

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Магнитогорский государственный технический университет  
им. Г.И. Носова»

# **Libri Magistri**

Выпуск 2

## **Русская поэзия в контексте мировой культуры**

Научный рецензируемый журнал

Основан в феврале 2015

Магнитогорск  
2015

УДК 800

ББК Ш5(2=Р)

**LIBRI MAGISTRI**

**Научный рецензируемый журнал**

**Основан в феврале 2015 г.**

**Вып. 2**

**Русская поэзия**

**в контексте мировой культуры**

**Редакционная коллегия:**

Т.Е. Абрамзон – ответственный редактор, д-р филол. наук, профессор;

С.В. Рудакова – выпускающий редактор, д-р филол. наук, профессор;

Л. Росси – профессор русской литературы Миланского государственного университета;

Т.М. Попович – д-р филол. наук, профессор Белградского университета;

Н.В. Кононова – д-р филологии, ассоциированный профессор

Латвийского университета;

А.К. Гладков – канд. ист. наук, старший научный сотрудник Отдела западноевропейского Средневековья и раннего Нового времени

Института всеобщей истории РАН;

А.В. Петров – д-р филол. наук, профессор;

Т.Б. Зайцева – д-р. филол. наук, доцент.

Разработчик обложки – канд. пед. наук, доцент О. П. Савельева

Картинка для обложки – гравюра из второго тома Г.Р. Державина.

(СПб., 1864. Т. 2.)

ISBN 978-5-9967-0764-5

© Магнитогорский государственный  
технический университет  
им. Г.И. Носова, 2015

# СОДЕРЖАНИЕ

## От редакционной коллегии

### РАЗДЕЛ I. Русская лирика: проблемы поэтики

- Семенова А.В.* Интерпретация сюжета  
о Вадиме Храбром в поэме М.М. Хераскова  
«Царь, или спасенный Новгород» 10
- Петров А.В.* Духовидческие стихи  
С. С. Боброва на кончину императрицы Екатерины II 18
- Налегач Н.В.* Символика свечи  
в поэзии Иннокентия Анненского 27
- Пяткин С.Н.* Стихотворение С.А. Есенина  
«Пушкин»: мифотворческий контекст 35
- Бедрикова М.Л.* Принципы поэтики Н. Рубцова и поэтика  
«деревенской прозы»: «прорывы в глубины природы и духа» 45
- Герасимова И.Ф.* Образы детства в русской поэзии  
периода первой мировой войны 52

### РАЗДЕЛ II. Лирический цикл: вопросы изучения

- Шливар В.* Заметки о цикле М. Цветаевой  
«Стихи к Чехии» 61
- Абрамзон Т.Е., Рудакова С.В.* Принципы формирования  
поэтического сборника Е.А. Боратынского 1835 года 66

### РАЗДЕЛ III. Образ Автора и авторское (лирическое) начало в литературе и других видах искусства

- Молнар Ангелика.* Дискурс автора в «Романе» Сорокина 74

<i>Леонова М.П.</i> Функция автора в генезисе смысла романтического текста	87
<i>Вершинина Н.Л.</i> Особенности лиризма «второстепенного» поэта (к вопросу о художественной антропологии А.Н. Яхонтова)	94
<i>Власкин А.П.</i> «В горе счастья ищи...»: эвдемонические параметры душевных состояний героев в романах Достоевского	102

#### **РАЗДЕЛ IV. Русская критика о лирике и лириках**

<i>Цуркан В.В.</i> Г. Адамович о художниках серебряного века	110
--------------------------------------------------------------	-----

#### **РАЗДЕЛ V. Английская поэзия XX века**

<i>Савельев К.Н.</i> «Клуб рифмачей» как эмблема английского декаданса	115
---------------------------------------------------------------------------	-----

<b>АВТОРЫ</b>	121
---------------	-----

# CONTENTS

## From Editorial Board

### Part I. Russian Poetry: Problems of Poetics

- Semenova A.V.* The Plot of Vadim Novgorodsky  
Interpreted by M. °M. Kheraskov in the Poem  
“The King or the Rescued Novgorod” 10
- Petrov A.V.* S.S. Bobrov’s Visionary Verses on Depart  
of the Empress Catherine II 18
- Nalegach N.V.* The Symbolism of the Candle  
in the I. Annensky’s Poetry 27
- Pyatkin S.N.* Yesenin's Poem “Pushkin”:  
Myth-Creating Context 35
- Bedrikova M. L.* The Principles of N. Rubtsov’s Poetic  
and the “Country Prose” Poetic: “The Experience  
of the Knowledge of the Nature and the Spirit” 45
- Gerasimova I.F.* The Images of Childhood  
in Russian Poetry of the First World War Period 52

### Part II. Lyrical Cycle: Questions of Studies

- Sljivar V.* Notes about the Cycle of M. Tsvetaeva  
“Poems to Bohemia” 61
- Abramzon T.V., Rudakova S.V.* Principles of Formation  
E.A. Boratynsky’s Poetry Collection of 1835 65

### Part III. The Image of the Author and the Author's (Lyrical) Began in Literature and Other Arts

- Molnar A.* The Discourse of the Author  
in the “Roman” by Sorokin 74

<i>Leonova M.</i> Function of the Author in the Genesis of the Sense of the Romantic Text	87
<i>Vershinina N.L.</i> Features of “Minor” Poet`S Lyricism (to the Issue of A.N. Yakhontov`s Artistic Antropology)	94
<i>Vlaskin A.P.</i> “Look at Mount Happiness...”: Eudemonical Parameters State of Mind of the Hero in Dostoevsky's Novel	102

#### **Part IV. Russian Criticism about a Lyric Poetry and Lyric Poets**

<i>Tsurkan V.V. G. Adamovich</i> about the Artists of the Silver Age	110
-------------------------------------------------------------------------	-----

#### **Part V. English Poetry of XX of Century**

<i>Saveliev K.N.</i> “The Rhymers’ Club” as Emblem of English Decadence	115
----------------------------------------------------------------------------	-----

<b>The Authors</b>	121
--------------------	-----

# ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

## ПОРТРЕТ УЧИТЕЛЯ

Писать о Личности, особенно если это твой Учитель, всегда сложно. С годами понимаешь, как это редко бывает – Учитель в твоей жизни. И это чувство, что у тебя был Учитель и как это было ответственно, трудно и почётно, не уходит. И когда мы уже стали коллегами и работали с Ириной Владимировной на одной кафедре, у меня все равно оставалось ощущение своего «ученичества».

Еще учась на первом курсе, тому уже четверть века назад, я и мои сокурсники много раз слышали фамилию: «Петрова». Но увидеть Её воочию долгое время не удавалось. Произошло это на втором курсе, на предмете «Русская литература XVIII века». А потом уже на третьем Ирина Владимировна читала нам XIX век, а позже вела семинары и спецкурсы. Для меня же знакомство с ней переросло в дипломную работу, тема которой стала основой моей кандидатской диссертации.

Так вот век XVIII. В аудиторию вошла женщина явно немолодая, но назвать её иначе, нежели как только *дама*, язык не поворачивался. (Потом мы узнали и другое слово – *пани*: Ирина Владимировна три года, в начале 1980-х, работала в Польше, в Ягеллонском университете, где её звали *пани Ирэна*). Короткая стильная стрижка модного цвета, длинные серьги из серебра с крупными камнями, перстень, какой-то необычный кулон на шее, очки в крупной оправе, запах дорогих духов, всегда оригинальные костюмы или платья, вроде бы и строгие (дресс-код всё-таки преподавательский), но какие-то с «вызовом» и с «изюминкой», то есть не вписывающиеся в «систему», в стандартное представление об одежде преподавателя.

И конечно, голос, манера рассказывать лекцию. Голос – немножко надтреснутый, негромкий, но слышный и на задних рядах аудитории на сто человек (тогда это была ауд. 501), низкий, очень размеренный, откуда-то с горних высот «вещающий» вечные, как тогда казалось, истины о русских писателях. Лекции читались всегда «без бумажек», по памяти, причём так, как будто Ирина Владимировна лично знала Тургенева, Толстого, Достоевского. Производило всё это неизменно потрясающее впечатление. В первые годы моего «преподаательства» я пытался читать именно так, но мало что получалось, всё время уносило куда-то в сторону от текста лекции, да всё скороговоркой... Пиетета перед классиками тоже как-то не хватало. И даже овладев через десяток лет кое-каким материалом, так чтобы читать «без бумажки», я не мог, хотя и очень хотел, воспроизвести ту, «петровскую», манеру подачи лекции. В какой-то момент я понял, что это и не нужно, что манера должна быть своя собственная. Но чтобы выработать своё, индивидуальное, нужно ориентироваться на яркую индивидуальность, образец. У меня он был. И забыть его нельзя. Иногда голос Ирины Владимировны звучит у меня в голове, звучит с любимыми её интонациями, то ироничной и шутливой, то строгой и назидательной.

Ирина Владимировна всегда выламывалась из «системы». Это сквозило во всём: в одежде, в жестах, каких-то аристократически-небрежных, в суждениях о литературе и людях, всегда тонких и своеобразных. В том возрасте, в котором Ирина Владимировна вошла в мою жизнь, её мнения и взгляды были, конечно, уже давно сформированы. Тем не менее она могла и изменить их, сломать собственные стереотипы.

После третьего курса Ирина Владимировна предложила мне писать у неё диплом. Тогда это не было обязательным для студентов (на моём курсе дипломы писали всего несколько человек) и считалось

некой привилегией. С этого времени я, уже как ученик, стал вхож в дом Ирины Владимировны, дипломников она всегда консультировала у себя (жила она по улице Ленинградской, около 58-й школы). Каждый год в узком кругу близких друзей и учеников она отмечала свой день рождения. И каждый раз – эффектное платье, причёска, серьги и кольца, оттеняющие её величавость и аристократизм, красиво убранный стол, любимые ею белые розы... Ощущение оттуда, из XIX века, который она знала так, как будто жила в нём.

Оттуда и её любимый автор, которым она занималась всю жизнь. Фёдор Иванович Тютчев. Кандидатскую диссертацию она писала под руководством правнука Тютчева, директора музея-усадьбы «Мураново», Кирилла Васильевича Пигарёва. Её статья о лирике Тютчева («Мир, общество, человек в лирике Тютчева»), открывающая первый тютчевский том «Литературного наследства» (Т. 97. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 13-70), до сих пор является одной из лучших работ в тютчеведении, одной из тех редких работ, в которых чуткость ценителя красоты слова сочетается с талантом исследователя. И лекции о Тютчеве у Ирины Владимировны были особые. Какие-то необыкновенно торжественные, величавые. Всегда звучало много стихов, все наизусть, конечно. С тех пор я люблю Тютчева, но так и не знаю, как о нём читать лекции... Образец по-прежнему впечатляет.

Многое хранится в моей памяти и в памяти коллег и учеников Ирины Владимировны. Данью этой памяти является тот сборник, который вы держите в своих руках...

***А.В. Петров, д-р филол.наук,  
проф. кафедры литературы***

## **РАЗДЕЛ I. РУССКАЯ ЛИРИКА: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ**

**ББК 83.3(2Рос=Рус)1  
УДК 82.09**

*А.В. Семенова  
Ассистент кафедры филологии  
Казахстанского филиала МГУ имени М.В. Ломоносова*

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТА О ВАДИМЕ ХРАБРОМ В ПОЭМЕ М.М. ХЕРАСКОВА «ЦАРЬ, ИЛИ СПАСЕННЫЙ НОВГОРОД»**

Предметом статьи является интерпретация сюжета о Вадиме Новгородском в поэме М.М. Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород» (1800). Исторические события здесь служат материалом, на основе которого автор декларирует свои монархические и антиреволюционные убеждения. В лице Ратмира, назначенного в поэме на роль Вадима, дискредитируются политические идеалы свободы и равенства, которые видятся Хераскову противоестественными. Новгородский мятеж соотнесен с Французской революцией, а благоденствие, наступившее после прихода к власти Рюрика, изображенного идеальным царем, доказывает преимущества монархии.

**Ключевые слова:** Херасков, Вадим Новгородский, Рюрик, Французская революция, царь

Новгородская тема получила широкое распространение в русской литературе, и М.М. Херасков был не первым, кто обратился к ней. В «Предуведомлении» к поэме «Царь, или Спасенный Новгород» (1800) он сам сослался на трагедию А.П. Сумарокова «Синав и Трувор» (1750), в которой уже была затронута тема гражданской войны в Новгороде [см.:<sup>o</sup>II,<sup>o</sup>Предуведомление]. Моду на сюжет о Вадиме Новгородском как о республиканце, противостоящем монархии, ввела Екатерина II, написавшая в 1786 г. пьесу

«Историческое представление из жизни Рюрика»<sup>1</sup>. Этот сюжет, переосмысленный Я.Б. Княжнинным в трагедии «Вадим Новгородский» (1789), лег в основу трагедии П.А. Плавильщикова «Рюрик» (1794), произведений А.С. Пушкина («Вадим»), М.Ю.°Лермонтова («Последний сын вольности») и др. [см.: 1].

Поэма Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород» мало известна широкому кругу читателей и почти не изучена. Она упомянута в обзорной статье А.В. Западова [см.: 2, 42], а кроме того, конечно, привлекала внимание исследователей, рассматривающих интерпретации сюжета о Вадиме: поэмы Хераскове в этой связи так или иначе касались И.И. Замотин [1], Ф.Я. Прийма [8], Т.А. Китанина [3 и 4], В.А. Кошелев [5]. Исследователи отмечали, что произведение Хераскова следует рассматривать в контексте Французской революции, однако более пристального внимания поэме не уделялось.

Исторический сюжет в поэме «Царь» весьма условен, поскольку он не самостоятелен, а вписан в определенный политический контекст. Предшествующие поэмы Хераскова (за исключением, возможно, «Чесменского боя»), также имеют подтекст, привязывающий произведения ко времени, в которое они были созданы.

В «Предупреждении» к поэме Херасков ставит читателя в известность о том, что намерен изобразить *две* картины, каждая из которых соотносится с современностью: «...в одной представить весь ужас безначальственного правления, пагубу междоусобий, бешенство мнимой свободы и алкание безумного равенства»; а в противовес – «народов счастье». Образцом для первой картины послужила революционная Франция: «Признаюсь, что разительнейшие черты страшного мятежничества перенес я в мою Повесть из пагубного переворота беснующейся Франции, позор нашего века пишущего, стыд роду человеческому наносящего и меру возможных злодейств преисполняющего». Вторая же картина списана с России XVIII века: «Взглянул я на мое Отечество, и кистью моей всеобщее благоденствие наше управляю, благоденствие, коим Россия через многие веки до ныне наслаждается» [11, °Предупреждение].

Т.о., поэма приобретает назидательный характер. Херасков проецирует события IX в. на современность, проводя множество параллелей. К этому приему поэт неоднократно прибегал и раньше

---

<sup>1</sup> Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил из жизни Рюрика. СПб., 1786. Переизд. в кн.: Российский Феатр. СПб., 1787. Ч. 14. С. 107–166.

*А.В. Семенова*

(например, в «Россияде»<sup>1</sup>). Мятеж в поэме «Царь» изображен для предостережения от того, что произошло во Франции и может повториться в России, если у нас примут идеи, несовместимые с самодержавием. Автор настойчиво подчеркивает, что свобода и равенство есть зло, дикость, а их привлекательность обманчива, губительна:

Какой народ благоразумный,  
Верховную отвергнув власть,  
Взвалкает при свободе шумной  
Во узы безначальства впасть;  
Искать народного блаженства  
В мечтах безумного равенства  
И безначальство возлюбить;  
То смысл небесный с скотским сблизить,  
И человечество унижить,  
Слепым подобну тварям быть? [II, 7]

Херасков целенаправленно дискредитирует идеи французских просветителей и революционеров. Масоны, в частности московские мартинисты, к числу которых принадлежал Херасков, не верили в социальное равенство и свободу, отстаивали привилегии богоизбранных людей, прежде всего царя. Эта идея, почерпнутая из ценной ими книги К.Л. де Сен-Мартена «О заблуждениях и истине» (1775, рус. пер. 1785), доминирует в поэме Хераскова, утверждающего, что в природе нет и не может быть равенства, что оно противостоит природе:

Бог землю, воздух, огонь и воды  
Лишил свирепья свободы... [II, 26]  
...Ратмир кичливым разговором  
Мне ваши чувства доказал:  
Стезями страшного равенства  
Он ищет общего блаженства;  
Но в мире сем равенства нет! [II, 93]

Вслед за теми, кто резко порицал Французскую революцию, считая ее злом, карой, ниспосланной людям за непослушание,

---

<sup>1</sup> Покорение Казани предстает особенно значимым событием в русской истории, поскольку является вехой в противостоянии Российской и Османской империй; поэма, рассказывающая о покорении Казани, оказалась весьма актуальной в период русско-турецких войн и присоединения Крыма.

вольномыслие и безумное алкание равенства, Херасков обличает революционную Францию, сравнивая ее с мятежным Новгородом:

Злодейству в мире попускает  
Торжествовать нередко Бог;  
Когда Он грешным грех отмщает,  
И гордости смиряет рог;  
Тогда злодеи торжествуют,  
Как ветры внутрь горы бунтуют, -  
Дрожит невинность, страждет честь;  
Над градом казней туча ляжет.  
Коль строго Бог за зло накажет,  
Пример тому – Французы есть. [II, 25]

Главным носителем демократических идей в поэме «Царь» является Ратмир. Его призывы отринуть оковы, не принимать Царя, отказаться от титулов и сословных привилегий не лишены смысла. Ратмир красноречив, пылок, его слова кажутся искренними, его упорство и бесстрашие заслуживают уважения. Однако, чтобы дискредитировать его идеалы, Херасков представляет Ратмира не благородным борцом за свободу, а искусителем – привлекательным, но сеющим зло. Он, например, словно архетипический искуситель, соблазняет невинных дев и толкает их на преступление. Так, он оболещает кроткую сироту Пламиру, обрекая ее на скитания вдали от людей, а затем и гибель. Любовь к Ратмиру растлевает душу девушки – Пламира становится предательницей, выдает местонахождение Гостомысла в надежде, что это вернет ей благосклонность возлюбленного, но вновь ошибается в нем. Мечь Либедю и Изонару, арест и угроза казни с целью шантажировать Гостомысла, гибель старого Звена, отправленного к мятежникам в качестве парламентаря, также характеризуют Ратмира не с лучшей стороны. Сторонники Ратмира, как и он сам, на практике оказываются злодеями. Сегон, правая рука Ратмира, берет на себя функции палача: он ответственен за смерть старца, отца Илема, убивает Пламиру, поражает противников и гибнет сам на поле брани. Юный Токсар во всем подражает своему кумиру Ратмиру, но, желая спасти его, юноша щадит Либедю, чем заслуживает резкое порицание Ратмира и принимает смерть от его руки.

Стремление к свободе и равенству оборачивается для новгородцев трагедией. Это еще один способ продемонстрировать, к каким печальным последствиям приводят попытки отказаться от подчинения монарху. Итогом вольномыслия новгородцев становится

кровопролитная гражданская война со всеми ее ужасами: беспорядком, горем ни в чем не повинных стариков, детей и женщин, братоубийством и сведением личных счетов. Благополучный мир рушится вследствие стремления новгородцев изменить издавна существующий порядок вещей, разложению подвергается не только уклад жизни, но и души людей. Вседозволенность – следствие свободы – развращает новгородцев и подвигает их совершать самые неблагоприятные поступки, разрывать семейные узы, попирает сыновний долг и братскую преданность. Иллюстрацией этого служат истории Илема и его отца, а также Раиды и двух братьев. Если бы не мятеж, причиной которого стало стремление людей к свободе и равенству, страшные преступления, противные природе человека, могли не совершиться. Автор приходит к выводу:

Брат брату, сын отцу злодей! –  
Вот следствие мятежных дней! [11, 180]

Ратмиру как носителю демократических идей в поэме противопоставлен Рюрик – собирательный образ идеального монарха. В отличие от Иоанна и Владимира, героев предыдущих поэм Хераскова («Россияда» и «Владимир возрожденный»), которые иногда колеблются и совершают ошибки, Рюрик в поэме «Царь» – квинтэссенция монарших добродетелей, воплощение архетипа мудрого и сильного правителя. Он храбр, бескорыстен, справедлив, милосерден и в то же время тверд, близок народу и внушает трепет врагам. Образ Рюрика статичен: варяжский князь изначально безупречен и не вступает в борьбу с самим собой, чем отличается от других монархов в поэмах Хераскова. Единственный эпизод, когда Рюрик, испытывая смутную тревогу, предается размышлениям – почти финал поэмы. Ему не хватает супруги, столь же безупречной, как и он сам. Вознаграждая героя за добродетель, антропоморфизированная Россия ведет его к прекрасной деве – прообразу русских цариц.

Рюрик Хераскова имеет мало общего с полупоэтичным варяжским князем, хотя поэт, по его заявлению, пользовался историческими источниками: «...к сожалению моему нашел я некоторые, хотя изглаженные, но по преданиям еще памятные следы злосчастного возмущения в Российской Истории, когда Великий Новгород при Боярине Гостомысле возмущился» [12, °Предупреждение]. Среди вероятных источников поэмы можно указать «Повесть временных лет» по списку Лаврентьевской летописи,

с которой Херасков имел возможность ознакомиться в Москве,<sup>1</sup> «Новгородский летописец» [7], а также «Историю Российскую» В.Н. Татищева, в которой приведен рассказ о мятеже Вадима Храброго со ссылкой на Иоакимовскую летопись [10, 208, примеч. 58]. Упоминается новгородский мятеж и в Никоновской летописи [9]. Кроме того, довольно подробный рассказ о Вадиме, восставшем против Рюрика, приведен в «Древней Российской истории» М.В. Ломоносова [6, 59], а затем в «Российской истории жизни всех древних...» Ф. Эмина [12, 80–82].

Однако Херасков не стремился к воспроизведению исторических событий. Его, например, не заинтересовала от гипотеза, согласно которой Вадим и Рюрик были внуками Гостомысла<sup>2</sup>. Херасков руководствовался необходимостью донести до читателя мысль о вреде свободы и равенства, приведших Францию к хаосу и способных спровоцировать мятеж и в России. Он убеждал читателей в необходимости почитать монарха как отца, ибо лишь при справедливом самодержце народ и страна процветают. В этом контексте Рюрик предстает символической фигурой и может быть отождествлен с любым из правителей России, являющихся как бы его преемниками. Херасков упоминает потомков Рюрика – Владимира, Александра Невского, Дмитрия Донского, Иоанна III и Иоанна Грозного, а также представителей новой правящей династии Романовых от Михаила Федоровича до Павла I, которому и посвящена поэма. В Павле Рюрик словно бы возрождается и умиряет мятежи в Европе:

И Пастырь мудрый в НЕМ явился,  
Царям ОН царства отдает [12, 240].

В поэме «Царь» Херасков постоянно прибегает к методу аналогий. Ратмир уподоблен французским революционером (прежде всего упомянутому в поэме Робеспьеру), а новгородский мятеж – Французской революции, причем внимание акцентируется на ее разрушительности. Корень всех зол – химера вольности и равенства, которые противоположны и потому недостижимы, а стремление к ним приводит ко множеству бед. Французская революция подтверждает, что время ничего не меняет, через многие века после Вадима (Ратмира) борьба за равенство влечет все те же пагубные для

---

<sup>1</sup> «Лаврентьевская летопись» была опубликована Обществом истории и древностей Российских при Московском университете в 1804 г.

<sup>2</sup> Согласно В.Н. Татищеву, Вадим был сыном старшей дочери Гостомысла, Рюрик же, сын младшей дочери посадника, оспорил право двоюродного брата на новгородское княжение [23, 208, примеч. 58].

страны и народа последствия. Мятёжный Новгород и революционная Франция – сходные узлы на разных витках истории. Каждый раз, когда люди забываются, поддаются искушению свободой и отрицают власть богоизбранного монарха, страна оказывается на грани катастрофы. По Хераскову, иерархия в обществе естественна, а ее разрушение недопустимо. На протяжении тысячелетий люди, ослепленные гордыней, стремятся к свободе и равенству, за что непременно бывают наказаны:

Без правил умствуя, равенство  
К блаженству отрезает путь;  
Но та свобода, то блаженство,  
Тяжелы узы смертным суть!  
Давно стези златого века  
Изгладилась для человека;  
Коль в нем любви к начальству нет;  
Он в мире – как слепец живет [12, 150].

В поэме «Царь, или Спасенный Новгород» Херасков указывает на популярное заблуждение человечества и предостерегает от последствий, к которым ведет противление естественному, по его мнению, порядку вещей. Если смотреть уже, поэма Хераскова является апологией монархии как единственно правильного государственного устройства, революция же отвергается как проявление хаоса. Таким образом, поэма Хераскова вносила вклад в предупреждение возможного восстания в России.

### **Литература**

1. Замотин И.И. Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе / И. И. Замотин // Филологические записки. – Воронеж, 1899. – Вып.3–4, 5; 1900. – Вып.3–4, 5 (отд. оттиск. Воронеж, 1901).
2. Западов А.В. Творчество Хераскова / А.В. Западов // Херасков М.М. Избр. произведения. – Л., 1961. – С.5–56.
3. Китанина Т.А. Предание о Вадиме Новгородском в политической драме конца XVIII – начала XIX в., или Почему Пушкин так и не написал трагедию «Вадим» / Т.А. Китанина // «Он видит Новгород великой»: Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». – Великий Новгород, 31 мая–4 июня 2004 г. – СПб., 2004. – С. 14–20.
4. Китанина Т.А. <Вадим> / Т.А. Китанина // Пушкинская энциклопедия: Произведения. – Вып. 1. А – Д. СПб., 2009. – С.235–243.

5. Кошелев В.А. Пушкин и легенда о Вадиме Новгородском / В.°А.°Кошелев // Литература и история. СПб., 1997. Вып.2. С. 93-109.
6. Ломоносов М.В. Древняя Российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года / М.В. Ломоносов. – СПб., 1766. – Ч. 2.
7. Новгородский летописец, начинающийся от 346 и продолжающийся до 1441 г. // Продолжение Древней российской вивлиофики. – СПб., 1786. – Ч.2. – С. I–IV, 257–712.
8. Прийма Ф.Я. Тема «новгородской свободы» в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. / Ф.Я. Прийма // На путях к романтизму: Сб. научных трудов. – Л., 1984. – С. 100–138.
9. Русская летопись по Никонову списку. – СПб., 1767–1792. – Ч. 1–8.
10. Татищев В.Н. История Российская / В.Н. Татищев. – М.; Л., 1963. – Т. 2.
11. Херасков М.М. Царь, или Спасенный Новгород / М.М.°Херасков. – М.: Университетская типография у Ридигера и Клаудия, 1800. – 246 с.
12. Эмин Ф. Российская история жизни всех древних от самого начала России государей / Ф. Эмин. – СПб., 1767. – Т. 1.

**THE PLOT OF VADIM NOVGORODSKY INTERPRETED  
BY M.M. KHERASKOV IN THE POEM  
«THE KING OR THE RESCUED NOVGOROD»**

**Abstract**

The subject of the article is the interpretation of the story of the Vadim Novgorodsky by M. Kheraskov in his poem "The King, or the Rescued Novgorod." The historical events described by the author are the material on which Kheraskov declares his monarchist and anti-revolutionary convictions. Novgorod rebellion is correlated with the French Revolution and the arrival of Rurik demonstrates the advantages of monarchy.

**Key words:** Kheraskov, Vadim Novgorodsky, Rurik, French Revolution, tsar

*А.В. Петров*

**ББК Ш5(2=Р)4–4**

**УДК 821.161.1**

*А.В. Петров*

*доктор филологических наук, профессор*

*(Магнитогорск)*

## **ДУХОВИДЧЕСКИЕ СТИХИ С.С. БОБРОВА НА КОНЧИНУ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II**

В статье рассматривается историософская идея и художественный образ «творящего Духа», преимущественно на материале двух стихотворений С.С. Боброва о смерти императрицы Екатерины II. Смерть одного из «гениев» России ведёт мысль поэта в сферу метафизическую – знания о «диалектике» жизни и смерти, почти недоступного человеку в мире земном.

**Ключевые слова:** историософия, Бобров, духовидец, мифопоэтика, мифопоэтика

Рубеж XVIII–XIX веков оказался тем периодом в русской литературе, когда интерес к историософским проблемам [см. о них: **1, 2, 3, 4, 6**] охватил широкий круг «пишущих». Одной из самых ярких и концептуальных попыток создать целостную художественную историософию явилось вышедшее в свет в 1804 г. собрание сочинений Семена Сергеевича Боброва (1765–1810) «Рассвет полночи или Созерцание славы, торжества и мудрости порфироносных, браноносных и мирных гениев России с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов Семена Боброва».

В четырёх частях Бобров объединил практически всё, что было написано им за предшествующие двадцать лет. Подводя, следовательно, итоги своей деятельности и пытаясь, видимо, преодолеть жанрово-тематическую пестроту своих творений, поэт посчитал возможным связать их в «Предуведомлении» единым замыслом. В общих чертах его можно описать так: движимые Провидением, «великие Гении России» своими подвигами «тщились» вывести страну из «глубокого мрака» и установить в ней «совершеннейший день просвещения, устройства, благопоспешности и славы».

Идее преобразующей, просвещающей деятельности «гениев» (то есть выдающихся личностей), заявленной в «Предуведомлении»

в качестве основополагающей для всей книги, поэт подчинил в известной мере структуру первой и второй частей «Рассвета полночи...». Их названия – «Порфиросные Гении России» и «Браноносные и миролюбивые Гении России, или Герои Севера в лаврах и пальмах» – фокусируют внимание на статусе и сфере деятельности «гениев». Композицию частей во многом определяет принцип циклизации, хотя формально он остаётся в книге не закреплённым. Несомненно, однако, что Бобров стремился сгруппировать стихотворения, например, трактующие одну тему (победа, новый год, признательность покровителю); или связанные с какими-либо «гениями» (Екатерина II, Мордвинов, русские полководцы); или близкие по жанру (ода, «К-обращение», эпитафия, «хор»).

Безусловно, художественная историософия Боброва, весьма эклектичная, подпитываемая разнообразными философскими, научными, мистико-религиозными, эстетическими и прочими представлениями и идеями, к описанной схеме не сводится. Смысл отдельных бобровских произведений противоречит, кроме того, и самой схеме. В сочинениях Боброва присутствует, однако, несколько устойчивых историософских идей, определяющих, по всей видимости, содержание его исторического сознания. К ним относятся концепция прогресса, провиденциализм, миф о «варварской» допетровской Руси, персоналистское истолкование российской истории, а также идея о *зжидительном*, или творящем, *духе*, которая и будет рассмотрена в данной статье.

Само представление о некоей живительной, одухотворяющей силе, исходящей свыше в тварные объекты (у Боброва, как правило, в «гения») либо созидающей их, восходит к античной (неоплатонизм), христианской и гностической традициям. Для людей XVIII века ближайшим его источником могли быть учения европейских мистиков и духовидцев (Я. Бёме, Э. Сведенборга), а также масонство.

Являясь, по-видимому, духовидцем, Бобров увиденную им *иную реальность* воплощает в облике *духа* (тени, призрака, божества), обладающего тайным знанием. Это знание, открывшееся поэту, обычно излагается им в форме монолога, который произносит *дух*.

Общая концепция творимой Духом (который выступает посланником и выразителем Божественной Воли) истории представлена в стихотворении «Образ Зиждительнаго Духа» (1782, 1804 гг.) [5, II, 4–7]. Некое божество с «горящим пламенником» в руках нисходит в «дольний мир»: небеса послали его «*преобразить сей круг*». Символическим обозначением «чудных перемен», или преобразовательно-созидающей деятельности *духа*, становится мифологема борьбы света с тьмою:

*А.В. Петров*

Горящий пламенник держа в своих руках,  
Он сыплет новый свет в темнеющих местах;  
Ничто не кроется; – пред светом мрак трепещет;  
Все обнажается, когда свет вышний блещет. <...>

Чтобы не было сомнений в том, что «горний дух» проявляет себя непосредственно и прежде всего в истории, автор передаёт слово музе Клио. В следующей затем «характеристике» *духа* совмещены архетипические черты культурного героя и Бога-Творца, Демиурга. Он создает окультуренное, цивилизованное пространство из пустоты и хаоса, повторяя «в малом образе» акт первотворения:

Он там творит народ, где пустота велика;  
Там сушу с зеленью, где жидь иль степь лишь дика;  
Там доли жирные, где цепь лишь голых гор. –  
Здесь претворяет в град, иль в весь пустынный бор,  
А там огромныя выводит в зыбь кормила,  
Где прежде Лодия пловцам еще претила  
Ступать по тропикам, круг полдней разсекать,  
И в Юг с полуночи через моря скакать. –  
Он в малом образе, как Вышний Всемогущий,  
Который иногда над тусклой смесью сущи,  
В прекрасной стройности из оной мир изторг,  
И славы своя устроил в нем чертог. <...>

В основной части стихотворения (строфы с 3-й по 7-ю) идея творящего Духа проецируется на российскую историю. Последняя мыслится как череда благих деяний великих исторических личностей, в которых воплощался «сей дух», начиная с легендарного Гостомысла и «Варяжских витязей» и заканчивая Екатериной II, чей дух после её смерти перешёл во внука, Александра Павловича. В этот перечень, а точнее, в сжатый историософский «очерк» истории Руси/России, Бобров включает князя Владимира, призвавшего «Веру в край полночный», и покорителя «Востока» Иоанна Грозного. Как о единоличной заслуге *Духа*, для воплощения которого не нашлось соответствующей исторической фигуры, говорится об освобождении России от татаро-монгольского ига:

Он вздохам Севера чрез двести лет внимая,  
Сломил рога луны, пятой их попирая,  
И право, коего Росс нагло был лишен,  
Он паки возвратил, стряхнув ярмо с рамен.

Особое место в ряду великих «духов» России занимает фигура

Петра I (его характеристике отдано восемнадцать строк при обычном её объёме, уделяемом персонажу, в четыре строки):

Но чей сияет дух средь теней сих спокойных?  
Петра, – Петра, кому нет в силе хвал достойных,  
В котором чудеса чудесный дух явил <...>.

Среди главных свершений «оного Бога» названы создание новой породы людей («И зверобразов всех в людей переродил») и военные победы, которые осмыслены в образах чудесного одоления пространства («Три шага, – и в конце наш Геркулес вселенной» etc.).

В целом Бобров в более мистифицированной, нежели у его предшественников и современников – одических и эпических поэтов, форме проводит всё ту же идею о богоизбранности России, определявшую историко-философское содержание «высоких» жанров на протяжении XVIII в.

В завершение стихотворения (8-я строфа) поэт утверждает вечную сущность «зжидительного духа», причём как в метафизическом, так и в реально-историческом смыслах:

Возможноль, чтоб сей дух исчезнул мгле подобно? –  
Нет; – эхо дел летит в грядущий век удобно. –  
Ни современная в том зависть не претит,  
Ни будущее зло, – ни что не воспятит,  
Как дух сей в поздний род низходит, и гремит. –  
Тьмы обаянных душ он тамо собирая,  
И памятник себе среди их воздвигая,  
Живет в восторгах их, хотяб и свергнул прах;  
Деянья в бытии, хоть сам он в небесах.

С помощью идеи *творящего Духа* Бобров попытался объяснить и один из конкретно-исторических сюжетов, который раз за разом возникал в его произведениях и который оставался под официальным запретом в течение всего XIX века, – события 11–12 марта 1801 года. Этот сюжет вошёл даже в те стихотворения, которые были созданы до мартовского переворота и которые Бобров в соответствии с требованиями придворно-политического этикета вынужден был переделать для издания 1804 года.

\*\*\*

Смерть императрицы Екатерины II, последовавшая 6 ноября 1796 года, подвигла к размышлениям многих поэтов. Бобров откликнулся на это событие несколькими стихотворениями; крупнейшими были «Драматическое песнопение на кончину ЕКАТЕРИНЫ II в трех явлениях» (1796, 1804) [5, I, 15–18] и «Вечернее

## **А.В. Петров**

созерцание гробницы ЕКАТЕРИНЫ II» (1796, 1804) [5, I, 19–32].

«Драмматическое песнотворение...» по жанру близко к кантате. В первом явлении Хор и три Голоса оплакивают невосполнимую для России потерю – смерть и уход Екатерины-Астреи на небеса:

Плачь! – плачь, Россия огорченна!  
Бей в Перси, область возмущенна! <...>  
Увы! погас в полнощи свет; ...  
Нет просветительницы! – нет! <...>  
И так Астрея оставляет,  
И все с собою в гроб скрывает! <...>

Затем Хор и Голоса утешают скорбящих, указывая на преемника императрицы, и «возносят» его. В издании 1796 года этим преемником был сын Екатерины Павел Петрович, а в издании 1804 года – её внук Александр Павлович:

Не вечен мрак вечерних тучь;  
Не вечно слезный час мерцает;  
Надежды в АЛЕКСАНДРЕ лучь  
В унылый Север проникает. <...>  
Внук Астреин, возсияй!  
Облекися в багряницу!  
Озари полночный край,  
И яви с росой денницу!

Представление о *творящем историю Духе*, который по воле Провидения воплощается в «гениев» и «героев», позволило Боброву без труда заменить «сына» на «внука». Сама идея воплощения в кантате только намечена:

О Росс! – Она не все скрывает;  
Се дух благий сквозь гроб блистает!  
Се матерь свет чрез внука льет!  
*Астрея* паки в нем живет <курсив Боброва. – А. П.>.

Более детальная её разработка представлена в другом стихотворении.

«Вечернее созерцание гробницы ЕКАТЕРИНЫ II» – сочинение весьма пространное, состоящее из четырёхсот стихов. Композиционно эта *историсофская элегия*, как я определил бы жанр бобровского произведения, построена довольно просто. После *вступления* следуют *монологи двух духов – России и Екатерины II*, представших перед взором автора.

В начальных строфах Бобров рисует вечернюю зарю и наступление в Петербурге ночи. «При трепетном луны блистаньи» к «Петровым стенам» (видимо, к Петропавловскому собору) тихо шествует некий «бледный дух»

В одежде скорби слезошвенной,  
С главой печальми осененной <...>.

По описанию «жены почтенной», в котором угадываются аллюзии на заключительный диалог ломоносовского «Разговора с Анакреоном», можно догадаться, что перед нами Россия. Однако полная уверенность в этом приходит только тогда, когда *дух Екатерины* именует «скорбную жену»:

Кто вопиет там в скорбном стоне,  
Как томны волны в горном лоне? –  
ЕКАТЕРИНЫ тень рекла, –  
Тыль горько сетуешь Россия?  
Тыль токи слез лиешь такая?

Главным предметом надгробной речи, которую в слезах и с воздыханиями произносит *дух России* на берегу Невы, являются смерть Екатерины и её «деянья». Скорбное лирико-философское содержание монолога можно описать как ламентации о непоправимой утрате, постигшей державу; о вечной памяти, ожидающей Екатерину; о грядущем её «пробуждении во славе»; о роковой предопределённости человеческой судьбы; о краткости жизни и всеобщем законе смерти. Бобров как бы сводит воедино мотивы, характерные для метафизических, религиозно-философских жанров: духовной оды, переложения псалмов, горацианской оды, стихов «на смерть», слова «на погребение».

В речи выделяется два относительно самостоятельных фрагмента. В первом (строфы с 16-й по 19-ю) проявляет себя интересная особенность исторического сознания Боброва – способность рефлексировать о *несбывшемся*, о том, что *могло бы* произойти. Перед *духом России*, который задаётся вопросом о нереализованных Екатериной при её жизни планах («мыслях, воскрыленных упованьем»), предстаёт некое видение – «муж с чертежами». По некоторым намёкам и деталям (образ «тьмы», мотивы прожектёрства, «отважных дел», страстей, неожиданной смерти) можно предположить, что речь идёт о Г.А. Потёмкине.

Второй фрагмент (строфы с 21-й по 27-ю), в котором *дух России* перечисляет «деянья успшия Царицы», представляет собой

## *А.В. Петров*

традиционно-одический исторический экскурс – рассказ о военно-политических успехах в царствование Екатерины II. Поэт кратко повествует о победах в русско-турецких войнах 1768–1774 и 1787–1792 годов, о взятии Варшавы в 1794 и Дербента в 1796 году.

Развёрнутым ответом – утешением скорбящей России становится монолог *тени Екатерины* (строфы с 36-й по 50-ю). Некоторые идеи этого монолога конспективно были намечены Бобровым в стихотворении «Образ Зиждительного Духа» (7-я строфа):

Не сей ли Божеский зрим дух в ЕКАТЕРИНЕ,  
Что благоденственным полкругом права в чине,  
Закон дала ему; – в законе дышет мать. –  
О естли бы к ней смерть не смела приступить! –  
Но ежели Она возникла в вечный круг:  
То в Внуке дух Ея, – в Нем божеский сей дух...

Теперь свои мысли Бобров разворачивает на пространстве в пятнадцать строк. *Тень Екатерины*, обладающая особым знанием, обращается к *духу России* с утешением, говоря о том, что смерть есть начало жизни, что все земные противоречия в «сени смерти» разрешаются:

«<...> Почто клянeshь судеб уставы? –  
Сень смерти – сень есть мира, славы,  
Где из нетленных нитей вновь  
Безсмертно бытие крутится,  
Где Цезарь пастыря стремится  
Обнять, признав в нем братню кровь,  
Где персти снова обручась,  
Почиют, в персти съединяся» etc.

Другим доводом *тени Екатерины*, который должен примирить всех о ней скорбящих и её самоё с мыслью о смерти, являются убеждённость в том, что свою миссию на земле она выполнила, и знание о том, что на небесах её ожидает заслуженная награда – покой и особый Ангельский дар – «венец красоты»:

«Довольно; – Я торжествовала,  
Желаний меру испытала;  
Я зрела новый рода род;  
Я внуков в пеленах лобзала,  
И наконец – их сочетала;  
Уже преспел деяний плод;  
Но слава – в гробе разцветает.

<...>

Где буря мира умирает,  
Где шум заботы умолкает,  
Где тридесять пять трудных лет,  
Которых цену Царства знают,  
На лоне вечном отдыхают;  
Где братья, – Ангели мне цвет  
Из славы жизни извлекают,  
И красоты венец сплетают.  
<...> Где Петр Великий отдыхает,  
Великих в ликах душ сияет;  
Где вечный повелитель звезд  
Велит и мне, да труд забуду;  
Однак – в тебе дышать лишь буду».

Среди своих заслуг *тьнь Екатерины* особо выделяет создание «Наказа», то есть законотворческую деятельность («Тебе Скрижали даровала», «Мое перо от Царств почтилось»).

Надеждой и отрадой России вместо Екатерины должен стать Александр Павлович:

«Ещель томишься в горькой скуке? –  
Иль *Гения* не видишь в Внуке? –  
Он Царь, – Он полубог сердец;  
Пусть память лишь о мне живая,  
Как утрення звезда золотая,  
Украсит в век его венец,  
И в царстве путь ему скажет!  
Не плачь! – мой дух сего взыскует».

Уходя в «миры другия», *тьнь Екатерины* просит Ангела хранить Россию.

### Литература

1. Абрамзон, Т.Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) / Т.Е. Абрамзон // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 116–133.
2. Абрамзон, Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин) / Т.Е. Абрамзон. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – 480 с.
3. Петров, А.В. Оды «на Новый год», или Открытие Времени. Становление художественного историзма в русской поэзии

*А.В. Петров*

XVIII века: Монография / А.В. Петров. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2005. – 272 с.

4. Петров, А.В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века: Монография / А.В.°Петров. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2006. – 286 с.

5. Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфиросных, браноносных и мирных гениев России с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов Семена Боброва. Ч. 1–4 / С.С. Бобров. – СПб., В типографии И. Глазунова, 1804.

6. Савельев, К.Н. Декаданс и теории циклической истории / К.Н. Савельев // *Libri Magistri*. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 150–156.

S. S. BOBROV'S VISIONARY VERSES  
ON DEPART OF THE EMPRESS CATHERINE II

*A. V. Petrov*

**Abstract**

In the article the historiosophical idea and an artistic image of "the creating Spirit", mainly on material of two poems of S.S. Bobrov on death of the empress Catherine II is considered. The death of one of "geniuses" of Russia conducts the thought of the poet to the metaphysical sphere – the knowledge of "dialectics" of life and death which almost inaccessible to the person in the earth.

**Key words:** historiosophy, S.S. Bobrov, visionist, Mythopolitics, Mythopoetics

## СИМВОЛИКА СВЕЧИ В ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

Статья посвящена анализу стихотворений И. Анненского, в которых содержится образ свечи, что позволяет выявить мотивно-тематический комплекс, благодаря которому развивается символика обозначенной предметной детали. Учитывая, что образ свечи связан практически со всеми ключевыми темами лирики Анненского (любви, творчества, смерти), в статье выдвигается и доказывается предположение об особой его роли в поэтическом мире автора, заключающейся в осуществлении посредством него смыслового взаимодействия разными мотивно-тематическими блоками.

**Ключевые слова:** символика, свеча, поэзия, лирика, И.°Анненский

Неоднократно отмеченное в научной литературе свойство поэтического мира И. Анненского – предметность – делает необходимым детальное изучение тех реалий, которые образуют его поэтическую систему. Согласимся с Ф.П.°Федоровым, что конкретность изображенного им мира приводит к тому, что «...у Анненского торжествуют слова, имеющие значение предметности, торжествуют существительные» [8, 115]. При этом, как продолжает исследователь: «Предметный мир, создаваемый Анненским не статичен, он приведен в движение, характеризуется процессами» [8, °116]. Это наблюдение Ф.П. Федорова позволяет утверждать, что в поэтическом мире И. Анненского предметный символ зачастую становится источником лирического сюжета, движение которого обеспечивается разверткой символа посредством поэтических мотивов. Обратимся к одному из самых распространенных в его лирике предметных символов – свече.

Согласно данным «Частотного словаря лексики лирики И.Ф.°Анненского», слово «свеча» употребляется в его поэзии 28 раз [6, °5]. Образ свечи встречается в обеих книгах стихов и в стихотворениях, не вошедших в их состав. Так, четыре стихотворения из поэтической книги «Тихие песни» «Ненужные строфы», «Трактир жизни», «Свечка гаснет», «Желание» объединены общим семантическим наполнением образа свечи, актуализирующим мотив

умирания и тему смерти, благодаря тому, что она представлена в них угасающей или догоревшей: огарок, свечка гаснет, догоревшая свеча. Даже когда свеча предстает только что зажженной, как в стихотворении «Ненужные строфы», она несет в себе семантику смерти, будучи наделенной эпитетом «погребальная».

Показательно, что тематически эти стихотворения принадлежат к разным блокам. Так, «Ненужные строфы» связаны с развитием темы творчества, и мотив смерти, актуализированный образом зажженной погребальной свечи, обрекает на пламя именно рукописи с теми стихами, которые сам автор считает слабыми или больными: «И дети бледные Сомненья и Тревоги / Идут к нему приять пурпуровые тоги»<sup>°</sup>[I, 63]. В стихотворении «Трактир жизни» плывущий огарок в сенях этого метафизического пространства оказывается атрибутом гробовщика, символично подводящего итоги жизни выходящего из трактира лирического героя: «А в сенях, поди, не жарко: / Там, поднявши воротник, / У плывущего огарка / Счеты сводит гробовщик»<sup>°</sup>[I, 66]. Тем самым символ плывущего огарка сочетает в себе и традиционную семантику жизни, подошедшей к финалу, и в то же время уродство этого огарка ассоциативно сочетается с оценкой прожитой покидающим трактир жизни, вставая в один ряд деэстетизирующих дурман существования вещных символов: муть вина, нагие кости, пепел стынувших сигар. Таким образом, стихотворение в целом входит в экзистенциальный тематический блок. Такое семантическое сочетание в развитии символики свечи, возможно, было подсказано наблюдениями над поэтическим языком русского фольклора, которые обнаруживаются в университетской работе И. Анненского. В ней слово «свеча» (свѣща) анализируется им как символ смещения наружного огня со светом. «Умиравшего человека часто сравнивают со свечой (или падающей звездой – Б.,<sup>°</sup>II, 18, 28). Этой свече придаются эпитеты: милая, нетопленая, местная (Ср.<sup>°</sup>Р., 394; Г., 981). Вероятно в народной фантазии играет роль не только свет, но и некоторая теплота горящей свечи, эмблема жизненности» [2, 3–4] (*здесь и далее, а также при оформлении библиографического описания перевод работы И. Анненского «Из наблюдений над языком и поэзией Русского Севера» в современную орфографию осуществлен нами – Н. Н.*). И практически сразу после анализа образов свечи и смолы Анненский переходит к рассмотрению поэтических выражений «...того внутреннего пламени, которое в народной фантазии пожирает то сердце, то утробу, то жилы, то кровь человека и характеризует несколько разнородных душевных движений и состояний» [2,<sup>°</sup>4]. Среди них Анненский выделяет «сильное

желание, страсть, похоть» [2, 4], «прилив силы, удали» [2, 5], «аффект гнева» [2, 6]. Возвращаясь к стихотворению «трактир жизни», мы видим, что в символе плывущего огарка соединилось представление об умирании с образом жизни, прожитой во власти страстей. «Свечка гаснет» музыкально-ассоциативными рядами, актуализирующими мотивы бессонницы и сна, соприкасается с темой потаенной любви, особенно если учитывать связь этого стихотворения с его «вариантом» «Сон и нет». Наконец, последнее стихотворение «Тихих песен» «Желание» напрямую соотносит образ догоревшей свечи с темой смерти как окончанием жизненного пути лирического героя. Но так как в контексте поэтической книги путь лирического героя раскрывается посредством метасюжета как искание идеала и служение Поэзии, талый воск догоревшей свечи в этом стихотворении противопоставлен плывущему огарку из «Трактира жизни» как финал осмысленно прожитой жизни, просветленной исканием Красоты и смирением перед тем, что идеал надмирен, драматически трезвящему концу одурманенного суетой повседневности сознания лирического я. Можно видеть, что в этих стихотворениях символ свечи художественно выполняет отмеченную в работах Л.Я. Гинзбург [3] и Л.А. Колобаевой универсальную функцию: «Свойственные его стилю символы, предметные по внешней форме, суть образы «психических актов», глубин сознания поэта в его отношении к загадке времени, смерти, бесконечности, миру Не-Я» [4, 153].

В «Кипарисовом ларце» символика свечи развивается и усложняется. Так, в первом же трилистнике завершающее его стихотворение «Свечку внесли» насыщено мистическим мотивом способности лирического я пережить миг прикосновения к миру идеала, что было отмечено еще И.П. Смирновым [7, 77]. Показательно, что возникшее притяжение и переживание инобытия рассеивается светом свечи, которая характеризуется нетипично интенсивным, с точки зрения семантики, глаголом – «запыляет». По мнению Ю.В. Шевчук, в этом стихотворении «горящая свеча, ставшая символом скоротечности человеческой жизни и памяти о ней, у Анненского является знаком человеческого единения в переживании опасности жизни и страха смерти» [10, 189]. Представляется, что мотив единения здесь представлен и во взаимосвязи с темой любви. Так, хотя в пламени свечи сгорает зыбкое чувство гармонии слившихся душ, однако, осветив глаза возлюбленной, оно, тем не менее, не способно окончательно испепелить пережитое мгновение, которое зыбкой тенью остается в голубом пламени ее глаз, зеркально сохраняющих пережитый миг соприкосновения двух я.

В следующем трилистнике («Трилистник соблазна») в стихотворении «Смычок и струны» пара свечей в образной композиции соотнесена с парными элементами музыкального инструмента (скрипки) посредством мотива роковой предопределенности того, что им выпало: «Кому ж нас надо? Кто зажег / Два желтых лика, два унылых... / И вдруг почувствовал смычок, / Что кто-то взял и кто-то слил их» [I, 87]. Язычки пламени зажженных свечей образуют такую же пару, как встретившиеся по воле рока-музыканта смычок и струны, благодаря чему усиливается мотив высшей власти Красоты, Любви, Музыки, мучительно раскрывающейся в невольности субъектов переживания, прикоснувшихся к тому или иному идеалу. И мука здесь не только страдание горения/звучания (то есть самого переживания как такового), но из-за невольности случившегося – «кто-то взял и кто-то слил их» – мучительное понимание хрупкости переживаемого счастья и неподвластности события любви, вдохновения, жизни человеческой воле. В таком же поэтическом контексте образ свечи употреблен Анненским и в стихотворении «Госка медленных капель» из раздела «Разметанные листья». Причем в этом стихотворении открывается еще одна грань невольного страдания – «безнадёжная связь двух тающих жизней во мраке», символично воплощающая в себе тему потаенной любви с одновременной невозможностью как воплотить, так и преодолеть ее.

В «Трилистнике кошмарном» образ свечи встречается дважды. Так, в первом стихотворении «Кошмары» горящая свеча становится символом пробудившегося сознания лирического я, вышедшего из состояния кошмарного сна и с облегчением обнаружившего себя в знакомой комнате: «И вдруг я весь стал существо иное... / Постель... Свеча горит. На грустный тон / Лепечет дождь... Я спал и видел сон» [I, 100]. Отчасти этот образ горящей свечи как трезво работающего сознания пересекается с мотивом утраты мистического переживания единства двух душ в стихотворении «Свечку внесли». Однако если в предыдущем стихотворении выход сознания к трезвости воспринимался драматично, то здесь наблюдается обратная оценка. При этом показательно, что оба стихотворения посвящены теме любви, однако в разном ее преломлении в человеческом сердце. В первом из них любовь изображена как гармоничное чувство единения душ, поэтому ее утрата и вызывает сожаление, выраженное в том числе и эмоциональной оценкой образа запыхавшей свечи, символизирующего вспыхнувшую работу сознания: «Но едва запылает свеча, / Чуткий мир уступает без боя, / Лишь из глаз по наклонам лучка / Тени в пламя сбегут голубое» [I, 86]. Союзная частица «лишь» подчеркивает эту модальность сожаления об утрате, но и ограничивает ее в пассивной констатации факта. Во втором же стихотворении тема любви раскрывается как страстное чувство, одурманивающее сознание

и лишающее воли, воспринимающееся как удушливый кошмар, отсюда и выход – горящая свеча уже не символ утраты, а знак победившего бред сознания и воли лирического субъекта.

В следующем стихотворении микроцикла «Киевские пещеры» образ свечи из атрибута храмово-монастырского пространства начинает превращаться в самостоятельный символ одурманенного сознания, которое, цепляясь за традицию, обнаруживает себя заживо погребенным. Впервые в лирике Анненского гаснущая свеча не соотнесена с угасанием сознания, напротив. Вопреки этому архаичному мотиву рождается другой – традиционный символ гаснущей свечи, рождая в душе страх своим умиранием, тем не менее, высвобождает волю лирического я, опирающуюся в образовавшейся темноте лишь на желание жить, побуждающее к самостоятельному поиску выхода из беспросветной тьмы: «Как? Ни людей, ни пути? / Гасит дыханье свечу? / Тише... Ты должен ползти...» [I, 101]. Не типичность развивающейся символики гаснущей свечи в этом стихотворении обусловлена неугасимым стремлением лирического я к идеалу, который лишь кажется утраченным (мотив темноты). Но побуждающее лирическое я к действию чувство долженствования и необходимости продолжать путь исходит уже не от того, что казалось незыблемым (свечи как символ тех идеалов, что обусловлены православной традицией и культурой), т.к. свеча погасла и тьма обступила со всех сторон, а обусловлено знанием о том, что свет (=идеал), в принципе, объективно существует, поэтому, даже не зная его, не зная направления движения, путь должно продолжать, преодолевая страх упованием. Такое развитие лирического сюжета актуализирует метаморфозу образа Киево-Печерской Лавры в символ платоновской пещеры, который представляет земное существование человека как ситуацию неподлинного, иллюзорного восприятия теней на стенах пещеры на подлинную реальность, которая, на самом деле, открывается лишь за пределами пещеры. Поэтому гаснущая свеча парадоксально оказывается не символом умирания, как в ранее рассмотренных стихотворениях Анненского, а напротив, символом побуждения к поиску подлинного выхода к не иллюзорной, исполненной смысла и света жизни, противопоставленной тому типу бессмыслицы, которая у поэта получила символическое воплощение во взаимосвязанных образах трактира жизни и плывущего огарка.

Закономерно, что в стихотворении «Перед панихидой» из «Грилистника траурного» свечи, используемые в похоронном обряде, вновь выступают не в традиционном значении, связанном с мотивами заупокойной молитвы и надежды на бессмертие души, а неким знаком материализации страха: «И с поясным

поклоном Страх / Нам свечи раздает» [I, 105]. В заключительном стихотворении этого трилистника «Светлый нимб» погребальные свечи снова выступают одним из элементов непроясненной ситуации утраты. Но теперь они отступают в своем пугающем значении под напором немеркнущего чувства лирического субъекта, свидетельствующего о силе человеческой души сопротивляться, казалось бы, всесилию смерти и забвения: «отчего ж я фату навсегда, / Светлый нимб навсегда полюбил?» [I, 106]. Если все обречено праху: «Зыбким прахом закатных полос / Были свечи давно облиты» [I, 106], то почему человеческое сердце способно испытывать любовь, живое чувство к тому, кто необратимо ушел за грань этого мира? Этот, казалось бы, простой вопрос ставит теперь уже под сомнение власть смерти и торжество ее страха, утверждающееся силой разума, но опровергающееся самим феноменом чувства. Столь же неоднозначно в контексте похоронного обряда образ свечи раскрывается и в стихотворениях «Серебряный полдень»: «Подумать, что помпа бюро, / Отней и парчи серебро, / Должна потускнеть в фиоами: / Пришли Арлекин и Пьеро, / О, белая помпа бюро! / И стали у гроба с свечами!» [I, 128] и «У св. Стефана».

Следует также отметить, что символ оплывающей свечи соотносится у Анненского с темой любви и страсти, особенно ярко проявляясь в этой поэтической семантике в таких стихотворениях, как «Струя резеды в темном вагоне», «Сестре», «Canzone». В первом из них плывущие свечи становятся символом любовного страстного свидания, будучи элементом убранства ирреальной комнаты, в которой новобрачная, оставив жениха, в мечте отдается любимому ею человеку. Более сглажено и одухотворенно образ плывущей свечи проявлен в стихотворении «Сестре», где с его помощью актуализируется мотив воспоминания о первой, еще детской влюбленности, завершая собой сюжет воспоминания и вбирая в себя эти дорогие сердцу мечты: «В медном подсвечнике сальная / свечка у няни плывет... / Милое, тихо-печальное, / Все это в сердце живет...» [I, 147]. Зажженная свеча становится символом воображаемого и желанного свидания и в третьем из перечисленных стихотворении: «Если б вдруг ожила небылица, / На окно я поставлю свечу, / приходи... Мы не будем делиться, / Всё отдать тебе счастье хочу!» [I, 156].

В «Зимнем романсе», изображающем смерть любви, вновь появляется образ свечи, наделенный нетипичным для Анненского эпитетом, «угрюмая», подчеркивающим состояние души лирического субъекта, из которого не ушло горящее чувство, но в силу обреченности на одиночество и неразделенность, это чувство символично сравнивается с угрюмой свечой, горящей в застывшей зимней ночи: «На черное глядя стекло / Один, за свечою угрюмой, / Не думай о том, что прошло; / Совсем, если можешь, не думай!» [I, 196]. Более прямо лирический субъект сравнивается со свечой в

стихотворении «Три слова», во второй строфе которого образ горящей свечи раскрывается как несколько вариантов жизненного пути, самих отношений человека с реальностью, что выражено посредством мотива горения: «Сгорать ли мне в ночи немой, / Свечой послушной и прямой, / Иль спешно, бурно, оплывая...» [1, 195]. Ирония предложенного человеку выбора в том, что как бы ни горела свеча: послушно и прямо или бурно оплывая – исход у обоих вариантов один. Тем не менее, эта ирония носит трагический характер, увязывая символ свечи с тремя словами-символами этапов жизненного пути человека – явиться, сгорать и уйти. Согласно наблюдениям А.°Моторина, эти глаголы-сказуемые, непосредственно связанные с эстетикой И. Анненского, обусловлены самоопределением лирического я как художника [5, 525-526], что, на наш взгляд, наделяет символику свечи, неразрывно связанную с мотивом горения, в том числе и семантикой вдохновенного состояния, благодаря которому ирония и получает трагедийное звучание, усиливая и акцентируя выбор лирическим героем второго, бурного варианта сгорания, соотносимого с творческой самореализацией я в мире.

Таким образом, подводя итог разговору о символике свечи в лирике Анненского, следует отметить взаимосвязь этого образа со всеми ключевыми темами поэта – творчества, любви, смерти, обозначив тем самым его как один из символов-скреп поэтического мира Анненского, чем и обусловлено многообразие мотивов, посредством которых он семантически раскрывается в смысловой организации отдельных стихотворений. Проведенный анализ несколько корректирует мнение А. Ханзен-Леве, что «...у Анненского «свеча» ассоциируется почти исключительно с угасанием, то есть смертью и уничтожением» [9, с. 310], позволяя утверждать мысль о том, что в его творчестве символика свечи не исчерпывается только танатологическим смысловым наполнением.

#### Литература.

1. Анненский, И.Ф. Стихотворения и трагедии / И.Ф.°Анненский; [вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В.°Федорова]. – Л., 1990. – (Библиотека поэта. Большая серия).
2. Анненский, И.Ф. Из наблюдений над языком и поэзией Русского Севера / И.Ф. Анненский. – СПб., 1883.
3. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов.писатель, 1974. – 320 с.
4. Колобаева, Л.А. Русский символизм / Л.А.°Колобаева. – М.: Издательство Московского университета, 2000. – 277 с.

5. Моторин, А. Теория художественного образа у И.Ф.°Анненского / А. Моторин // Иннокентий Федорович Анненский (1855 – 1909). Материалы и исследования: По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского / Редакторы-составители С.Р. Федякин, С.В. Кочерина. – М., 2009. – С. 520 – 528.
6. Новикова, У.В. Частотный словарь лексики лирики И.Ф. Анненского / У.В. Новикова. – Краснодар, 2006.
7. Смирнов, И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М.: Наука, 1977. – 203 с.
8. Федоров, Ф.П. О художественной системе лирики И.Ф. Анненского («Старая шарманка») / Ф.П. Федоров // Вопросы сюжетосложения. – Вып. 4. – Рига, 1976. – С. 112 – 129.
9. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб.: Академический проект, 2003. – 814 с
10. Шевчук, Ю.В. Лиризм в поэзии Серебряного века (И.°Анненский и А. Ахматова) / Ю.В. Шевчук. – М.: Совпадение, 2015. 543 с.

THE SYMBOLISM OF THE CANDLE  
IN THE I. ANNENSKY'S POETRY

*N. V. Nalegach*

**Abstract**

The article is devoted to the analysis of I. Annensky's poems that contain the image of a candle that allow to clear up the motive-thematic complex owing to which the symbolism of revealing subject detail is developed. Taking into account that the image of the candle is practically connected with all the key topics of I. Annensky's lyrics (love, creation, death) in the article is moved forward and proved the supposition about its particular role in the poetic world of the author that consists in the realization by means of this symbol the sense interaction of different motive-thematic blocks.

**Key words:** symbolism, candle, poetry, lyrics, I. Annensky

УДК 882 (09)  
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6 – 8 Есенин

**С.Н. Пяткин**  
доктор филологических наук, профессор  
(Арзамас)

### СТИХОТВОРЕНИЕ С.А. ЕСЕНИНА «ПУШКИН»: МИФОТВОРЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

В статье предлагается анализ мифотворческого контекста стихотворения Есенина «Пушкин» (1924). Указывается на национально-религиозные коннотации образа Пушкина у Есенина и его особый статус в творческой судьбе новейшего поэта.

**Ключевые слова:** Есенин, Пушкин, стихотворение, юбилей, мифотворчество, ритуал, таинство, национальная культура

125-летие со дня рождения А.С. Пушкина стало первым пушкинским юбилеем, официально отмеченным в послереволюционное десятилетие. Содержание этого праздника, исподволь опирающееся на традиции юбилейных торжеств 1899 года, как ритуального действия, должно было ясно обозначить акценты в культурно-исторической роли Пушкина, что соответствовало бы приоритетным задачам масштабной перестройки общественного сознания.

Непосредственно главному событию юбилейных торжеств у памятника Пушкину в Москве, названному в духе времени – *митингом*, предшествовало несколько самых различных по своим формам мероприятий, логически подготавливающих это событие. И одним из таких мероприятий, на котором необходимо подробно остановиться, стало анкетирование, проводимое редакционными коллегами ряда журналов среди писателей, критиков и историков литературы. Эта форма, как бы мы сказали сейчас, выборочного опроса общественного мнения, наглядно продемонстрировала не только отношение к Пушкину деятелей культуры 20-х годов, но и через это отношение стала не менее наглядным свидетельством противоречивых взглядов на состояние современного литературного процесса в исторический период тотального утверждения нового государственного строя.

Так, в ответах многих респондентов в том или ином качестве получает свое продолжение (а в определенной степени и завершение) блоковский мотив «наступающего мрака» (статья «О назначении

поэта»), в целом составляющий пафос неюбилейного торжественного собрания в Доме литераторов 13 февраля 1921 года [см. подроб.: 9]. Однако если у Блока этот «наступающий мрак» является трагическим предвестием катастрофы всей русской культуры, то у их, скажем так, последователей становится метафорой в определении кризисного состояния современной литературы, преодоление которого единодушно связывается с именем Пушкина. Только Пушкин по преимуществу осознается как олицетворение «здоровой» художественной эстетики, в отличие от многих «нынешних» поэтов, уставших «от крикливых раздутых школок с их пустозвонной риторикой» [2, 38].

Там же, где респонденты вплотную подходят к оценке идейно-художественного содержания пушкинского творчества в контексте современности, на фоне осторожных суждений М. Гершензона, Н.°Гудзия, П. Сакулина четко в своей идеологической категоричности звучат следующие заявления:

П. Коган: «Возьмем у Пушкина его грезу о человеке, но осуществим её “нашими” путями» [2, 38].

В. Львов-Рогачевский: «Ныне “отведать им (современным поэтам – С.П.) дано”, выражаясь словами пролетарского поэта Ильи Садофьева,

“Пьяно ли в пушкинском стакане  
Индустриальное вино”» [2, 39].

Дм. Фурманов: «Пушкин не умрет, не пропадет со сцены. Часть произведений, видимо, отойдет в тень, но крупнейшие останутся перлами литературы, только марксистская критика углубленно их проанализирует и поставит на должное место в общем историческом процессе» [6, 20].

В целом, Пушкин практически во всех ответах анкет предстает в качестве идеи, объединяющей современных художников слова. Вот только идея эта преимущественно не имеет ничего общего с сакральной, по Блоку, «тайной свободой», поскольку, собственно говоря, здесь уже и не свобода, и тем более не тайная. По сути дела, Пушкин реанимируется в идеологическом пространстве нового культурного сознания, где признание эстетико-художественного совершенства его поэзии жестко ограничивается условием «наших», марксистских, классовых истолкований и прочтений. Соответственно и современная литература должна стремиться к такому же совершенству, но в тех границах, что определены классовой идеей марксистско-ленинского учения.

Особняком в ответах на «пушкинские анкеты» журналов «Всемирная иллюстрация» и «Книга о книгах» стоят ответы С.°Клычкова и С. Есенина.

Восприятие Клычковым Пушкина как образа «утешения, успокоения и надежды» явственно перекликается с лирическим представлением Пушкина в предсмертном стихотворении А. Блока. И это, на наш взгляд, не единственная перекличка. Именуя современное состояние литературы временем «поэтического *астенизма*», Клычков тем самым, думается, вполне сознательно духовное содержание национальной культуры связывает с этико-художественными основами пушкинского творчества, которые если и не востребованы словесным искусством в настоящий момент, то это, по убеждению Клычкова, «будет завтра» [6, 38].

Есенин в своих ответах на анкету «К Пушкинскому юбилею», как и С. Клычков, не ограничивает присутствия Пушкина в современности сферой эстетики словесного творчества. «Пушкин – самый любимый мной поэт, – сообщает Есенин. – С каждым годом я воспринимаю его все больше и больше как гения страны, в которой я живу» [3, V, 225].

Сама формула – «гений страны, в которой я живу» – несколькими днями позже отзовется в эмоционально-образном строе почти одического зачина стихотворения «Пушкину»: «Мечтая о могучем даре // Того, кто русской стал судьбой». Да и есенинскую анкету в целом можно рассматривать в качестве своеобразного пролога и к этому стихотворению, и к творчеству поэта последних полутора лет жизни. По сути дела, уже в анкете определены основные направления творческих исканий Есенина 1924-1925 годов, немислимые, о чем говорилось еще в прижизненной критике о поэте, без пушкинского имени:

– стремление к пушкинской простоте и гармоничности стиля («*только сейчас мы начинаем осознавать стиль его словесной походки*»);

– тяготение к художественным принципам пушкинского историзма (это есть «*общее осознание истории*»);

– проверка своего таланта гением Пушкина («*почти Пушкина – это уже нужно иметь талант*» [3, V, 225]).

Мифотворческие интенции, проступающие в есенинской анкете (характеристика пушкинского влияния как особой творческой энергии, доступной лишь избранным; попытки эстетико-творческой абсолютизации Пушкина), задают такую проекцию образа Пушкина, где оказываются несостоятельными любые идеологические доктрины

не только в отношении Пушкина, но и всего искусства. По Есенину, подлинность высокого звания поэта прямо зависит от его способности разгадать сокровенную тайну пушкинского гения. Только в этой разгадке Есенина отразилось не предсмертное трагическое озарение, как у Блока, а стремление к собственному духовно-творческому перестроению, к поиску того предела и в себе самом, и в онтологии национальной культуры, где судьба поэта Есенина станет «русской судьбой». Таким актом перестроения, на наш взгляд, и явилось стихотворение «Пушкину», прочитанное автором у памятника великому поэту в Москве во время юбилейного митинга, 6 июня 1924 года. Приведем текст этого произведения полностью.

**Пушкину**

Мечтая о могучем даре  
Того, кто русской стал судьбой,  
Стою я на Тверском бульваре,  
Стою и говорю с собой.  
Блондинистый, почти белесый,  
В легендах ставший как туман,  
О Александр! Ты был повеса,  
Как я сегодня хулиган.  
Но эти милые забавы  
Не затемнили образ твой,  
И в бронзе выкованной славы  
Трясешь ты гордой головой.  
А я стою, как пред причастьем,  
И говорю в ответ тебе –  
Я умер бы сейчас от счастья,  
Сподобленный такой судьбе.  
Но, обреченный на гоненье,  
Еще я долго буду петь...  
Чтоб и мое степное пенье  
Сумело бронзой прозвенеть [3, I, 245].

Стихотворение начинается с коннотаций, связанных с именем Пушкина в русской культуре. И «могучий дар», и «русская судьба» являются классическими определениями, имеющими самую устойчивую связь с гением Пушкина в национальном самосознании. Однако у Есенина эти коннотации «звучат» по-особому, поскольку в тексте они не автономны по отношению друг к другу, что, в общем-то, было бы вполне закономерным, а находятся между собой в соподчинительной связи. Логика начальной поэтической мысли

стихотворения допускает существование «могучего дара» и вне «русской судьбы». Для Есенина сакральная значимость Пушкина в том и заключается, что он – Пушкин – являет собой нерасторжимое единство поэтического дарования и высокого жизненного призвания русского народа. В этом проступает чисто есенинская черта, как авторское открытие в осмыслении, казалось бы, уже «узаконенного» тождества Пушкина и русской культуры. Согласимся, что, даже при самых широких толкованиях «тайной свободы» как знака феноменальной исключительности Пушкина в предсмертных произведениях Блока, у Есенина поэтическая «формула» гения Пушкина заключает в себе более точное и в определенной степени традиционное представление о самой *идее Пушкина как национального поэта*.

На фоне подавляющего большинства поэтических посвящений, что были обращены к Пушкину в юбилейные дни 1924 года, такая идея, выраженная в художественно лаконичной форме, звучала как откровение и вместе с тем как напоминание о пророческих словах, сказанных о Пушкине Гоголем и Достоевским.

Смысл многих тогда и печатных, и устных выступлений был объединен темой «Пушкин и современность». И, позволим себе немного сыронизировать, общими усилиями Пушкину находилось место в обновленном мире то «соредактором по Лefу», оставившим «ямб картавый» (В. Маяковский), то прошедшим некую ступень к «стоянию» за «власть Советов» (Д. Бедный), то в качестве воздуха, растворенного в «ярости», «разладе» и «хаосе» современности (М.°Зенкевич).

Есенин, образно говоря, идет совершенно иной дорогой: он стремится открыть, найти себя в Пушкине, чтобы трезво и ясно осознать свое творческое призвание в собственном времени. Поэтому Есенин стремится не просто надеть пушкинский образ конкретными портретными чертами, но и сами эти черты вывести за рамки возможных в данном случае устойчивых ассоциаций. И подобное приводит к тому, что есенинский Пушкин – «блондинистый, почти белесый», – становится двойником автора: в ракурсе мифологической проекции оказываются отождествленными судьбы поэтов: «О°Александр! Ты был повеса, // Как я сегодня хулиган».

Есенинское «ты был», «как я сегодня», дерзко обращенное к Пушкину, безусловно, предполагает и – не менее дерзко – то, что «я буду, как ты сейчас»: «Чтоб и мое степное пенье // Сумело бронзой прозвенеть».

Мифотворчество Есенина, определяя антитетичную дихотомию пушкинской судьбы «повеса – могучий дар», имплицитно утверждает

## *С.Н. Пяткин*

наличие в жизни поэта очень важного внутреннего барьера, преодоление которого и служит залогом величия поэтического гения и его всенародного признания. Есенинское мифотворчество сродни обряду очищения, да и эмоционально воплощается в стихотворении как ритуальный, очистительный акт:

А я стою, как пред причастьем,  
И говорю в ответ тебе –  
Я умер бы сейчас от счастья,  
Сподобленный такой судьбе.

Исследователь Л.А. Киселева, комментируя эту строфу, отмечает сакральный оттенок значения глагола «сподобиться»: «Человек есть “образ Божий”, но “подобия” ему следует достичь, стяжать это подобие великим нравственным усилием, с одной стороны, – и действием Божественной благодати – с другой... В тексте использована форма пассивная (страдательное причастие), т.е. акцентируется именно внешнее вмешательство (не “сподобившись”, а “сподобленный” кем-то). Это создает тревожное ощущение жертвенной готовности подвергнуться воздействию неведомой силы»<sup>о</sup>[5, 69]. В перспективе этого суждения примечательна и одна подробность в воспоминаниях М. Бабенчикова о чтении Есениным стихотворения «Пушкину» 6 июня 1924 года: «В последние встречи мои с Есениным он выглядел необыкновенно приподнятым и возбужденным. Таким он запомнился мне на пушкинских торжествах, когда, прочтя свое стихотворное обращение к великому поэту, стоял у самого подножия пушкинского памятника. Возбуждение еще не покинуло его. Глаза лихорадочно блестели. Улыбнувшись мне своей прежней сияющей есенинской улыбкой, он сказал: “Камни души скинаю”» [4, 466].

Религиозно-культурное отношение Есенина к Пушкину как одна из самых важных черт есенинского мифотворчества, проявившаяся в стихотворном посвящении поэта, прямо корреспондируется с отличительной приметой юбилейного чествования Пушкина в России конца XIX века. Ф.И. Буслаев, свидетель торжеств по поводу открытия пушкинского памятника в Москве, отмечал: «Какому-то внутреннему богу молились все на этом празднике, и Пушкин нужен был некоторою своею величавостью, чтобы служить только образом, только подобием этого бога» [1, 146]. М.Ч. Левит, современный автор специального исследования об этом пушкинском празднике 1880 года, в своей работе особо подчеркивал, что «торжества заделали самые сокровенные, глубоко скрытые струны культурного сознания, родственные тем,

которые приходят в действие на Пасху, являющуюся главным русским религиозным праздником» [7, 138].

Религиозная сакральность пушкинского образа у Есенина, на наш взгляд, задана первыми строками его стихотворения, где сама форма прямого неназывания объекта обращения («того // Кто»), интонационно-ритмически подчеркнутая строчным переносом, родственна часто встречающимся схожим формам именованию Бога в текстах духовно-религиозного содержания. И речь здесь должна идти не о табуировании имени Высшей, надличностной силы, что свойственно, например, языческим культам, а о функциональном замещении имени его предикатом, вследствие чего достигается эффект (если брать в расчет только эстетико-художественный план подобных форм) абсолютного могущества Бога, его незримо и тайного присутствия в делах и помыслах каждого человека.

Тайна присутствия божественного начала в мире сопрягается с таинством его обретения. В есенинском стихотворении суть такого таинства отчетливо выражена в предпоследней, кульминационной, строфе, где состояние «я» текста уподобляется светлому и радостному ожиданию евхаристии, ритуальное назначение которой заключается в том, что приобщающийся Святым Дарам (Плоти и Крови Господней) входит в теснейшее духовное общение с Богом – «Ядущий меня жить будет Мною» (Ин. 6, 57). Причем, что важно отметить, сравнение у Есенина не только знак уподобления, но и знак осознаваемой границы лирическим «я» между священнодейственным обретением Пушкина как совершенного явления русской культуры и священным таинством христианской церкви. Данное сближение призвано усилить само качество духовного обновления и очищения лирического «я» поэта, что сродни назначению причастия для христианина, но не заменить и, тем более, не отменить этого таинства.

Этот факт, если, конечно, его считать таковым, чрезвычайно важен для уяснения особенностей мифотворческого сознания Есенина, устремленного ранее к таким художественным моделям мира, где тайна их существования и, соответственно, таинства в их обретении и явно, и скрыто противопоставлялись самому содержанию христианских таинств, в частности, евхаристии («Инония») и исповеди («Исповедь хулигана»).

Стихотворение «Пушкину» наряду с «Инонией» и «Исповедью хулигана», как мы думаем, имеет особый статус в мифотворчестве С.°Есенина. Все они являются теми ритуально-мифологическими текстами, каждый из которых конституирует в творческой эволюции поэта качественно новый, по сравнению с предыдущим, образ

авторского «я», получающий характерное самоименование и определяющий один из этапов творческого развития поэта. Здесь, кстати, нужно сделать существенную оговорку. Если *поэт-пророк* (в «Инонии» и «необиблейском» эпосе Есенина) и *поэт-хулиган* (в «Исповеди хулигана» и цикле «Москва кабацкая») – это в прямом смысле слова авторские самоименования, то относительно есенинского именованья себя Пушкиным нужно говорить в переносном смысле. Впрочем, и такая формулировка не совсем точна. Лучше сказать, что в произведениях второй половины 1924-1925 годов жизнетворческий характер авторского «я» и его принципы художественного моделирования действительности у Есенина таковы, что формула «Есенин – это Пушкин XX века», широко признанная еще прижизненной критикой о поэте, не может восприниматься только в качестве метафоры.

В стихотворении «Пушкину» нет резких деклараций собственного пророчества, эпатажно обращенных к тем, кто продолжает жить в духе вековых религиозных традиций («Говорю вам – вы все погибнете, // Всех задушит вас веры мох» [3, II, 64]). Как нет и декларативной убежденности в своем избранничестве среди людей и нарочито шокирующей позы лирического «я», более чем убедительно демонстрирующих неординарный жизнетворческий потенциал автора («Ну так что ж, что кажусь я циником, // Прицепившим к заднице фонарь!» [3, II, 88]). Наоборот, по верному замечанию А. Марченко, он чувствует себя, «как язычник, отказавшийся от своих идолов и поклонившийся христианскому единому богу» [8, 221]. В юбилейном посвящении «я» Есенина существует только для самого себя, чуждого не только любой позы, что может быть расценена именно как поза, маска, но и любого слова, способного существовать вне «разговора с собой».

Этот «разговор с собой» у Есенина, фокусируя в тексте процесс авторского самоопределения, граничащий с узнаванием своего «я» в пространстве пушкинской и одновременно русской судьбы поэта, контурно обозначает вехи собственной судьбы, обращенной в будущее:

Но, обреченный на гоненье,  
Еще я долго буду петь,  
Чтоб и мое степное пенье  
Сумело бронзой прозвенеть.

В художественном мире Есенина явлена та особая культура сотворения мифа, при которой рождается качественно новое направление творческого развития поэта, а само содержание и жизни, и поэзии подчиняется ритуально рожденному жизнетворческому идеалу.

В культурно-мифологической парадигме стихотворения «Пушкину», в перспективе которого располагается последний этап творчества Есенина, устойчиво именуемый с прижизненной критики о поэте до современных опытов его научного изучения – Пушкинским, житнетворческий идеал Пушкина и ценностные основы христианского мира предстают как органически целостное явление. Здесь, думается, в полной мере обнаруживает себя прямая линия преемственности пушкинского мифа Есенина с сакральной отождествленностью имени Пушкина с духовно-нравственным потенциалом национальной культуры, что отражена в высказываниях писателей «от Гоголя до Цветаевой» и русских философов «от Соловьева до Франка» как «глобального культурного мифа России» [10, 106]. Показательно, что в сборнике лирических произведений Есенина, изданном в 1924 году, один из разделов с симптоматичным названием «После скандалов» начинался именно стихотворением «Пушкину».

### Литература

1. Буслаев, Ф.И. Венок на памятник Пушкину: Пушкинские дни в Москве, Петербурге и провинции: Адресы, телеграммы, приветствия, речи, чтения и стихи по поводу открытия памятника Пушкину. Отзывы печати о значении пушкинского торжества. Пушкинская выставка в Москве. Новые данные о Пушкине / Ф.И. Буслаев. – СПб.: Типография и хромолитография А. Траншеля, 1880. – 354 с.
2. Анкета «Пушкин и современность» // Всемирная литература. – 1924. – №4–5. – С. 38–41..
3. Есенин, С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука; Голос, 1995–2002. – Т. 1. Стихотворения. – 1995. – 672 с.; Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). – 1997. – 464 с.; Т. 5. Проза. – 1997. – 560 с.
4. Жизнь Есенина. Рассказывают современники. – М.: Правда, 1988. – 608 с.
5. Киселева, Л.А. Контуры «пушкинского мифа» в житнетексте Есенина / Л.А. Киселева // Пушкин и Есенин. Есенинский сборник. Новое о Есенине. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН, 2000. – С. 66–74.
6. Анкета «К Пушкинскому юбилею» // Книга о книгах. – 1924. – №5–6. – С. 18–23.

7. Левитт Маркус Ч. Литература и политика / Левитт Маркус Ч.; Пер. с англ. И.Н.°Владимирова, В.Д. Рака. – СПб.: Академический проект, 1994. – 265 с.

8. Марченко, А. Поэтический мир Есенина / А.М.°Марченко. – 2-е изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1989. – 304 с.

9. Пяткин, С.Н. «И родной для сердца звук...». О «пушкинском тексте» А. Блока / С.Н. Пяткин // Духовная традиция в русской литературе. Сб. научн. ст. / Научн. ред., сост. Г.В.°Мосалева. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013. – С. 340-354.

10. Шатин, Ю.В. Исторический нарратив и мифология XX века / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 5. – Новосибирск: НГУ, 2002. – С. 100–108.

YESENIN'S POEM “PUSHKIN”:  
MYTH-CREATING CONTEXT

*Sergey Pyatkin*

**Abstract**

The article presents an analysis of the context of mythological poems Yesenin “Pushkin” (1924). It points to the national and religious connotations of Pushkin's image Yesenin and his special status in the creative destiny of modern poet.

**Key words:** Yesenin, Pushkin, poem, anniversary, myth creation, the ritual, the sacrament of the church, national culture

**ББК Ш5(2=Р)6–4**  
**УДК 821.161.1**

**М.Л. Бедрикова**  
*кандидат филологических наук, доцент*  
*(Магнитогорск)*

**ПРИНЦИПЫ ПОЭТИКИ Н. РУБЦОВА И ПОЭТИКА**  
**«ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»:**  
**«ПРОРЫВЫ В ГЛУБИНЫ ПРИРОДЫ И ДУХА»**

Статья посвящена проблемам изучения творчества Н.°Рубцова: исследованию поэтики, в аспекте выявления «стилевой интенции» «тихой лирики» и «деревенской прозы» 1960 - 1970- х гг.

**Ключевые слова:** Н. Рубцов, судьба поэта, поэтика, элегия, «тихая лирика», «деревенская проза»

Исследование индивидуальных стилевых систем, поэтики литературных течений второй половины XX в. является актуальным для современного литературоведения. Важнейший аспект – установление типологической общности жанрово-стилевых «потоков». Выявить закономерности, тенденции литературного развития позволяет обнаружение стилового «единства», общности «на уровне мироощущения и мироотношения» художников слова [5, 717]. В°литературе 1960-1980- х гг. возникает «новый тип художественной мотивировки» в изображении человека и мира: «новый тип родовой человеческой и <...> экологической мотивировки» [5, 13].

Указывая на стиловое родство «деревенской прозы» и «тихой лирики», литературоведы заявляют о некоем широком стиловом явлении – «стилевой интенции» [7, 97]. Несмотря на родовое различие, «тихую лирику» (поэзию Н.°Рубцова, В. Соколова, Н. Тряпкина, А.°Прасолова, А. Жигулина ) и «деревенскую прозу» объединяет материал – изображение «малой родины», деревенского мира в его современном состоянии и принципы создания художественных образов (в том числе, композиционные «метажанровые», которые проявляются в характерных для «деревенской прозы» жанровых формах) [7, 96-97].

В ряду «оснований» для сопоставления двух течений литературоведы определяют важнейшее – ключевую интонацию произведений поэтов и прозаиков: элегическую, «тревожно-печальную, взыскующую» [7,°95]. Объективность наблюдений филологов неожиданно подтверждают исследования из других гуманитарных областей. Речь идет о музыковедческих

работах, опубликованных в 2000-е гг. [3]. Так, например, в статье П. Бекедина «Творчество В.И. Белова и В.Г. Распутина в восприятии композитора В.А. Гаврилина» рассматривается не только проза, но и поэзия, посвященная русской деревне. В частности, В. Гаврилин как представитель «почвеннического направления» в музыке интересовался «звучанием» «деревенской прозы». Композитор закономерно проявлял интерес также к поэзии Н. Рубцова, в которой, по его мнению, заключена «огромная духовная сила» («внутри... как у очень зрелого мужа») [3, 79].

Вплотить «огромную духовную силу» в слове способен художник исключительного таланта! Для анализа генетического родства поэзии Н.°Рубцова с «деревенской прозой» недостаточно общих характеристик интонации («элегическая традиция», «тональность – элегическая, тревожно-печальная, взыскующая») [7, 95]. Необходимо конкретизировать художественные принципы поэтики, чтобы понять сложность его стихов, тайны воздействия на читателя рубцовского слога, приемы создания доминирующей элегической «тональности».

В данной статье мы учитываем опыт работ о поэзии Н. Рубцова в отечественном литературоведении последней трети XX – начала XXI вв., в то же время, в соответствии с избранным аспектом анализа, обращаемся к знаковым произведениям поэта, интерпретируем их, характеризуем особенности поэтики.

Критика 1970-х заложила основания для будущих исследований творчества Николая Михайловича Рубцова (1936–1971). В. Кожин предложил следующую периодизацию: «В поэтическом наследии Н.°Рубцова отчетливо различаются ранние (до 1962 г.) и зрелые стихи. Но – и это очень характерно – самые ранние стихи поэта ближе к его зрелой лирике, чем к стихам 1957–1962 гг.» [9, 10]. По мнению литературоведа, только в юношеских и зрелых стихах запечатлен «изначальный слог Николая Рубцова». Исследователь ищет наиболее адекватные характеристики: «Поэзия Н. Рубцова по-своему очень сложна и богата смыслом» [9, 18]. Но в чем состоит «сложность», «богатство смыслом»? В 1970-е гг. критик М. Лобанов подметил главное: «Для Николая Рубцова было характерно такое самоуглубление... Объемность образа и поэтической мысли невозможна при сугубо эмпирическом мирозерцании, она требует прорыва в глубины природы и духа» [9, 16]. В. Кожин утверждал, что рано ушедший поэт «не успел обрести зрелость поэтического стиля» [9, 5]. Для критики 1970-х гг. «формула», заключающая суть поэзии Н. Рубцова, – это «глубина проникновения в жизнь народа, раскрытие народных характеров, народного мирозерцания» [4, 17].

В 1980-е гг. литературоведение накопило огромный опыт изучения рубцовской лирики (работы Ю. Прокушева, А. Михайлова, Л. Аннинского, Ю. Селезнева и др.). Основные направления исследований, казалось бы, охватывали все возможные аспекты анализа: связь рубцовской поэзии «русской философской лирикой XIX – XX вв. (Ф. Тютчев, А. Фет, Е. Баратынский, Н. Некрасов, А. Блок, Н. Заболоцкий, А. Твардовский), крестьянской линией в советской поэзии (С. Есенин, С. Викулов, А. Яшин)» [1, 115]. В «переломный» период 1990-х гг. отечественное литературоведение выходит к новым «горизонтам» осмысления пройденного русской литературой пути. Так, В. Бараков справедливо отвергает однобокий взгляд сквозь «призму народности» и предлагает новый, основания для которого дает, в частности, интонация, тональность стихов. «...Почему столько грусти, отнюдь не светлой, в стихах Николая Рубцова? Почему столько недосказанности и невысказанности? Как определить время поэта Рубцова?.. Может, время стычек «громких» и «тихих» лириков? – Уж, конечно, нет... Ведь он – поэт безвременья. Того духовного безвременья, о котором мы сейчас открыто говорим и пишем» [1, 115–116]. Действительно, боль, отражающая трагическое мироощущение народа, слышна в большинстве стихотворений, например: «Видения на холме», «Зимним вечерком», «Грани», «По дороге из дома», то есть интонацию неточно, упрощенно определять как печальную.

В 2000-е гг. Н. Лейдерман и М. Липовецкий посвящают «тихой лирике» главу вузовского учебника – «Тихая лирика» и «деревенская проза» [6]. В главе о Н. Рубцове авторы поднимают проблему традиций. Рубцовская лирика оказывается вписанной в «пропущенное звено» истории поэзии XX в. – «между Блоком и Есениным», в традицию так называемой «новокрестьянской поэзии», представленной Н. Клюевым и С. Клычковым, то есть в иное, нежели в 1970-е гг., «масштабе». «На наш взгляд, значение поэзии Рубцова и должно оцениваться в масштабе сдвига культурных парадигм, происходившего на рубеже 1960 – 1970- х гг.» [6, 35]. Поэт выступает неким предводителем, за которым последовали «деревенщики», другие «тихие лирики» и многочисленные сторонники «почвеннической идеологии 1970 – 1980-х гг.».

Каково понимание назначения поэзии Н. Рубцовым? Свидетельства находим в его высказываниях о творчестве современницы – Ольги Фокиной. С. Викулов обращает внимание на тезис: «Органичность выражения, сложность и глубина содержания, совершенство и простота формы, – вот те подснежники, которые ищут все поэты...» [4, 17]. Полагаем, очень важен «вектор» развития художественной системы, указанный самим вологодским поэтом.

На протяжении короткого творческого пути стиль Н. Рубцова эволюционировал. По свидетельству литературоведов, «изначальный

## *М.Л. Бедрикова*

рубцовский слог» все же не убывает в «ученический период» жизни, а в «зрелый» звучит явственно, сильно. Это очень важно отметить, чтобы отвести «упреки» критиков в «стилизации». По нашему мнению, ритмика стихов поэта только обогащалась и самобытно развивалась во взаимодействиях с ритмическими системами Ф.°Тютчева, А. Фета, Е. Баратынского, Н. Некрасова, А. Блока, С.°Есенина, Н. Заболоцкого, А. Твардовского. Ритмический «след» А.°Твардовского, например, можно услышать в начальной строфе стихотворения «Весна на берегу Бии» (1966):

Сколько сору прибило к березам  
Разыгравшейся талой водой!  
Трактора, волокуши с навозом,  
Жеребята с проезжим обозом,  
Гуси, лошади, шар золотой,  
Яркий шар восходящего солнца,  
Куры, свиньи, коровы, грачи,  
Горький пьяница с новым червонцем  
У прилавка

И куст под оконцем –  
Все купается, тонет, смеется,  
Пробираясь в воде и в грязи! [9,127].

Впрочем, уже в следующих строфах, не изображающих крестьянский быт непосредственно, поэт возвращается в «рубцовский слог». Полагаем, ритмические ассоциации с подобными деревенскими зарисовками у других русских поэтов (XIX – XX вв. – П. Ершов, Н.°Некрасов, А. Твардовский) не нарушают органичности текста, не лишают оригинальности стихотворение. Произведение «Весна на берегу Бии» запечатлевает пеструю картину речного перевоза психологически объемно, с особым ритмом – вечного движения жизни, круговерти, радостного весеннего обновления, оживления, человеческой «суеты». Бессоюзие задает узнаваемый ритм, возникающий в русском языке изначально – при перечислении (то есть объективно, без стороннего влияния). Ключевые слова в изображаемой картине весны – «вода» и «грязь» – неизбежные спутники описаний пробуждения природы в стихах Н. Рубцова.

Как осуществляется в стихах поэта его принцип «органичности выражения, сложности и глубины содержания, совершенства и простоты формы»? Обратимся к двум стихотворениям: «В звездную ночь» (1963) и его варианту, известному как «В горнице» (1965). Напомним текст первого произведения:

В горнице моей светло, –  
Это от ночной звезды.  
Матушка возьмет ведро,  
Молча принесет воды.

– Матушка, который час?  
Что же ты уходишь прочь?  
Помнишь ли, в который раз  
Светит нам земная ночь?

– Красные цветы мои  
В садике завяли все,  
Лодка на речной мели  
Скоро догнет совсем.

Сколько же в моей дали  
Радостей пропало, бед?  
Словно бы при мне прошли  
Тысячи безвестных лет.

Словно бы я слышу звон  
Вымерших пасхальных сел...  
Сон, сон, сон  
Тихо затуманит все [8,327].

В данном произведении сон об умершей матери наводит лирического героя на мысли о распаде гармонии души и деревенского мира (лада): «Словно бы я слышу звон // Вымерших пасхальных сел...//Сон, сон, сон // Тихо затуманит все» [8,327]. Интонация – горькой печали, острая, «жгучая». В «деревенской прозе» такую боль души можно почувствовать, например, в произведении В. Распутина «Прощание с Матерой» (1976). На рубеже 1960- 1970 – х гг. в прозе В.°Распутина еще не сложился образ умирающей деревни, не вышло переживание писателем ее «ухода» как всенародной беды, трагедии. Это проявится только во второй половине 1970- х гг. и в поздней прозе («Видение», «Изба», «На родине» и др.), а также публицистике [2,181].

Следовательно, именно Н. Рубцову было дано «услышать мелодию, которой звучит душа сию минуту» [4, 21]. Оксюморон «вымерших пасхальных» сел подтверждает трактовку стихотворения как серьезного, глубокого по содержанию, наполненного трагическими предчувствиями, которые усиливаются ассоциацией с погребальным «звоном» – плачем по русской деревне. В стихотворении «Грани»

(1966) встречается подобное: «Боюсь, что над нами не будет возвышенной силы... / Ах, город село таранит!» [8,°121]. Этот драматизм содержания предельно скрыт, «свернут» в стихотворении «В горнице». Лирический герой поднимается над своей болью, восходит к пониманию того, что в мире все преходяще – преходяща и душевная боль. Поэт ищет опору в идее вечности жизни. Огромная сила, заключенная в интонации русской песни, помогает автору и лирическому герою стихотворения «В горнице» преодолеть уныние, безысходную горечь, примириться с судьбой: «Буду поливать цветы, / Думать о своей судьбе, / Буду до ночной звезды / Лодку мастерить себе» [9, 79]. Образ лодки традиционно уподобляется человеческой душе – «лодку мастерить себе» можно интерпретировать: «строить душу» заново после пронесшихся «бед», бесцельно прожитых дней («Тысячи безвестных лет»). Мы не можем принять выводов екатеринбургских литературоведов о том, что «поэтика Рубцова – это по преимуществу поэтика стилизации» и трактовку стихотворения «В°горнице» («клишированные образы», «тривиальность, заезженность мелодического строя») [6, 41]. Полагаем, перемена интонации от трагической («В звездную ночь») к светлой, песенной, элегической («В горнице») глубоко мотивирована – это результат работы над собой, «прорыва в глубины природы и духа» (М.°Лобанов), способ воплощения принципов собственной поэтики.

Вектор развития художественной системы Н. Рубцова – это установка на целостность мировидения. Емкость смысла, особая его концентрация в слове наблюдается в стихотворениях: «Тихая моя родина», «Душа хранит», «В сибирской деревне», «Зимним вечерком», «Дорожная элегия». В 1960-е гг. лирика поэта уже развивалась в новом направлении – «родовой человеческой», «экологической» художественной мотивировки в изображении человека и мира. Общая для течений «тихой лирики» и «деревенской прозы» второй половины 1970-х гг. проблема «экологии души» обнаруживает в поэзии Н.Рубцова онтологический смысл. В свете сказанного по-новому воспринимается идея В. Кожина о «самородности, нерукотворности, безначальности» его стихов: «... мнится, что стихи эти никто не создавал, что поэт только извлек их из вечной жизни родного слова ...» [9, 13]. Работа над стихом для Н. Рубцова предполагала поиск новых художественных возможностей смыслообразования для воплощения цельности мироощущения в слове. Мастерски владея интонацией, поэт добивался совершенства поэтической формы для выражения «сложного», «глубокого» содержания.

**Литература**

1. Бараков, В.Н. Черты трагического мироощущения народа в поэзии Н. Рубцова / В.Н. Бараков // Проблема характера в литературе (Часть вторая. Русская литература XX в. советская литература). – Челябинск: Челябинский пединститут, 1990. – С. 115–116.
2. Бедрикова, М.Л. Концепт «душа» в поздней прозе и публицистике В. Распутина / М.Л. Бедрикова // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 174–183.
3. Бекедин, П.В. Творчество В.И. Белова и В.Г. Распутина в восприятии композитора В.А. Гаврилина / П.В. Бекедин // Писатели русской традиционной школы второй половины XX в. в контексте современности: Сб. статей / Отв. ред. В.П. Муромский, Ю.А. Дворяшин. – Сургут: РИО СурГПУ, 2009. – С. 74–83.
4. Викулов, С. Подснежники Николая Рубцова / С. Викулов // Рубцов Н. Избранное. – М.: Худож. литература, 1982. – С. 3–22.
5. Волков, И.Ф. Многообразие творческих методов в советской литературе / И.Ф. Волков // Идеино - художественное многообразие советской литературы 60– 80-х гг.: М. : Изд - во МГУ, 1991. – С. 6–13.
6. Лейдерман, Н., Липовецкий, М. «Тихая лирика» и «деревенская проза» / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Современная русская литература: в 3-х кн. – Кн. 2: Семидесятые годы (1968 – 1986). – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 33–90.
7. Лейдерман, Н.Л., Скрипова, О.А. и др. Стиль литературного произведения. Теория. Практикум / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова // Екатеринбург: Издательство АМБ, 2004. – 182 с.
8. Рубцов, Н.М. Видения на холме: Стихи, переводы, проза, письма / Н.М. Рубцов // М.: Сов. Россия, 1990. – 400 с.
9. Рубцов, Н.М. Стихотворения (1953– 1971) / Н.М. Рубцов // М.: Сов. Россия, 1977. – 240 с.

THE PRINCIPLES OF N. RUBTSOV` POETIC  
AND THE“COUNTRY PROSE” POETIC: “THE EXPERIENCE  
OF THE KNOWLEDGE OF THE NATURE AND THE SPIRIT”

*M. L. Bedrikova*

**Abstract**

The article deals with the poet`s fate of N. Rubtsov, the problems of his poetry from the point of view, identifying possible connections of the “country prose” poetic.

**Key words:** N. Rubtsov, Poet`s fate, Poetic, Elegy, “The Silent Lyric”, “The Country Prose”

*И.Ф. Герасимова*

**ББК Ш5(2=Р)**

УДК 83.3(2=411.2)5

*И.Ф. Герасимова,*

*доктор филологических наук, профессор*

*(Рязань)*

## **ОБРАЗЫ ДЕТСТВА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

В статье рассматриваются стихотворения русских поэтов периода Первой мировой войны, раскрывающие детскую тему. Делаются выводы о включенности поэзии, героями которой являются дети, в контекст большой русской литературы.

**Ключевые слова:** батальная лирика; Первая мировая война; образы детства

Мировая литература знает немало примеров присутствия детей на полях боев и их участия в военных действиях. Это убитый во время «грозы двенадцатого года» Петя Ростов (Л.Н. Толстой, «Война и мир»); Гаврош (В. Гюго, «Отверженные» (1862)); «десятилетний мальчишка», смотрящий на трупы погибших солдат (Л.Н. Толстой, «Севастополь в мае» (1855)); «красные дьяволята» – герои одноименной повести П. Бляхина (1921), хорошо известные персонажи произведений А. Гайдара «РВС» (1925) и «Школа» (1930); «седой мальчишка» К. Симонова («Майор привез мальчишку на лафете...» (1941. Июнь. Минское шоссе)); «мальчонка» из «Рассказа танкиста» (1942) А. Твардовского; Ваня Солнцев, представленный читателю В. Катаевым («Сын полка» (1945)); пионер-герой Володя Дубинин, о котором рассказал Л. Кассиль в соавторстве с М. Поляновским («Улица младшего сына» (1949)); юный разведчик Иван В. Богомолова из пронзительной и трагической повести «Иван» (1957) и многие другие персонажи, среди которых практически не известны те, кто жил и действовал в период Первой мировой войны. Тем не менее, «Вторая Отечественная» затронула не только значительную часть взрослого населения планеты, но и маленьких граждан стран, вступивших в нее. Им, юным свидетелям, участникам и жертвам трагических и героических событий, посвятили свои стихотворения многие известные и забытые ныне поэты тех далеких лет. Некоторые поэтические произведения, действующее лицо которых – *ребенок во время войны*, и являются предметом рассмотрения в данной статье.

Одним из авторов, писавших о детях периода Первой мировой

войны, является Николай Агнивцев. В разделе «Песенки» своей поэтической книги «Под звон мечей» [1] он помещает несколько стихотворений, одно из которых называется «О Петьке» [1, 79-80]. В нем рассказывается о мальчике, который в мирной жизни был «первоклассный безобразник, озорник et cetera». Однако в военное время он решил, что не может оставаться дома, и сбежал на войну.

Документальная основа этого стихотворения несомненна: из сообщений в печати известно о многочисленных случаях самовольной отправки в действующую армию и мальчиков-подростков, и юношей (В. Брусянин, анализировавший участие, в том числе, детей, в Великой войне, в ряде статей [2, 446-447] и книге «Война, женщины и дети» [3, 50-58] приводит тому многочисленные примеры).

Многие беглецы, как и герой стихотворения Н. Агнивцева Петька, были обнаружены («Догнали / На вокзале») и возвращены домой.

Некоторые, например, юнга из другого произведения того же автора – «Песенка юнга» [1, 86-87] – храбро сражались наравне со взрослыми.

Иные становились героями – о них рассказывалось на страницах периодической печати [16]. Только детский «журнал для старшего возраста» «Задушевное слово» в декабре 1915-го–январе 1916 г. сообщил о шестнадцатилетнем добровольце – москвиче Владимире Соколове: «Сын бедных родителей, воспитанник Строгановского училища... во время одной атаки он захватил неприятельский пулемет... произведен в унтер-офицеры и награжден двумя медалями и Георгиевским крестом 4-ой степени» [6, 2]. Другой доброволец – десятилетний доброволец Иван Егоров «за отличную разведку был награжден орд. св. Георгия 4-й ст., затем был легко ранен в левую ногу и представлен к Георгию 3-й степени» [7, 2].

Характерной особенностью таких произведений является общий со «взрослыми» стихотворениями патристический и жертвенный пафос. Сравним: «Но смерть за Отчизну прекрасней всего!» (Н. Агнивцев, «Песня храбрых» [1, 46-47]) –

Капитан говорит, что надо...  
Победить иль – на дно!  
Готовься ж себя, мальчуган,  
Отечеству в жертву принесть!  
– Есть!

(Н. Агнивцев, «Песенка юнга») [1, 47]

Это сопоставление красноречиво свидетельствует о единении

## *И.Ф. Герасимова*

народа в начальный период Первой мировой войны. «Родина целиком встала на защиту своих пределов, народная масса, как один человек, проснулась по зову совсем особого чувства – чувства войны» [3, 8], – справедливо отметил очевидец событий В. Брусянин.

Восхищается юными героями и мэтр-символист Ф. Сологуб. Поэт считает себя обязанным запечатлеть события, свидетелем которых он является, полагая себя современным летописцем. Однако в стихотворении «Бой-скоуту» (так!) [13, 26] не только отражается факт существования во многих странах Европы [4; 8; 10], Америке, Африке скаутского движения. В этом произведении, написанном в жанре послания, Ф. Сологуб, повествуя о расстреле врагами «двух отважных», по сути, поощряет детей на активные действия наравне со взрослыми:

Так не бойся вражьей мести,  
Милой жизни не жалея  
Для победы и для чести  
Славной родины твоей.  
Чтобы ты, не зная страха,  
Светлой жизни не берег,  
Вот зачем тебя из праха  
В наши дни восславил Бог  
И послал на поле брани,  
Чтоб и наш увидел век,  
До какой высокой грани  
Может прыгнуть человек [13, 26].

«Эта поэтическая идеализация юного воина, несомненно, в°согласии с настроением поэта, который не мог не откликнуться на призывы жизни» [3, с. 43], – замечает В. Брусянин.

Однако массовое стремление детей помогать своей воюющей Родине, с одной стороны, не могло остаться незамеченным со стороны взрослых, с другой, – было четкое понимание того, что эта помощь должна быть им по силам. В этой связи обратим внимание на стихотворение Ил. Сахарова «Детям» [11], напечатанное в самом начале Первой мировой войны в петербургском журнале «Жаворонок», предназначенном «для детей младшего возраста: 5 – 10 лет». Оно представляет собой монолог одного из героев – Михайлыча, который в компании мальчика Юры и девочки Таты щиплет корпию для раненых, считая, что это занятие, наравне с воспитательным, имеет и оборонное значение:

Детки дорогие! зимним вечерком  
Сядьте вы за столик, как и мы, рядком.  
Дергайте по нитке *белое тряпье*.  
В этих нитках сломит враг свое копьё.  
Комик белых ниток раны исцелит...  
Раненый солдатик вас благословит!  
К вам в окно заглянут звезды и луна.  
Пощипите, детки, лоскут полотна!  
У кровати вашей ангел будет ждать,  
Белокрылый, светлый, будет вас ласкать.  
Будете большими, скажете тогда:  
«Да, и мы трудились в черные года!».  
Хорошо вам будет – вам не страшен рок.  
Даст вам в жизни счастье беленький комок! [11]

В военное время дети нередко становились невинными жертвами. Детям, погибшим на войне, посвятил свое произведение Андрей Свенцицкий «Иммортели поэзии» [12]. Оно включает в себя несколько стихотворений – свидетельств современника жестоких последствий войны для мирного населения. Стихотворение «Погибшая» [12, 3] – это горестное повествование о девочке, отбитой германцами от «голодных друзей» и подвергшейся насилию. Однако она нашла в себе силы добыть ружье и застрелить несколько вражеских солдат. В конце концов девочка была схвачена и повешена. Использование жанровой формы детского фольклора («прибаутки») (Ф.С. Капица, Т.М. Колядич) или «сказочки» (Г.С. Виноградов) усиливает трагическое отражение происходящего.

Золото, золото!  
Солнце расколото  
К шейке прижалось,  
Детке смеялось! [12, 3], –

так заканчивает автор свое произведение – страшное свидетельство преступлений германских солдат на захваченных территориях.

В нескольких стихотворениях этой книги А. Свенцицкий обращается к теме беженцев, актуальной в батальной лирике периода Первой мировой войны. Одно из них называется «Мать – беженка»<sup>o</sup>[12, 2]. Написанное в форме монолога несчастной женщины, которая лишилась детей (ее дочь Ниночка потерялась, а маленький Стась умер, не вынеся тягот пути), это произведение так же, как и предыдущее, является свидетельством антигуманной сущности войны.

Название еще одного стихотворения – «Потерянные

## *И.Ф. Герасимова*

дети»<sup>о</sup>[12, 2] – говорит само за себя. По сути, оно продолжает скорбную летопись потерь «великой войны». В нем повествуется о том, что дети вместе со взрослыми бежали из горящей деревни, но волей обстоятельств отбились в дороге от родителей и соседа – старика Ивана, оказались одни в лесу безо всякой надежды остаться в живых. Финал произведения трагичен: «Злобно каркают вороны. / Иль добычу ожидают?! / И кричат как бы с издевкой...», – подтверждая скорбный факт: людские «птенцы без обороны / Отдаются на съеденье!..» [12, 2].

Суровая действительность – попытка избежать вражеского плена мирным населением оккупированных территорий – отразилась и в стихах самих детей. В простых искренних строках коротенького и незатейливого стихотворения Нади из Нерчинска (именно так обозначен автор в журнальной публикации) выражено стремление приободрить людей, вынужденных оставить родной дом. Психологически верно понимая драматическую ситуацию в жизни польской беженки Маши Вакар, которой она адресует свое стихотворение, и, по-взрослому демонстрируя «вселенскую отзывчивость», девочка пишет:

Вы от родимой вам Варшавы  
Так далеко,  
И вновь вернуться вам в Варшаву  
Так не легко...  
Но память свято вы храните  
Всегда о ней,  
Ее поля и реки чтите  
Душой своей.  
И будьте мыслию в Отчизне  
Всегда, всегда,  
Пусть будет весточка оттуда  
Вам дорога! [9]

Читая стихотворения, героями которых являются дети, нельзя не отметить и тот факт, что во «взрослой» поэзии, несомненно, вместе с отражением фактов желания детей сражаться с врагом наравне со взрослыми или приносить посильную пользу, а также явным восхищением их поступками, наблюдается блестящее знание детской психологии и подлинный гуманизм. Таково стихотворение Н. Агнивцева «Детская» [1, 84–85]. В нем автор, на первый взгляд, рассказывает о наборе игрушек маленького мальчика Кольки, который

выглядит слишком молодожаво  
И настолько мал,  
Что еще не читал  
Не только  
«Международного права»,  
Но даже простой «Грамматики»,  
Есть два оловянных солдатика!  
Один – «казак»,  
А другой – «пруссак»!  
«Казак» – и нарядный, и дюжий,  
«Прусак» же – похуже [I, 84].

Далее автор рассказывает о том, что каждый вечер мальчик играет в войну, «пока “казак” не победит». Игра заканчивается тем, что маленький кукловод Колька

...забирает с собой  
И того,  
И другого.  
«Своего» –  
И «чужого»,  
И, сложивши их дружка на дружку, –  
Кладет себе под подушку!..  
И так, все забыв  
И простив, –  
Спит вместе с «врагом» в тихой спальенке,

Потому что он маленький [I, 85].

Антивоенная направленность этого произведения очевидна. Она обретает силу нравственного закона для взрослых, забывших в своей взрослости незыблемые законы добра и справедливости, которые в детском возрасте не отягощены никакими сиюминутными интересами – «устаи младенца глаголет истина». Так поэтически интерпретируется автором и евангельское «из уст младенцев и грудных детей Ты устроил хвалу» (Мф. °21:16), и известное латинское выражение *ex ore parvulorum veritas*.

Заметим, что здесь Н. Агнивцев не только следует за своим великим предшественником – Л.Н. Толстым, запечатлевшим юных свидетелей, участников и жертв иных войн: и погибшего Петю Ростова («Война и мир»), и «десятилетнего мальчишку» среди убитых («Севастополь в мае»). Горькие размышления великого русского писателя о воюющих: «И эти люди – христиане, исповедующие один

## *И.Ф. Герасимова*

великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, с раскаянием не упадут вдруг на колени перед тем, кто дал им жизнь, вложил в душу каждого, вместе с страхом смерти, любовь к доброму и прекрасному, и со слезами радости и счастья не обнимутся, как братья? Нет!» [14, 144] – в период Первой мировой оказались столь же актуальными, как и в иные периоды человеческой истории.

Рассказывая о детях современной им войны, русские поэты, наряду с восхищением мужеством маленьких граждан родной страны, осознают антигуманную сущность происходящего на их глазах мирового катаклизма и вынужденное – противоестественное – участие в нем детей. Именно поэтому во многих произведениях нарисованы картины мирного будущего. И именно в детях видят многие авторы залог сохранения жизни на земле.

Таково и стихотворение Н. Гумилёва «Новорожденному» (20 июля 1914 года) [5]. В нем, написанном «на рождение... сына М.Л. Лозинского, впоследствии выдающегося советского математика С.М. Лозинского» [15, 596], которое выпало на второй день вступления России в Первую мировую войну, поэт представляет ребенка искупителем всех грехов человечества («И он искупит перед Богом / Многие наши грехи» [5]). Столь высокая миссия, уготованная новорожденному поэтом, по его мнению, оправдана самим фактом появления малыша на во время всеобщего безумия и оплачена многими человеческими жизнями:

Лишь он сохраняет семя  
Грядущей мирной весны  
Ему обещает время  
Осуществленные сны.

Он будет любимец Бога,  
Он поймет свое торжество,  
Он должен. Мы бились много  
И страдали мы за него [5].

Таким образом, следует подчеркнуть, что в период Первой мировой войны русская поэзия уделяла немало внимания детям, рассматривая их и как героев, и как адресатов произведений.

Авторами произведений являются как известные, именитые поэты, так и представители массовой военной поэзии, и сами дети.

О важности обращения к феномену детства в военное время свидетельствует тот факт, что, даже будучи адресованными непосредственно детям, произведения предполагают обращенность и

ко взрослой читательской аудитории, недаром многие стихотворения публиковались во «взрослых» печатных изданиях.

Для стихотворений характерно следование за фактом, публицистический, патриотический, нередко агитационный пафос, непосредственно связанный с их дидактической составляющей. Поэтические произведения о детях и для детей можно отнести и к батальной, госпитальной лирике, лирике плена (с включением в нее темы беженцев). Это, несомненно, свидетельствует о том, что они являются не только частью детской литературы исследуемого периода, но и частью большой русской литературы периода Первой мировой войны.

Русские поэты отражали в стихотворениях проявление активной гражданской позиции своих маленьких современников в тяжелые для Родины годы, стремились сохранить в них хрупкий мир детства, способствовать воспитанию ответственности за все происходящее в мире.

При этом характерными особенностями проанализированных произведений является антивоенная направленность и высокая человечность.

### Литература

1. Агнивцев Н. Под рвон мечей / Н. Агнивцев. – Пг.: Тип. Т-ва «Екатеринбургское Печатное Дело», 1915. – 112 с.
2. Б-г В. Война и дети // Пробуждение. – 1915. 1 июля. № 13. – С. 446-447.
3. Брусянин В.В. Война, женщины и дети / В. В. Брусянин. – Пг. М.: Млечный путь, 1917. – 129 с.
4. Возникновение скаутизма в России // Задушевное слово: еженедельный журнал для старшего возраста. – 1916. – 28 августа. – № 44. – С. 1–2.
5. Гумилёв Н.С. Новорождённому / Н.С. Гумилев // Новый журнал для всех. 1915. № 2. С. 32.
6. Добровolec Владимир Соколов // Задушевное слово: еженедельный журнал для старшего возраста. – 1915. 6 декабря. – № 6. – С. 2.
7. Иван Егоров // Задушевное слово: еженедельный журнал для старшего возраста. – 1916. – 10 января. № 11. С. 2.
8. Из жизни английский бойскаутов // Задушевное слово: еженедельный журнал для старшего возраста. 1916. 9 октября. № 50. С. 2.
9. Надя из Нерчинска. «Вы от родимой Вам Варшавы...» // Задушевное слово для старшего возраста. – 1916. – № 6. – 6 декабря. – С. 3.

*И.Ф. Герасимова*

10. Один из руководителей русских бойскаутов // Задушевное слово: еженедельный журнал для старшего возраста. – 1916. – 24 апреля. – № 26. – Титульная страница – вторая страница обложки/
11. Сахаров, Ил. Детям / Ил. Сахаров // Жаворонок. – 1914. – Вып. 12 (декабрь). – С. 375.
12. Свеницкий, А. Иммертели поэзии. I. Дети, погибшие на войне / А. Свеницкий. – М.: Тип. Поплавского, [1917]. – 4 с.
13. Сологуб, Ф. Бой-скоуту / Ф. Сологуб // Сологуб Ф. Война. Стихи. Пг.: – Издание журнала «Отечество», 1915. – С. 26.
14. Толстой, Л.Н. Севастополь в мае / Л.Н. Толстой // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 2. Повести и рассказы 1852 – 1856. Коммент. Н.И. Бурнашевой. – М.: Худож. литература, 1979. – С. 109–145.
15. Эльзон, М.Д. Примечания / М. Д. Эльзон // Гумилёв Н.С. Стихотворения и поэмы / Вступ. Ст. А.И. Павловского. Биогр. очерк В.В. Карпова. Сост., подгот. текста и примеч. М.Д. Эльзовна. – Л.: Советский писатель, 1988. – С. 536–606.
16. Юные герои // Искры: Иллюстрированный художественно-литературный журнал. 1914. – 16 ноября. – № 45. – С. 355.

THE IMAGES OF CHILDHOOD IN RUSSIAN POETRY  
OF THE FIRST WORLD WAR PERIOD

*I. F. Gerasimova*

**Abstract**

The article is devoted to the poems of the Russian poets of the First World War period, which reveal the nursery theme. Conclusions about the inclusion of the poetry, the heroes of which are children, in the context of the Great Russian Literature.

**Key words:** battle lyrics; World War 1; images of childhood

## РАЗДЕЛ II. ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ: ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ

**В. Шливар**

*специалист по русскому  
языку и литературе, ассистент  
Университет в Баня-Луке  
(Республика Сербская)*

### ЗАМЕТКИ О ЦИКЛЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «СТИХИ К ЧЕХИИ»

Данная статья посвящена циклу «Стихи к Чехии», написанному Мариной Цветаевой в 1938-1939 годах. Цель работы – провести анализ составляющих данный цикл стихотворений, опираясь на исторические, мифологические, литературные, философские источники, а также учитывая своеобразие поэтического мира самой поэтессы.

**Ключевые слова:** М. Цветаева, Чехия, история, отказ, бунт

Стихотворный цикл «Стихи к Чехии» Марина Цветаева писала с сентября 1938 по март – май 1939 года. По сути это последний цикл в творчестве поэтессы. Цикл состоит из двух частей, называющихся «Сентябрь» и «Март». Стимулом к написанию «Стихов к Чехии» оказались реальные политические события, происходившие в то время в Европе. А именно: 30 сентября 1938 года было подписано Мюнхенское соглашение, согласно которому Чехословакия отказалась от Судетской области в пользу Германии, с чего начался распад столь любимой М. Цветаевой страны. Несколько месяцев спустя, 14/15 марта 1939 года, была образована Словацкая Республика, Германия оккупировала Чехию и совершила аншлюс, практически без сопротивления чехов. Именно поэтому цикл состоит из двух частей с уже указанными названиями.

Несмотря на как всегда, а в те годы особенно трудные обстоятельства в личной жизни, поэтесса обостренно почувствовала беду, нависшую над одной из ее родин: «Думаю о Вас непрерывно – и тоскую, и болею, и негодую – и надеюсь – с Вами. Я Чехию чувствую свободным духом, над которым не властны – тела», – пишет она в письме Анне Тесковой от 23 мая 1938 года [5, 336].

## ***В. Шливар***

Поэтесса берет на себя роль поэта-пророка и предрекает Чехии: «Лишь на час – не боле – / Вся твоя невзгода! / Через ночь неволи / Белый день свободы!» [4, 263]. Таким образом, она продолжает линию поэта-пророка, развивая тему поэзии-кинжала, берущие начало еще в °творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Данную тему рассматривал и Валерий Брюсов в стихотворении «Кинжал», а также Велимир Хлебников и Вячеслав Иванов, обращаясь к антике в ключе катастеризма.

Ровно век спустя (лермонтовское стихотворение «Поэт» было опубликовано в 1838 году) Цветаева «вырывает свой клинок» и «мерным звуком могучих слов воспламеняет бойца для битвы» [2, 45]: «Богова! Богемия! / Не лежи как пласт! / Бог давал обеими – / И снова подаст! / В клятве – руку подняли / Все твои сыны – / Умереть за родину / Всех – кто без страны!» [4, 264].

Однако не все стихи такие же оптимистичные. Цикл открывает произведение «Колыбельная (“В они дни певала дрема...”)), в котором выражено своеобразное смирение с тем, что происходит или уже произошло. В данном стихотворении для раскрытия актуальных событий поэтесса выбирает исторический фон. Она погружается в разные века и в трех строфах сопоставляет три разных исторических события: нашествие гуннов (IV век), татарское иго (XIII век), оккупацию немцами Чехии (XX век). Из строки, где лирический субъект грозит ребенку Гитлером, мы понимаем, что Чехию уже не спасти.

Обращаясь к выделенным эпизодам прошлого, поэтесса, помимо того, что отождествляет немцев с гуннами (что делает не раз в °данном цикле; например, в стихотворении «Барабан (По богемским городам...)»): «В ледяном окне – как в рамке / (Бум! Бум! Бум!) / Гунн! / Гунн! / Гунн!» [4, 270], а также в стихотворении «Молчи, Богемец! Всему конец...»: «Конным гунном в Господен храм!» [4, 263]) и татарами, старается подчеркнуть, что история повторяется.

Идея вечного возвращения, выдвинутая еще немецким философом Ницше, просвечивает в стихах М. Цветаевой. Если рассматривать упомянутые строки в ключе этой идеи, при этом имея в °виду сопоставление немцев с татарами и гуннами, то несомненно можно говорить о поэтическом пророчестве. М. Цветаева пророчествует в стихах гибель Германии: она рухнет так же, как царство гунн или же царство татар. Как мы знаем, это впоследствии действительно случилось.

Изображая в своем цикле покорение Чехии, поэтесса идет дальше, подчеркивая ситуацию подчинения страны через осознание невозможности сопротивляться, бессилие, беспросветность тьмы,

приходя к резкому отказу жить, творить, следовать своему предназначению поэта-пророка в таком мире. Решительный вызов Творцу поэтесса бросает в стихотворении «О слезы на глазах...». Его справедливо можно считать центральным во второй части цикла, поскольку в нем передается ощущение полного упадка сил даже у поэта, того, кому положено бодрить народ, того, кто всегда с Богом и должен быть полным сил и надежды. Но этого больше нет, нет надежды на будущее, нет веры в бога, нет веры в жизнь.

Данное стихотворение писалось с 15 марта (день окончательной гибели Чехии, день аншлюса) до 11 мая 1939 года. На основании даты можно в какой-то степени понять гордость, дерзость, чувствующиеся в этих строках: нет смысла бороться, все уже кончено, родина потеряна. Бунт поэтессы навеян не только бедствиями, пришедшими в то время в Чехии. Это одновременно ответ на трагические события в Испании, где пылала гражданская война.

Итак, пространство неожиданно расширяется. Из Души М.°Цветаевой вырывается крик, но он вызван злом, поглотившим не только Чехию, а весь мир, в том числе Россию. Это и оказалось стимулом к бунту, перебором, лишней капелькой в море злодейств, царивших в мире, который сотворил Бог. М. Цветаева не может смириться с таким миром и посредством данного стихотворения поднимает вопрос теодицеи.

Здесь надо отметить, что подобный «Крик» вырывается несколько десятилетий раньше из груди Зинаиды Гиппиус, хотя позиции поэтесс, также как сами строки, весьма отличаются. Да, в°обоих стихотворениях выражен своеобразный бунт, но в этом-то и суть – своеобразный. У З. Гиппиус крик слышен лишь в заглавии, не соответствующем спокойному, смиренному тону самого произведения, и именно поэтому он такой сильный, громкий. В°строках М. Цветаевой лирический субъект чуть ли не в каждой из пяти строф кричит, явно бунтует, резко заявляет об отказе принять произошедшее, при этом пользуясь именно этим словом «отказываюсь / отказ»: Отказываюсь – быть / Отказываюсь жить / Отказываюсь – выть. / Отказываюсь – плыть – / Ответ один – отказ.

Нужно обратить внимание и на то, что в данных пяти строках поэтесса через градационный климакс передает свой полный отказ. Стихотворение начинается с восклицаний: «О слезы на глазах! / Плач гнева и любви! / О Чехия в слезах! / Испания в крови!» [4, 273], – которыми М. Цветаева передает те эмоции, что легли в основу данного стихотворения. Называя Германию «черной горой, затмившей весь

## ***В. Шливар***

мир» [4, 273], она бесповоротно, окончательно решает: «Пора – пора – пора / Творцу вернуть билет» [4, 273].

В этих строках примечательно обращение к Ф.М. Достоевскому, а именно к образу Ивана Карамазова. Данная идея возвращения билета в рай, если он стоит хотя бы капельки слезы невинного ребенка, берет свое начало как раз в романе великого классика, а ее отклики обнаруживаем во многих последующих произведениях русской литературы, в том числе в уже упомянутом стихотворении З. Гиппиус. Интересно заметить, что свой билет в рай небесный М. Цветаева возвращает по причине потери своего рая земного. Поэтесса словно говорит, что если ее Душе уже нечем жить в божьем мире, полном ужасов, в «Бедламе нелюдей», то зачем же ей божий рай тогда, может он еще хуже, то есть она не находит оправдание всему этому злу, накопившемуся в мире, не находит оправдание Бога.

Затем следуют строки, в которых лирический субъект перечисляет от чего и почему отказывается. В градационном порядке, в климаксе, вырываются крики отказа от, как сказано, рая, от жизни как плавания в стаде хищников (акулы / волки) «по теченью спин»<sup>о</sup>[4,°273] вплоть до отказа от самого главного – от поэтического дара.

Отказываясь «исполнять волю строгую, / как тени, тихо, без следа. / Без ропота, без удивления» [1, 461], лирический субъект отказывается жить в муравейнике, отказывается от стадности. Снова усматриваем явное обращение к идеям, рассмотренным еще Ф.М.<sup>о</sup>Достоевским. Надо заметить, что в своем стихотворении З.<sup>о</sup>Гиппиус изображает как раз такую стадность: совсем безнадежную жизнь совсем бессильного народа. Лирический субъект в<sup>о</sup>произведении М. Цветаевой тоже чувствует бессилие, беспросветную тьму, безвыходность из положения, в котором оказался божий мир, но, ощутив это, он отнюдь не смиряется, а совсем наоборот, кричит, возражает, бунтует, отказывается! Отказываясь от<sup>о</sup>«дыр ушных» и «вещих глаз» [4, 273], лирический субъект отказывается от своего поэтического, пророческого дара, от самого ценного, от божьего завета, поскольку больше не чувствует смысла в<sup>о</sup>этом, не находит оправдание столь многочисленных злодейств. Стоит заметить, что в данных строках поэтесса явно обращается к<sup>о</sup>пушкинскому «Пророку»: «Не надо мне ни дыр / Ушных, ни вещей глаз» [4, 273] (ср. у Пушкина: «Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он: / Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы. / Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон»<sup>о</sup>[3,°304]).

Поэтесса словно подчеркивает, что она и так все видит и слышит, но отвергает свой дар, поскольку, зачем ей поэзия, если она

не может что-то изменить, не может бороться. Вспомним, что сколько ни писала М. Цветаева, сколько ни рвалась помочь, ничего ей не удалось сделать, чтобы спасти свою родину. Ни одну из них.

Как справедливо замечает исследовательница жизни и творчества Цветаевой Виктория Швейцер, поэзия – эта наивысшая эманация словесности, искусства – была выходом поэта из повседневного быта в Бытие Души. Именно поэтому творчество Цветаевой можно рассматривать как отклик Души гения на события из ее личной жизни или же из жизни окружающего мира, чему именно цикл «Стихи к Чехии» является своеобразным свидетельством.

### Литература:

1. Гиппиус, З.Н. Собр. соч.: в 15 т./ З.Н. Гиппиус. – М.: Русская книга, 2001. – Т. 2. – 560 с.
2. Лермонтов, М.Ю. Избранные произведения / М.Ю. Лермонтов. – Л.: Советский писатель, 1957. – Т. 2. – 581 с.
3. Пушкин, А.С. Евгений Онегин: стихотворения, поэмы, проза / А.С. Пушкин. – М.: Эксмо, 2009. – 800 с.
4. Цветаева, М.И. Избранные произведения / М.И. Цветаева. – Минск: Мастацкая лitarатура, 1984. – 671 с.
5. Цветаева, М.И. Спасибо за долгую память любви. Письма к Анне Тесковой (1922– 1939) / М.И. Цветаева. – М.: Русский путь, 2009. – 336 с.

### NOTES ABOUT THE CYCLE OF M. TSVETAEVA “POEMS TO BOHEMIA”

*V. Sljivar*

#### **Abstract**

This paper is devoted to the cycle of "Poems to Bohemia" wrote by Marina Tsvetaeva in the years 1938-1939. The purpose of work is to analyze the poems that make up this cycle, based on historical, mythological, literary and philosophical sources, as well as the poetic world of the poet.

**Key words:** Marina Tsvetaeva, the Czech Republic, the history, the rejection, rebellion

*Т.Е. Абрамзон, С.В. Рудакова*

**ББК Ш5(2=Р)5–4  
УДК 821.161.1**

*Абрамзон Т. Е*  
*доктор филологических наук, профессор,*  
*зав. кафедрой литературы,*  
*Рудакова С. В.,*  
*доктор филологических наук, профессор*  
*(Магнитогорск)*

**ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ  
ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА Е. А. БОРАТЫНСКОГО  
1835 ГОДА**

В статье рассмотрены основные принципы, определившие своеобразие организации поэтического сборника Е.А. Боратынского 1835 года. Особое внимание уделено вопросу циклизации.

**Ключевые слова:** Боратынский, поэтический сборник, циклизация

Поэтический сборник Е.А. Боратынского 1835 [14] напечатан в апреле 1835 года, но задуман он был много раньше, да и подготовка к его изданию приходится на более ранний срок. Известно, что еще в декабре 1832 года Е.А. Боратынский заключает договор с А.Ф. Смирдиным о публикации собрания стихотворений, правда, позже, весной 1833 года «права на издание были перепроданы московскому книгопродавцу А.С. Ширяеву» [8, °303]. Рукопись будущего сборника Боратынский передал в цензурный комитет в Петербурге в феврале 1833 года, и уже в 7 марта цензором было подписано разрешение к напечатанию. Однако сам сборник увидел свет только через 2 года; проблемы задержки в издании были связаны прежде всего со сложностями в процессе подготовки окончательной редакции текста (известно, что поэт продолжал доработку своих стихотворений, кроме того, в этот период Боратынский переехал со своим семейством в Казанскую губернию, а, как мы понимаем, процесс пересылки из Москвы в Казань гранок для правки был делом хлопотным и небыстрым).

Готовя второй сборник ко встрече с читателями, Боратынский учитывал свой опыт в формировании замысла и публикации первого собрания своих стихотворений, поэту хотелось в новом издании представить свои произведения как некое художественное единство. Потому в сборнике Боратынского 1835 года мы можем обнаружить

новые эксперименты поэта на пути создания «поэтической целостности». Среди важнейших принципов, которыми руководствуется поэт при формировании своего нового сборника, оказывается циклизация, проявление которой обнаруживается на разных уровнях организации поэтического пространства издания Боратынского 1835 года.

Проблема циклизации активно обсуждается в современной науке, среди исследователей по-прежнему нет единства в понимании того, что же считать циклом, как рассматривать жанровую природу цикла. Так, Л.Е. Ляпина, размышляя о существующих концепциях цикла, выделяет среди разнообразных определений понятия цикл те, что оказываются максимально востребованными в современной науке: «жанровое образование» (В.А. Сапогов, Л.К. Долгополов), «сверхжанровое единство» (М.Н. Дарвин), «явление незавершенного жанрового генезиса» (К.Г. Исупов), «вторичное жанровое образование» (И.В. Фоменко) [9, 22].

Нам ближе оказывается формулировка, предложенная Дарвином, рассматривающего цикл как «сверхжанровое единство», в котором находит отражение система взглядов поэта на жизнь, утверждающего: «Суть авторских циклов, их главная задача – передать целостную систему авторских взглядов в системе определенным образом организованных стихотворений, в особым образом организованном контексте» [15, 3].

В процессе подготовки своего издания к публикации Боратынский, бесспорно, учитывал те тенденции, что определяли литературный процесс [См.: 1; 3; 9; 12; 13] и проявлялись в характере организации издаваемых сборников стихотворений. Если в 1820-е годы по-прежнему доминирует принцип жанровой организации сборников, в структуре которых выделяют такие привычные разделы, как «Элегии», «Послания», «Смесь», то в 1830 годы, если и появляются издания с подобными рубриками, то это скорее исключения, чем общее правило.

Чаще всего в формировании художественного пространства поэтических сборников обнаруживаются совсем иные тенденции. С одной стороны, это *случайность* в подборе стихотворений, в оформлении издания. По поводу данного явления размышлял в веке XX А. Кушнер, правда, соотнося это с собственной поэтической практикой: «Расположение стихов в книге не всегда может быть мотивировано, более того, чрезмерное настаивание на связях одного стихотворения с другим было бы навязчиво. <...> Один квалифицированный редактор сказал мне: “А я люблю, когда стихи в

книге разбросаны как попало”» [7, 187]. С другой стороны, можно обнаружить и *продуманность* в том, как организуют свой сборник ряд авторов, желая максимально полно и ярко представить образ лирического героя, отразить свое понимание мира, познакомить читателя с собственной концепцией жизни.

Сборник Боратынского 1835 года во многом соотносится с теми процессами, что имеют место в литературной жизни России этого времени, но, кроме того, в нем можно обнаружить реализацию ряда новых приемов, свидетельствующих о новаторстве поэта.

Боратынский следует в этом сборнике двум, совершенно противоположным тенденциям. С одной стороны, первичное знакомство с содержанием издания 1835 года создает ощущение бессистемности в организации стихотворений, вошедших в состав издания, отсутствие связей между произведениями. Кажется, что стихотворения идут сплошным потоком, и единственным проявлением некой их упорядоченности является нумерация.

Но после внимательного прочтения произведений поэта очевидным становится совершенно иное: выявляется внутренняя связь между стихотворениями, подчиненными не общей теме, жанру или интонации, а общей авторской концепции – желанию представить неоднозначность бытия, противоречивость жизни.

Подсказку для подобного понимания сути своего сборника дает сам Боратынский. Еще в 1828 году, задумываясь о судьбе своей поэмы «Бал», поэт высказывает мысль, отражающую его стремление найти ту художественную форму, в которой автор сможет отразить себя, свое видение мира: «Сочинения такого рода имеют свойство каламбуров: разница только в том, что в них играют чувствами, а не словами. Кто отгадал настоящее намерение автора, тому и книгу в руки» [8, 213].

Чтобы лучше понять художественное своеобразие сборника Боратынского 1835 года, стоит учитывать и позицию И.В. Киреевского, современника поэта, верно заметившего: «... в самой действительности, открыл он (Боратынский – С. Р.) возможность поэзии; ибо глубоким воззрением понял он необходимость и порядок там, где другие видят разногласие и прозу» [5, 50].

Изначально, в качестве некоего предисловия к сборнику Боратынский задумывал использовать собственное стихотворение «Вот верный список впечатлений», написанное до февраля 1834 года, ключевыми словами в котором были строки: «Жизнь родила его – не гений» [2, 215]. По ряду до конца неясных причин поэт от этого посвящения отказался. Но тем не менее, можно утверждать, что в

окончательной редакции сборника поэт отразил свою концепцию жизни и человека.

Сборник 1835 года был разделен Боратынским на 2 части: первая часть включала 131 стихотворение, во вторую вошли 6 поэм. Нас будет интересовать именно первая часть, в которой представлены лирические произведения поэта.

Обращает на себя внимание уже тот факт, что в сборник 1835 года Боратынский ввел не все написанные и напечатанные им к тому времени произведения. Так, например, из 83 стихотворений, представленных в первом сборнике 1827 года, включенными в состав сборника 1835 года оказались только 78 текстов. Среди не вошедших в издание только одно произведение («Дельвигу» («Так, любезный мой Гораций»)) было исключено из-за запрета цензора, решение о судьбе всех иных текстов принимал сам поэт. На страницах сборника впервые увидели свет 21 стихотворение.

Высказывания таких исследователей, как И. Медведева, Е.°Купреянова, относительно того, что «принципы построения сборника противоречили его составу» [6, 353] или же, что стихотворения у Боратынского следуют, «как части, главки лирической автобиографии поэта» [6, 353], кажутся нам совершенно не соответствующими действительному положению дел. Как нам представляется, Боратынский таким образом организует свой сборник, чтобы минимизировать проявление личного, биографического, максимально обобщить свой жизненный опыт. Именно поэтому стихотворения (уже известные читателю по сборнику 1827 года), которые можно было бы оформить в циклы, посвященные определенным адресатам (А.А.°Дельвигу, А.А. Воейковой, С.Д.°Пономаревой, А.В. Лутковской, Н.М.°Коншину и др.), автор располагает в издании 1835 года на максимальном удалении друг от друга, таким образом разрушая прямые автобиографические ассоциативные связи между текстами.

Боратынский ставит пред собой задачу обобщить свой жизненный опыт, уйти от частной человеческой судьбы. Возможно, именно этим обусловлен отказ поэта от выразительных заголовков стихотворений (это коснулось 87 текстов), поэт нумерует в оглавлении свои произведения, их названиями становятся первые строки. Исключение – 28 поэтических текстов, сохранивших в составе этого сборника самостоятельные заголовки; стоит подчеркнуть, что из них 11 произведений автор опубликовал под прежними заголовками («Финляндия», «Лета», «Падение листьев», «Цветок», «Разуверение», «Н.И. Гнедичу», «Дельвигу», «Старик», «Д. Давыдову», «Последняя

смерть», «На смерть Гете»), 4 стихотворения напечатаны впервые, а остальные тексты опубликованы с измененными вариантами названий.

Как и многие современники, поэт отказывается от названий, содержащих прямое указание на жанр, таких, например, как «Антологическое стихотворение», «В альбом», «Надпись», «Эпилог», «Эпиграмма» и др. Но тем не менее в сборнике 1835 года можно найти ряд текстов, в заголовках которых сохранен намек на жанровую форму послания: «А.А. Ф... ой»<sup>1</sup>, «Авроре Ш.»<sup>2</sup>, «Богдановичу», «Г-чу», «Дельвигу», «Д. °Давыдову», «К З.А. °Волконской», «К.А. °Свербеевой»<sup>3</sup>, «К.А. Тимашевой»<sup>4</sup>, «Лутковскому», «Н.И. °Гнедичу», «Языкову». Как нам представляется сохранение прозрачного намека на адресность связано с тем, что в данных посланиях определяющей стихией оказывается не интимность, а творчество, ибо все имена, отраженные в названиях стихотворений, так или иначе ассоциируются у читателей с проблемами поэзии, вдохновения.

Доминирующим принципом формирования поэтического сборника Боратынского 1835 года становится циклизация, в основе которой рассмотрение явлений с различных, чаще всего с противоположных сторон, что дает поэту возможность отразить противоречивую, но целостную картину бытия.

На эту особенность обратил внимание еще А.М Песков, заметивший, что «в первой части нового издания, содержавшей лирические произведения, был избран иной принцип <...>. Это принцип относительности истин в зависимости от душевного состояния автора: чередование стихотворений, выражающих разные душевные состояния и различно (часто диаметрально противоположно) интерпретирующих одно и то же» [11, 58].

---

<sup>1</sup> За этими обозначенными в названии автором инициалами угадывается имя Александры Андреевны Фукс, которую чаще всего именовали Фуковой, известной близкому кругу как «поэтесса, казанская знакомая Боратынских», которая «бывала у них часто и в Москве, и через Боратынского с нею познакомился Пушкин во время своего проезда через Казань в начале сентября 1833 года» [4, 286]

<sup>2</sup> Инициалы, указанные в послании, скрывают имя Авроры Карловны Шернваль, красота которой была источником вдохновения для многих авторов, современников Боратынского (среди них и А.И. Тургенев, и В.А. Сологуб, и П.А. Вяземский, и др.)

<sup>3</sup> Екатерина Александровна Свербеева, ставшая адресатом данного послания, была женой Дмитрия Николаевича Свербеева, «литератора близкого Боратынскому круга журнала «Моск.Набл.». В начале 1830-х гг. в доме Свербеевых был философско-литературный салон» [6, 264].

<sup>4</sup> Адресатом этого стихотворения стала Екатерина (Катерина) Александровна Тимашева, московская поэтесса.

Цикличность проявляется в самой организации корпуса текстов издания Боратынского 1835 года. Первым стихотворением является «Финляндия», которое как будто задает направление последующих размышлений, здесь впервые появляется центральный образ сборника – поэт, с ним оказываются связаны ведущие проблемы, рассматриваемые автором в этом и других произведениях, – судьбы, прошлого и настоящего, мгновения и вечности, жизненного выбора, диалога поэта и общества.

В заключительном в сборнике произведении «Бывало, отрок, звонким кликом...» вновь изображается образ поэта, что создает эффект обрамления, кажется, будто завершает лирическую историю тот, кто ее начал. Боратынский формирует у читателей ощущение и тематической, и интонационной законченности представленного поэтического материала. В первом стихотворении слышится голос юного поэта, полного энергии, жажды жизни, мечтающего познать мир и подчинить собственной воле судьбу, время: «Вострепешу ль перед судьбою? / Не вечный для времен, я вечен для себя... / <...> / Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью!» [2, 73]; осознающего, что слово его воспринимается, пусть и не всеми: «Я, невнимаемый, довольно награжден / За звуки звуками, а за мечты мечтами» [2, 73]. В последнем же тексте сборника описывается герой иного возраста и ощущений; это тоже поэт, но он может лишь вспоминать о юности, как о времени, когда «звуки, звукам отвечая, / Бывало, не жили меня» [2, 158], с позиции прожитых лет юность воспринимается как нечто почти нереальное, потому соотносится прежде всего с миром прошлого. Оттого герой Боратынского осознает свою неспособность творить вследствие растраты жизненной энергии: «Остываю / Я и к гармонии стихов – / И как дубров не окликаю, / Так не ишу созвучных слов» [2, 158].

Боратынский, размышляя о человеке, о жизни пытается смотреть на мир с абсолютно разных, порой взаимоисключающих позиций. Это дало основание А.М. Пескову данное свойство поэтики рассматриваемого сборника охарактеризовать как принцип «относительности истин» [8, 939]. Например, помимо того, что образ судьбы представлен в разных ипостасях, показаны и различные формы противостояния ей человека: от открытого бунта и вызова до полного смирения и покорности перед ней. Контрастность определяет выстраивание любого тематического и образного ряда, к которым обращается поэт. Так, в сборнике, мы видим и роковых красавиц, вносящих в мир человека хаос и разрушение, и ангелоподобных существ, сравнимых со звездой, что дарует человеку душевную

гармонию. Мысли о будущем («У берега насажу лесок уединенный, <...> В тени их отдохнет мой правнук молодой» [15, Ч. 1, 12]) соседствуют с размышлениями о прошлом («Ты был ли, гордый Рим, земли самовластитель, / Ты был ли, о свободный Рим?» [15, °Ч. 1, 15]), на смену раздумьям о смерти («О, все своей чредой исчезнет в бездне лет! / Для всех один закон — закон уничтоженья» [15, °Ч. 1, 7]) приходит оптимистическое признание величия жизни, радостное приятие бытия и любви («Дышу свободнее, и лиру взяв свою, / И дружбу, и любовь и негу я пою» [15, °Ч. 1, 109]), мечта о покое («Во всем мне слышится таинственный привет / Обетованного забвенья!» [15, °Ч. 1, 109]) конфликтует с потребностью борьбы («В покое раболепном я / Ждать не хочу своей кончины; / На яростных волнах, в борьбе со гневом их, / Она отраднее гордыне человека!» [15, °Ч. 1, 11]).

Сборник Боратынского 1835 года организуется на основе принципа цикличности, каждое отдельное стихотворение, будучи самостоятельным, тем не менее оказывается в интонационной или тематической соотнесенности с другим текстами издания. Поэт предпринимает попытку через историю отдельного героя выйти на размышления о судьбе человека вообще.

### **Литература**

1. Абрамзон Т.Е. «Ломоносовский текст» русской культуры. «Избранные страницы. / Т.Е. Абрамзон. –М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2011. –240 с.
2. Баратынский, Е.А. Полн. собр. стихотворений / Е.А.°Баратынский / Вступ. ст. И.М. Тойбина. Сост., подгот. текста и примеч. В.М. Сергеева. 3-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 464 с.
3. Гайворонская Л.В. Генезис характера 'поэт' в русской литературе XVIII в. / Л.В. Гайворонская // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. –2012. –№ 5. – С.°73–82.
4. Гофман М.Л. Примечания к стихотворениям [Боратынского] / М.Л. Гофман // Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1914–1915. Т. 1. 1914.
5. Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: в 2 т. / И.В.°Киреевский. Под ред. М. Гершензона. – М. : Тип. Моск. имп. ун-та, 1911.
6. Купреянова Е., Медведева И. Комментарии к°стихотворениям (к тому I) / Е. Купреянова, И. Медведева //

Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. – Л.: Сов. писатель, 1936. – Т. 2. – 1936.

7. Кушнер А. Книга стихов / А. Кушнер // Вопросы литературы. – №3. – 1975. – С. 187.

8. Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. Сост.: А.М. Песков; текст подгот. Е.Э. Лямина и А.М. Песков. – М.: °Новое литературное обозрение, 1998. – 496 с.

9. Ляпина Л.Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики / Л. Е. Ляпина // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 1990. – С. 22–30.

10. Медведева И., Купрянова Е. Комментарии / И. °Медведева, Е. Купрянова // Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. – Л.: Сов. писатель, 1936. – Т. 1. – 1936.

11. Песков А.М. Е.А. Боратынский. Очерк жизни и творчества / А.М. Песков // Боратынский Е.А. Полн. собр. сочинений и писем. – Т. 1. – С. 58.

12. Петров А.В. Из истории маргинальных жанров в °русской поэзии XVIII века. Эонические стихи, эпиграмма, баллада / А.В. Петров. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2012. – 137 с.

13. Рудакова С.В. Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского / С.В. Рудакова. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2013. – 164 с.

14. Стихотворения Евгения Баратынского: в 2 ч. – М.: °Типография Августа Семена при Императорской Медико-хирургическ. Академии, 1835.

15. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. °дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / И.В. °Фоменко. – М., 1990. – 31 с.

## PRINCIPLES OF FORMATION

### E.A. BORATYNSKY'S POETRY COLLECTION OF 1835

*Abramzon T.V., Rudakova S.V.*

#### **Abstract**

The article describes the main principles that determined the peculiarity of the organization of the collection of poems of E.A. °Boratsynsky 1835. Special attention is paid to the cyclization.

**Key words:** Baratsynsky, poetry collection, cyclization

*Ангелика Молнар*

## **РАЗДЕЛ III. ОБРАЗ АВТОРА И АВТОРСКОЕ (ЛИРИЧЕСКОЕ) НАЧАЛО В ЛИТЕРАТУРЕ И ДРУГИХ ВИДАХ ИСКУССТВА**

**ББК Ш5(2=Р)**

**УДК 821.161.1**

*Ангелика Молнар,  
PhD Dr. доцент,  
(Сомбатхей, Венгрия)*

### **ДИСКУРС АВТОРА В «РОМАНЕ» В. СОРОКИНА**

В нашей статье проводится опыт сопоставительного чтения романов В.°Сорокина «Роман» и И.А. Гончарова «Обрыв». Сопоставлением произведений раскрываются некоторые общие черты поэтики писателей. Сорокин разрушает и перестраивает гончаровский материал, и это становится необходимым элементом порождения новой поэтики. Анализируется семантическое начало в фигуральной упорядоченности текстов. Этим объясняется новое определение жанра романа.

**Ключевые слова:** Гончаров, Сорокин, жанр романа, интертекст, метафоры

На наш взгляд, «Роман» Владимира Сорокина – не ремейк в силу того, что не абсолютно точно копирует готовые формы. Более того, писатель и не дописывает от себя классические произведения, как, например, Борис Акунин в «Чайке». Основные ситуации и положения разных произведений фигурируют в романе, образуя его сюжет, и хотя невозможно опознать ни одной оригинальной схемы, создается впечатление, будто все это заимствовано. В результате роман представляет собой противоречивый литературный факт, эстетический объект.

«Роман» Сорокина читается и как произведение о прозаическом языке Золотого века русской литературы. Писатель воспроизводит также и иные стили, дискурсы, речевые формы, в отношении которых проявляется не только его ученичество, но и критика, желание обнажить их. Отрицается и сделанность мира романа, его извращенное

подражание действительности. К концу романа плавное повествование полностью подменяется метанарративом, а реалистический дискурс обращается в «убийственный» язык Сорокина. Всеобъемлющий образ «смерти», однако, является лишь преобразованием существования героя, автора и языка, поскольку в то же время создается их новая, современная форма. Сорокин, по собственному признанию, потому и старался перевоплотиться в крупных писателей, чтобы оживить их героев, сюжеты, романы. Это помогло ему освободиться от разного рода клише, чтобы они не мешали ему работать дальше [1, 31]. Жанр романа не отжил свой век, а расцветает и теперь, правда, экспериментирование с разными формами производится все более усиленно именно в наше время, чем в пике истории его существования. Отметим, что на историю русского романа, начиная с «Евгения Онегина» – одного из претекстов «Романа» Сорокина, также налагает отпечаток как экспериментирование, так и освоение «библиотеки» и «языков литературы».

В этой связи необходимо указать и на другой прием, который обычно приписывается романисту-постмодернисту, – это его глубокое знакомство с литературным наследием. Текст романа образуется как из явных, знакомых, так и из почти неуловимых цитат. Эти контексты в одном и том же фрагменте могут быть не связанными между собой, но может быть восстановлена в переработке их взаимосвязь. Как известно, наряду с другими классификациями Игорь Смирнов различает также и реконструктивную интертекстуальность (цитация как фиксация «своего» и «чужого» текстов) и конструктивную интертекстуальность (аллюзия как реорганизация «старого» текста для «нового») [2, 20]. В постмодернистских текстах акцентируется, однако же, не подобная интертекстуальность, а гипертекстуальность, к тому же отрицается как всякий (новый) смысл, так и вообще, авторство. Между тем писатель не просто создает литературный текст из множества цитат, а старается образовать свое собственное слово, в силу чего не только репрезентируется, но и переосмысливается книжный образ мышления, традиции, стереотип. Различные приемы складывается у него в новую авторскую форму, конструкцию для будущих произведений. Это позволяет говорить о некоей конструктивной функции писательской техники современного романиста.

Ясно и то, что источником смысла текста в этом процессе становится также и читатель. Для утверждения новизны произведения, читателю придется опознать и сопоставить каждый элемент (фразу, мотив, фрагмент, образ) с оригиналом, с разными литературными

претекстами. Приведем примеры легко опознаваемых цитат, которые как бы не получают дальнейшего развертывания в романе Сорокина: «сталь закалится» [3, 117] (Николай Островский), о весне «шептали ему клейкие листочки» [3, 124] («Братья Карамазовы»), «завалена, засыпана всяким хламом» [3, 156] («Обломов»), «на балкон вышла девушка в ночной голубой рубашке» [3, 166] («Война и мир»). Можно было бы приводить гораздо больше подобных примеров на случай, когда ни одна цитата не является исключительным источником другой.

К тому же, фигуры персонажей образуют аналогии с различными русскими писателями. Например, учитель Рукавитинов в белой панаме в окружении детворы напоминает Льва Николаевича Толстого. Более того, дядя Романа утверждает, что «косить русскому человеку непременно нужно» [3, 170]. При выполнении полевых работ декламация героя переходит в бессмысленное повторение народных прибауток и поговорок: «Коси, коса, пока роса» [3, 176]. Дядю Романа, умеющего рассказывать интересно, называют Антошей, что напоминает великого драматурга Чехова. Для персонажа Сорокина осень – «унылая пора» (Пушкин), но в тексте отмечается, что и весна такова. Любимая роль дяди – это жуир из «Свадьбы Кречинского», комедии Александра Сухово-Кобылина. Пересказ пьесы в общих чертах являет общность с «Женитьбой» Гоголя, но приводится и довольно распространенная в литературе 1830 – 40-х годов фигура жуира (см. напр. повесть Гончарова «Иван Савич Поджабрин», близкую к упомянутым произведениям).

Несмотря на то, что каждый интертекст произведения явно приводится не как единичный участник непрерывной игры, а в тесной связи с самыми разными произведениями, предлагая читателю различные «пути» прочтения, мы все-таки выберем один основной претекст – «Обрыв» Гончарова – и постараемся проследить его реализацию в романе Сорокина. Отметим, что не только Сорокин считал диалогией свои романы «Роман» и «Норма», но и Гончаров утверждал теснейшую органическую связь между своими тремя книгами («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»). В нашем сообщении мы обращаемся в основном только к «Роману» и «Обрыву». Писатель-постмодернист перерабатывает не столько тему и сюжет романа Гончарова, но и воспроизводит поэтические приемы своего предшественника, т.е. некую упрощенную языковую форму, которую извлекает из оригинала. В этой литературной игре первоначальный смысл романа Гончарова тоже подвергается семантическому преломлению.

Название поместья, в которое возвращается у Сорокина Роман, «Крутой Яр» по своей семантике явно отсылает к «Обрыву». Роман обходит свое поместье и знакомится с жизнью деревни подобно тому, как и гончаровский Райский посещает бабушку Бережкову в своем имении Малиновке (или как герои Тургенева, Толстого возвращаются в свою усадьбу). Образ дяди появляется только в первом романе Гончарова «Обыкновенная история» и тесно связан с городом (столицей), с которым прощается Адуев-младший. В сорокинской провинции все представлено идиллически; и в отличие от романа Гончарова, нарраторская симпатия к этому миру преувеличена, критическая дистанция к нему практически отсутствует. Надвигающееся разрушение идиллического мира оборачивается в игру со смертью. Об этом свидетельствует уже начало романа. Описание кладбища, на котором захоронен Роман, воспроизводит предисловие повести «Бедная Лиза» Карамзина. Такое начало отнюдь не случайное, так как с этого произведения и берется каноническое отчисление истории классической русской литературы XIX века (а романа – от «Онегина»). Сорокин вкрепляет в свой роман не только выдающиеся образцы романного жанра, но привлекает и другие жанры художественной прозы, в первую очередь, известные повести русской литературы.

Как принято считать, классическое исчерпало себя романами Достоевского. Однако, на наш взгляд, предшественником модернистского романа, разложившего традиционные формы, можно назвать также и Гончарова, а именно как автора «Обрыва». Современные исследователи его творчества согласны в том, что его последний роман является не только романом о художнике, но и весьма оригинальной трансформацией традиционных романов (к числу которых относится и «Обломов»), предвещающей новый роман XX века. Здесь нет возможности перечислить все те поэтические приемы, которыми Гончаров пользовался, создавая свой роман, и из-за которых в свое время был резко раскритикован и не понят современниками. Отметим только, что по всей вероятности, именно переосмысление классических форм в т.н. жанровых опытах, составляющих «Обрыв», и мотивировало современного писателя на то, чтобы взять его за основу своего романа. В романе же Гончарова совмещаются и сглаживаются разные жанры, отменяющие его. Метапоэтический роман о романе у классика и представляет «обрыв» жанра романа у постмодерниста.

Персонажи Сорокина – своеобразные маски, не живые образы, как и предметы тоже не вещи в поэтическом смысле. Таким образом

осуществляется замена поэтической действительности. Сорокин играет с образами своих героев, реализуя семантический и знаковый потенциал, скрытый в их именах и фамилиях. У самого главного героя говорящее имя: Роман (см. Достоевский). Его образ – воплощенный жанр. Конструктивной общностью с образом Райского у Гончарова является мотивация артистической установки героев. Роман также, как и Райский, «с интересом разглядывал», «наблюдал», «представлял в воображении» каждое встречаемое им лицо или явление. Такое внимание к событиям является мотиватором художественной обработки восприятия мира в романе Гончарова. Внешняя речь Романа тоже носит артистический характер: «пересказал так живо, с такими подробностями» [3, °69]. У Гончарова, однако, не бросаются в глаза так явно свойства художника. У Райского все это естественно вытекает из характера артиста, и если это требуется, то подвергается критике. Например, красноречие героя постоянно высмеивается как другими персонажами, так и автором. По-видимому, такое представление фигуры художника показалось так неестественно для Сорокина, что он решил обнажить, вывернуть его наизнанку. Современный писатель выставляет напоказ под увеличительным стеклом элементы, характерные для своего предшественника: Роману «доставляет удовольствие освещать события, чтобы сильнее всего поразить слушателя», «пересказывал все точно до мелочей» [3, 70].

Функцию пародирования выполняет и запись Романа в дневнике: «все наше творчество – лишь смертная тоска по утерянному раю» [3, 186]. Фраза получается как пошлое клише, прочитанное неоднократно в самых различных произведениях, хотя именно она выражает наиболее полно содержание романа Гончарова (см. напр. фамилию героя-художника: Райский). Роман Гончарова пронизывают размышления главного героя – опосредственно автора – о природе искусства, о романе, о принципах творческого акта и т.д. Райский только после переживания страсти становится действительно способным творить. Подобно ему и герой Сорокина озабочен поиском тайны творчества. Ключ к пейзажу Роман находит после переживания любви к Татьяне: смотрит на полотно «не ищущим взором художника, а спокойными глазами простого смертного» [3, 253]. Это однако приводит к тому, что он уже не в состоянии написать заход солнца, любимый и избыточный образ Достоевского, а переживает его.

Райский изображает на полотне окружающих людей, о его пейзажных зарисовках лишь упоминается. У Сорокина Роман призван писать русский пейзаж так, как пейзажист Левитан, «выразивший до конца состояние русской души» [3, 127]. Явная банальность (пафос)

фразы наглядно выражается в следующем сравнении: в его больших еврейских глазах «навсегда отразилась Россия...» [3, 127]). Во фразе содержится метапоэтический намек и на широко применяемые в классической русской литературе психологические параллелизмы между состоянием природы и души человека.

Предметом творческого акта героя становится пейзаж, открывающийся с вершины обрыва (другой берег озера и березовая роща). К тому же Сорокин вводит и образ дуба, чтобы не обойти вниманием и известный образ Толстого. Над озером кружатся чайки, которые в русской литературе стали символами свободы и творчества: вспомним произведения Лермонтова, пьесы и повести Чехова. Если бы читатель не обратил должное внимание на такие детали, Сорокин позаботился бы о нем: он заставляет своего героя подумать о свободной воле и воле творца-художника. Кроме того, он неожиданно и несообразно связывает коренные метафоры столь различных авторов, как Гончаров, Лермонтов и Чехов, будто насмехаясь над ними: «Обрыв <...> был пуст, величественен и безжизнен. Он высился над водой подобно утесу. "Какое все-таки странное место, – думал Роман, – и какое оно не русское. Как будто взяли кусок испанского берега, <...>." Где-то наверху пронзительно и противно закричали чайки» [3, 129]. Итак, в отдельном сегменте текста актуализируется не один только подтекст, а целое множество литературных источников. Автор как бы поступает подобно литературоведу, который находит и выявляет интертекстуальные связи между произведениями. Более того, он анализирует и поэтические приемы, воссоздавая их на практике. Благодаря общему элементу, встречаемому читателем как аномалия, происходит взаимная трансформация смыслов текстов, вступающих во взаимодействие, в игру. Таким образом, проблематизируется соотношение литературности и действительности.

Огонь и вода являются постоянными метафорическими атрибутами образа Романа. Герой все время курит, его маркированный жест – это закуривание или тушение окурка: он готовится рисовать также «не выпуская папиросы изо рта» [3, 75]. Метафорическая связь становится очевидной и через женские образы. Первая возлюбленная Романа, Зоя Красновская, с которой они совершают лодочную прогулку с зажженными факелами [3, 47]. Отметим, что в тексте разворачиваются и единицы, сегменты фамилии и в связи с образом опасной красавицы: Зоя – «яркая красота» [3, 49]. Огонь характеризует разные свойства героини (напр., цвет волос и «жгучесть» характера). Более того, она охотница быстрой езды верхом. (Заметим, что у дяди Романа тоже «красавицы» лошади [3, 53]). Она подгоняет коня стеклом

(ее постоянный атрибут вместо русской палки назван по-английски): это выражает ее поведение по отношению к мужчинам. В романе Зоя собирается выйти замуж за Олега Воеводина, образ которого является отблеском Молчалина (у Грибоедова) или Безыменкова (у Тургенева). Его фигура отражает двойственность (лицо как у купидона, но басистый голос). Им она может управлять. Образ же Зои отмечен и игрой слов, основанной на сближении разных значений: она ведет себя как «амазонка» и на ней тоже «амазонка». Но затем конь подменяется кобылой («Роза»), чтобы вернее передать параллелизм лошади и «девушки-птицы, так упоенно жаждущей свободы» [3, 86] через общий предикат «летать». Отметим, что Роман же ездит на кобеле Орлике. Свободолюбие же героя отмечается в связи с творчеством: он свободный художник (ср. вольный художник Райский), который отказывается от юридического поприща (ср. Раскольников), связанного с «порочным» городом. Негативные коннотации у последнего выражаются и в раздроблении слова: ад-во-кат.

Воспроизводимая тургеневская ситуация лишнего человека или рассказчика «Первой любви» быстро сменяется с положением гончаровского художника, переживающего любовный треугольник на краю и на дне обрыва. Современный писатель четко распланирует хронотоп, время и места событий: что и когда происходит в лесу, что на поляне и на берегу и т.п. А это на фоне березовой рощи, непостижимой мечты Обломова. Приведем пример для языковой реализации метафоры. Роман в положении неудачного любовника чувствует, будто его душа – «горное озеро под штормом». В повести Тургенева «третий лишний» Чулкатурин вместе с Лизой Ожогойной любят «пожаром» заходящего солнца над обрывом. После встречи с Зоей Красновской Роману кажется, что озаренный «красноватыми лучами» закат «зловеще тревожит». Сходство фамилий и образов героинь выстраивается через метафору огня. Отметим, что окончательное расставание Романа с героиней-англоманкой представляется в тексте книжной фразой: «огонь их любви <...> потух навсегда» [3, 108]. Сближаются далекие по смыслу образы звука и пламени: «Роман долго стоял, вслушиваясь в звуки ее удаляющихся шагов, словно наблюдая за угасающим пламенем свечи» [3, 108]. Роман объясняет необходимость расставания с Зоей тем, что только всегда новое могло поддерживать пламя их любви, но теперь «все сожжено» [3, 221]. Угасание огня и предпасхальное время позволяет герою освободить свою душу от заблуждений, чтобы «очистить» место для следующего любовного чувства.

Сорокин не довольствуется данной цепью метафоризации, нанизывая и проецируя ситуацию на предсмертную агонию Христа, которая ставится в параллелизм с состоянием Романа накануне Пасхи: «история Иисуса Назарянина перестала быть книжной историей и вошла в юную душу Романа огненным стержнем веры» [3, 90]. Он иронически совмещает подобные противоречия: «Вера дала ему некое новое небо» [3, 91]. Герой осознает причину мгновенного исчезновения чувства любви к Зое – это отсутствие доверия, веры: «в Зою он до конца поверить не мог» [3, 73]. Это отмечается противоположными огню избыточными метафорами: воды и холода, так как место расставания – у речки, и Романа обнимает «ледяной холод» [3, 107]. Пережив страсть, Роман уже не чувствует потребность творческого акта. Вера здесь опошляется, но упоминается в качестве нарицательного имени, названия основы религии. В романе Гончарова она олицетворяется в образе главной героини, глубоко верующей Веры, которая метафорически переживает «падение в обрыв», затем «сиротство и страдание» и будущее «возрождение». Изначальное восприятие ее фигуры Райским как демонической, таинственной, языческой (см. Зою Красновскую), после событий в обрыве уступает место по-христиански милосердной и женственной Вере.

В этой связи отметим, что другая устойчивая метафора страсти в романе Гончарова – это гроза, в образе которой соединяются огонь и вода. Она опредмечивается в артистическом намерении Райского, когда отчасти в пылу страсти к Вере он выходит посмотреть на грозу и раскаивается. Подобную ситуацию наблюдаем у Сорокина, когда после парения в бани Роман бросается в воду, а «в воздухе пахнет грозой» [3, 203]. Тема имеет также и метапоэтический смысловой план. Художник-герой воображает, «как он бы написал эту тучу» [3, 203]. Отец Зои по фамилии Красновский в горячей бане совсем «преобразуется». (Напомним, что в это время начинается и гроза в природе.) Он как будто находит свою сферу, сильно хлещет Романа и запарит даже святого человека, батюшку: с ним париться, как «по краю адской бездны ходить» [3, 197]. Речь героя при этом наполняется словами, указывающими на «адское» развлечение: «адская прелесть» [3, 206]. Это определение образует параллель между хлестанием в бане и в природе (ливень хлынет), а также чаепитием в «кипящей белой стихии», реке [3, 207]. Каждый эпизод романа Сорокина, в том числе и этот, завершается перерождением героя в переносном смысле. В этом плане вера также воплощается: во время пасхального праздника, церковного обряда Роман забывает о Зое и с «милой» Татьяной Куницыной зажигают свои свечи от одного пламени. Впоследствии, он

облитый студеной водой, бросается при пожаре в огонь за иконой. Этот поступок делает его достойным руки Татьяны в понимании Куницына, который называет любовь – «адской бездной», огнем [3, 305]. В то же время Роману пожар помогает «слиться с народом», переживать горе других людей. Гончаров утверждал необходимость поисков моста над обрывом между действительностью и идеалом. Сорокин же переводит эту фразу, играя с темой «народ и интеллигенция»: «между ними всегда пролегало что-то вроде крутояровского оврага» [3, 137], моста через которого не было.

Развитие любви Романа и Татьяны следует после антиципации скрытого влечения кажущимся безобидным и добродушным героем к крови. Его увлечение охотой является несовместимым с основами православной веры, но это противоречие не эксплицируется в романе. Роман у Сорокина демонстрирует истинную страсть к убийству во время охоты на вальдшнепов. Воспроизводится травля волков в романе «Война и мир» в сниженной, смеховой форме. Посредством многослойных отсылок к прецедентным текстам, в том числе через другое значение слова-имени Хора, пробивается и цикл повестей Тургенева «Записки охотника». «Хор» как звукоподражающая частица, услышанная за костром (над огнем), метонимически замещает птиц, застреленных Романом: он несет в себе «тайный смысл и равнодушие ко всему земному» [3, 150] на Лысой, т.е. пустой поляне. В это время врач Клюгин сбивает опаленную ночную бабочку в огонь. Его акт действия – «медицина сможет помочь» [3, 154] – кажется участникам охоты жестоким, между тем в романе представляется обнаженная демонстрация их же соответственного поступка (убийства птиц). Важно добавить и следующее. При описании охоты на вальдшнепов акцентируется, что у Клюгина мало патронов, поэтому он терпит неудачу на охоте, т.е. убивает меньше других участников охоты животных.

Некоторые исследователи творчества Сорокина допускают, что убийство – это очередная форма умерщвления литературного дискурса, но при этом возрождается авторская фигура, черты которой часто проступают в определенном метаперсонаже произведений. Если это так, то напрасно следует видеть в образе Клюгина самого Сорокина, высмеивающего весь этот идеологический мир, воссозданный им наподобие литературных опытов. Его образ – такая же пародия на резонеров-антагонистов, как и все остальные фигуры, которые тоже слабые отблески настоящих героев классических романов. Образ антагониста Клюгина напоминает скорее озлобленного нигилиста Марка в романе Гончарова. Сорокин символически помещает его дом на край оврага. Как нам кажется, имплицитный / персонифицированный образа автора можно найти в Романе – художнике, жестоко

расправляющемся со всем тем, что он же создал. В этой связи напомним, что намеки на предстоящую расправу содержатся в теме охоты.

Наслаждение кровопролитием проявляется и в схватке Романа с волком, которую герой толкует как проявление им христианского сочувствия к ребенку (лосенку), жертве волка. В двойничестве героя и зверя наблюдается также переключка с поэмой Лермонтова «Мцыри». В романе Гончарова, естественно, эта тема не развернута, хотя упоминается, что Марк всегда ходит с ружьем на плечах и от нечего делать стреляет по голубям. Это действие вполне соответствует его фигуре. Герой устойчиво именуется волком и «спасением» от него для Веры может стать ее другой поклонник – «лесничий» Тушин. Постоянный атрибут последнего – бич, с помощью которого он подгоняет своих лошадей (ср. стек Зои Красновской).

Лесничий у Сорокина спасает в лесу Романа, который влюбляется в его приемную дочь, Татьяну. Связь ее образа с пушкинской героиней можно обнаружить не только в имени, но и в реализации пушкинской фразы «как лань лесная боязлива». Образ богини охоты приводится не только как намек на лесные события, но в виде статуэтки отмечается сходство ее хрупкой, но сильной руки с Татьяниной. Центральная смыслопорождающая метафора романа Гончарова – «пробуждение» как «оживление статуй» – тоже разыгрывается Сорокиным: Татьяна словно «фарфоровая статуэтка», оживает [3, 245]. Сорокин вводит и образ медвежонка, с которым играет Татьяна, как с лучшим другом. Напомним, что медведь является не только тотемным животным русского народа, но становится альтер-эго Онегина во сне Татьяны Лариной. У современного писателя на медвежьей шкуре спят четверо детей одного крестьянина и Татьяна вместо слов показывает на них, объясняя смысл существования: Роман был готов «рыдать от умиления» [3, 324]. Мотивы, выявляемые нами в связи с образом Зои, получают положительную коннотацию в истории второй возлюбленной героя, Татьяны. Герой в этот раз целиком отдается чувству, и его творческие стимулы и милосердие полностью превращаются в жизненные действия: убийство всех на свадьбе.

Свадьба описана в сопровождении всех обязательных традиционных и коллективных актов: пения, пляски, драки, прыжков через огонь (новобрачные плывут над костром, как птица-лебедь, в то время как их антипод Ключин – ворона), хоровода, городков (завершающий момент русской игры представлен как виртуальная игра в воздухе: метапоэтически символизирует вымышленность и неестественность, нереальность самого предмета повествования). Усиливается значение пира, маркированного уже в связи с Пасхой. Кулинарная тема (в том числе и чаепитие и застолье с тостами) уже в

«Обломове» и в «Старосветских помещиках» имеет архетипическую подоплеку и важное сакральное значение общего веселья, единения («всеобщий смех») и исцеления («панацея»). Этот топос многократно представлен Сорокиным в романе. До перехода к финалу произведения детализируется обряд соединения. Подробно описывается поедание блинов, особенно батюшкой, что приводится как поклонение символу солнца у славян [3, 371]. В представлении сорокинской «милой, простодушной четы» Огурцовых: батюшки, отца Агафона (у него говорящее имя: Федор Христофорович) и его жены через наименование овощей (розовый картофель [3, 63]) обыгрывается в том числе и вегетативная жизнь «старосветских помещиков» Гоголя. Более того, она обрастает смыслом в сближении еды и природы: напр. еда, «образуя причудливый ландшафт», все увеличивалась до немислимых объемов [3, 99].

Такое же выражение сакральности имеется в потреблении алкоголя. В мире романа выпивается неимоверное количество спиртного – это тоже является неотъемлемой частью как сакрально-карнавального акта, так и обнаженного преувеличения традиционного русского гостеприимства, ибо оно травестируется в раблезианский пир. Это неожиданно подвергает сомнению все высокие мысли и чувства единения: Роман «почувствовал искреннюю любовь ко всем этим простым добрым людям» [3, 102] – от выпитой водки. Алкогольные напитки закусываются мочеными яблоками, а не как следовало бы ожидать, – огурцами. Запах ароматных яблок напоминает вкус детства, и открытая отсылка к «Антоновским яблокам» Бунина опять же помимо гипертекстуальной игры может действовать как литературный вызов против излишней ностальгии в сторону усадебного романа (ср. также стиль бунинской прозы). Упоминание рецепта монахини по всей вероятности восходит к рецепту вишневого варенья у Чехова. Образ пьяницы и пугающего всех дурака Парамона Дуролома представляет собой тип деревенского «юродивого» из русской классики, но он сопоставим и с Опискиным из романа Гончарова «Обрыв».

У Гончарова Райский и воруящий яблоки Марк Волохов вместе выпивают спиртное, но первого отталкивает чрезмерное потребление алкоголя его двойником-антагонистом. Они высказывают свое мнение, отстаивают свои позиции так же, как и Роман и Клюгин, соотносимые по теме Восток-Запад, родина, старая правда – новая правда. Образ Клюгина, критикующего господствующий в мире романа дискурс (его слово тоже подвергается отрицанию), обретает отрицательные черты и в его действии, противоположном акту Христа, превращающего воду в вино. Клюгин вместо водки угощает Романа водой, называя это

шуткой. Кроме того, этот герой играет важную роль и в превращении пира в убийство, так как он дарит топор Роману. По сути дела, Сорокин высмеивает вечные разговоры о русской идее, как повод для опьянения. В этом аспекте они становятся пустословием, требующим обновления. Рассмотрим этот процесс под другим углом зрения.

Сначала только у различных персонажей замечается бессмысленное перечисление каких-нибудь известных шаблонов русской народной и т.д. культуры, языка и литературы, затем уже у главного героя Романа и его избранной Татьяны наблюдается опустошение смысла высказывания. Церковное венчание отмечено непониманием Романом обряда и постепенным его просветлением: когда держат над парой венец, герой «понял, что и за чем» и людей объединяет «в е р а» [3, 334]. Снова приводятся мотивы свечи как огня и света, т.е. в контексте священного обряда: свеча «горела ровно» [3, 335], а лица светятся [3, 336]. Герой все теряет в выполнении традиционных действий, обычая: «неужели хотят, чтобы мы поцеловались?» или после веселья «неужели оставят нас одних?» [3, 425]. Вслед за свадьбой на Романа находит озарение, он поймет значение слов и расправится со всеми участниками веселья: пир трансформируется в ритуальное жертвоприношение тел. Слово героя и героини, затем и повествователя тоже распадается на повторение одних и тех же единиц.

В преломлении Сорокина становится невыносимо скучной и свойственная поэтике Гончарова детализация. В такой форме демонстрируются и высмеиваются нагромождение определений, перечисление вещей (предметов обихода и одежды), широкое использование «красивых» синонимов (напр. вода – «прозрачная жидкость») и т.п. Преувеличенное обнажение таких поэтических приемов Гончарова становится самоцелью именно в силу своей явной поэтической бесфункциональности. Русский классик же известен тем, что применяет эти приемы с целью метафоризации, смыслопорождения. У Сорокина же они в подавляющем большинстве случаев лишены этой функции и представляются подобно стилизации и подражаниям плохих беллетристов. В конце романа приводится такое же подробное перечисление деталей, что превращается в полное отсутствие всякого смысла (даже ритуализации). Механическое повторение наименования действий и предметов становится обнажением обнажения, пустым местом для построения своего собственного языка.

Деконструируя, современный писатель переосмысливает хорошо известных из русской литературы 19-го века ситуаций и концептов, таких как народ и интеллигенция, выдающийся герой, любовь, миф о спасающей мир красоте. Пародия под видом серьезного отношения к таким глубоко

## *Ангелика Молнар*

символичным, и следовательно, исчерпанным явлениям как приезд на Пасху, сновидение и т.д. оборачивается в переписывание самого языка, создающего такие концепты. В этом плане метод Сорокина и основан на открытиях концептуализма. Нагроможденная демонстрация т.н. традиционных русских ценностей и объединительных идей, духовной культуры обнажает их. В приемах реметафоризации штампов обнаруживается также и несостоятельность музейно-школярного восприятия русской классики.

### **Литература**

1. Goretity, József. "Az írásnak bombára kell hasonlítania" (Vlagyimir Szorokinnal Goretity József készített interjút) / József Goretity // Élet és irodalom. – Budapest, 2005. – № 49 – P. 30–32.
2. Смирнов, И.П. Порождение интертекста / И.П. Смирнов. – Спб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. – 191 с.
3. Сорокин, В. Роман / В. Сорокин. – М.: Астрель АСТ, 2008. – 541 с.

#### **AUTHOR'S DISCOURSE IN SOROKIN'S "ROMAN" ANGELIKA MOLNAR**

##### **Abstract**

In this article we compare Sorokin's novel "Roman" and Goncharov's novel "The Precipice". The comparison let us reveal some of the common special features of the writers' poetics. This can be motified by the aspect that how Sorokin destroys and rebuilds the elements and functions of Goncharov's poetics. We analyze the semantic process and the figurative order of texts. They are necessary elements in building a common problematization of the novel genre.

**Key words:** Goncharov, Sorokin, genre novel, intertext, metaphors

*ББК Ш5(2=Р)5–4  
УДК 821.161.1*

*М.П. Леонова,  
доктор филологических наук, научный сотрудник  
Университета им. Георга Августа  
(Геттинген)*

## **ФУНКЦИЯ АВТОРА В ГЕНЕЗИСЕ СМЫСЛА РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

В статье рассматривается связь между функциями автора и повествователя в романтическом литературном тексте на примере романа Михаила Юрьевича Лермонтова «Герой нашего времени». Путем анализа структуры текста показывается комплексная структура отношений между автором, рассказчиком и главным героем, а также влияние этой структуры на восприятие текста читателем.

**Ключевые слова:** комплексная структура, романтизм, автор, повествователь, нарратология, функция читателя

У истоков каждого литературного произведения находится автор и его роль в создании смысла этого произведения. Эта роль определяется различно в зависимости от принадлежности автора определенному времени, определенной литературной эпохе или определенному литературному направлению. Роль автора определяется при этом не только его видением своей роли или дискурсом, отражающим, а зачастую и определяющими позицию автора по отношению к его творению, но и структурными особенностями произведения, лежащими в его основе и предопределяющими место автора в нем.

При их рассмотрении на передний план выходят отношения между автором, повествователем и читателем. В романтических текстах Игорь Смирнов отмечает прозрачность границ между этими тремя инстанциями: «Облик автора двоился ... Автор ориентировался на читателя, в котором видел свое второе «Я», наделенное, однако, другим знаком» [5, 217]. Активная роль читателя, сопровождающаяся, согласно Смирнову, «двойственностью» автора, приводит к тому, что функции автора, повествователя и читателя определяются как части комплексной структуры. Нам кажется при этом также интересным наблюдение Михаила Бахтина о якобы существовании в романтике некоего «договора» между писателем и повествователем, направленным

против читателя [1, 216]. Подобное утверждение отражает лишь частично структуру отношений между читателем, автором и повествователем в романтическом тексте. В романтике в отличие от других эпох, таких, например, как символизм или постмодернизм, мы действительно наблюдаем смешение ролей автора и рассказчика, но это смешение не находится в оппозиции к читателю, а представляет собой часть отношений с комплексной структурой, в которой читатель является равноправной ее составляющей. Несмотря на то, что каждая из названных инстанций отличается от другой и, следовательно, в литературном тексте имеет собственную функцию, в романтике мы наблюдаем интеграцию этих функций в одну комплексную структуру, в которой каждая часть, с одной стороны, равна, а с другой - не равна самой себе, т.е. структура является фрактальной. В этой связи наблюдение Игоря Смирнова об иррефлексивности объекта в романтике приобретает подтверждение на уровне структуры текста и на уровне отношений между автором, повествователем и читателем как реализации этой структуры: «Объекты, включенные в романтическую картину мира, наделялись свойством иррефлексивности: несамостоятельности <...> Благодаря этому свойству явления внешней среды получали по меньшей мере двойное содержание» [5, 216]. При рассмотрении объектов как точек во фрактальной структуре, развертывающиеся по мере приближения к ним наблюдателя в линейную или в трехмерную структуру, становятся понятным, почему объекты, наблюдаемые с различного расстояния или с различной точки зрения не обладают свойством иррефлексивности, т.е. не показывают совпадения самих с собой. Это, однако, не означает, что объекты представляют собой нечто противоположное себе или как что-то совсем от них отличное, как можно предположить из двойного их содержания по Смирнову. Содержание объекта при изменении точки зрения на него не изменяется, а углубляется, развертываясь в комплексную структуру. В<sup>2</sup>приложении к рассматриваемой нами проблематике это означает, что читатель в романтических текстах перенимает частично функцию автора и повествователя; автор объявляет себя в тексте повествователем и читателем, а повествователь представляет себя с одной стороны автором текста, а с другой стороны – реципиентом истории, которую он лишь записывает. Хорошим примером подобной фрактальной структуры отношений между автором, повествователем и читателем является роман Лермонтова «Герой нашего времени», на примере которого мы и хотим показать особенности этих отношений, характерных для романтических текстов.

Если в символизме и постмодернизме фрактальная структура проявляется, прежде всего, на уровне точки зрения повествователя, то в романтизме сам повествователь представляет собой подобную структуру, перенимает все выше упомянутые функции, что сопровождается расщеплением его собственной. Так, в романе Лермонтова «Герой нашего времени» повествователь [6, 59–102] объявляет себя, с одной стороны, автором («сочинителем» [3, 212]), объясняющим читателю цели и задачи произведения, а с другой стороны, одним из группы возможных читателей, представляющих в свою очередь аналогию к главному герою: «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [3, 217]. Из приведенной цитаты становится очевидной позиция повествователя, определяющаяся как некая инстанция, стоящая вне читающей его публики, но к ней принадлежащей в силу их общей принадлежности к одному поколению. Отношение повествователя, как и главного героя, к обществу, в данном случае – к публике представляет собой отношение типа «часть-целое», в котором часть и целое аналогичны, что наблюдается в текстах эпох с фрактальной структурой. [9, 254] Андреас Гуский видит в различных перспективах повествователя «лишь представление различных точек зрения на главного героя» [8, 184], что в какой-то мере передает многоплановость представления протагониста, не затрагивая при этом особенности качества подобной перспективы, но не дает ответа на вопрос о функции автора-повествователя. В данном контексте становится очевидной невозможность передачи понятия «Perspektive», распространенного в западном нарративном дискурсе, и отражающего как процесс «видения», так и точку, из которой это видение происходит, понятием «точка зрения». «Перспектива» определяется прежде всего динамической составляющей видения того или иного явления. Говоря о «перспективе», мы имеем в виду способ представления материала повествователем. В приведенном примере как функция автора, так и функция повествователя является неравной самой себе и включает в себя наряду с собственной другие функции, как, например, функцию читателя, что подчеркивается «пассивной ролью» повествователя, который либо лишь «записывает» историю Печорина, как в случае Бэлы, либо лишь публикует ее без изменений, как в случае дневника Печорина. Записывать историю повествователь может тоже лишь в той форме, которая ему предлагается рассказчиком истории (Максимом Максимычем): «я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана

рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле» [3, 237]. Повествователь представляет собой как продуцента, так и реципиента предложенной истории. Наряду с этим расщеплением функции повествователь принимает участие в действии в качестве протагониста, перенимая и его функцию. Таким образом, рассказчик появляется не только в качестве повествователя, но также в качестве героя повествования, а также и в качестве автора и в качестве реципиента, что приводит к фрактальной структуре его функции как повествователя. Принадлежность повествователя к различным нарративным уровням подкрепляется его переключками с автором и главным героем, выдвигая их аналогичность на передний план. Эту аналогию нельзя, однако, сравнить с одномерностью, обеспечивающую согласно Минц истинность изображаемого: «Однако для романтика только «одноголосые» (М.°Бахтин) тексты первого типа могли утверждать подлинную (обычно мистическую) истинность изображаемого» [4, 72]. Воскресенская, напротив, подчеркивает антирациональную направленность романтиков, нарушение причинно-следственной связи, и следовательно, одномерности истины. Романтизм отличает «жестокый антирационализм в эстетическом, теологическом и общемировоззренческом аспектах, универсалистский дух жизнепонимания и историософии, интеллектуально-творческая, а не практическая активность» [2, 94]. Две, казалось бы, противоположных позиции находят свое совмещение в комплексной функции как автора, так и повествователя. Указанная аналогия между ними проявляется перениманием нарративных функций, им не свойственных, переключками с главным героем, а также их метапоэтическими отступлениями о функции рассказчика, о жанре произведения, об интенции автора. В последних наиболее очевидна роль комплексности отношений между повествователем и автором.

Метапоэтические высказывания в «Герое нашего времени» мы находим как на уровне автора, так и на уровне повествователя и главного героя. При этом они зачатую являются или частью рефлексии о сказанном в основном тексте, или попыткой анализа текста как продукта, который можно оценить и объяснить, и в котором можно и нужно заинтересовать читателя, как потенциального потребителя текста. Такой подход мы находим уже на первых страницах романа, где дается как объяснение интенции автора «ему было просто весело рисовать современного человека» [3, 213], так и оценку главного героя как «портрет, составленный из пороков всего *нашего* (курсив – М.Л.) поколения» [3, 213] или «рекламу» текста как «горькие лекарства, едкие истины» [3, 213]. Оценка публики дается в замечаниях типа

«наша публика еще так молода и простодушна» [3, 212] и в риторических вопросах типа «Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер не находит у вас пощады?» [3, 213] оценка распространяется как на роман, так и на публику, что может быть понято с одной стороны как «помощь» автора читателю в понимании его интенции, а с другой – как как полемика автора с читателем. Если подобная полемика отмечается автором эксплицитно, то указания на жанр произведения или его принадлежность к определенной эпохе, а также на структурную особенность произведения нам нужно искать в таких поэтических высказываниях, как, например, «романтические злодеи» [3, 213] или «самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности» [3, 212]. Двойная функция высказывания лежит в наложении поэтического и метапоэтического уровня восприятия. История Печорина выдуманная, с одной стороны, но истинная, с другой, причем ее истинность основывается не на событиях, в ней рассказанных, а на смысле, из нее вытекающем, т.е. на ее структуре. Таким образом, автор обозначает наиважнейшую функцию метапоэтического прочтения текста – обнажение структуры смысла, заключающегося не в противопоставлении, а в гармонии противоположностей.

Если в других эпохах с фрактальной структурой текста, таких как, например, в постмодернизме и символизме, функция метапоэтики заключается прежде всего в создании фрактальной перспективы у читателя, то в романтизме появляется еще одна дополнительная функция – саморефлексия. Она служит, однако, не восполнению, объяснению или опровержению уже сказанного. Отмеченная Игорем Смирновым неидентичность, возникающая вследствие самонаблюдения – «сообразно с принципами романтизма, всякому явлению надлежало нести в себе противосмысл, свое отрицание» [5, 227] – кажется нам не ответом на вопрос о функции метапоэтики в романтизме, а лишь приближением к нему. Высказывание Жанетта, что каждое отличие является лишь похожестью и что другой является лишь парадоксальным состоянием тебя самого [7, 20] приобретает в этом свете новое значение. Различие между объектами или функциями не позволяет себя объяснить ни различием между аналогией и противоположностью, ни его амбивалентностью. Линейная связь элементов по схеме «аналогичен-различен» заменяется их фрактальной связью, причем аналогия является частью противоположности и наоборот. Расщепление, наблюдаемое при подобной «неидентичности», наблюдается как уровни поэтики, так и

на уровне метапоэтики текста. Так, публика оценивается сначала как «наивная» и «молодая», с одной стороны, а с другой – как «лицемерная» и «жестокая». На двойное значение слова повествователь указывает эксплицитно: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» [3, 212]. Автор играет как минимум три роли: художника, которому «легко рисовать», аптекаря, который дает читателю «горькое лекарство» и лекаря, который на «болезнь указывает». Слово представляет собой не одномерное отношение между формой и значением, а обнаруживает сразу несколько значений, а в рамках структуры – связей. Данные во вступительном слове «подсказки» автора позволяют себя рассматривать как точки смысла, развертываемые в процессе повествования в комплексную его структуру. Введение становится вопреки объявленной автором функции объяснения его интенции или ответа на критику недоброжелателей, частью фрактальной структуры романа. Автор-повествователь ведет читателя посредством прямого к нему обращения, комментариев, вопросов через текст. Роль автора состоит прежде всего в обнажении абсурдности тематического прочтения текста и, таким образом, в подведении читателя к определенной его интерпретации. Роль читателя при этом заключается в опознании интенции автора и в реконструкции истории в соответствии с этой интенцией, а также в развитии фрактальной перспективы на предложенные автором события. Повествователь же, последовательно разрушая посредством игры в вопросы и ответы, а также ироничные комментарии сочувствие читателя в главному протагонисту и к нему самому, ставит под вопрос предложенную точку зрения на события в тексте, чем и вынуждает читателя к активной позиции в его интерпретации.

### **Литература**

1. Бахтин, М.: Волошинов, Слово в жизни и слово в поэзии / М. Бахтин // Звезда – Москва, 1926. – № 6 – С. 244– 267.
2. Воскресенская, М.А. Символизм как мировоззрение Серебряного века / М. А. Воскресенская, – Томск: Изд-во ТГУ 2003. – 224 с.
3. Лермонтов, М.Ю. Полное собр. сочинений в 10 томах / М.Ю. Лермонтов, – М.: Воскресенье, 2000. – том 6 – 583с.
4. Минц, З.Г. Поэтика русского символизма / З.Г.°Минц, – СПб: Искусство, 2004. – 478с.

5. Смирнов, И. Диахронические трансформации жанров и мотивов / И. Смирнов // Wiener slavistischer Almanach, Sonderband – Wien: Institut für Slavistik, 1981. – № 4 – 263с.
6. Из истории русского классического романа. Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Д.Е. Тамарченко, – М.: Из-во Академии наук СССР, 1961. – 166с.
7. Genette, G. Figures I / G. Genette, – Paris: Ed. du Seuil, 1966. – 267р.
8. Guski, A. M.Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden / A. Guski, – München: Sagner , 1970. – 225S.
9. Leonova, M. Wandel der Sinngene in der Russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne / M. Leonova, – Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. – 454 s.

FUNCTION OF THE AUTHOR IN THE GENESIS  
OF THE SENSE OF THE ROMANTIC TEXT

*M. Leonova*

**Abstract**

The article discusses the relationship between the functions of the author and the narrator's in the romantic literary text based on the example of Mikhail Yurevich Lermontov's novel "Hero of Our Time". By analyzing the structure of the text, the complex structure of relations between the author, the narrator and the main protagonist, and the impact of this structure on the perception of the text by the reader is shown.

**Key words:** complex structure, romanticism, author, narrator, narratology, function of the reader

*Н.Л. Вершинина*  
*доктор филологических наук, профессор,*  
*зав. кафедрой литературы*  
*(Псков)*

### **ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЗМА «ВТОРОСТЕПЕННОГО» ПОЭТА (К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ А. Н. ЯХОНТОВА)**

В статье рассматривается специфика понятия «лиризм» применительно к художественной антропологии поэта «второго ряда» А.Н. Яхонтова (1820–1890). Уясняется характер соотношения категорий «лиризм» и «лирика» в литературном сознании середины XIX века. Делается вывод об основополагающей роли «лиризма» (как онтологической предрасположенности к творчеству) в формировании литературной позиции и своеобразия приемов письма «второстепенного» поэта. Не достигая реализации в «лирике» как вершинном художественном результате воплощения «лиризма», Яхонтов искал способов его выражения в формах «чужого слова» (перевод, стилизация, подражание, заимствование). Мотивируется заключение о том, что «второстепенный» поэт избирает для себя эстетику «безличного лиризма» и, отказываясь от поэтической индивидуальности, сохраняет «лиризм» во всех жанрово-родовых формациях, в переводах и оригинальном творчестве, в откликах на социальные и нравственные проблемы века, донося «живое» слово до читателей-современников.

**Ключевые слова:** лирика, лиризм, художественная антропология, А.Н. Яхонтов, «второстепенный» поэт, поэтическая индивидуальность, «чужое слово».

Вопрос о специфике художественной антропологии «второстепенного» поэта с позиций сущности и форм отражения в ней бытийно-творческой интенции *лиризма* – до сих пор остается на периферии научного знания, фрагментарно затрагиваясь в работах по проблемам литературной иерархии [3, 7, 11]. Вместе с тем само обращение исследователей к данному вопросу показательное и требует его дальнейшего осмысления с учетом понятийных категорий. Наша задача: показать специфику лирического сознания «второстепенного»

поэта в соотношении с его творческой практикой через анализ категории лиризма. Творчество псковского поэта Александра Николаевича Яхонтова (1820 – 1890) представляется симптоматичным и в плане отчетливости иерархической характеристики («Я. <Яхонтов> был поэт второстепенный <...>» [16, XXV, 205]), и ясности самооценки («Ведь на Парнасских высотах / Помещик я мелкопоместный» [15, 622]), и типологии восприятия мира «второстепенным» поэтом, отразившейся в комплексе черт его художественной стилистики, реализующей принцип лиризма в ряду других принципов.

Проблема осложняется тем, что, применительно к массовому обиходу, наука не исключает уравнивания в значении дефиниций *лиризма* и *лирики*: «**Лирика.** <...> *перен.* То же, что лиризм» [10]. Помимо архетипической близости (вопрос, остающийся за рамками предпринятого исследования) лирика и лиризм обнаруживают потенции сближения по линии «открытой» эмоциональности, «возвышенной» экспрессивности, «доминанты субъективного» [9, 17]. «Лирика субъективна по отношению ко всему изображаемому <...>» [9, 18], однако и лиризм (применительно, например, к поэзии Фета) сознается как аналогичное, онтологически однотипное явление: «Истинный лиризм (предельная субъективность)» [14]. Лирика и лиризм сближаются на метафизическом уровне, как это представлено в статье Н.А. Берковского «Народно-лирическая трагедия Пушкина (“Русалка”): «Сильная рука героини прикоснулась к ним обоим (мельнику и князю. – Н.В.), их внутренний мир открылся, стал способным к лиризму и лирике» [2, 91]. Наконец, обе рассматриваемые категории отождествляются по линии их автоматизации и унификации в современном воспринимающем сознании. Это явление фиксирует Ю.Н. Чумаков: «Когда мы говорим: лирика, лирический, лиризм, то употребляем их не столько как строгие дефиниции, а как свободные категории, *понятные нам в целом*» [18.°Выделено мной. – Н. В.].

Чтобы конкретизировать значение указанных понятий в художественно-эстетических представлениях поэтов и критиков XIX века, по-видимому, следует вернуть им исходные историческое и онтологическое обоснования, осуществить, по выражению А.В. Михайлова, «обратный перевод».

Прежде всего, нельзя не заметить, что *лиризм* значительно отдался от *лирики* в литературном сознании середины XIX века: так, Н.В. Гоголь в статье «О лиризме наших поэтов. Письмо к В.А.°Ж. ....му» (1846) пишет о характеризующем «наших поэтов» «строгом лиризме», который

концентрируется в едином высшем чувстве, «близком к библейскому». Ценность этого чувства – в отсутствии личностного субъективного начала, в причастности русских поэтов к общему «торжеству духовной трезвости», которое «слышится» «повсюду» [8]. Сходным образом лиризм понимал Белинский: «Лиризм выражает природу неопределенно и, так сказать, музыкально; его предмет – вся природа во всей ее бесконечности» [1, °103].

Своего рода безличный лиризм характеризует и способ осознания и выражения себя поэтом «второго ряда». Анализ жанрово-родового эклектизма творчества Яхонтова [4] показывает, что характерные для «второстепенных» авторов многообразие жанровых форм, перетекание стилевых доминант, отсутствие собственного лирического голоса, рождающее упреки в подражательстве являются оборотной стороной присущего их мировосприятию признака: тотального, преобладающего над творческой индивидуальностью и поэтической самобытностью, качества *лиризма*.

Можно предположить, что вместе с Яхонтовым сотрудничавший в «Отечественных записках» А.А. Краевского Некрасов [5] в программной для понимания литературного процесса статье «Русские второстепенные поэты» (1848) взял за основу разграничения «таланта» (как склонности к творчеству многих) и «самобытности» (как исключительной способности к творчеству отдельных лиц), в частности, оппозицию лиризма и лирики, общих начал формирования личности литератора и результата ее «развития», представленного шедеврами поэзии. Вершинным выражением лиризма в лирике поэта-современника Некрасов считает поэзию Ф.И. Гюгчева [12, XI, кн. 2].

Признаками лиризма как онтологического основания постижения мира, применительно к Яхонтову, выступают те же приметы, которые характеризуют лиризм как нейтральную дефиницию: «Чувствительность в переживаниях, настроениях; мягкость и тонкость эмоционального начала» [13]. Сравним с аттестацией Яхонтова в «Русском биографическом словаре»: «Я.°<Яхонтов> был поэт <...> чуткий, наблюдательный, тонко чувствующий, отзывчивый, и ему нельзя отказать в задушевности, мягкости, искренности и выразительности» [16, XXV, 205].

Лиризм Яхонтова, очевидно, не «развился» до степени художественной самобытности, что признавал как непреложный факт своего литературного бытия и сам поэт. Способом его выражения в сфере словесного творчества стал отказ от четких границ поэтической индивидуальности, выражаемой в лирике – взамен же был избран путь насыщения «чужих» («готовых») форм лиризмом собственного «я». Именно так Яхонтов понял свое назначение переводчика. Современники, включая Белинского и Чернышевского, считали

«превосходными» его переводы «Горквато Тассо» и «Ифигении в Тавриде» Гете, трагедии Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти», лирических сочинений Гете, Гейне, Мицкевича, Фредро, И. Ходзько, Шторма, Ж.°Лафонтена, Барбье. Можно предположить, что вся совокупность переводов, выполненных Яхонтовым, служила ему средством построения собственной картины мира, а лирическая целостность, не получив реализации в оригинальных текстах автора, обретала полноту художественного воплощения за счет других.

Показательна настойчивость, с какой Яхонтов возвращался к мысли о «вторичности» – не столько своего дарования, сколько назначения в поэзии: «О труде же («Ифигении в Тавриде». – *Н. В.*) могу сказать то же, что и об окончании первой попытки моей переложить Гёте русскою речью – о моем переводе драмы его «Горквато-Тассо», напечатанном в «Отечественных Записках» 1844 года:

Окончен труд – и жаль расстаться с ним!  
Он дух питал чудесной, крепкой пищей:  
Богат я был сокровищем чужим,  
И – обеднел, и с рублищем своим,  
Стучуся в храм поэзии, как нищий» [17, 6]

В непереводах литературных произведениях (за исключением стихотворений «на случай») он, очевидно, признавал диктат «чужой» поэзии, преобладающего эстетического направления, одобряемой им в данный момент общественной тенденции (неопределенность идеологической позиции Яхонтова выразилась в колебаниях между либеральными и демократическими ценностями), то есть, наиболее значимых разнообразных веяний эпохи, тон и «настроение» которых он чутко перенимал. В известной мере Яхонтов чувствовал себя защищенным от ответственности за самостоятельное индивидуальное творчество, сохраняя «право голоса» лишь для «выплескивания» лирической эмоции, предполагающей присутствие «сочувственника»-собеседника, проникнутой духом саморефлексии, требующей выхода. В таких стихах слышится «оправдание» мучительного для автора обстоятельства, состоящего в том, что, не владея самобытным даром, он продолжает идти ненадежной поэтической стезей:

Мне робко шепчет тайный голос:  
Зачем, по скользкому пути,  
Свой тощий плод, невсхожий колос  
На свет, на торжище нести?  
Там – свой кумир, своя забота,  
Там жизнь мятется и снует

И силой злой водоворота  
Охватит, смочет, унесет...  
Умы там преданы всецело  
Тому, что вес имеет, тело;  
Там нет восторженный детей...  
Пойми ж: кому какое дело  
До песен, грез души твоей?

Есть мощная потребность духа:  
Потребность – высказаться; глухо  
Порой звучит ее струна,  
Но и под гнетом невниманья,  
Насмешки едкой, порицанья  
Не может замолчать она.  
Раздолье песням – на свободе,  
Там, где широкий кругозор:  
На солнце, при честном народе  
Давай им суд и приговор!  
Как цвет дающее и колос  
Простое, доброе зерно  
В земле заглухнуть не должно,  
Так слово правды, чувства голос  
В груди таить не суждено  
(«Мне робко шепчет тайный голос...», 1878) [19, 3–4]

Примечательно, однако, что первый и единственный сборник своих стихотворений, опубликованный в последнее десятилетие жизни, Яхонтов завершил произведением, в котором лиризм вновь не нашел способа воплощения в оригинальном тексте, а претворился в апробированной форме давнего перевода.

Фрагмент драмы Гете «Торквато Тассо» (монолог Тассо из V° действия, 2 явления) включен в сборник как отдельное произведение с авторским заголовком – «Оправдание поэта». При сравнении, однако, обнаруживается, что он не во всем совпадает с яхонтовским переводом 1844 года: монолог Тассо неуловимо видоизменен, напоминая не столько «вольный» перевод литературного подлинника, сколько рожденный на его основе авторский монолог, имеющий автобиографический смысл.

Начало стихотворения «Оправдание поэта» содержит строку, которая отсутствовала в переводе, но была важна Яхонтову по внутреннему, душевному созвучию. В ней проявилась динамика

лирического переживания, вскрывающего несбывшееся (и, очевидно, заглушенное) желание обрести самобытный голос:

Напрасно я старался превозмочь  
В себе потребность мыслящего духа –  
*Излиться в слове мощном и живом:*

Она в душе меняет ночь со днем [19, 262. Выделено мной. – Н.°В.].

В заключение заметим, что потребность в создании «животворящих песен», возвышающихся до лирики с соответствующим ей художественно-эстетическим статусом, – безусловно, нашла выражение в отдельных стихах, строфах и текстах в целом, составляющих определенную часть скромного наследия Яхонтова. Но действительно «мощное» и «живое» звучание получил *лиризм* его литературного творчества, преодолевающий границы жанрово-родового порядка, поднимающийся над делением произведений на переводные и оригинальные, обосновывающий право «высказать себя» в поэзии, быть «услышанным» читателем, нести ему свое и «чужое» слово. С точки зрения прямого человеческого контакта «второстепенный» поэт обладает возможностями, которые не во всем и не всегда однозначно воплощаются классиками [6]. Яхонтов доказал это всем характером своей творческой практики, итог которой подвел поэтический сборник 1884 года. Здесь читатель может не встретить образцов поэтического искусства, но найдет притягательную личность автора, неуклонно стремящегося поделиться устремлениями своей души, приоткрыть перед читателем тот «благословенный уголок», где «знание» и «труд» [15, 622] составляют основу «строгого лиризма».

### Литература

1. Белинский, В.Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе) / В.Г.°Белинский // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. – М.: «Худож. лит.», 1976. – Т. 1. – 736 с.

2. Берковский, Н.Я. «Народно-лирическая трагедия Пушкина (“Русалка”»)» / Н. Я. Берковский // Русская литература. – 1958. – № 1. – С. 83 – 111.

3. Вершинина, Н.Л. Между «полезным» и «неполезным» чтением: М. Воскресенский на пути к «Евгению Онегину» А.С.°Пушкина / Н. Л. Вершинина // Folia Litteraria Rossica: Традиция и инвенция в славянских литературах. – Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009. – S. 227– 234.

## ***Н.Л. Вершинина***

4. Вершинина, Н.Л. «Безупречный рыцарь» нового времени Александр Николаевич Яхонтов: Монография / Н.Л. Вершинина. – Псков: ПсковГУ, 2011. – 204 с.

5. Вершинина, Н.Л. Александр Яхонтов и некрасовское сатирическое направление в поэзии 1840–1850-х годов / Н.Л. Вершинина // *Satyra w literaturach wschodnioslowianskich.* – VI / pod redakcja Wandy Supy. – Bialystok, 2005. – S. 69 – 77.

6. Вершинина, Н.Л. Новое в преподавании литературы: способы акцентуации классических текстов / Н.Л. Вершинина // *Autors. Tekst. Laikmets: starptautiskas zinatniskas konferences zinatnisko rakstu krajums.* – 2. – Резекне, 2014. – S. 60–69.

7. Гинзбург, Л.Я. Пушкин и Бенедиктов / Л.Я. Гинзбург // *Временник Пушкинской комиссии.* – 1935. – М.-Л.: Изд-во АН СССР. – Вып. 2. – С. 148 –182.

8. Гоголь, Н.В. О лиризме наших поэтов (Письмо к В.°А.°Ж.....му) / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. *Выбранные места из переписки с друзьями.* – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 68 – 83.

9. Косицин, А.А. Теория литературы: основные понятия и термины: учебное пособие / А.А. Косицин. – Самара: Издательство СГАУ, 2012. – 80 с.

10. Лирика // *Толковый Словарь Русского Языка.* Режим доступа: <http://www.vedu.ru/expdic/14353/>

11. Лотман, Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры / Ю.°М. Лотман. – Таллин, 2010. – 232 с.

12. Некрасов, Н. А. Русские второстепенные поэты / Н.°А.°Некрасов // Некрасов Н. А. *Полн. собр. соч.: в 15 т.* – Л.: Наука, 1990. – Т. XI. Кн. 2. – С. 32 – 61 –. 432 с.

13. Ожегов, С.И. Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – Режим доступа: <http://xn--8sbauh0beb7ai9bh.xn--p1ai/%D0%BB%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC>

14. Основные особенности лирики Фета, Тютчева, Некрасова // *Русская литература 865.* – Режим доступа: <http://litera865.blogspot.ru/2013/12/blog-post.html>

15. Александр Николаевич Яхонтов. 1820 – 1890 // *Русская старина.* – 1891. Т.LXXI. – №9 (сентябрь) – С. 691 –702.

16. Яхонтов Александр Николаевич // *Русский биографический словарь.* – СПб.: Изд. Императорским Русским Историческим Обществом, 1913. – Т. 25. Яблоновский – Фомин. – С. 203 – 206. – 493 с. Подп. «Н.С.».

17. Светоч. – СПб., 1860. – Кн. VI.

18. Чумаков, Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Ю.Н.°Чумаков. – Режим доступа: [http://royallib.com/read/chumakov\\_yuriy/v\\_storonu\\_liricheskogo\\_syugeta.html#0](http://royallib.com/read/chumakov_yuriy/v_storonu_liricheskogo_syugeta.html#0)

19. Яхонтов, А.Н. Стихотворения Александра Яхонтова / А.°Н.°Яхонтов. – СПб., 1884.

FEATURES OF «MINOR» POET'S LYRICISM (TO THE ISSUE OF A.N. YAKHONTOV'S ARTISTIC ANTHROPOLOGY)

*N. L. Vershinina*

**Abstract**

The article deals with the specifics of the concept of «lyricism» in relation to the artistic anthropology of «second-line» poet A.N. Yakhontov (1820–1890). There clarifies the nature of a ratio between categories of «lyricism» and «lyrics» in the literary consciousness of the middle of XIX century. The conclusion about the fundamental role of «lyricism» (as the ontological predisposition to creativity) in the formation of literary position and identity of the writing techniques of «a minor» poet is made. Without reaching the realization in «lyrics» as a pinnacle of an artistic result of «lyricism» incarnation, Yakhontov looked for ways of expressing it in the forms of «foreign words» (translation, stylization, imitation, borrowing). There been motivated a conclusion that the «minor» poet chooses the esthetics of «impersonal lyricism» for himself and, abandoning the poetic personality, maintains «lyricism» in every genre and tribal formations, translations and original works, in response to the social and moral problems of the century, bringing «living» word to contemporary readers.

**Key words:** lyrics, lyricism, artistic anthropology, A.N. Yakhontov, «minor» poet, poetic identity, «foreign word»

А.П. Власкин  
доктор филологических наук, профессор  
(Магнитогорск)

### «В ГОРЕ СЧАСТЬЯ ИЩИ...»: ЭВДЕМОНИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ДУШЕВНЫХ СОСТОЯНИЙ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

В первом романе писателя понимание счастья и его противоположности представлено во всей сложности. Оба душевные состояния измеряются количественно и качественно. Выявляются признаки возможной эвдемонической болезни (заразительность несчастья). По восприятию счастья персонажи подразделяются на инфантильных и взрослеющих. Раскольников инстинктивно не доверяет возможности достижения счастья и много знает о градациях несчастья. Финальное счастье в союзе героя с Соней Мармеладовой обусловлено их совместным опытом пережитых несчастий.

**Ключевые слова:** счастье, несчастье, благополучие, аксиология, эвдемоническая болезнь, инфантилизм

Регламент статьи не позволяет охватить все романы Ф.М.°Достоевского, и потому мы остановим внимание всего на двух, хрестоматийных и достаточно репрезентативных для нашей темы, – «Бедные люди» и «Преступление и наказание».

Молодой Достоевский впервые выходит к широкому читателю такой репликой героя: «Бесценная моя Варвара Алексеевна! Вчера я был *счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив!*» [I, I,13].

Итак, речь пойдет о *счастье*. Мы все знаем, что это такое, но, пожалуй, многие могут повторить за Мышкиным: «Я был счастлив *иначе...*» [I, VIII, 57]. Сейчас важнее, что в произведениях Достоевского такое могли бы сказать очень многие *герои*. Сами произведения демонстрируют широкую содержательность понятия «счастье» и, более того, разные парадигмы движения от счастья к его противоположности – несчастью, или наоборот.

Сделаем отступление. Понятие «счастье» имеет аксиологическую природу. Однако при сравнении его с базовой аксиологической категорией – ценностью – выясняется, что оба понятия чрезвычайно, почти чрезмерно разнообразны по возможным

значениям. Спектр ценностей распространяется от пошлых до высокодуховных. Но ведь вариации в понимании «счастья», пожалуй, не менее широки. У Щедрина в «Признаках времени» есть такой пример: «Я счастлив, потому что на мне отлично сидят панталоны» [4, °VII, °169]. Разве у Достоевского мы не найдем персонажей, которые подписались бы под этим?.. Вопрос, конечно, риторический.

Но есть примеры и с противоположного полюса: «Вот тебе завет: в горе счастья ищи», – поучает старец Зосима Алешу [1, °XIV, °72].

Вместе с тем, между этими полюсами возможны, разумеется, и разнообразные переходные этапы, с отражением динамики движения от одного понимания счастья к другому. Так, к примеру, Е.А. °Боратынский еще в юности осознал, что, по выражению исследователя его творчества С.В. Рудаковой, «иногда ощущает счастье и тот, кому еще неведомы знания о себе, о мире, кто счастлив именно от неведения» [3, 104]. Тем не менее, Боратынский двигался именно к полюсу высокой духовности в своем понимании счастья. Он «оказывается одним из немногих поэтов первой трети XIX века, кто, размышляя о счастье, почти неизменно думал о страдании» [3, 105].

Если понимать счастье как аксиологический ориентир, то есть у него и отличия от многих других ценностей. Таковых как минимум три. Во-первых, счастье носит комплексный характер, то есть оно зачастую включает в себя несколько согласованных ценностей. Во-вторых, оно гораздо чаще и теснее оказывается взаимосвязано со своей противоположностью как антиценностью – то есть с несчастьем. В-третьих, счастье в большинстве случаев прямо присутствует в самосознании и в репликах персонажей, тогда как большинство других ценностей лишь подразумеваются, их приходится выявлять. О счастье (или о несчастье) у Достоевского много *говорят*, зачастую различимы даже некие эвдемонические *концепции*. В то же время спектр значений счастья настолько широк, что значения эти порой оказываются в области обиходного словоупотребления соответствующих словоформ. Например, тексты Достоевского насыщены выражениями вроде следующих: «эти несчастные люди», «счастливым образом избежал» и т. п. Конечно, на таких словоупотреблениях мы сосредотачиваться не будем; однако нужно иметь их в виду как фон, на котором тем более выразительны иные случаи. Вместе с тем сама эта экспансия «счастья-несчастья» в сферу обиходной речи уже примечательна. Нам пока хватит наиболее значимых упоминаний «счастья-несчастья» в текстах писателя. Более того, частотность и разнообразие таких упоминаний настолько высока, что для основательного раскрытия темы потребовалась бы целая монография.

Обратимся вновь к изначальному, к «Бедным людям». Сама приведенная реплика («чрезмерно счастлив, донельзя счастлив») прежде всего свидетельствует о том, что для Макара Девушкина счастье измеряется по количественному наполнению: можно быть недостаточно счастливым, а можно – даже чрезмерно. В чем-то такое счастье если и достижимо, то все-таки неполноценно, недостаточно – и по наполнению, и по времени. Макар, например, признается: «пройдешься по Невскому, личико встретишь хорошенькое, и *на целый день счастлив*» [1, I, 96]. В письмах его то и дело встречаются такие выражения: «мы все довольны и счастливы – чего же более»; моя «молитва о счастии и благополучии его превосходительства»; «не разлучайтесь со мною теперь, теперь, когда я совершенно счастлив и всем доволен»; «вы счастливы теперь будете, маточка, в довольстве будете»; «вам там счастливо и весело».

То есть в подсознании и самого Макара счастье недостаточно полноценно. В довосок к нему должны идти, например, благополучие, довольство, веселье. Пожалуй, дополнения эти для него даже более значимы. Об этом свидетельствует развернутое суждение героя о счастье/несчастье: «Отчего вы, Варенька, такая несчастная? <...> Отчего это так всё случается, что вот хороший-то человек в запустенье находится, а к другому кому *счастье само напрашивается?* <...> зачем одному еще во чреве матери *прокаркнула счастье* ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит? И ведь бывает же так, что счастье-то часто Иванушке-дурачку достается»<sup>о</sup>[1, I, 86].

Нельзя не заметить, что хотя всё время и упоминается «счастье», но по сути оно подменяется социальным, материальным или хотя бы эмоциональным благополучием. Макар на своем, социально сниженном уровне как бы пародирует Евгения Онегина:

«Я думал: воля и покой -  
Замена счастью, Боже мой,  
Как я ошибся, как наказан!» [2, IV, 169].

Или возможна ассоциация с признанием даже и самого Пушкина:

«На свете счастья нет,  
Но есть покой и воля...» [2, II, 387].

Это одна особенность восприятия Макаром счастья; условно говоря – негативная, в смысле неполноценности. Другую следует считать скорее позитивной. Имеется в виду зависимость личного

душевного «счастья/несчастья» от соответствующих состояний другого человека. Причем зависимость эта может быть как прямой, так и обратной. Например, Макар признается Вареньке: «уж я бы тогда и тем одним счастлив был, что хоть бы с улицы на вас в ярко освещенные окна взглянул; <...> от одной мысли, что вам там счастливо и весело, птичка вы моя хорошенькая, и я бы повеселел»<sup>o</sup>[I, I, 86]. Это один вариант. А вот вариант обратной зависимости: «Да вот Федора говорит, что вас счастье ожидает большое... да ведь она баба буйная и меня погубить желает» [I, I, 102].

Полноценное «большое счастье» Варвары с господином Быковым – крайне сомнительно. Подразумевается опять-таки материальное благополучие. Но Макар-то именно его и имеет в виду. Это полностью соответствует пониманию самого Быкова, который заключает: «когда гроша нет, так, разумеется, человек несчастлив»<sup>o</sup>[I, I, 96]. Таким образом, подразумеваемое сомнительное счастье, но гарантированное благополучие Вареньки ввергнет Макара в пучину тотального несчастья («Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья!»).

На эту тему высказывается и сама героиня, прямо-таки концептуально: «Ах, друг мой! несчастье – заразительная болезнь. Несчастливым и бедным нужно сторониться друг от друга, чтоб еще более не заразиться. Я принесла вам такие несчастья, которых вы и не испытывали прежде» [I, I, 65]. И далее: «Вы уж слишком сильно всё принимаете к сердцу; от этого вы всегда *будете несчастнейшим человеком*. <...> Если принимать всё чужое так к сердцу и если так сильно всему сочувствовать, то, право, есть отчего быть несчастнейшим человеком» [I, I, 76]. Обратим внимание: речь заходит о такой зависимости от несчастий других, которая – по аналогии с «идейными болезнями» – может быть названа «эвдемонической болезнью» Макара (и не его одного, если иметь в виду последующие произведения Достоевского).

Сделаем еще одно наблюдение по поводу «Бедных людей». Общеизвестна декларативная откликаемость этого романа на произведения Пушкина и Гоголя. И вот показательно следующее. Роман Достоевского пересыпан репликами с упоминанием «счастья/несчастья». В «Станционном смотрителе» подобных словоупотреблений всего три: упоминаются «несчастья» Вырина, одна его «счастливая мысль» и обещание Минского сделать Дуню «счастливой». Всё это, вполне очевидно, носит обиходный характер. В «Шинеле» Гоголя подобных случаев еще меньше, всего два: «счастливое расположение духа» Башмачкина и констатация его же «несчастья» после потери шинели.

Так что в этом аспекте, хотя бы по частотности словоупотребления, Достоевский – никак не продолжатель великих

предшественников. Наблюдается качественный скачок, концентрация внимания на эвдемоническом содержании душевного мира героев.

В следующих ранних произведениях Достоевского, если иметь в виду случаи упоминания счастья/несчастья, градус эвдемонизма снижается. Словоупотребления по-прежнему широки, но почти все носят расхожий характер. Как и следовало ожидать, всё меняется в «Записках из подполья». Однако углубляться в эту повесть не входит в наши задачи. Обратимся к «Преступлению и наказанию».

Здесь автор в полной мере использует опыт, наработанный еще в «Бедных людях», что вполне ожидаемо: среда и характеры во многих случаях изображаются близкие. Так, например, мать Раскольникова, Пульхерия Александровна, зачастую демонстрирует первую, недостаточно полноценную особенность понимания счастья/несчастья. Так, о Свидригайлове она отзывается: «...гнусно с его стороны мучить и делать несчастною и без того уже несчастною и беззащитную девушку» [I, VI, 30]. О дочери она пишет: «...за долг поставит себе составить счастье мужа, который в свою очередь стал бы заботиться о ее счастье... К тому же он (Лужин – А.В.) человек очень расчетливый и, конечно, сам увидит, что его собственное супружеское счастье будет тем вернее, чем Дунечка будет за ним счастливее. <...> Был бы только ты счастлив, и мы будем счастливы» [I, VI, 31–32]. Как видим, упоминаниями счастья речь ее (в данном случае письмо сыну) прямо пестрит, но как-то в такое «счастье» не верится.

Интересно, что и сам Раскольников по этому поводу скептически отзывается: «Ну как же-с, *счастье* его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе» [I, VI, 38]. Однако еще выразительнее неполноценная расхожесть упоминаний счастья/несчастья по воле автора отражается косвенно, в преломлении через наивность ребенка. Полечка Мармеладова говорит Раскольникову: «Папочку жалко! <...> всё такие теперь несчастья пошли, – прибавила она неожиданно, с тем особенно солидным видом, который усиленно принимают дети, когда захотят вдруг говорить как «большие» [I, VI, 146]. Да, об этом в романе много говорят «большие»; а дети – просто несчастны.

Взрослые, конечно, несчастны здесь по-взрослому. Но как-то порою по-детски, почти инфантильно они переходят из этого состояния в противоположное. Например, от Пульхерии Александровны сын ее слышит: «Ах, Родя, ты не поверишь, <...> как мы с Дунечкой вчера были... несчастны! Теперь, как уже всё прошло и кончилось и все мы опять счастливы» [I, VI, 173]. И вскоре затем: «Я уж тем только счастлива, что тебя вижу, Родя...» [I, °VI, °176]. Это

прямо как у Макара Девушкина: Вареньку ли видит (даже тень ее), личико ли хорошенькое на Невском, – и уже счастлив.

Другой матери, Катерине Ивановне Мармеладовой, не выпадает поводов даже для такого *неполноценного счастья*: слишком уж часто видит она пьяное «личико» своего супруга или светлое личико приемной дочери, вытесненной на панель. Поэтому дочь эта, Сонечка, безо всяких расхожих натяжек, говорит о матери: «Это такая несчастная, ах, какая несчастная!» [I, VI, 243]. Но Соня – сама чрезмерно *несчастливая* – становится в результате взрослее иных взрослых, и приобретает она как бы особое видение. Ей, например, открывается инфантилизм мачехи: «Она сама не замечает, как это всё нельзя, чтобы справедливо было в людях, и раздражается... Как ребенок, как ребенок!» [I, °VI, °243].

Соня умеет по-взрослому одернуть по-ребячески зарвавшегося Раскольника. Вот этот эпизод: «А тебе бог что за это делает? – спросил он, выпытывая дальше. <...> – Молчите! Не спрашивайте! Вы не стоите!.. – вскрикнула она вдруг, строго и гневно смотря на него» [I, VI, 248]. Но она же, еще до всяких объяснений с его стороны, пронизательно поняла всю меру его несчастья с первых слов его признания в убийстве: «Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете! – воскликнула она, как в исступлении, не слышав его замечания, и вдруг заплакала навзрыд, как в истерике» [I, VI, 316].

Она по-своему права. Если не «в целом свете», то уж в романе этом Раскольников действительно как бы «эксклюзивно» несчастлив. Это выражается в том, что если он и упоминает «счастье», то только в саркастическом контексте. Один случай, по поводу надежд матери, мы уже видели. Вот еще фрагмент: «За что давеча дурачок Разумихин социалистов бранил? Трудолюбивый народ и торговый, „общим счастьем“ занимаются... Нет, <...> я не хочу дожидаться „всеобщего счастья“. Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить. Что ж? Я только не захотел проходить мимо голодной матери, зажимая в кармане свой рубль, в ожидании „всеобщего счастья“. „Несу, дескать, кирпичик *на всеобщее счастье* и оттого ощущаю спокойствие сердца» [I, VI, 211]. Здесь звучат отголоски скепсиса, который наблюдался ранее в «Записках из подполья».

Зато часто и очень многозначительно судит Раскольников о несчастье. Уж в этом он явно знает толк. Так, сестре своей он прорицает: «дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее – несчастна будешь, а перешагнешь – может, еще несчастнее будешь...» [I, VI, 174]. Таким образом, при кажущейся невозможности счастья, герой *варьирует градации гарантированного несчастья*.

Впрочем, в иные моменты он готов допустить и счастье для себя, но такое, что оно слишком походит на свою противоположность. Вот, например, его признание: «Знаешь, Соня, – сказал он вдруг с каким-то вдохновением, – знаешь, что я тебе скажу: если б только я зарезал из того, что голоден был, /.../ то я бы теперь... *счастлив* был! Знай ты это!» [I, VI, 318]. Хорошо счастье!..

И следом, как итог той же сцены, для него вступают в свои права все те же градации несчастья: «Идя к Соне, он чувствовал, что в ней вся его надежда и весь исход; он думал сложить хоть часть своих мук, и вдруг, теперь, когда всё сердце ее обратилось к нему, он вдруг почувствовал и сознал, что он стал беспримерно несчастнее, чем был прежде» [I, VI, 324].

Финал романа в свете нашей темы и в русле предыдущих наблюдений носит ярко концептуальный характер. После душевного переворота, совершившегося в Раскольникове, о нем и о Соне сказано: «*В глазах ее засветилось бесконечное счастье*; она поняла, <...> что настала же наконец эта минута... <...> Им оставалось еще семь лет; а до тех пор столько нестерпимой муки и *столько бесконечного счастья!*». И далее: «*она была до того счастлива, что почти испугалась своего счастья*. Семь лет, только семь лет! *В начале своего счастья*, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней» [I, VI, 422].

Что произошло? О них обоих можно было бы сказать: «нет никого несчастнее». Но именно потому, что претерпели слишком уж многое, они *счастливым образом* (а вернее, по воле автора) нашли друг друга. И при этом, как водится, минус на минус – даёт плюс. Так уже здесь исполнился пока еще будущий завет Зосимы: «...в горе счастья ищи».

### Литература

1. Достоевский, Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972–1990.
2. Пушкин, А.С. Собр. соч.: в 10 тт. / А.С. Пушкин. – М.:

ГИХЛ, 1959–1962.

3. Рудакова, С.В. Философия счастья в лирике Е.А.°Боратынского / С.В. Рудакова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. –Т. 108. – № 4. – С. 103–114.

4. Салтыков-Щедрин, М.Е. Полн. собр. соч.: в 20 тт. – Т. 7. – М.: Худож.°литература, 1969. – 532 с.

“LOOK AT MOUNT HAPPINESS ...”: EUDEMONICAL  
PARAMETERS STATE OF MIND OF THE HERO  
IN DOSTOEVSKY'S NOVEL

*A. P. Vlaskin*

**Abstract**

In the first novel of the writer and his understanding of happiness opposites presented in all its complexity. Both mental states are measured quantitatively and qualitatively. Identify signs of possible illness evdemonicheskoy (contagion of misfortune). According to the perception of happiness characters are divided into infantile and maturing. Raskolnikov instinctively distrusts the possibility of achieving happiness and knows a lot about gradations of unhappiness. The final happiness in the union of the hero with Sonia Marmeladova due to their combined experience endured misfortunes.

**Key words:** happiness, unhappiness, prosperity, axiology, evdemonicheskaya disease, infantelizm

## РАЗДЕЛ IV. РУССКАЯ КРИТИКА О ЛИРИКЕ И ЛИРИКАХ

*ББК Ш5(2=Р) 6-4*

*УДК 821.161.1*

*В. В. Цуркан*

*кандидат филологических наук, доцент  
(Магнитогорск)*

### Г. АДАМОВИЧ О ХУДОЖНИКАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В статье дан анализ мемуарных очерков, посвященных Д.°Мережковскому, З.°Гиппиус, Вяч.°Иванову, Л.°Шестову, И.°Бунину. Автор рассматривает концепцию жизнетворчества, актуализированную в статьях Г.°Адамовича, исследует ключевые в художественном сознании критика категории одиночества и свободы.

**Ключевые слова:** серебряный век, одиночество, свобода, мемуары, прототип, очерк, миф

В ряду воспоминаний о серебряном веке, оставленных А. Белым и М.°Волошиным, В. Ходасевичем и Г.Ивановым, З. Гиппиус и И.°Одоевцевой, статьи Г. Адамовича занимают особое место. Г.°Адамович эмигрировал во Францию в начале 1920-х гг. Постоянный литературный обозреватель «Звена», «Последних новостей», «Современных записок», «Чисел», «Нового журнала», «Русской мысли», он постоянно обращался к темам поэзии, смысла искусства, судьбы художника. В 1955 году в Нью-Йорке вышел единственный прижизненный сборник мемуарной прозы Г. Адамовича «Одиночество и свобода».

Сопоставимые с очерками «Книг отражений» И. Анненского статьи «Одиночества и свободы» были отмечены стилем и вкусом, простотой и прозрачностью, которые отличали и поэтическое творчество Г. Адамовича. Несмотря на то, что мемуарно-автобиографический жанр требовал достоверности, документальности и во многом ограничивал субъективизм автора, Г. Адамович показал себя не только как аналитик явлений литературы, но и как

талантливый эссеист. Он сумел создать органично вписанные в эпоху образы поэтов и писателей серебряного века.

Выбор имен героев очерков в книге Г.Адамовича не случаен. Он внушен не только «стремлением к внутреннему единству и цельности» всей книги [I, 5], но и духовной близостью портретируемых художников к автору. Каждая статья состоит из деталей, подчеркивающих индивидуальность героев. Переходя от одной встречи с прототипом очерка к другой, критик делает акцент на самом значительном, ярком, запоминающемся. Так, в статье, посвященной З.°Гиппиус, «бабушке русского декадентства», «общероссийской литературной классной даме, в свободное от занятий время не чуждой черным мессам и прочей чертовщине» [I, 155], автор вспоминает о том, как в единственное свое посещение Ясной Поляны она «учила уму-разуму» Льва Толстого, а «в другой области земного величия» «погрозила пальцем покойному сербскому королю Александру»°[I,°157], признавшемся на приеме, что он начинает забывать русский язык. Внутренняя свобода героини очерка близка мироощущению критика, который волен думать и писать о том, что считает необходимым. Критерии одиночества и свободы, заявленные в названии книги, являются основополагающими в оценке личности и творчества И. Бунина, Б. Зайцева, В.°Набокова, И. Шмелева, А.°Ремизова, Д. Мережковского.

Очерк «Мережковский», открывающий серию мемуарных портретов, пронизывает центральный мотив книги: «Мережковский – писатель одинокий» [I, 48]. Определение «одинокий», по мнению Г.Адамовича, близко понятию «свободный». Заслугу своего героя критик видит в том, что он намеренно обособлен в творческом и человеческом плане, свободен от «обыденщины и обывательщины, в какой бы форме они ни проявлялись» [I, 62]. Акцентируя внимание на отстраненной от житейской суеты духовности Д. Мережковского, критик опирается на воспоминания «друга-врага» [I, 57] В. Розанова, на признания «многим обязанных» [I, 62] «мэтру» младосимволистов. Данные свидетельства помогают по-новому взглянуть на творчество писателя-философа, понять смысл «неясных» слов о нем А.Белого: «...многим из знавших Мережковского хотелось... поклониться ему и поблагодарить... за пример органически музыкального восприятия литературы и жизни. ... За внимание к тому, что одно только и достойно внимания, за интерес к тому, чем только и стоит интересоваться. За рассеянность к пустякам, за постепенное, неизменное увядание в обществе, которое пустяками бывало занято. За

грусть, наконец, которая “чище и прекраснее веселья” и все собой облагораживает» [1, 62].

Идеи выстраданной духовной силы и нравственной стойкости – ключевые в художественном сознании Г. Адамовича. Поэтому он не может не напомнить читателю о том, что искусство серебряного века подчас несло в себе «небезопасное самообольщение личности – ее гипертрофированную самооценку, пафос исключительности» [2, 240]. Статью о Д. Мережковском критик начинает от противного – с характеристики общепризнанного лидера символизма В. Брюсова: «Брюсов был понятнее и заносчивее других, и, в сущности, ограничивался культуртрегерством.... сознание его было бедно, а в кое в чем и порочно, несмотря на пышные слова» [1, 43]. Г. Адамович не признает особые права исключительной личности (ничем не ограниченное своеволие, необузданность страстей) и – прежде всего – в собственной жизни. Как пронизательно отмечает в примечаниях к сборнику О. Коростелев, нередко у читателя возникает впечатление, что статьи «Одиночества и свободы» «написаны для немногих..., написаны только для самого себя – разговор наедине с собой. Разговор, который можно вести только в одиночестве, освещающий самую скрытую суть поэзии – и Адамовича» [1, 353].

Символистская концепция житнетворчества [3, 3] актуализирована и в эссе «Вячеслав Иванов и Лев Шестов». Г. Адамович вряд ли имел возможность близко знать Вяч. Иванова, так как тот уехал из Петербурга, когда автору очерка не исполнилось и двадцати лет. В эмиграции у Г. Адамовича сложились непростые отношения с легендарным поэтом, особенно когда тот встал на сторону Вл. Ходасевича в защите вопросов «мастерства». Возможно, поэтому трактовка образа Вяч. Иванова у Г. Адамовича столь неоднозначна.

Вяч. Иванов наделен критиком универсальными чертами, уподоблен некоему космическому творению: «Высокий, чуть-чуть сутуловатый, весь золотистый и розовый, в ореоле легких, будто светящихся золотых волос, в длинном старомодном сюртуке, он <...> говорил, растягивая слова, улыбаясь неожиданно мелькнувшей новой мысли, останавливаясь <...> С повисшей в воздухе рукой, и никому в голову не приходило, чтобы можно было его перебить или его не дослушать: среди обыкновенных людей стоял какой-то Орфей, всех покорявший» [1, 242]. Ткань мифа вынесена на поверхность воспоминания, причем главным мифотворцем, по мнению автора, является сам портретируемый герой: «...он не увлекал, а скорее очаровывал, как вкрадчивый, мудрый, тихий волшебник, знающий, что тем, кто раз попал под его влияние, от него не уйти <...> даже самые

ревностные сторонники Брюсова и Гумилева чувствовали, что в сравнении с Вячеславом Ивановым и тот, и другой – сущие дети» [I, °244–245]. В отличие от В. Брюсова и Н. Гумилева, Г. Адамович далек от апологии современника. Воздавая должное мастерству Вяч. Иванова, он, вместе с тем, указывает на конфликт между лирикой и «умственными витаниями» [I, 249] поэта, искренне сожалеет, что творения Вяч. Иванова так и «не стали поэзией великой» [I, 249].

«Густому» вячеславо-ивановскому «меду» [I, 249] в статье противопоставлена «горечь» [I, 249] разлада и трагического осознания безысходности жизни в прозе Л. Шестова. Г. Адамовичу всегда был близок стиль философствования автора известных работ о Л. Толстом и Ф. °Достоевском. Заслугой Л. Шестова, по мнению создателя «Одиночества и свободы», является то, что именно он поведал миру о «ночных мыслях» великих русских писателей [I, 257]. В уникальной личности Л. Шестова, в его статьях, «подстерегающих» классиков на «окольных тропинках» [I, 258] литературы, Г. °Адамович неожиданно нашел могучего союзника для самых мучительных своих догадок.

Жизнь и смерть, конец и начало бытия сходятся в мемуарном очерке «Бунин». Эссе о И. Бунине – это неканонический некролог, своеобразный итог отношений двух писателей-эмигрантов. Г. °Адамович считал И. Бунина самым значительным художником серебряного века, посвятил ему около трех десятков статей и рецензий. Для создания мемуарного очерка «Бунин» критик использовал фрагменты статей, написанных с 1933 по 1953 год. В основу биографического мифа И. Бунина положена оппозиция свет/тьма. Своеобразные тематические центры, необходимые для характеристики писателя, создаются с помощью «световых» образов-метафор: «ни на минуту не меркнувший блеск», «солнце», «вдохновение, светящееся солнцем» [I, 77]. В своем герое Г. °Адамович утверждает идеал человека и художника, который при всей своей индивидуальной неповторимости отказался от претензий на исключительность, нашел смысл жизни в приобщении к общечеловеческому. Созданию идеального образа И. Бунина помогает также обращение к «великому русскому девятнадцатому веку» [I, 81]. Место И. Бунина в этом ряду, по мнению критика, определяется умением называть каждое явление «окончательным, впервые окончательно найденным, незаменимым именем», «соответствием каждого слова предмету» [I, 90].

Проникая в субъективное «я» творца, Г. Адамович использует оригинальные приемы. Представление И. Бунина дается не только напрямую автором, но и через реплики и рассказы о нем других персонажей, через яркие параллели и сопоставления, отражающие

## ***В.В. Цуркан***

многогранность личности портретируемого. Нередко в рассказ о великом современнике входят замечания автора о самом себе. Отточенные афористические фразы, философские отступления помогают прочувствовать талант и ум Г. Адамовича, замечательного критика, для которого важна не формальная точность выражений, а живое слово о современниках и о насыщенной яркими экспериментами и духовно-религиозными исканиями эпохе.

### **Литература**

1. Адамович, Г.В. Одиночество и свобода / Сост., послесл., примеч. О.А.°Коростелева. / Г.В. Адамович . – СПб.: Алетейя, 2002. – 476 с.
2. Коржавин, Н.М. Анна Ахматова и «серебряный век» / Н. М. Коржавин // Новый мир. 1989.№7 – С.239-242.
3. Цуркан, В.В. Брюсовская концепция творчества Пушкина: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В.В.°Цуркан. – М., 1995. – 16 с.

### **G. ADAMOVICH ABOUT THE ARTISTS OF THE SILVER AGE**

*V. V. Tsurkan*

#### **Abstract**

The article gives the memoirs sketches review, dedicated to D.°Merezhkovsky, Z. Gippius, V. Ivanov. L. Shestov, I. Bunin. Author considers “creative life” concept, being kept up-to-date in the G.°Adamovitch's articles, studies key in the artistical feeling of the critique in the category of loneliness and freedom.

**Key words:** silver age, loneliness, freedom, a memoir, a prototype, a sketch, a myth

## РАЗДЕЛ V. АНГЛИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ XIX ВЕКА

*ББК Ш400.221*

*УДК 821.111*

*К.Н. Савельев*

*доктор филологических наук, профессор  
(Магнитогорск)*

### «КЛУБ РИФМАЧЕЙ» КАК ЭМБЛЕМА АНГЛИЙСКОГО ДЕКАДАНСА

Автор статьи представляет деятельность «Клуба рифмачей» как антивикторианскую реакцию последних десятилетий XIX века. Определяется место этого движения в контексте литературы декаданса, особое внимание при этом уделяется образам и символам стихотворения Э. Даусона «Синара», которое является эмблемой поэзии английского декаданса.

**Ключевые слова:** поэзия, декаданс, клуб рифмачей, символика, греховный мир, порочная красота

Пик декадентских умонастроений в Англии приходится на начало 90-х годов XIX века, на время, которое принято считать концом старой викторианской респектабельности и пристойности, когда происходит ломка традиций, «переоценка устоявшихся ценностей, когда человек начинает осознавать себя свободным от прокрустова ложа догм и религий» [2, 189]. Свообразным центром антивикторианского искусства становится знаменитый «Клуб рифмачей» (The Rhymers' Club), который собирался в лондонской гостинице «Старый чеширский сыр» на Флит-стрит. Поиск новых ощущений, нового содержания, новых эмоций, желание уйти от прокрустовых догм традиционной поэзии и предрассудков великих викторианцев – вот те составляющие, позволившие объединиться поэтам новой формации.

И наиболее заметно эта попытка была реализована в творчестве тех авторов, которые придерживались продекадентской направленности (Э. Даусон, Р. Ле Галльенн, А. Саймонс, Л. Джонсон). Как правило, они ориентировались на французские образцы (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), стремились за счет причудливости поэтического стиля добиться музыкальности своей поэзии.

Изначально «Клуб рифмачей» был задуман, как дискуссионный клуб, где можно было вместе со своими собратьями по «литературному цеху» обсудить последние новости, прочитать свои вирши, услышать чужие стихи.

Его участники потом признавались, что «у них не было единого, художественного идеала, подобного тому, который вдохновил, скажем, движение имажистов. Каждый делал свою работу и шел по своему намеченному пути; значимость же клуба состояла, прежде всего, в тех людях, которых он объединил» [4, 184].

Членом клуба мог стать любой поэт, здесь не существовало каких-либо особых правил для вступления в него, как и иерархических структур, за исключением должности «почетного секретаря» (*honorary secretary*), которую занимал ирландец Г. Грин.

Члены клуба пользовались поддержкой издательского дома «*The Bodley Head*», ставшего пристанищем для поэтов и художников *fin de siècle*. И хотя редакционная политика этого издательства явно не была направлена только на продвижение декадентских идей и представлений этого периода, но все же Джон Лэйн и Элкин Мэтьюс, стоявшие у его руля, обладали особым художественным вкусом и нередко решались на публикацию заведомо провокационных произведений. «Сфинкс» и «Саломея» О. Уайльда, «Силуэты» Артура Саймонса, «Серебряные точки» Дж. Грея – лишь небольшая часть того, что было опубликовано этим издательством.

Принято считать, что «Клуб рифмачей» был основан в 1891 году поэтами У.Б. Йейтсом и Э. Рисом и что он просуществовал три года, после чего, по словам Д.Л. Мея, «однажды в полночь, безболезненно растворился» [6, 169].

Последующие воспоминания У.Б. Йейтса окружили этот клуб всевозможными мифами и легендами. Ирландский поэт, стоявший у истоков этого литературного сообщества, в своем томе «Автобиографии» довольно подробно воспроизвел те события, которые явились своеобразной точкой отсчета для его зарождения: «Вместе с ним [Эрнестом Рисом] мы основали «Клуб рифмачей», – пишет Йейтс, – встречи которого должны были происходить каждую ночь на протяжении нескольких лет в верхней комнате старой гостиницы под названием «Чеширский сыр». Лайонел Джонсон, Эрнест Даусон, Виктор Пларр, Эрнест Редфорд, Селвин Имидж, Джон Дэвидсон, Ричард Ле Галльенн, Т.В. Ролленстон, Эдвин Эллис, и Джон Тодхантер заходили сюда регулярно; Артур Саймонс и Герберт Хорн появлялись здесь время от времени; в то время как Уильям Уотсон присоединился к нам, но никогда не приезжал; Фрэнсис Томпсон зашел однажды, но так и не присоединился» [8, 101].

На одной из таких встреч Э. Рису было предложено написать четверостишие во славу клуба. Судя по всему, он справился со своей непростой задачей, в результате чего родились строки, ставшие, по сути, гимном и эмблемой рифмачей:

With wine, & blood, & reckless deviltry,  
He sped the flames, new-fired our English verse:  
Bethink ye, rhymesters! what your praise shall be,  
Who in smug suburbs put the Muse to nurse?

Спустя полтора года в несколько измененном виде это четверостишие попадет в знаменитую антологию «Клуба рифмачей». При этом Рис заменит слово «*rhymesters*» на «*rhymers*» и трансформирует первые строчки этого четверостишия, которые отныне будут выглядеть так: «*With wine and blood and reckless harlotry / He sped the heroic flame of English verse*».

К тому же Рис является и автором знаменитой «Баллады Клуба Рифмачей» (*The R's Club Ballad*), которая под названием «Тост» (*The Toast*) откроет первую «Книгу Рифмачей», изданную в 1892 году:

As once Rare Ben and Herrick  
Set older Fleet Street mad,  
With wit not esoteric,  
And laughter that was lyric,  
And roystering rhymes and glad:

As they, we drink defiance  
To-night to all but Rhyme,  
And most of all to Science,  
And all such skins of lions  
That hide the ass of time.

Спустя год, после того как рифмачи объединились, было принято решение об издании поэтической антологии, куда бы вошли произведения членов клуба. Окончательно эта идея приобрела очертания в начале лета 1891 года, когда и был создан редакционный комитет, в который вошли Грин, Джонсон, Ле Галльенн, Тодхантер и Даусон.

Декадентским духом оказались проникнуты многочисленные поэтические произведения, опубликованные в двух антологиях клуба. И здесь, конечно, выделяется знаменитое стихотворение Э. Даусона «Синара» (в русских переводах можно встретить и другие названия этого стихотворения: «Кинара», «Чинара», «Цинара»), представленное

во второй книге. Его полное название «*Non Sum Qualis Eram Bonae Sub Regno Cyprae*» было взято из первой оды четвертой книги Горация:

«Я не тот, что под игом был  
у Цинары моей кроткой!»

(пер. Н. С. Гинцбурга)

Действительно, современники довольно легко сумели уловить в нем все признаки декадентского произведения. Ле Галльенн вспоминает тот вечер, когда он на одном из заседаний клуба услышал «*Синару*»: «Я помню хорошо, как однажды ночью в Чеширском сыре вслушивался в строчки нового стихотворения Даусона, которое было им написано совсем недавно. Меня тогда поразили внешний вид автора, который мне напомнил Шелли и Китса; выглядел он молодо, хрупкая привлекательная фигура, но уже тогда ощущалась какая-то внутренняя изможденность, что навело на мысль о чрезмерном стремлении к прожиганию жизни» [4, 186].

«Синара» – это своего рода притча о декадентской душе, которая не может найти себе успокоение в этом греховном мире. Синару, наряду с Саломеей, Иродиадой, Венерой, можно отнести к культовым женским персонажам декадентской литературы. Для многих из современников поэта она стала «символом недостижимых, недоступных радостей мира, своего рода вечной мечтой человека»°[5, 78].

Стихотворение Даусона пронизывает атмосфера эротических чувств и переживаний; все здесь напоминает об извечном противостоянии греховной и чистой любви.

В ту ночь, увы, в ту ночь, меж губ ее и мной  
Упала тень твоя, Кинара! Легкий вздох,  
Меж поцелуев и вина, я слышал твой,  
И я был омрачен. Я болен страстью старой,  
Да, я был омрачен и глаз поднять не мог.  
Я верен был тебе. По-своему, Кинара.  
(Пер. Е. Полонской) [1, 189].

Только погрузившись в атмосферу «богемного бала», побывав на этом празднике чувственных удовольствий и познав ласки продажных красавиц, герой Даусона смог ощутить всю прелесть и чистоту своей любимой, тень которой отныне неотступно следует за ним.

Цель, которую английский поэт преследует в этом стихотворении, по мнению Дж. Нельсона, заключается в том, чтобы «создать ситуацию, которая бы способствовала передаче настроения одиночества, причем достигает он

этого с помощью соответствующих образов, ритмов, стихотворной конструкции» [7, 175]. Прибегая к александрийскому стиху, вычурному синтаксису, тонко управляя звуковой палитрой, Даусон создает ощущение парения. Не случайно, что уже современники поэта отмечали необычайную музыкальность его произведения, приближающуюся к лучшим образцам верленовской лирики. Элегическая интонация еще больше усиливает скорбно-меланхолическое звучание, которое преобладает на протяжении всего стихотворения.

Сюда следует добавить и присутствие в тексте образов-символов. Так, эмблемой порока становятся розы, украшающие путь греха, в то время как образ возлюбленной ассоциируется с бледными лилиями, призванными символизировать чистоту и непорочность. Х. Джексон пишет, что декаденты 90-х «любили чистоту в грязных вещах, сладость в сомнительных союзах; фактически они не целовали Синару, они целовали то, что реально являлось ее замещением» [5, 78], а у Даусона это «*bought red mouths*» (купленные алые губы), которые контрастируют с «*the lips of my desire*» (губами желанными для меня).

Это стихотворение скорее напоминает молитву, когда поэт в момент прозрения обращается к предмету своей любви, который наделяется иконографическими чертами. Образ любимой как наваждение преследует рассказчика и, как заклинание, он произносит эту знаменитую фразу – «*I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion*» (Я был верен тебе по-своему, Синара), которая рефреном проходит через все стихотворение поэта.

Но теперь, когда прошлое, окрашенное в идеалистические тона, уступает место бесплодному и безысходному настоящему, рассказчику приходится довольствоваться лишь горькими воспоминаниями, продажными поцелуями да крепким вином, которое позволяет забыться в хмельном угаре. Отсюда это декадентское уныние, ощущение усталости как результат гедонических устремлений и желание, наконец, проснуться от «летаргического сна». Закончен бал под сопровождение «хмельной музыки», и приходит осознание того, что никто и ничто не в состоянии заменить ему «желанных губ возлюбленной».

Две книги «рифмачей» – это образцы лирических произведений, охватывающих почти целый диапазон поэтических голосов начала 90-х годов в Англии. Для стихотворений, вошедших в эти сборники, присуще настроение усталости, скуки, ностальгии по далеким временам. Поэты «клуба рифмачей» стремились возвести стену и укрыться за ней от невыносимой реальности, от пошлости окружающей жизни, от враждебного им индустриального общества. В°то время когда одни из них искали спасение в древних мифах,

обращались к историческому прошлому, к легендарным героям, другие стремились к сильным душевным переживаниям, проявляя склонность к изображению странной, порой причудливой красоты, которая была далека от главного потока викторианской культуры. Эта «красота, нередко покрытая ранами, была подчас связана с°отвратительными, уродливыми проявлениями окружающей жизни; она была греховна и оттого еще более притягательна» [3, 189].

### Литература

1. Антология новой английской поэзии. – М.: Захаров, 2002. – 400 с.
2. Савельев, К. Н. Декаданс и теории циклической истории / К.Н.Савельев // *Libri Magistri*. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения – 2015. – С. 150–156.
3. Савельев К.Н. Исторические портреты английского декаданса / К. Н. Савельев. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. - 253 с.
4. Le Gallienne R. *The Romantic'90s*. / R. Le Gallienne. – N.°Y.: Garden City Doubleday, Page & Company, 1926. – 201 p.
5. Jackson H. *The Eighteen Nineties. A review of art and ideas at the close of the 19th century* / H. Jackson. – L.: The Cresset Library, 1988. – 254 p.
6. May J.L. *The Path Through the Wood* / J. L. May – N.°Y.: Dial Press, 1931. – 188 p.
7. Nelson J.G. *The Early Nineties. A View from the Bodley Head* / J.G.°Nelson – Cambridge: Harvard University Press, 1971. – 387 p.
8. Yeats W.B. *The Autobiography of William Butler Yeats* / W.B. Yeats – N.°Y.: Macmillan Press LTD, 1953. – 592 p.

#### «THE RHYMERS' CLUB» AS EMBLEM OF ENGLISH DECADENCE

*K. N. Saveliev*

#### **Abstract**

The author of the article investigates the activities of "The Rhymers' Club" as the Anti-Victorian reaction of the last decades of the nineteenth century. Define the place of this movement in the context of the literature of decadence; special attention is paid to the images and symbols of the poem by E. Dawson "Cynara", which is the emblem poetry of the English decadence.

**Key words:** poetry, decadence, the Rhymers' Club, symbolism, sinful world, vicious beauty

## АВТОРЫ

**Абрамзон Татьяна Евгеньевна**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*).  
E-mail: [ate71@mail.ru](mailto:ate71@mail.ru)

**Бедрикова Майя Леонидовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*).  
E-mail: [mlbedrikova@gmail.com](mailto:mlbedrikova@gmail.com)

**Вершинина Наталья Леонидовна**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Псковского государственного университета (*Псков; Россия*). E-mail: [nati\\_85@inbox.ru](mailto:nati_85@inbox.ru)

**Власкин Александр Петрович**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*).  
E-mail: [vlaskin@mgn.ru](mailto:vlaskin@mgn.ru)

**Герасимова Ирина Федоровна**, доктор филологических наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Рязанского филиала Московского государственного института культуры. (*Рязань; Россия*). E-mail: [gif221255@yandex.ru](mailto:gif221255@yandex.ru)

**Зайцева Татьяна Борисовна**, доктор филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: [tbz@list.ru](mailto:tbz@list.ru)

**Леонова Марианна Павловна**, доктор филологических наук, научный сотрудник, университет им. Георга Августа (*Геттинген; Германия*). E-mail: [Marianna.Leonova-1@phil.uni-goettingen.de](mailto:Marianna.Leonova-1@phil.uni-goettingen.de)

**Налегач Наталья Валерьевна**, доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет» (*Кемерово; Россия*).  
E-mail: [nalegach@list.ru](mailto:nalegach@list.ru)

**Молнар Ангелика**, PhD Dr. доцент, Западно-венгерский университет (*Сомбатхей; Венгрия*). E-mail: [manja@t-online.hu](mailto:manja@t-online.hu)

**Петров Алексей Владимирович**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: [alexpetrov72@mail.ru](mailto:alexpetrov72@mail.ru)

**Пяткин Сергей Николаевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Арзамасского филиала Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (*Арзамас; Россия*). E-mail: [nikolas\\_pyat@mail.ru](mailto:nikolas_pyat@mail.ru)

**Рудакова Светлана Викторовна**, доктор филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: [rudakovamasu@mail.ru](mailto:rudakovamasu@mail.ru)

**Савельев Константин Николаевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: [savakos@mail.ru](mailto:savakos@mail.ru)

**Семенова Анастасия Владимировна**, ассистент кафедры филологии Казахстанского филиала МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: [anastasia\\_semenova@list.ru](mailto:anastasia_semenova@list.ru)

**Цуркан Вероника Валентиновна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: [veravts2013@yandex.ru](mailto:veravts2013@yandex.ru)

**Шливар Василиса**, специалист по русскому языку и литературе, ассистент, Университет в Баня-Луке, филологический факультет, Республика Сербская (Баня-Луки; Республика Сербская). E-mail: [vasilisa.sljivar@yahoo.com](mailto:vasilisa.sljivar@yahoo.com)

## ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «**Libri Magistri**» основан в 2015 году на базе сборников «Ручьевские чтения», которые издавались более 20 лет в период работы кафедр литературы XX века и русской классической литературы в (с 2014 кафедры литературы).

Журнал и задуман как международное двуязычное (русский, английский) издание, главная цель которого – объединить научные поиски российских учёных и зарубежных русистов в изучении истории и теории русской литературы в контексте мировой литературы и культуры.

**Ж у р н а л            п у б л и к у е т            н а у ч н ы е  
р а б о т ы   п о   с л е д у ю щ и м   н а п р а в л е н и я м :**  
русская литература Нового и Новейшего времени; история жанров, особенно лирических; русский роман и в целом отечественная проза в разных её модусах (публицистика, эпистолярный, малые жанры); наследие Ф. М. Достоевского; философия литературы; компаративистика; концептология; литература как форма общественного сознания, литература и действительность, литература и миф, литературный процесс, художественный метод, анализ «одного» произведения; отклики на юбилейные даты писателей-классиков и на «юбилеи» отдельных классических произведений; проблемы современной русской и мировой литературы, актуальные вопросы теории литературы, а также работы, продвигающие новые методы изучения литературы и того, что русские формалисты называли «литературным фактом»; вопросы изучения взаимосвязей русской литературы с иными национальными литературами.

# **LIBRI MAGISTRI**

## **Выпуск 2 Русская поэзия в контексте мировой культуры**

Научный рецензируемый журнал

Подписано в печать 10.12.2015. Рег. № 298-15. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 1.  
Плоская печать. Усл.печ.л. 7,75. Тираж 100 экз. Заказ 788.



Издательский центр ФГБОУ ВПО «МГУ»  
455000, Магнитогорск, пр. Ленина, 38  
Полиграфический участок ФГБОУ ВПО «МГУ»