно вырисовывается предметный образ, но в его глубинах таится скрытое содержание, которое улавливает, домысливает, конкретизирует читатель.

Огромно влияние русской народной сказки на мир есенинской поэзии. В нем оживают деревья, «березовым... языком» говорит роща, можно «весенней гулкой ранью» ускакать «на розовом коне», лирический герой похож на удалого фольклорного персонажа. Сказочно прекрасны пейзажные зарисовки: «Заколдован невидимкой, // Дремлет лес под сказку сна...» («Пороша»), «Поет зима, аукает... стозвоном сосняка...» [2, с. 13–14].

Есенин обогащает русскую поэзию, привнося в нее простое, но емкое по смыслу слово. Он смело вводит в лирическое повествование разговорную лексику. Многочисленны яркие цветочные эпитеты («алый цвет зари»), напевны ассонансы («зацелую допьяна»), выразительны аллитерации («на бору со звонами плачут глухари»), емки метафоры («выткался на озере алый цвет зари»). Излюбленный автором прием параллелизма обнажает родственную близость человека и природы: «Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло. / Только мне не плачется – на душе светло» («Выткался на озере алый свет зари...») [2, с. 45].

В стихотворении «Край любимый! Сердцу снятся...» (1914 г.) благодаря словесным деталям узнаваем типичный сельский пейзаж: скирды, межи и переметки, резеда и кашка, болота. Автор реалистически воспроизводит неброскую среднерусскую природу. Сближает поэзию и жизнь разговорная лексика (переметки, гарь, зеленыя). Но в цветовой палитре высвечен и праздничный настрой, переданный с помощью авторских эпитетов и метафор («водах лонных», «зеленях... стозвонных», «ивы – кроткие монашки», «небесном коромысле»). Природа воспринимается и на слух: через звукопись воссоздаются музыкальные образы.

Автор немногословен, с мастерством народных сказителей и мудрецов умеет кратко выказать многое. Уже первое предложение «Край любимый!» – односоставное и распространенное, восклицательное, содержащее инверсию и стоящее в сильной позиции начала строки, строфы, стихотворения – прямо обозначает тему любви к Родине, задает лейтмотив связи человека, Родины и природы.

Напевность и мелодичность, ритмическая хореическая организация стиха эмоционально притягивают читателя. Его волнует лирическое состояние героя, не подлежащее прямому истолкованию и в своей сложности вызывающее к пониманию мотивов разлуки и счастья (радости), сна и реальности, приятия всего.

Мысль автора кристаллизуется прежде всего в метафорических образах, которыми изобилует текст: «Курит облаком болото, / Гарь в небесном коромысле» [2, с. 45] и др.

Обратимся к метафоре: «...Сердцу снятся / Скирды солнца в водах лонных» [2, с. 45]. Усложненный метафорический образ соединяет солнечный верх и водный низ, земное и космическое пространство, человека и многообразную природу. Необъятно многомерна картина, запечатленная в сознании созерцающего прекрасное лирического героя. Превращение во сне натуральных реалий в яркий солнечный образ соответствует эмоциональному состоянию героя, остро переживающего разлуку с «любимым краем».

Состояние героя напряженное, идеализирующее прекрасное во сне и тревожно реагирующее на нечто таинственное, скрытое в реальности. В предельно откровенном описании чувств многое остается намеренно недосказанным, например: «С тихой тайной для кого-то / Затаил я в сердце мысли» [1, с. 46]. Эмоциональная рефлексия согласуется с работой ума, и таким образом поэтически проясняется единство сокровенных чувств и окружающего мира, нынешнего положения и прошлого.

В лирике Есенина природа – его главная муза, вдохновляющая, определяющая самобытность таланта, помогающая жить в гармонии с

самим собой, подсказывающая пути самопознания и проникновения в тайны мира.

Гармоническое единство человеческой души с Миром – вот что определяет лучшие творения Есенина. Это единство – народная философия жизни, запечатленная в стихах великого народного поэта. И как же страдает он, когда гармония мира рушится! Разрушение этой мировой гармонии видится в, казалось бы, обычной житейской ситуации: у собаки-матери отняли и утопили ее детей. «Песнь о собаке» (вдумаемся в это название: «Песнь о...» – ведь «предмет» песни стоит в одном ряду с самым дорогим и близким поэту) – одно из самых трагических стихотворений.

Человеческая жестокость здесь нарушает гармонию Мира. Поэтому в конце стихотворения действие происходит одновременно в двух измерениях – конкретно-бытовом и «космическом», а образы приобретают космический характер: ведь нарушена гармония Мира, гармония Вселенной: «Покатались глаза собачьи / Золотыми звездами в снег» [2, с. 67]. Сравним это с предыдущей строфой: «В синюю высь звонко / Глядела она, скуля, / А месяц скользил, тонкий, / И скрылся за холм в полях» [2, с. 67] – уже здесь героиня стихотворения обращается с своей болью ко всему Миру, ко Вселенной: «в синюю высь».

Поразительно точен и емок образ «звонко глядела» – мы как бы видим «глаза собачьи», застывшую в них трагедию, равную самой высокой трагедии, которую можно выплакать только во Вселенную, обращаясь ко всему Миру. Так подчеркнуто единство всего живого, всего сущего. Нет и не может быть чужой боли в мире как бы говорит поэт; все мы связаны на земле – и между собой, и со всем Миром, И в этом единстве всего сущего – смысл нашего бытия [15].

В творчестве Сергея Есенина самыми распространенными животными являются конь, собака и корова. Именно эти животные преобладают в деревенской жизни. Есенин, с помощью антропоморфизации, придает корове человеческие качества – корова чувствует, снится ей сон. В анализируемом стихотворении поэт представляет конкретный бытовой образ – старость животного: «Дряхлая, выпали зубы, Свиток годов на рогах» [2, с. 47]. В дальнейшем Есенин обращает подчеркивает жестокость людей к животным: «Бил ее выгонщик грубый На перегонных полях» [2, с. 48]. Дальше поэт напрямую раскрывает судьбу коровы: «Свяжут ей петлю на шее И поведут на убой» [2, с. 48].

Вслед за коровой следующим важным животным для Есенина является конь. В русской деревне корова была кормилицей, а конь – главным помощником крестьянина. Говоря о конях, нельзя не упомянуть стихотворение «Табун» (1915). Стихотворение имеет трехчастную компози-

цию. Каждая часть состоит из четырех строф, по две строки в каждой. Первая часть стихотворения представляет ночной образ табуна коней, где: «В холмах зеленых табуны коней», «...они ждут новый день» [2, с. 78]. Вторая часть посвящена описанию разгара дня – «Весенний день звенит над конским ухом / С приветливым желанием к первым мухам» [2, с. 78]. В последней части стихотворения описывается время после заката, когда приходит пастух, который «играет песню на рожке» [2, с. 78]. Стихотворение представляет собой мирную сельскую картину. Есенин в простых словах уловил тонкости деревенского пейзажа, сумел передать словами настроение еле уловимых моментов.

В ранних поэмах «Песнь о Евпатии Коловрате» (1912) и «Марфа Посадница» (1914) слышна стилизация устной народной поэзии. Обе редакции поэмы «Песнь о Евпатии Коловрате» заканчиваются мотивом «чаши», которая была сделана из черепа убитого воина или князя (в этом случае убит Евпатий Коловрат). Мотив черепа-чаши восходит к летописному сказанию о смерти Святослава Игоревича и мировому фольклору. Возговорит лютый ханище: «Ой ли, черти, куролесники. / Отешите череп батыря / Что ль на чашу на сивушную. // Уж он пьет не пьет, / курвяжится / Оглянется да понюхает // А всего ты, сила русская, / На тыновье загодилася» [2, с. 91].

Рассказ о Евпатии Коловрате может служить ярким образцом исторических эпических песен, сложенных в народной или дружинной среде. Поэма опирается на народные представления о подвиге Евпатия, а за основу взят действительный исторический сюжет. Евпатий Коловрат или Евпатий Неистовый (1200 – 1238 гг.) – легендарный рязанский богатырь, боярин и воевода, один из героических персонажей «Повести о разорении Рязани Батыем», герой рязанского народного сказания XIII века, времен нашествия монгольского Батыя (Бату-хана) на Русь [8, с. 63].

В «Повести о разорении Рязани Батыем» говорится о некоем вельможе Евпатии Коловрате, который, как узнал о разорении земель русских, сразу отправился на поле битвы, а после и в саму Рязань.

Проведя параллель между «Повестью о разорении Рязани Батыем» и «Песнью о Евпатии Коловрате» С. Есенина, мы приходим к выводу, что в «Повести...» все воины представлены как герои. В «Песне...» же герой один, и он тот, кто не мечом одержал главную победу, а верой в Бога.

С. Есенин восклицает: «Скачет хан на бела батыря, / С губ бежит слюна капучая. / И не меч Евпатий вытянул, / А свеча в руках затеплилась» [2, с. 92].

Одно остается неизменно: испугался хан Батый Евпатия, подумал, что убитые на поле боя воскресают, раз битва такая продолжительная. Это отмечают и летописец, и поэт: «Не заря течет за Коломною, / Не по-

жар стоит над путиною – / Бьются соколы-дружинники, / Налетая на татаровье. // Всколыхнулось сердце Батыя: / Что случилось там, приключилось? / Не рязанцы ль встали мертвые / На побоище кроволитное?» [2, с. 92].

В поэме «Марфа Посадница» С. Есенин не стремится точно воссоздать исторические события, как он это делал в «Песне о Евпатии Коловрате». Поэт ставит перед собой другую задачу: представить свою интерпретацию событий, сделав героиню современницей, бесстрашно борющейся за свободу. В 1919 г. В.Л. Львов-Рогачевский дал развернутый отклик на эту поэму: «Сергей Есенин отозвался на революцию 1918 г. в сборнике «Красный звон» целым рядом прекрасных стихотворений, проникнутых красотой ярких и необычных образов, согретых огнем неподдельного вдохновения. Лучшим из этих стихотворений была былина о Марфе Посаднице, сильная, величественная и ударяющая по сердцам с неведомою силой...» [7, с. 53–55].

Для создания особого пафоса в изображении героической личности, поэт искусно вплетает в современную лексику древнерусские слова. Источником для этих слов, вероятно, была древнерусская письменность: «А пойдемте, бойцы, ловить кречетов, / Отошлем дикомытя с потребою царю: / Чтобы дал нам царь ответ в сечи той, / Чтоб не застил он новоградскую зарю. // Ты шуми, певунный Волохов, шуми, / Разбуди Садко с Буслаем на-торгаш! / Выше, выше, вихорь, тучи подыми! / Ой ты, Новгород, родимый наш!» [2, с. 112].

Так, например, слово «дикомыть» было распространено в древнерусской письменности и устной речи, это слово обозначало особый вид ловчих птиц, кречетов, выученных своему ремеслу уже после того, как они сменили оперение.

В поэме «Марфа Посадница» можно наблюдать связь метафизического и физического миров, героиня общается с Богом с помощью голубей: «Уж вы, голуби, слуги Боговы, / Солетайте-ко в райский терем, / Вертайтесь в земное логово, / Стучитесь к новоградским дверям! // Приносили голуби от Бога письмо, / Золотыми письменами рубленное; / Села Марфа за расшитою тесьмой: / Уж ты, счастье ль мое загубленное!» [2, с. 113]. Голуби приносят ей ответ «Золотыми письменами рубленное». Образ Бога неразрывно связан с золотой символикой.

В стихотворении С. А. Есенина «Егорий» (1914 г.) отмечается рецепция народного верования, соответственно которому святой Георгий Победоносец предстает в образе народного заступника – Егория Храброго. Трансформация образа святого народным сознанием, очевидно, связана со знаменитым «чудом о змие», в сюжете которого он является спасителем города от чудовища, пожиравшего детей горожан. Это чудо в

евангельской традиции рассматривается как победа христианства над дьяволом [13].

Видимо, тем же сюжетом объясняется и покровительство Егория домашним животным и диким зверям, среди которых особо выделяются волки. В духовных песнях древних славян утверждалось, что Георгий окрестил волков и некоторых других лесных животных. Источником сюжета есенинского «Егория» большинство исследователей называют фольклорные тексты, восходящие к каноническим и неканоническим житиям святого.

Народные сказания о Егории, опубликованные А. Н. Афанасьевым в нескольких вариантах, представляют образ святого как преданного христианина – мученика за веру: «Я не верую сатане-врагу, / Сатане-врагу со дьяволом; / А я верую самому Христу, / Самому Христу, царю небесному!» [3, с. 103]. Непреодолимые препятствия, встающие на пути Егория, когда по завету матери Софии он направляется из Иерусалима на Русь, устраниаются силой молитвенного слова. При этом герой не только «Сам стихи поет херувимские, / Он гласы гласит все евангельские», призывая Божественную силу, но обращается за поддержкой к дремучим лесам и к матери-земле, а от нашествия змей и злого «хана-жидовина-босурманина» освобождает русскую землю силой «палицы железной» или «меча-кладенца, копья острого» [3, с. 110].

Из сказанного вытекает, что фольклорный образ Егория совмещает черты житийных текстов о мученичестве святого с фольклорными – собирательным образом врага и упоминанием обладающих магической силой чудесных предметов.

Подобно герою народной легенды, есенинский Егорий собирает «белых волков» на помощь «мужику» – против врага, посягающего на ту землю, в которой они мирно уживаются. Завершается стихотворение сообщением о противостоянии звериного войска во главе с Егорием врагу: «Скачет всадник с длинной пикой, / Распугал всех сов. / И дрожит земля от крика / Волчьих голосов» [2, с. 123]. В стихотворении Есенина святой Георгий, в духе народной легенды, в противостоянии врагу призывает на помощь силы природы, но обращается не к дремучим лесам и не к матери-земле как одухотворенным народным сознанием стихиям, и не к предметам народной магии, таким как палица железная или меч-кладенец, а к волкам, испытавшим на себе силу его духовного покровительства [13].

В ранних стихотворениях Есенин воплощает мечту об идеальном мире. Она связана с христианскими идеалами невидимого Божьего града, так называемого небесного Иерусалима, с православным идеалом Святой Руси, а также с мотивами странничества. Образ «иной земли» у раннего

Есенина рисуется как желанный удел, как «страна нездешняя», куда стремится лирический герой. Но и земная Россия в раннем творчестве Сергея Александровича пронизана небесной благодатью. Сборник «Радуница» подчеркивает пасхальную доминанту, о чем свидетельствует преклонение перед Божественным замыслом в окружающей нас гармонии природы и одновременное стремление «к нездешнему». Грусть у поэта чаще всего связана с мотивом странствования.

Образ Христа постоянно существует в дореволюционной лирике поэта. Даже если он не изображается напрямую, то действующие фигуры уподобляются ему. Например, в стихотворении «Задымился вечер, дремлет кот на брус...» мы не видим того, кто обращается к Богу. Несмотря на это, мы четко понимаем, что говорит сама природа, мир, так как данные слова очень гармоничны в пейзажной зарисовке: «Задымился вечер, дремлет кот на брус. / Кто-то помолился: «Господи Иисусе». / Полыхают зори, курятся туманы, / Над резным окошком занавес багряный» [2, с. 14].

Образ Христа, образы странников призваны объединить разобщенных людей. О соборном идеале жизни писали многие мыслители в начале века. Но при этом для них всегда образом идеала человека оставался Христос.

Среди ранних стихов С. Есенина есть такое, в котором отображается истинное религиозное переживание лирического героя. Например, стихотворение «За горами, за желтыми долами», созданное в 1916 году, наполнено образами монастыря и бедной странницы, которая каждый вечер идет поклониться любви и кресту: «Кроток дух монастырского жителя, / Жадно слушаешь ты ектенью, / Помолись перед ликом Спасителя / За погибшую душу мою» [2, с. 12].

Библейский мотив незаметной любви и милосердия к окружающим звучит в стихотворении «Шел Господь пытаться людей в любви» (1914 г.): «Шел Господь пытаться людей в любви, / Выходил он нищим на кулижку. / Старый дед на пне сухом в дуброве / Жамкал деснами зачерствелую пышку. // Увидал дед нищего дорогой, / На тропинке, с клюшкою железной, / И подумал: «Вишь, какой убогой, – / Знать, от голода качается, болезный // Подошел Господь, скрывая скорбь и муку: / Видно, мол, сердца их не разбудишь... / И сказал старик, протягивая руку: «На, пожуй... маленько крепче будешь» [2, с. 43].

Творчество Сергея Есенина по сей день интересует исследователей, важным вопросом стало изучение того, какое место занимают в его лирике религиозные мотивы, христианская образность и символика.

У раннего Есенина находит отражение глубоко христианская идея Божественного самоумаления ради спасения мира. В стихотворении

«Чую радуницу Божью...» (1914 г.) сокровенные воспоминания о «радости детских снов», религиозные интуиции о собственном избранничестве («Голубиный дух от Бога... завладел моей дорогой»), пророчества о новом пришествии Христа – «растворены» в динамике повседневных впечатлений и бытовой разговорной речи: «Между сосен, между елок, / Меж берез кудрявых бус, / Под венком, в кольце иголок, / Мне мерещится Исус» [2, с. 35].

Стилизация под народнопоэтическую образность используется в стихотворениях «Исус-младенец» (1916 г.). В стихотворении размываются грани между храмовым пространством и природным бытием («Собра-ла Пречистая / Журавлей с синицами / В храме»), между временем и вечностью, а в детской доверчивости и простоте Богомладенца угадывается Его сокровенная привязанность к бытию тварного мира: «На спине ката-ется / У белого аиста / Сыночек...» [2, с. 36].

Таким образом, раннюю лирику С. А. Есенина можно охарактеризовать наличием следующих признаков: фольклорная основа многих произведений, присутствие библейских мотивов, связь с древнерусской ли-тературой, поэтизация мира природы, музыкальность лирики.

Библиографические ссылки

1. *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Наука, 1995.
2. *Есенин С. А.* Стихотворения и поэмы. М. Художественная литература, 1977.
3. *Афанасьев А. Н.* Народные русские легенды. М.: Современные проблемы, 1914.
4. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. 2. М.: Современный писатель, 1995.
5. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993.
6. *Коломийцева Е. Ю.* Книга «Радуница» Сергея Есенина: обрядовая символика. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-radunitsa-sergeya-esenina-obryadovaya-simvolika> (дата обращения: 15.04.2024).
7. *Львов-Рогачевский В.* «Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин». М., 1919. С. 53–55.
8. *Прокофьев Н. И.* О художественном историзме поэзии Есенина // Сергей Есенин. Проблемы творчества. М., 1985. Вып. 2. С. 62–72.
9. *Проп В. Я.* Русский фольклор. М.: Просвещение, 1987.
10. *Пяткин С. Н.* Поэтика «простого слова» в лирике С. А. Есенина 1924–25 гг. // Современное есениноведение. 2013. № 26. С. 13–17.
11. *Самоделова Е. А.* Гастрономическая поэтика С. А. Есенина и народная пищевая культура // Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 2012.
12. *Снегирев И. В.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М.: Кучково поле, 2011.

13. *Федосеева Т. В.* О православных аспектах этнопоэтики С. А. Есенина 1910-х годов. [Электронный ресурс]/ URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44869047> (дата обращения: 18.04.2024).
14. *Хомяковский Г. А.* Рецензия на книгу «Радуница» С. Есенина // Друг народа. 1916. № 1. С. 76–78.
15. *Юнусова Г. С.* Человек и природа в лирике С. А. Есенина [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44948381> (дата обращения: 20.04.2024).

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭВЕНКИЙСКИХ СКАЗОК

Чжан Мяо

*Белорусский государственный университет,
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,
3195495612@qq.com*

В статье будет определен корпус текстов, включающих эвенкийские народные сказки, уточнена культурная и национальная идентификация произведений, относящихся к уникальной этнической группе. Выявлены ключевые жанры фольклорных произведений с последующей классификацией, изучена идейно-образная и художественная специфика бытования данного жанра.

Ключевые слова: эвенки; этническая группа; народные сказки; жанр; образ; корпус текстов; микрокорпус.

GENRE ORIGINALITY OF EVENK TALES

Zhang Miao

*Belarusian State University, Independence Ave., 4,
220030, Minsk, Belarus, 3195495612@qq.com*

The article will identify a corpus of texts that includes Evenki folk tales, and clarify the cultural and national identification of works belonging to a unique ethnic group. Key genres of folklore works have been identified with subsequent classification, and the ideological, figurative and artistic specificity of the existence of this genre has been studied.

Key words: Evenks; ethnic group; folk tales; genre; image; corpus of texts; microbody.

Эвенки – малочисленная этническая группа северных этнических меньшинств с многовековой историей и уникальной культурой.

Объектом нашего исследования является корпус эвенкийских народных сказок, в которых образным языком отражена история быта и мировоззрения данного народа, глубокие культурные коннотации. Сказки являются средством для изучения истории и культуры эвенкийского народа, а также эволюции эвенкийской национальной культуры.

Основываясь на самостоятельно построенном нами микрокорпусе эвенкийских народных сказок, в данной статье будут проанализированы тексты с точки зрения их жанровой природы.

Микрокорпус содержит в общей сложности 112 эвенкийских народных сказок (расположенных в алфавитном порядке) с различных веб-сайтов и некоторых бумажных источников.

Для определения жанра мы обратились к словарям: «Жанр – это вид произведений в области какого-л. искусства, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками» [2]. В Словаре литературных терминов отмечается, что «Жанр – это определенный вид литературного произведения. Всякий литературный жанр, обладая лишь ему присущими особенностями, прошел и проходит известные пути в своем развитии, почему одной из основных задач, как теоретической, так и исторической поэтики является, с одной стороны, уяснение этих особенностей, а с другой – изучение их состояний в различные эпохи в связи с их эволюцией» [6].

Сказка – это один из жанров фольклора, либо литературы; эпическое, преимущественно прозаическое произведение с волшебным, героическим или бытовым сюжетом. Народные сказки тесно связаны со всеми аспектами общественной жизни, отражают чувства и мировоззрение людей, исторические обычаи и психологические особенности нации и являются важным ресурсом для изучения национальной культуры. В фольклоре народные сказки подразделяются на три основные категории: сказки о животных, волшебные сказки и бытовые сказки.

Сказки о животных – это сказки, в которых животные являются главными персонажами. Животные в этих сказках – субъекты повествования. Они наделяются человеческими качествами: эмоции, интеллект, язык, которые позволяют им участвовать в развитии сюжета в качестве главных героев.

Волшебные сказки – это сказки, которые в основном характеризуются фантазиями и идеализированным вымыслом, которые лежат в основе магической истории. Даже сказки, основанные на реальной жизни, должны быть интегрированы в некоторую степень фантазии. По сравнению со сказками о животных и бытовыми сказками они характеризуются такими категориями, как фантазия, упорядоченная структура сюжета и историзм.

Бытовые сказки – это сказки, которые ближе всего к реальному миру и отражают социальные проблемы и жизненные повседневные проблемы, чаще всего в сельской местности. Герои этой категории сказки являются обычными людьми и подчиняются определенному социальному классу. Отношения между социальными слоями и между членами се-

мы, особенно между супругами, являются главными объектами в таких сказках.

Рассмотрим идейно-художественные особенности каждого из типов на примере эвенкийских народных сказок.

Сказки о животных эвенкийского народа – это не просто рассказы о приключениях и повседневной жизни лесных обитателей. Эти сказки являются зеркалом, отражающим душу народа, его мудрость и взгляды на мир. В каждом повествовании скрыты глубокие философские идеи, которые помогают читателю по-новому взглянуть на привычные вещи.

Сказки о животных учат ценить каждое существо в этом мире, обнаруживать за обыденным поведением животных глубокие моральные уроки и жизненные принципы. Они приглашают читателя переступить порог реальности и войти в мифологическое пространство, где время течет иначе, и где каждый может найти отголоски вечных истин.

Так, в сказке «Лиса и медведь» сообщается, что «в лесу жила хитрая голодная лиса, и медведь надеялся, что она поможет ему найти прохладное место, и лиса отвела медведя к краю обрыва и легла с ним на край обрыва. Когда медведь спал, лиса обманным путем сбросила его со скалы и убила, а потом съела его». В сказке «Лиса-обманщица» рассказывается, что «лиса упала в ловушку, устроенную стариком, и когда старик пришел посмотреть на свою ловушку, она притворилась мертвой, старик отвел лису домой, и, когда старик сказал жене, что хочет сделать ей воротник из лисьей шкуры, лиса воспользовалась случаем, чтобы убежать»[4, с. 6–8].

Волшебные сказки – это особый жанр в богатом наследии эвенкийской культуры. Эти сказки переносят нас в мир, где возможно все, где магия пронизывает каждый элемент природы и каждое событие. Волшебные сказки не только развлекают, но и несут в себе глубокий смысл, открывая перед читателем двери в мир, полный чудес и загадок.

Как и сказки о животных, волшебные сказки отражают духовные поиски эвенкийского народа, их стремление понять окружающий мир и свое место в нем. В каждом сюжете скрыта мудрость, передаваемая из поколения в поколение, учащая нас уважать природу и ценить каждое мгновение жизни.

Волшебные сказки приглашают читателя отвлечься от повседневности и погрузиться в мир, где добро всегда побеждает зло, где испытания делают героев сильнее, а любовь и верность имеют волшебную силу. Они предлагают нам возможность увидеть мир глазами древних эвенков, где каждый предмет и явление имеют свою историю и значение.

Так, в сказке «Агды-гром» сообщается, что «Крылатый жил на земле и летал как птица, он пожирал людей. Никто не мог победить Крыла-

того. Мальчик Агды сказал людям, что он не боится Крылатого, что сражится с ним и убьет его. Но никто не верил этому, и все его отговаривали. Агды никого не послушался. Пошел странствовать. Женщины сделали ему железные крылья, Агды поднялся над лесом, замахал, загремел крыльями, пустил огненные молнии и расщепил, как лучину, семь больших деревьев. После того, как он доказал всем свою силу и способности, он летал по небу, гремел своими крыльями, пускал огненные стрелы, чтобы убить Крылатого» [3, с. 2–3]. В сказке «Охотник и змей» говорится, что семеро охотников вместе отправились на охоту, шестеро из них были удачливы и преуспели, а последний охотник был слеп, очень невезуч и ничего не добыл. На следующее утро на всех набросилась змея, о чем этот охотник всех предупредил. Товарищи бросили его и разбежались. Но в конце концов охотник не только не был съеден змеей, но и своими усилиями спас змею, когда она была в опасности. Чтобы отплатить охотнику, змея дала ему силу, а также сделала его лучшим охотником. История «правдиво и глубоко раскрывает внутренний характер и духовный темперамент эвенкийского народа, изображает его загадочную душу» [5, с. 13].

Бытовые сказки – самый распространенный жанр эвенкийской сказки. Бытовые сказки эвенков действительно являются бесценным сокровищем, отражающим уникальность их культуры. Эти сказки не только передают повседневные аспекты жизни эвенков, но и их духовные представления, обычаи и философию.

Бытовые сказки эвенков – это не только зеркало их повседневной жизни, но и отражение глубокой связи с природой и духовными традициями. Эти сказки могут рассказать нам о символике природных явлений и о том, как эвенки воспринимают мир вокруг себя.

Так, в сказке «Огонь» сообщается, что «в древности было два брата, старший брат был богат и отвечал за землю и огонь, а младший был очень беден и ничего не имел. Младший брат получил землю, обменявшись со старшим братом, и получил землю, полагаясь на собственный интеллект, а младший брат не взял его себе, а передал трут природе и принес пользу всему народу» [1, с. 151–152].

В сказке «Как люди из темноты вышли» рассказывается о том, как люди разрушили стену, закрывающую солнце, и получили свет, и с тех пор люди живут в залитой солнцем стране, больше не страдая и не печальась, и, по их мнению, счастье там, где светит солнце. В дополнение к благоговению перед природой, шаманской культуре, древним погребальным обычаям и т. д., социальная культура народа отражает уникальность и простоту этого народа в их стремлении к гармонии с миром [4].

Таким образом, эвенкийские народные сказки фиксируют этнографию, эвенкийское тотемное поклонение, первобытную веру в анимизм, национальный характер почитания природы, оптимистические и смелые идеалы жизни. Классификация жанра эвенкийских народных сказок способствует их углубленному изучению с точки зрения мифологии, этнической принадлежности, социальной культуры, философии, идеологии и морали.

Библиографические ссылки

1. Как люди из темноты вышли. Эвенкийская сказка [Электронный ресурс]. URL.: <http://www.planetaskazok.ru/evenkyskz/kakljudiiztemnotyvyshlievenkyskz> (дата обращения: 15.06.2024).
2. Малый академический словарь [Электронный ресурс]. URL.: <https://gufo.me/dict/mas/%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80> (дата обращения: 25.05.2024).
3. Народные Сказки. Эвенкийские сказки. Сборник. М.: ЛитРес : Самиздат, 2018.
4. *Новикова К. А.* Эвенские сказки, предания и легенды. М.: Магаданское книжное изд-во, 1987.
5. Охотник и змей. Эвенкийская сказка. [Электронный ресурс]. URL.: <http://www.planetaskazok.ru/evenkyskz/ohotnikizmejevevenkskz> (дата обращения: 20.06.2024).
6. Словарь литературных терминов. [Электронный ресурс]. URL.: https://gufo.me/dict/literary_terms/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80 (дата обращения: 16.06.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авдейчик Людмила Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской литературы БГУ.

Волкова Марина Владимировна – преподаватель сайта «Могу писать» учебного центра «Кузница 100-балльников» г. Рыбинск, Россия.

Воропаев Владимир Алексеевич – российский литературовед, специалист в области русской литературы XIX века, доктор филологических наук, профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, председатель Гоголевской комиссии Научного совета «История мировой культуры» РАН, член Союза писателей России.

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы БГУ. Автор монографий, учебно-методических пособий, посвященных русской и белорусской драматургии.

Гурина Екатерина Петровна – старший преподаватель кафедры «Английский язык для приборостроительных специальностей» Московского государственного технического университета им. Н.Э. Баумана, Россия.

Молчанова Диана Анатольевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики Белорусского государственного университета.

Нестер Анна Ивановна – студентка 4 курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – к.ф.н., доцент Л. Л. Авдейчик.

Павельева Юлия Евгеньевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына», Россия.

Полякова Виктория Викторовна – магистрант кафедры русской литературы БГУ. Научный руководитель – к.ф.н., доцент Л. Л. Авдейчик.

Скоропанова Ирина Степановна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы БГУ. Автор ряда учебных пособий и монографий, посвященных русской литературе XIX – начала XXI вв. Также печатается под псевдонимами: В.И. Викторова, И.С. Кортова и др.

Хинко Полина Валерьевна – студентка 2 курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – к.ф.н., доцент Сидорова Т. П.

Цвирко Елизавета Александровна – студентка 2 курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – д.ф.н., профессор Скоропанова И. С.

Чжан Мяо – магистрант-стажер кафедры русской литературы БГУ. Научный руководитель – к.ф.н., доцент Т. П. Сидорова.