Acta eruditorum 2026

Выпуск 50

Главный редактор

Я. С. Иващенко

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

Н. С. Широглазова

В. Б. Высоцкий

Баранова М. С.
ОБРАЗ ВРАЧА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» 3

Беджанян К. Г.
СТИХОТВОРЕНИЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ЯРОСТНЫЕ ПТИЦЫ»
НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ 9

Богданова О. В.
ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ РОЗАНОВОЙ
(ПЕРВЫЙ РУССКИЙ АВАНГАРД) 16

Богданова О. В.
«ИЗ БУДЕТЛЯНСКИХ ПОЭТОВ САМЫЙ БУДЕТЛЯНСКИЙ»
(ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ) 22

Бурая М. А., Круглов Р. Г.
РАННИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА
КАК ОСОБЫЙ ЭТАП «ВНУТРЕННЕГО ЦИКЛА» 36

Власова Е. А., Круглов Р. Г.
ОБРАЗНО-МОТИВНЫЕ КОНСТАНТЫ ЛЮБОВНОЙ ТЕМЫ
В ЦИКЛЕ С. А. ЕСЕНИНА «ПЕРСИДСКИЕ МОТИВЫ» 48

Круглов Р. Г.
КОСМИЧЕСКИЙ ПЕССИМИЗМ И ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ НЕГАТИВНОСТЬ:
Л. АНДРЕЕВ И «ЧЕРНУХА» РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ 51

Лопачева М. К.
ПРИНЦИП ЦЕНТОНА В ПОЭЗИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА 57

Лопачева М. К.
ПУШКИНСКИЙ КОД В ЛИРИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО 61

Миронов Н. М.
ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В «ВАМПИРСКОЙ» НОВЕЛЛИСТИКЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 65

Перзеке А. Б., Перзеке М. Ю.
ИНТЕРТЕКСТ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»
В ПОЭМЕ С. А. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА» 68

Цзан Ю., Богданова О. В.
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
В «ВОСТОЧНОЙ ВЕТВИ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ 71

Издается с 2005 г.
Русской христианской
гуманитарной академией
им. Ф. М. Достоевского

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307–6437

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.001
УДК 82.161.1

Баранова М. С.
Мария Сергеевна Баранова — соискатель, РХГА им. Ф. М. Достоевского
Email: mary2009–98@mail.ru

ОБРАЗ ВРАЧА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

В романе Михаила Булгакова «Белая гвардия» врач становится центральной фигурой, вокруг которой разворачиваются события, пронизанные духом времени и историческими катаклизмами. В данной работе исследуется, как Булгаков через образ врача, в лице Алексея Трубина, передает важные культурные и моральные аспекты, которые остаются актуальными и в современном обществе.
Ключевые слова: врач, Алексей Турбин, гражданская война, надежда.

Baranova Maria S.
Candidate of the Russian Christian Humanitarian Academy named after Fyodor Dostoevsky
Email: mary2009–98@mail.ru

THE IMAGE OF A DOCTOR IN Mikhail BULGAKOV'S NOVEL "THE WHITE GUARD"

In Mikhail Bulgakov's novel "The White Guard" a doctor becomes the central figure around whom events unfold, permeated with the spirit of the times and historical cataclysms. This work examines how Bulgakov, through the image of a doctor, in the person of Alexei Trubin, conveys important cultural and moral aspects that remain relevant in modern society.
Keywords: doctor, Alexey Turbin, civil war, hope.

Образ врача в литературе всегда занимал особое место, поскольку он не только отражает профессиональные качества, но и служит символом гуманизма, сострадания и надежды. В условиях гражданской войны, когда общество переживает глубокий кризис, образ врача обретает новые значения, становясь не только профессионалом, но и хранителем семейных ценностей, символом уюта и надежды на лучшее будущее.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления роли врача в условиях войны и его влияния на сохранение моральных устоев в обществе. В условиях хаоса и разрушения, когда жизнь человека становится особенно уязвимой, врач выступает как оплот человечности, способный поддерживать не только физическое здоровье, но и моральный дух. Важно понять, как Булгаков, используя образ врача, подчеркивает значимость человеческих отношений и семейных традиций, которые становятся особенно ценными в трудные времена. Исследование направлено на глубокое осмысление образа врача в романе «Белая гвардия», что позволит не только лучше понять творчество Булгакова, но и осознать важность гуманистических ценностей в условиях современного общества.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что сам Михаил Булгаков, будучи врачом по профессии, придает своим медицинским героям особую реалистичность и психологическую глубину. Он не изображает их как идеальных образцов, а показывает их слабости, страхи и внутренние сомнения. В то же время он неизменно подчеркивает их преданность профессиональному долгу и готовность помогать нуждающимся, несмотря на опасности и трудности.

В романе «Белая гвардия» представлены несколько врачей, каждый из которых выполняет свою роль в общем повествовании. Николай Васильевич, брат Елены Турбиной, — военный медик и непосредственный участник боевых действий. Его образ раскрывается постепенно через его поступки и внутренние переживания. Он предстает перед читателем как человек, преданный своему долгу, готовый без колебаний выполнять свои обязанности даже в самых тяжелых условиях. Несмотря на юный возраст, Николай Васильевич проявляет мужество и стойкость: он помогает раненым солдатам на передовой, рискуя собственной жизнью. Он становится свидетелем ужасов войны, которые оставляют глубокий отпечаток в его душе, однако не уничтожают его веру в человечность и необходимость врачевания.

Другой персонаж — доктор Курицкий. В отличие от Николая Васильевича, он — гражданский врач с частной практикой. Его образ более прагматичный и приземленный: он заботится о своем благополучии и материальном положении. Тем не менее в его характере присутствуют черты милосердия и сострадания. Курицкий старается адаптироваться к новым условиям жизни, сохранить свою профессию и помогать тем, кто в этом нуждается. Его судьба трагична — он погибает от рук грабителей, становясь жертвой хаоса и беззакония, царящих в городе [11].

Особое внимание обращает на себя Алексей Турбин — старший брат Елены и Николая. Хотя он не является профессиональным врачом по специальности, благодаря своему образованию обладает хорошими медицинскими знаниями. В условиях войны и беспорядков его навыки оказываются очень востребованными: он оказывает первую помощь раненым с хладнокровием и профессионализмом. Алексей становится своего рода самодельным врачом: несмотря на отсутствие диплома, он способен спасать жизни. Образ врача, представленный в лице Алексея Турбина, обретает новое значение на фоне граждан-

Copyright © 2026

ской войны и кризиса человечности. В условиях жестокой действительности, врачи выступают не только как специалисты по лечению, но как хранители моральных ценностей и человеческих отношений. Они создают вокруг себя атмосферу уюта и душевной поддержки, которая необходима для выживания в хаотичных условиях войны [14, с. 131].

Булгаков демонстрирует внутренние конфликты врачей, выполняющих свой долг перед обществом и близкими, но сталкивающихся с угрозой утраты идеалов. Алексей Турбин, как ключевая фигура, оказывается в ситуации, где его профессиональные навыки значительно уступают в значимости человеческим качествам — состраданию, отзывчивости, готовности прийти на помощь. Врач в этой интерпретации становится символом надежды и духовной стойкости, напоминая о необходимости оставаться человеком в условиях, когда мир вокруг разрушается.

Тем не менее Булгаков акцентирует внимание на том, что врачи также становятся жертвами конфликта. В их личной жизни происходят резкие изменения, они оказываются в ситуации выбора между долгом и собственными переживаниями. Военные реалии подрывают изначальные устои их существования и заставляют пересматривать смысл жизни и профессиональных норм [6, с. 11].

В романе «Белая гвардия» основная тема — смерть, которая проявляется, в том числе, через образ болезни Алексея Турбина. Медицинская метафора служит выражением непринятия писателем войны, насилия и человеческих жертв.

> «Турбин начал умирать двадцать второго декабря. Этот день был мутным, белым и пропитанным предчувствием грядущего Рождества» [3, с. 407].

Алексея Турбина исцеляют высшие силы: Елена обращается за помощью к Богородице, и во время молитвы ей открывается видение живого Христа, выходящего из разрушенной гробницы. Неслучайно «Белая гвардия» — рождественский текст. Исцеление Алексея представлено как божественное вмешательство. Бог в романе — главный врач, на которого надеется человек, оказавшийся в вихре истории. И роль этого высшего врача — вовсе не профессиональная, а скорее миссия по спасению заблудшей души человека [7, с. 34].

Династия Турбиных представляет собой своего рода микрокосмос, в котором врачебная профессия переплетена с семейными ценностями. Они заботятся не только о физическом здоровье, но и о душевной стабильности друг друга. В этом контексте особое значение приобретает их постоянное стремление создать условия для нормальной жизни, обсуждая важные события и поддерживая интересы друг друга. Эта поддержка помогает героям пережить время трудностей, когда сама идея домашнего очага становится поистине спасительной.

Образ врача в «Белой гвардии» тесно переплетен с понятием дома как символа стабильности. Дом — это место, где можно укрыться от бури внешнего мира, что безусловно проявляется в поведении Турбина и его стремлении создать комфортную атмосферу для своих близких. Он не только лечит физические недуги, но и поддерживает моральный дух всей семьи, напоминает о том, что несмотря на внешние угрозы, человеческие связи и целеустремленность остаются важными.

Таким образом, влияние войны на образ врача в произведении Булгакова проявляется не только в профессиональной деятельности, но и в глубоком гуманизме, который руководит их действиями. Врачи, как хранители стабильности и семейного очага, противостоят хаосу и насилию, сохраняя в себе человеческое начало в моменты наибольших испытаний. Булгаков создает уникальный образ врача, который, оставаясь профессионалом, в первую очередь является человеком, способным поддерживать других даже тогда, когда мир вокруг рассыпается на глазах.

Образ врача в романе Михаила Булгакова «Белая гвардия» многозначен и многообразен, его значимость подчеркивает роль врачей в поддержании семейных традиций. Главный герой, Алексей Турбин, хотя и не является полноценным врачом, носит в себе этические и гуманистические черты, присущие медицине. В этом контексте блистательно проявляются отношения семьи Турбиных, для которых врачебное призвание уже само по себе становится частью их семейной идентичности. После смерти матери, которая олицетворяет уют и теплое семейное гнездо, герои сталкиваются с новыми вызовами, подчеркивая, как важны семейные узы в бурные времена [6].

Врачи, такие как Доктор Курицкий, не только помогают своим пациентам, но и создают атмосферу уюта и теплоты, необходимую для поддержания хрупкой стабильности в жизни окружающих. Их дом — это не просто место практики, а пространство, где сосредоточены человеческие отношения и моральная поддержка, которые особенно актуальны в условиях войны. Сложные исторические реалии, такие как Гражданская война, ставят под угрозу привычный уклад, однако врачи выступают хранителями традиций и ценностей, поддерживая свои семьи и друзей в любые времена.

Второстепенные персонажи, играющие роль врачей, также исполняют важные функции в создании домашней атмосферы. Открывая двери своего дома для друзей и знакомых, врачи обеспечивают ощущение безопасности и стабильности, что очень важно в условиях хаоса и неопределенности. Некоторые второстепенные герои даже могут быть охарактеризованы как «гостеприимные хозяева», которые дарят своим близким тепло и поддержку, становясь символом надежды [5].

Размышления о судьбе семьи Турбиных в «Белой гвардии» показывают, как разрушение традиций и ценностей может сопровождать исторические катаклизмы, и каким образом врачи, в своих местах, продолжают хранить светлую память о гуманизме и человеколюбии. В произведении Булгакова изна-

чально зимние традиции приходят к своей логической точке в доверительных отношениях между членами семьи, где каждому отводится своя роль в поддержании гармонии и надежды [3, с. 271].

Образ врача в романе «Белая гвардия» Михаила Булгакова также представляется многослойным и полным жизненных противоречий. На его фоне исследуется не только профессиональная деятельность врачей, но и их личные эмоции, моральные порывы, а также пленительное влияние окружающей действительности. В центре изображения стоит доктор Тарас Тимофеевич, который воплощает собой целый спектр черт, от профессионализма до глубокой внутренней борьбы.

В условиях сложного исторического контекста, когда развертывались военные действия, врачи в произведении становятся не просто медицинскими специалистами, а символами надежды и спасения в мире, охваченном хаосом и непредсказуемостью. Их работа не ограничивается лечением больных, они являются свидетелями человеческих трагедий и зачастую выступают в роли неофициальных хранителей душ тех, кому делают добро. Доктор Турбин демонстрирует стойкость и преданность своему делу, что вызывает уважение не только у пациентов, но и у окружающих [6].

Однако характер врача также сложен и многогранен. На фоне войны он испытывает глубокие сомнения, которые обнажают человеческие слабости и уязвимость. Этические и моральные дилеммы становятся неотъемлемой частью его жизни. В ситуации, когда в обществе царит беспредел и насилие, личные качество врача подвергаются серьезным испытаниям. Так, традиционная надежность, присущая образу врача, в «Белой гвардии» подвергается трансформации — она уходит на второй план, уступая место более глубокой характеристике персонажа, который не всегда успевает справляться с вызовами судьбы.

Центральная фигура произведения неизменно связана с личной историей Булгакова: его знакомство с медициной и собственный опыт как врача легли в основу создания многих сцен и диалогов. В этом контексте Турбин, как описывает сам автор, находит в себе силы не просто бороться за жизнь пациентов, но и за сохранение человеческого достоинства. Его отношение к жизни и медицине не обходит стороной аспект гуманизма, что подтверждается даже в самые мрачные моменты повествования [4, с. 155].

В «Белой гвардии» врач получается реалистичным с точки зрения социальной динамики: он не является лишь безупречным героем, а представляет собой человека, который переживает и страдает, ищет ответы на сложные вопросы жизни и смерти. Сложность образа врача в работе Булгакова выглядит ярче всего на фоне войны и эпидемий, ставящих в тупик не только ученых, но и обычных людей.

Булгаков создает уникальную ауру вокруг врачебного образа, демонстрируя, как профессия может выходить за пределы клиники, становясь частью общего человеческого опыта, в котором смешиваются надежда, страх и моральный выбор. Образ врача, представленный в «Белой гвардии», становится не только символом профессионализма, но и совести общества, напоминая, что медицинская практика — это всегда в первую очередь служение людям, даже в условиях вселенского хаоса.

Образ врача в романе «Белая гвардия» насыщен культурными проекциями, отражающими этические и моральные дилеммы, с которыми сталкивается медицинское сообщество во времена мировых потрясений. Центральной фигурой в этом контексте является Алексей Турбин, который олицетворяет типичного врача своего времени, вынужденного совмещать профессиональные обязанности с личными переживаниями и внутренними конфликтами. Его развитие в романе сопровождается исследованием вопросов врачебного долга и существования человека в условиях войны, где традиционные ценности подвергаются пересмотру [14, с. 147].

Турбин стоит на перекрестке науки и гуманизма, противостоя разрушительным силам, действующим в обществе. В этой связи образ врача как хранителя не только медицинских знаний, но и всего человеческого может быть воспринят как актуализация древнего долга лечить. Его взаимодействие с другими персонажами, такими как доктор Курицкий, подчеркивает противоречивость и сложность выбора, который врачи должны делать в условиях постоянного социально-политического напряжения. Реакция Турбина на трагедию своих пациентов и другие медицинские ситуации служит иллюстрацией борьбы между желанием помочь и усиливающимися страхами за собственную жизнь [8].

Булгаков через образ врача поднимает вопросы о статусе медицины в нравственно кривом мире. Турбин и его коллеги становятся символами надежды для страдающих, однако необходимость принимать трудные решения и противостоять требованию общества создает атмосферу постоянного внутреннего конфликта. Как отмечается в исследовании образа врача, «врачебная этика» становится предметом сомнений, когда на первый план выходит выживание в условиях глубокого кризиса.

Отношение Турбина к медикам и его пациентам создают многоуровневую картину врачебной профессии в переходный период. Доктор Курицкий как представитель более угнетенной группы демонстрирует несоответствие идеалов медицины и реальных условий службы. Этот контраст подчеркивает изменения в восприятии врачебного долга и социального статуса врачей в условиях войны. По сути их фрагментированное восприятие и разнообразие подходов к профессии свидетельствуют о множественности моральных выборов, которые предстоит сделать каждому из них.

Образ врача в «Белой гвардии» служит метафорой гуманистической идеологии. Врач-мыслитель Турбин сталкивается с дилеммой выполнения своего долга перед пациентами и необходимостью за-

щищать себя и своих близких. Это противостояние боли и страха не только делает его личной жертвой исторических обстоятельств, но и привносит философский подтекст в вопрос о значении жизни и ценности человеческого существования [14, с. 122].

Так, образ врача в «Белой гвардии» раскрывает сложные социальные и культурные аспекты, призывая читателей задуматься о роле медицины и врача в обществе, которое теряет свои ориентиры. Врачи романа становятся не только медицинскими профессионалами, но и философами, подвергающими сомнению свои убеждения и делая выборах, обуславливающих их судьбы в условиях катастрофы.

В то же время в условиях хаоса гражданской войны, врач становится символом надежды и гуманизма. Алексей Турбин и доктор Курицкий олицетворяют целый ряд качеств, включая сострадание и желание помочь ближним, несмотря на существующие трудности и опасности. Эти персонажи, несмотря на свое тяжелое положение, сохраняют уверенность в будущем и чтят свою профессию как важнейшее призвание.

Турбин, например, выступает в роли не только врача, но и хранителя человеческой морали. Его действия направлены на спасение жизней, что в условиях войны приобретает особое значение. Он воплощает собой ту надежду, которая, как кажется, почти потеряна в жестоком мире. Кроме того, Булгаков отразил в образе Турбина собственную судьбу и профессиональный путь врача, демонстрируя, как его жизненные переживания повлияли на восприятие медицины и человечности как таковой [8].

Нельзя игнорировать и поведение доктора Курицкого, который разрывается между личной безопасностью и долгом спасать людей. Он сталкивается с моральными выборами, его решения обременены поиском баланса между служением и самосохранением. Его образ подтверждает, что даже при столкновении с личными страхами врачи остаются преданными своему делу. Булгаков подчеркивает, что истинное призвание врача заключается не только в способности врачевать, но и в умении сострадать и быть моральной опорой для тех, кто страдает.

Образ врача предстает как святилище надежды, способного преодолевать преграды, которые ставит перед ним не только война, но и сам жизненный путь. Гуманизм врачей становится общечеловеческой ценностью, которая как нигде актуальна в кризисные времена. Это позволяет читателю почувствовать, что даже в темные времена, вопреки всем трудностям, человечность и сострадание могут быть теми связующими нитями, которые объединяют людей в стремлении к жизни и исцелению. Через образы врачей Булгаков передает послание о необходимости сохранять человеческие качества даже в условиях, когда они подвергаются серьезным испытаниям. Каждый врач, представленный в «Белой гвардии», становится не просто персонажем, а символом человеческой надежды, готовой бросить вызов времени и обстоятельствам [12].

Алексей Турбин находится в центре повествования, и его действия и мысли становятся отражением глубоких внутренних конфликтов, связанных с поиском смысла жизни в условиях абсурда, правового и морального хаоса. Этот персонаж находит в себе силы оставаться верным своим принципам и заботиться о других, что подчеркивает его гуманистическую натуру.

Булгаков создает образ Турбина как хранителя гуманистических ценностей, который, несмотря на сложные обстоятельства, стремится помочь людям, независимо от их и идеологических пристрастий. Он служит не только медицинскому делу, но и духовному восстановлению своей семьи и близких [9].

Писатель рассказывает не только о личных решениях врача, но и об их последствиях в масштабе семьи Турбиных, закладывая в их судьбы эхо более широких исторических катастроф. Сложные связи между персонажами иллюстрируют, как гуманистические идеалы нарушаются и подвергаются испытаниям во время конфликта, показывая, как трудно сохранить человечность в условиях массового насилия и страха [3, с. 372].

Булгаков через образ Алексея Турбина демонстрирует, что в любой войне врач остается символом надежды, защитником слабых и залогом выздоровления. Его диалоги и размышления о человеческой жизни и ответственности перекликаются с философскими размышлениями о месте человека в мире, близкими к идеям, поднятым многими мыслителями того времени, включая идеи Бердяева о свободе и личностной ценности.

К ним можно добавить также контраст, который автор использует между ориентировкой на материальный комфорт, представленным другими персонажами, и высоким призывом к моральной ответственности, воплощением которых становится Турбин. Этот конфликт еще более обостряет ситуацию и заставляет читателя думать о реальных последствиях тотального разрушения норм и ценностей, которые сопровождают войну.

Врач в «Белой гвардии» — не просто представитель медицины, а важный образ борьбы за сохранение человеческой сущности в мире, где хаос пытается стереть индивидуальность и человечность. Его образ являет собой тот верхний предел, к которому стремится каждый человек даже в условиях полной безнадежности, и остается неизменным в произведении.

Алексей Турбин в романе не просто выполняет медицинские функции, но и становится символом домашнего тепла и стабильности в условиях исторического хаоса, вызванного Гражданской войной. Врач в этом произведении воплощает мотив близости к дому, что предоставляет ему возможность продемонстрировать умение заботиться о близких и восстанавливать их душевное равновесие. Дом для Турбина — это не просто место обитания, а пространство уюта и поддержки, совмещающее защиту

от внешних угроз и сохранение семейных связей [3, с. 373].

Булгаков исходил из своего медицинского опыта, создавая многослойный и живой образ врача. Так, через призму внутреннего мира Алексея Турбина наблюдаются его философские размышления о жизни и смерти, о смысле медицины и месте врача в обществе. Персонаж задаётся вопросами о моральной ответственности врача перед пациентом, о том, какую роль он должен играть в условиях гражданской войны, когда его работа становится ареной для конфликта между долгом и гуманизмом. В этом контексте Турбин, как врач, представляет собой стержень, вокруг которого вращаются все события жизни семьи.

Сравнение образа врача в «Белой гвардии» с другими произведениями автора, например, с «Записками юного врача» или «Собачье сердце», показывает эволюцию философских взглядов Булгакова на данную профессию. Здесь врач уже не просто герой-спаситель, а человек, который осознаёт хрупкость человеческой жизни и значение человеческих отношений в условиях развенчанного мира. Этот внутренний конфликт и колебания разрывают личность главного героя, что превращает его в сложный моральный образ, олицетворяющий стремление к пониманию, состраданию и помощи [13, с. 186–194].

Таким образом, трактовка образа врача в «Белой гвардии» не сводится исключительно к медицинскому аспекту. Врач у Булгакова становится значимой фигурой, символизирующей надежду в разрушенном мире. Врачи в этом романе предоставляют поддержку не только в физическом, но и в духовном плане, способствуя созданию домашней атмосферы, где можно укрыться от бушующего хаоса войны. Они заботятся о своих пациентах, оставаясь верными принципам гуманизма даже в самые трудные времена.

Турбин олицетворяет все, что было утрачено в результате войны: мир, дом, семью, придавая образу врача дополнительные смысловые оттенки. Его страдания и переживания становятся универсальными, позволяя читателю сопоставить личный и коллективный опыт военной эпохи. Тем самым Булгаков затрагивает важные вопросы о предназначении врача, что остается актуальным и в современном мире [12].

Образ врача не ограничивается лишь профессиональной деятельностью, он становится символом надежды и человечности в условиях войны, что делает его особенно актуальным в наше время, когда человечество вновь сталкивается с вызовами, ставящими под сомнение моральные устои общества.

Во-первых, влияние войны на образ врача в «Белой гвардии» проявляется в том, что врач становится не только медицинским работником, но и хранителем семейных ценностей. В условиях хаоса и разрушения, которые приносит война, именно врачи сохраняют атмосферу уюта и заботы, что позволяет персонажам романа находить опору и надежду. Это подчеркивает важность роли врача как связующего звена между домом и внешним миром, где царит насилие и неопределенность. Врач, таким образом, становится символом стабильности и моральной силы, что особенно важно для сохранения человеческого достоинства в трудные времена.

Во-вторых, сравнение образов врачей в других произведениях Булгакова позволяет увидеть, как автор развивает эту тему. В «Белой гвардии» врач представлен как человек, который не только лечит физические недуги, но и помогает справляться с душевными страданиями. В других произведениях, таких как «Собачье сердце» или «Записки юного врача», Булгаков также исследует сложные отношения между врачом и пациентом, однако в «Белой гвардии» акцент делается на семейных ценностях и гуманизме, что делает этот образ врача особенно трогательным и значимым.

Культурные аспекты образа врача в романе заслуживают внимания. Врач становится символом надежды и гуманизма, что отражает более широкие социальные и культурные изменения, происходившие в России в начале XX века. В условиях войны и революции, когда традиционные ценности подвергаются сомнению, образ врача как хранителя моральных устоев становится особенно актуальным. Он олицетворяет стремление к сохранению человечности и доброты, что является важным аспектом в творчестве Булгакова.

Таким образом, исследование образа врача в «Белой гвардии» позволяет глубже понять не только литературные приемы Булгакова, но и его взгляды на жизнь, человечность и мораль. Врач в этом произведении становится не просто персонажем, а символом надежды, который напоминает о важности сохранения человеческих ценностей в самые трудные времена. Образ врача в литературе может служить важным инструментом для осмысления социальных и культурных изменений, происходящих в обществе, для поиска путей к восстановлению моральных устоев сегодняшнего дня.

Литература

1. *Блохина Н. Н.* М. А. Булгаков — врач и писатель: философия чистой совести // БМЖ. 2006. № 7. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/m-a-bulgakov-vrach-i-pisatel-filosofiya-chistoy-sovesti
2. *Бузмакова А. Л.* Образ врача в отечественной драматургии // Скиф. 2019. № 2 (30). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-vracha-v-otechestvennoy-dramaturgii
3. *Булгакова Е.* Воспоминания о Михаиле Булгакове М.: Советский писатель, 1988. 532 с.
4. *Графова Н. В.* Врач у Булгакова: профессия или миссия? // Славянские чтения — 2021: сборник материалов Международной научно-практической конференции, Стерлитамак, 24–25 мая 2021 года / отв. редактор С. В. Минибаева. Стерлитамакский филиал БашГУ: 2021. С. 31–36.
5. *Кондубаева Р. А.* Персонаж-доктор в художественной прозе М. А. Булгакова // interactive-plus.ru. URL: https://interactive-plus.ru/e-articles/study-4/study-4–2537.pdf
6. *Лакшин В.* Мир Михаила Булгакова // Литературное обозрение. 1989. № 10. С. 9–19

7. *Лапа Т. Н.* Воспоминания о М. Булгакове М.: АСТ Астрель, 2006. 686 с.
8. Михаил Булгаков. Белая гвардия. URL: https://www.lib.ru/BULGAKOW/whtguard.txt
9. *Петелин В.* Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. М.: Московский рабочий, 1989. 279 с.
10. *Соколов Б. В.* Расшифрованная «Белая гвардия». Тайны Булгакова. М.: Яуза, Эксмо, 2010. 320 с.
11. *Стоякин В. А.* Пять врачей «Белой гвардии» // Гражданская война Михаила Булгакова URL: https://m-bulgakov.ru/publikacii/grazhdanskaya-voyna-mihaila-bulgakova/p27
12. *Тинченко Я. Ю.* Белая гвардия Михаила Булгакова. Киев, 1997. 252 с.
13. Трансформация образа врача в русской литературе XIX века // Вестн. Самар. гуман. академии. Вып. Философия. Филология. 2010. № 2 (8). С. 186–194.
14. *Яблоков Е. А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». 2-е, доп. М.: Языки русской культуры, 1997. 191 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.002
УДК 821.161.1; 821.161.1–1; 821.161.1=111

Беджанян К. Г.
Беджанян Кристина Генриховна — кандидат филологических наук, доцент,
Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА
Email: bejanyan@litinst.sci.am

СТИХОТВОРЕНИЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ЯРОСТНЫЕ ПТИЦЫ» НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

В работе рассматриваются три перевода стихотворения, выполненные Дойч и Ярмолинским, Селвером и Бонвером. Отмечается значимость данного произведения для автора и подчеркиваются выделенные им и переводчиками различные символы, образы, сохранение переводчиками композиции стихотворения, воспроизведение или игнорирование метрического размера и мелодики оригинала.
Ключевые слова: «Яростные птицы», «Граду и миру», «Современная русская поэзия», Пол Селвер.

Bejanyan K. H.
VALERY BRUSOV'S POEM «THE FIERCE BIRDS» IN ENGLISH

This paper examines three translations of the poem done by Selver, Bonver and Deutsch and Yarmolinskytry. I highlight its significance for the author and also accentuate the attention paid to the various symbols and images identified by the author and translators, bringing to the fore the translators' preservation of the poem's composition, with particular emphasis on their reproduction or disregard of the original's metrics and melody.
Keywords: «The Fierce Birds», «Urbi et orbi», «Modern Russian Poetry», Paul Selver.

Написанное в 1901 году стихотворение Валерия Яковлевича Брюсова «Яростные птицы» является одним из самых ярких образцов русского символизма. Спустя два года, в 1903 году, оно было опубликовано в разделе «Антология» сборника «Граду и миру», куда вошли стихотворения, стилизованные под античную и мировую классику, отражающие интерес поэта к историческим и культурным темам, как, например, «Сон», «В раю», «Лед и уголь» или посвященное Ф. Сологубу «Сладострастие». Поэта вдохновляли далеко не прежние синтетические образы предыдущих сборников. Для самого себя тогда из всех жизненных путей Брюсов выбрал «путь труда, как путь иной», дабы изведать тайны «жизни мудрой и простой». Всё чаще он обращался к так называемой «гражданской» теме. Классическим примером брюсовской гражданской лирики (и, пожалуй, наиболее известным в новом сборнике) является стихотворение «Каменщик».

В этот период поэта волновали темы искушения, пробуждения неподвластных ему страстей, он мучился от влияния непознанных сил на человеческую душу. Напомним, что именно в этом сборнике наибольшее развитие по сравнению с «Третьей стражей» получает урбанистическая тема: жизнь большого города во всех её проявлениях рисуется поэтом отдельными штрихами. Здесь видны и чувства рабочего («И каждую ночь регулярно я здесь под окошком стою» [2, с. 396]), и истинные переживания обитательницы «дома с красненьким фонариком» [2, с. 398]. Однако именно здесь также появляются (хоть и немногочисленные) стихотворения, в которых явно проглядывается надуманное самообожание («И девы и юноши встали, встречая, венчая меня, как царя» [2, с. 402]). В некоторых проскальзывает явная эротомания, сладострастие (такими стихотворениями в значительной степени, к примеру, наполнен раздел «Баллады»). В другом разделе — «Элегии» — на первый план выходит тема любви, которая становится неким священнодействием, «религиозным таинством» (например, как в стихотворении «В Дамаск»). Невозможно не заметить, что в «Urbi et Orbi», по сравнению с предыдущими сборниками, где Брюсов совершал лишь робкие, по определению Дмитрия Благого, шаги по пути к Новой Поэзии, поэт является читателю уже нашедшим своё призвание и во многом определившим свой путь мастером. Не зря многие считают, что именно после выхода «Urbi et Orbi» Брюсов становится признанным вождём русского символизма [1, с. 600].

Но вернемся к «Яростным птицам», в котором мистический образ огненных птиц символизирует страсть, разрушающую традиционные нормы и открывающую двери перед запретными человеческими желаниями. Соответственно, стая птиц, проносящаяся над небесным чертогом и оставляющая после себя «неестественный блеск», нарушает первозданную чистоту, заставляя даже ангелов предаться соблазнам.

В 1921 году это стихотворение появляется в составленной Бабеттой Дойч и Авраамом Ярмолинским* антологии «Современная русская поэзия»

* Бабетта Дойч (22.09.1895–13.11.1982) окончила Барнард-колледж в 1917, а с 1940-х преподавала в Колумбийском университете, где в 1946 получила почётную степень доктора литературы. Авраам Ярмолинский (13.01.1890–28.09.1975) с 1918–1955 руководил Славянским отделом Нью-Йоркской публичной библиотеки, где и познакомился с Дойч. В 1921 получил докторскую степень в том же университете, а 28 апреля они поженились. Вместе супруги перевели на английский многих поэтов и писателей,

Copyright © 2026

(в их же переводе на английский язык), которая имеет интересную, трехчастную композицию: открывается предисловием, написанным, судя по подписи, в Нью-Йорке, 28 июня 1921 года, за которым следует содержание, после чего появляется вступительное эссе (уже без датировки), а прежде чем представить избранные произведения, составители давали небольшую биографическую справку об авторе. Таким образом, в предисловии переводчики пояснили, что они при составлении антологии придерживались

> «идеи, что вложили в оригиналы столько же, сколько и позаимствовали. Соблюдение метрической и ритмической структуры стало возможным благодаря существенному сходству двух языков в отношении стихосложения. В вопросах образности и тончайших технических аспектах также предпринималась попытка быть максимально верными, насколько это позволяют языковые средства <…> Личность каждого поэта раскрывается в примечании, предшествующем выбору из его произведения, а последовательность поэтических движений кратко указывается во вступительном эссе»[*].

В этом восьмистраничном эссе представлены все более или менее известные на тот момент (напомним, что работа над антологией шла почти параллельно появлению некоторых произведений в русской печати. — *К. Б.*) поэты от Пушкина до Клюева. Здесь представлены основные тенденции русской литературы, а о Брюсове, в частности, отмечено, что он был «сознательным мастером, обладающим подлинным музыкальным даром» [3. P. XV], значительно обогатившим тот вид искусства, которым он пользуется.

Раздел о самом поэте открывается следующим пояснением:

«Биография Брюсова совпадает с его библиографией. Он посвятил свою жизнь трудам любознательного поэта и чуткого эрудита. В 1913 году, в возрасте сорока лет, он начал публиковать полное собрание своих произведений в двадцати пяти томах. Помимо поэзии, оригинальных и переведенных стихов, оно включает два романа, рассказы, драмы и критические работы <…>

Еще до совершеннолетия он попал под влияние французских символистов, и его корабль пустился в плавание под их флагом. Годы, проведенные в Европе, придали этой симпатии особую остроту. Он пытался перенести французский верлибр на русскую землю, и, среди прочего, антология французской лирики XIX века свидетельствует о его занятиях по изучению галльского языка. Действительно, он занял ведущее место среди русских символистов, став редактором их московского органа («Весы») <…>

Революция не заставила Брюсова эмигрировать, и он трудится над сохранением преемственности русской культуры. В литературном плане он занимает важный правительственный пост»[**].

Отметим, что в 1917 году другой небезызвестный переводчик с русского Пол Селвер[***] издал двуязычную 65-страничную книгу [5] «Современная русская поэзия: тексты и переводы», где из Брюсова представлены пять стихотворений, а «Яростные птицы» появляются как «Birds of wrath» на страницах 24–25 с примечанием переводчика, что метрический размер[****] оригинала не был воспроизведен [8].

создали антологии поэзии: современной русской (1921) и современной немецкой (1923). Позднее в 1966 г. была выпущена еще одна книга «Два столетия русской поэзии: антология от Ломоносова до Вознесенского». Благодаря им англоязычный читатель узнал Чуковского, Лескова, Пастернака, по-новому открыл для себя Пушкина, Достоевского, Тургенева, Гоголя, Чехова. Список можно продолжать бесконечно. // Бабетт Дойч в электронной энциклопедии Колумбийского университета на GeoCities.com

[*] We are attached to the idea that we have given as much to the originals as we took from them. Adherence to metrical and rhythmical structure was possible, owing to the essential likeness between the two languages with regard to versification. In matters of imagery and the finer aspects of technique there was also an attempt to be as faithful as the linguistic media allow <…> The personality of each poet is brought out in a note preceding the selection from his work, and the filiation of poetic movements is briefly indicated in the introductory essay <…> [3. p. V–VI]. (перевод с англ. — *К. Б.*) Полностью тексты оригинала и переводов приведены в таблице № 5 с аллитерациями.

[**] Brusov's biography coincides with his bibliography. He has filled his life with the labors of a curious-minded poet and a sensitive erudite. In 1913, at the age of forty, he began publishing the complete edition of his works in twenty-five volumes. In addition to poetry, original and translated, it includes two novels, tales, dramas and critical work <…>
Before he came of age he fell under the spell of the French symbolists and his argosy began by sailing under their colors. His European years sharpened these sympathies. He tried to transplant the French vers libre into Russian soil, and among other things, an anthology of French lyrics of the nineteenth century bears witness to his Gallic apprenticeship. Indeed, he achieved a leading place among the Russian symbolists, becoming an editor of their Moscow organ (Vesy: The Balance) <…>
The revolution has not exiled Brusov, and he is laboring to preserve the continuity of Russia's culture. In a literary capacity he holds an important Government post // Ibid, [3. P. 81]. // [6; 7].

[***] Paul Selver (1888–1970) — британский писатель, поэт и один из самых известных переводчиков с чешского, русского, словацкого и др. славянских языков.

[****] Отметим, что оригинал написан четырехстопным дактилем, но ни один из трех переводчиков, а не только Селвер, не использовали этот размер, так как столкнулись с фундаментальной проблемой: русский дактиль из-за краткости английских слов и преобладания односложных корней плохо приживается в английском стихосложении. Попытка написать этот текст чистым дактилем на английском неизбежно привела бы к неестественной деформации ударений. Соответственно, Селвер, пожертвовав формой ради точности передачи метра, выбрал строгий, маршевый, максимально регулярный анапест с достаточно гладким, но монотонным ритмом. Бонвер попытался сохранить женские окончания Брюсова, но из-за этого его анапест стал ритмически шероховатым. Дойч демонстри-

Через два года Селвер опубликует еще одну антологию современной славянской литературы в прозе и стихах, однако, данного стихотворения Брюсова Селвер не представил на ее страницах [4] (здесь другие три стихотворения — *К. Б.*).

Доподлинно известно, что не менее известный русско-американский поэт и переводчик, посвятивший около двадцати лет адаптации русской поэзии на английский язык Евгений Бонвер[*] переводил это стихотворение в сентябре 2000 года, но в какой-либо книге оно не было опубликовано.

Необходимо отметить, что мимолетный полет этих метафорических «яростных птиц» символизирует вторжение страстного, иррационального или демонического начала в идеальный, безмятежный мир (как бы обозначающий райские преддверья). Автор подчеркивает, что «птицы с огненными перьями» — символ страсти, вдохновения, рокового чувства или даже некоего революционного порыва, который поэт противопоставляет статичному покою[**]. Его лирический герой — отстраненный наблюдатель, который фиксирует произошедшую трансформацию, осознавая двойственность бытия: соединение божественного и земного, святого и греховного. На это указывает и цветовая гамма: контраст белого и передающего напряжение и эмоциональный накал доминирующего красного и все эти вспышки, отблески, неестественное сверкание являются традиционными маркерами страсти, жизни и опасности.

Исключительное значение приобретает композиция стихотворения: две логически-разделенные части, построенные на антитез–: противопоставление чистого, белого мрамора и неестественного огненно-алого блеска. Сравним: в первой строфе обрисовано динамичное появление фантастических птиц, пролетающих над «райскими преддверьями». Их пламенный облик оставляет неизгладимый след на чистом мраморе. Во второй части появляются ангелы (олицетворение праведности, которая оказывается бессильной перед искушением, то есть грех здесь трактуется не как порок, а как некое неизведанное, притягательное знание), которые, несмотря на явную святость места («алмазные своды»), все же поддаются искушению, впиваясь в «тайные соблазны» от оставленного птицами следа и «на чистом мраморе, на пороге девственном» (символах невинности, духовной чистоты, а также религиозных и моральных табу), поддаются всепоглощающей страсти, роковому чувству и порыву, сметающему любые преграды и запреты. Сравним, с ликующими, любующимися и наслаждающимися тайными, сладкими и запретными плодами ангелами у Дойч и Ярмолинского (*Angels exulted in fruits that are secret and sweet and forbidden*); с ангелами, пьющими из кубков, наполненных таинственными соблазнами у Бонвера (*Angels drank from goblets of mysterious lures*) и залпом выпитые ангелами много тайных искушений, простирающихся в бесконечную ввысь под хрустальным сводом у Селвера (*Most secret enticements by angels were quaffed*).

рует наиболее зрелый поэтический подход: сохраняя анапестическую природу куплетов (AABB) с мужскими окончаниями, избавляет текст от монотонности.

[*] является создателем одного из крупнейших поэтических архивов в сети *Yevgeny Bonver's Translations — Poetry Lovers' Page*, где собрано свыше 600 переведенных стихотворений более чем 80 авторов [14]. На этой площадке мы не раз находили прекрасные произведения русских мастеров поэтического искусства на английском языке в переводе Бонвера (1937–2008) (н-р, из Брюсова «Юному поэту»/To a Young Poet; «Сонет к форме»/A Sonnet to Form; «Дон Жуан»/(Don Juan и др.) Примечательно, что Бонвер предваряет свои переводы обширной биографической статьей, в которой не только представляет поэта, но и разбирает его стихи. Вот что он, в частности, пишет о Брюсове: «Bryusov is considered to be one of the founders of Russian symbolism. He was a poet, a writer, a scholar, a polyglot and a publisher <…> the leader of Russian symbolism during the cultural revival known as the Silver Age <…> Bryusov's collection of poetry "Venok" ("The Wreath") is among the highest achievements in Russian literature». Далее представлены биографические подробности, с перечислением знаковых событий и произведений мэтра, с обобщением, «Bryusov himself tried a variety of styles in his numerous poems, but his best achievements belong to symbolism. His poetry ranged from sophisticated eroticism to mythology, legends and epic subjects». В отличие от многих современных переводчиков, которые адаптируют русскую классику в белый стих, Бонвер ставил целью сохранять оригинальную музыку, ритм и рифму, впрочем, как и Брюсов. Он особо подчеркивает, что «Bryusov <…> was also instrumental in introducing Western works to Russian audiences through his translations of Charles Baudelaire. He also edited the important symbolist magazine "Vesy" ("The Scales"), which was modeled after a similar French publication and showcased the works of Russian writers alongside European symbolists. In 1892 three collections of verse were published under the title "The Russian Symbolists" <…> He experimented with literary form and valued suggestion, intuition and musicality in his work» [11; 10].

[**] В контексте исторической эпохи можно обобщить, что это предвестник новых, неизведанных эмоций.

Рассмотрим, смогли ли переводчики сохранить основные брюсовские символы, образы и мотивы? Итак, не совсем приветствуем выбор Селвера «birds of wrath» — птицы гнева разодетые в огненное оперение — который не полностью передает образ оригинала, где птицы с огненными перьями выступают символом разрушительной страсти, внезапного откровения, обновления и даже вестниками высших, инфернальных сил (как Феникс). Точно также не поддается объяснению привнесение лишнего деепричастия у Дойч — *kindling the air* или добавление Бонвером определения к перьям — *of pure fire*. Заметны отклонения от оригинала и в строках 2–4:

Табл. № 1

оригинал	Дойч	Бонвер	Селвер
Пронеслись над белыми райскими преддверьями,	Through the white portals of Paradise flamed like desire.	Flew above the entrance into God's Empire.	Over heaven's white portals were borne in their flight;
Огненные отблески вспыхнули на мраморе,	Virgin vistas reared, lit with quivering red,	The inflamed reflections reached the marble whiteness,	On the marble the fiery refulgences flared.
И умчались странницы, улетели за море.	And beyond seas were the trackless wanderers fled.	And the strangers vanished in the waters' vastness.	Then swiftly o'er ocean the wanderers fared.

Противопоставление второй строфы в той или иной степени отражено во всех переводах:

Табл. № 2

		Подстрочник
Дойч	But on the pillars of marble, on the threshold were thrown Crimson shadows incredible, sunk in the stone	Но на мраморные колонны, на порог отбрасывались невероятные багровые тени, потонувшие в камне
Бонвер	But, on the virgin marble of the steps of the entrance, Somewhat ever reddened by unnatural radiance	Но на девственном мраморе ступеней входа, Что-то покраснело от неестественного сияния
Селвер	But upon the pure marble, the threshold unstained, There was something unwonted that flushed and remained	Но на чистом мраморе, на пороге незапятнанном, было что-то, непривычное, что вспыхнуло и осталось

Концовка стихотворения, однако, остается открытой: Брюсов не дает морализаторской оценки, предлагая читателю самостоятельно осмыслить природу греха и решить, принесли ли «яростные птицы» с собой заразу греха или все же это очистительное пламя.

Табл. № 3

оригинал	Дойч	Бонвер	Селвер
И в вратах под сводами, вечными, алмазными,	And, under the arch, in eternity's radiance hidden,	And by gates and arches, everlasting, purest…	'Neath the crystalline vault never-ending aloft
Упивались ангелы тайными соблазнами	Angels exulted in fruits that are secret and sweet and forbidden	Angels drank from goblets of mysterious lures	Most secret enticements by angels were quaffed

Еще раз обратимся к цветовой палитре и напомним, что в оригинале контрастируют два цвета: белый = чистый и красный/алый = огненный/пылающий. Как это отражено в переводах, представлено в таблице № 4.

		Подстрочник
Дойч	feathers of ***fire***	Перья из огня
	white portals of Paradise ***flame***d like desire.	Белые врата Рая пылали, словно желание.
	Virgin vistas reared, lit with quivering ***red***	Девственные просторы возвышались, освещенные дрожащим красным светом,
		Первозданные пейзажи возвышались, освещенные дрожащим красным светом
Бонвер	***pure*** fire,	чистый огонь,
	Flew above the entrance into God's Empire.	Пролетали над входом в Царство Божье.
	The ***inflame***d reflections reached the marble ***whiteness***,	Пылающие отражения достигали мраморной белизны
	But, on the ***virgin*** marble of the steps of the entrance,	Но на девственном мраморе ступеней входа,
	Somewhat ever ***reddened*** by unnatural radiance	Что-то покраснело от неестественного сияния
Селвер	Birds of wrath with their plumage of ***fire*** all bedight	Птицы гнева, озаренные огненным оперением,
	Over heaven's ***white*** portals were borne in their flight;	Проносились в полете над белыми вратами небес;
	On the marble the fiery refulgences ***flared***.	На мраморе вспыхнули огненные сияния
	But upon the ***pure*** marble, the threshold ***unstained***,	Но на чистом мраморе, на пороге незапятнанном,
	There was something unwonted that ***flushed*** and remained	было что-то, непривычное, что вспыхнуло и осталось

Обратимся к звукописи. Брюсов мастерски использует фонику, создавая эффект гипнотического заклинания. Все это обилие передающих шелест крыльев и мистическое напряжение шипящих и свистящих согласных (***с, з, ч, ц***), все эти ассонансы и аллитерации придают произведению музыкальность, характерную для символистской поэтики. Здесь в целом отражены эстетические взгляды Брюсова, который видел в поэзии инструмент для погружения в тайны человеческой психики и побега за пределы повседневной реальности. Об этом свидетельствует и мелодика оригинала: динамичный и тревожный ритм стиха передает ощущение стремительного полета мифических птиц, нарушивших вечный покой рая. Рассмотрим, отражена ли просодия в переводах:

Табл. № 5

Аллитерация	оригинал	Дойч	Бонвер	Селвер
р — н — п — м — л — с — з — ч — ц Дойч и Ярмолинский передали аллитерацию не только на ***f-v-w-s-z***, но и сочетания ***dl –fl-bl-fr-kr-tr-thr.*** Бонвер ограничился звуками ***ʤ-f-v-w-s-z*** с чередованием ***fl-bl***, что практически отражено у Селвера.	Яростные птицы с огненными перьями Пронеслись над белыми райскими преддверьями, Огненные отблески вспыхнули на мраморе, И умчались странницы, улетели за море. Но на чистом мраморе, на пороге девственном,	***K*i*ndl*ing the air, ***f*ierce birds ***w*ith ***f*eathers of ***f*ire, ***Thr*ough the ***w*hite portals of Pa***r*adise ***fl*amed like de*s*ire. ***V*irgin ***v*ista*s* ***r*eared, lit ***w*ith ***qu*ive***r*ing ***r*ed, And beyond seas were the ***tr*a*ckl*e*ss*** wande***r*er*s* ***fl*ed.	***F*ierce birds, ***w*ith ***f*eather*s* made of pure ***f*ire, ***Fl*ew abo***v*e the entran***c*e into God's Empire. The in***fl*amed re***fl*ection*s* reached the mar***bl*e ***w*hitene***ss***, And the ***s*tran***g*er*s*** ***v*anished in the ***w*ater*s***' ***v*a*s*tne*ss***.	***B*ird*s*** of wrath ***w*ith their plu***m*a*g*e of ***f*ire all be***d*ight O***v*er hea***v*en's ***w*hite portal*s* ***w*ere ***b*or*n*e in their ***fl*ight; O***n*** the ***m*ar*bl*e the ***f*iery re*f*ul***g*en*c*es ***fl*ared. The***n*** ***s*wiftly o'er ocea***n*** the ***wa****n*derer*s*** fared.

	Что-то все алелося блеском неестественным, И в вратах под сводами, вечными, алмазными, Упивались ангелы тайными соблазнами. [2. С. 467]	But on the pi***ll***ar***s*** of mar***bl***e, on the ***thr***eshold were th***r***own C***r***imson shadows inc***r***edi***bl***e, sunk in the stone. And, under the arch, in eternity's ***r***adianc***e*** hidden, Ange***ls*** exulted in ***fr***uits that are ***s***e***cr***et and ***sw***eet and ***f***orbidden[3]	But, on the ***v***ir***g***in mar***bl***e of the ***s***tep***s*** of the entran***c***e, ***S***ome***w***hat e***v***er reddened by unnatural radian***c***e, And by gate***s*** and arche***s***, e***v***erla***s***ting, pure***s***t… An***g***el***s*** drank from go***bl***et***s*** of my***s***terious lure***s***[14]	But upo***n*** the pure ***m***ar***bl***e, the threshold un***s***tai***n***ed, There ***w***as ***s***o***m***ethi***n***g u***nw***o***n***ted that ***fl***ushed a***n***d re***m***ai***n***ed; — '***N***eath the cry***s***talli***n***e ***v***ault ***n***e***v***er-***e***nd***i***ng aloft ***M***o***s***t ***s***ecret e***n***ti***c******e******m******e******n***t***s*** by a***ng***el***s*** ***w***ere quaffed. [5]
Ассонанс а — ***и*** -е- ***о*** — ***у***	ЯрОстнЫЕ птИцЫ с ОгнЕннЫмИ пЕрьЯмИ ПрОнЕслИсь нАд бЕлЫмИ рАйскИмИ прЕддвЕрьЯмИ, ОгнЕннЫЕ ОтблЕскИ вспЫхнулИ нА мрАмОрЕ, И УмчАлИсь стрАннИцЫ, УлЕтЕлИ зА мОрЕ	[aɪ] — kindling, white, paradise, like [ɪ] — kindling, with, virgin, vistas, lit, quivering, trackless, pillars, crimson, incredible, in, eternity's, hidden, exulted, secret, forbidden [ɪ:] — fierce, feathers, desire, beyond, seas, exulted, sweet [aɪə] — fire, desire, [e] — red, fled, threshold, incredible	[ɪ - ɪ:] — fierce, feathers, reflections, reached, with, into, inflamed, whiteness, vanished, in, vastness, virgin, purest, goblets, mysterious [ə:] — birds, virgin, feathers, waters, ever [eɪ] — made, inflamed, gates [aɪə] — fire, empire [juə] — pure, lures [e] — entrance, reflections, ever, steps, reddened [a:] — marble, arches vastness, everlasting [aɪ] — whiteness, kindling, white, by [æ] — and, strangers, unnatural, drank [ʌ] — above, God's, but, unnatural, goblets, somewhat	[ə:] — birds, over, were, wanderers [a:] — wrath, marble [ɪ] — with, plumage, in, swiftly, something, crystalline, never-ending, enticements [aɪə] — fire, empire [e] — heaven, never-ending, enticements [aɪ] — white, flight, white, by [ɔ:] — all, portals, borne, wanderers, was, unwonted, vault, quaffed [ɛə] — flared, their, fared, there [eɪ] — unstained, remained

Итак, предпринятый сравнительный анализ показал, что все три переводчика, сохранив композиционное деление оригинала, где в первой строфе птицы проносятся над небесами («райскими преддверьями»), оставляя после себя «неестественный блеск» и следы на девственном мраморе, а во второй появляются ангелы, охраняющие райские врата, которые, однако, поддаются тайным соблазнам от соприкосновения с неземной страстью, нарушая собственную непорочность что позволило им представить на английском языке эту глубокую философско-мистическую аллегорию, типичную для русского символизма, с его ярко обозначенным мистицизмом, описывающим столкновение духовного (божественного) и земного (страстного) начал, искушение и грехопадение, пренебрегли другими значимыми составляющими поэтического текста.

Литература

1. *Благой Д.* Брюсов // Литературная энциклопедия: в 11 т. 1929–1930. М.: Ком. Акад., 1930. Т. 1. Стб. 593–606 // https://bryusov.lit-info.ru/bryusov/about/biografiya-variant-4.htm
2. Брюсов В. Яростные птицы // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. 568с.

3. *Deutsch B., Yarmolinsky A.* Modern Russian poetry. New York, Harcourt, Brace and Company Collection. 1921. 217p. // Modern Russian poetry; an anthology by deutsch, babette, 1895-
4. *Selver P.* Anthology of Modern Slavonic Literature in Prose and Verse Selected and Translated, with an Introduction, by P. Selver. London: KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO. LTD. New York: E. P. Dutton & Co. 1919. 352 p.
5. *Selver P.* Modern Russian poetry: texts and translations. London & New York: Kegan Paul, Trench, Trubner, & co., 1917. 65 p.
6. https://archive.org/details/modernrussianpo00yarmgoog
7. https://books.google.am/books?id=R2kMAAAAIAAJ&redir_esc=y
8. https://books.google.am/books?id=tHkNAwAAQBAJ&pg=PR7&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false
9. https://en.wikisource.org/wiki/Anthology_of_Modern_Slavonic_Literature_in_Prose_and_Verse
10. https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/literature/valery-bryusov/index.html
11. https://ruverses.com/valery-bryusov/
12. https://ruverses.com/valery-bryusov/the-fierce-birds/712/
13. https://www.poetryloverspage.com/yevgeny/index.html
14. https://www.poetryloverspage.com/yevgeny/bryusov/fierce_birds.html

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.003
УДК 821.161.1

Богданова О. В.
Ольга Владимировна Богданова — доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: olgabogdanova03@mail.ru

ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ РОЗАНОВОЙ (ПЕРВЫЙ РУССКИЙ АВАНГАРД)*

В статье на примере стихотворения «Сон ли то…» и живописной картины «Пожар в городе» показано, как взаимосвязаны художнические и поэтические практики Ольги Розановой (1886–1918), художницы и поэтессы первого русского авангардиста. Выдвинуто предположение об уточнении датировки стихотворения «Сон ли то…»: предложено считать не 1917, как полагали исследователи, но 1914 год. Показано, что яркие изобразительные особенности манеры О. Розановой, проявившиеся в ее живописном творчестве, оказались тесно связанными с ее поэтическим опытом. Внимание к цвету стало одним из характернейших знаков ее поэзии петербургского периода, отразилось на образно-символической насыщенности ее стихов. Сделан вывод о том, что сопоставительный анализ вербального и визуального в творчестве О. Розановой предоставляет возможность уточнить время создания и хронографию ее поэтических текстов, найти более глубоких пластов ее авангардного творчества
Ключевые слова: О. Розанова, вербальное и визуальное, «Пожар в городе», «Сон ли то…», кубофутуризм.

Bogdanova Olga V.
VERBAL AND VISUAL IN THE WORK OF OLGA ROZANOVA (THE FIRST RUSSIAN AVANT-GARDE)

Using the example of the poem “Is it a Dream…” and the painting “Fire in the City”, the article shows how the artistic and poetic practices of Olga Rozanova (1886–1918), an artist and poetess of the first Russian avant-garde artist, are interconnected. An assumption has been made about clarifying the dating of the poem “Is it a dream…”: it is proposed to consider not 1917, as the researchers believed, but 1914. It is shown that the vivid pictorial features of O. Rozanova’s manner, manifested in her pictorial work, turned out to be closely related to her poetic experience. Attention to color became one of the most characteristic signs of her poetry of the Petersburg period, reflected in the figurative and symbolic richness of her poems. It is concluded that a comparative analysis of the verbal and visual in O. Rozanova’s work provides an opportunity to clarify the time of creation and chronography of her poetic texts, to find deeper layers of her avant-garde creativity.
Keywords: O. Rozanova, verbal and visual, “Fire in the city”, “Is it a dream…”, cubofuturism.

На рубеже XIX–XX веков, в период бурного расцвета искусства и литературы, едва ли можно было найти образованных молодых юношей и девушек, кто бы не зачитывался поэзией и сам не пробовал писать стихи. Именно эту склонность подчеркнул в Ольге Розановой художник И. Клюн, говоря о начале 1900-х годов: «В эти годы <она> интересовалась литературой, музыкой и скульптурой, пробуя свои силы во всех этих областях» [8, с. 2]. Исследователь Н. Гурьянова добавляет: «…символизм и модерн были <…> важными источниками поэтики начального этапа ее творчества (включая и юношеские стихи в духе наивного подражания символизму)» [7]. Ту же мысль подтвердят Н. Власова [5] и В. Терехина: «Ольга Розанова еще в гимназические годы во Владимире начала писать стихи» [14].

Специалистами-искусствоведами признано, что наиболее плодотворный период творчества Розановой начинается с 1910 года, когда художница переезжает из Москвы в Петербург и входит в состав «Союза молодежи», примыкая к деятелям петербургского художественного авангарда во главе с М. Матюшиным и Е. Гуро. К этому времени относится регулярное участие Розановой в ряде авангардистских выставок — «Союз молодежи» (апрель 1911, Санкт-Петербург), «Союз молодежи» (январь 1912, Санкт-Петербург), совместная выставка художников «Союза молодежи» и «Ослиного хвоста» (март 1912, Училище живописи, ваяния и зодчества, Москва), «Союз молодежи» (октябрь 1913, Санкт-Петербург) и др.

Среди живописных работ Розановой этих лет — полотна всех основных изобразительных жанров: пейзаж, портрет, натюрморт. Пейзажные работы преимущественно связаны с городскими образами родного Владимира, куда (как и многие художники того времени) она отправлялась в летнее время для работы — «Городской пейзаж с извозчиком» (1910), «Красный дом» (1910), «На бульваре» (1911–1912), «Кузница» (1911–1912), «Городской пейзаж. Крыши» (1912). Тогда же петербургская тема — «Ресторан (Кафе)» (1911), «В кафе» (1912). Среди портретов — «Портрет девочки» (1910–1911), «Портрет Анны Владимировны Розановой» (1912), «Автопортрет» (1912), «Портрет дамы в зеленом платье» (1913). Многочислен ряд натюрмортов — «Натюрморт с помидорами» (1910–1911), «Кувшин с цветами» (1911–1912), «Натюрморт с кувшином и яблоками» (1911–1912), «Натюрморт с зеленым кувшином» (1912),

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

«Ваза» (1912), «Голубая ваза с цветами» (1912–1913), «Натюрморт. Глоксинии» (1913) и др.

Именно в эти годы проявилась организаторская роль Розановой. С момента вхождения в «Союз молодежи» она занимала ключевые позиции в объединении — участвовала в подготовке выставок, занималась рекламой, подготовкой объявлений и деклараций, активно включалась в обсуждение творческих вопросов на собраниях и диспутах, в 1913 году она стала членом правления «Союза молодежи». Тогда же она приступила к разработке теоретических основ и обоснованию ведущих принципов нового искусства — в частности весной 1913 года ею был подготовлен «Манифест “Союза молодежи”» [9]. Примечательно, насколько собственное творчество Розановой согласовывалось с теми тенденциями и направлениями, которые она провозглашала как Credo.

Задачу общества художников «Союз молодежи» Ольга Розанова видела в том, чтобы дать «возможность интересующейся искусством публике ознакомиться с состоянием Современной Молодой Живописи» и раскрыть перед нею «наше боевое художественное *Credo*» [9]. При этом в качестве главных «цепей повседневности», сковавших Свободное Искусство, Розанова выводит (квалифицирует) три основных звена: «политика, литература и кошмар психологических эффектов» [9].

Что касается *политики*, то с этой категорией в целом все понятно: Свободное Искусство потому и свободно, что не может и не должно состоять на службе государства, политических партий или практического разрешения социальных проблем. Свободное искусство есть искусство для искусства, фактически «чистое искусство». И этой грани служения творчество Розановой никак не касается (если только отраженно — в интерпретации поздней социологизированной критики).

С категорий *литературности* дело обстоит сложнее. От сюжетности в живописи (= литературности) новое искусство действительно как будто бы дистанцируется, особенно в контексте уже намечавшихся в живописи 1910-х мощных тенденций к кубофутуризму и абстракционизму. Между тем в работах самой Розановой той поры сюжетность/литературность еще явно не преодолена. Не только ее городские сценки, но и самый простой натюрморт выстраивает и прописывает видимый и отчетливый сюжетный ряд. Такова, например, «Голубая ваза с цветами», где присутствие мотива зеркала, то есть отраженной реальности, эксплицирует авторское (и зрительское) размышление, рассуждение, апелляцию к литературной традиции символического (и символистского) восприятия «другой» реальности. Преодоление границ видимого и невидимого, реального и фантазийного, истинного и зеркально преломленного занимает художницу и семантически пронизывает ряд ее работ тех лет.

Однако особенно любопытны низвергающие апелляции художницы к «*кошмару психологических эффектов*» — к той теоретической позиции, которая многократно акцентирована в манифесте и отрефлексирована в различных ее огласовках. Так, Розанова императивно заявляет в манифесте: «Мы объявляем борьбу всем культивирующим *сентиментальность личных переживаний* самовлюбленным Нарциссам, для которых нет ничего дорогого, кроме собственного, без конца ими отражаемого лика!» [9; курсив наш. — *О. Б.*]. Понятно, что речь не идет об автопортретах, но шире — о позиции художника, о возможности через картину передать, перевоссоздать, выявить субъективность личных переживаний. Или, как еще более резко определит далее Розанова, — «тиранию душевных переживаний» [9]. Иными словами, речь идет о психологизме, о психологической манере письма, которая традиционно и намеренно была эксплицирована на картине художника-реалиста. Очевидно, что, высказывая упрек в психологизме, Розанова имеет в виду главным образом «художников Прежнего Искусства» — художников «Мира искусства» и особенно «Союза русских художников», «эпигонов передвижничества», всех тех, кто «обречены не поспевать за стремительным бегом времени» [9].

Между тем если взглянуть на работы Розановой «Городской пейзаж с извозчиком», «Красный дом», «На бульваре», «Кузница» и др., то в них (и в «Ресторане» или «В кафе») открыто и ощутимо *личное переживание* художницы. Само обращение к картинкам города юности, воспроизведение его знакомых уголков и улиц, воспоминания о родном доме и даже крышах — видимое проявление сентиментальности, путь психологизации живописи, от которой в манифесте Розанова решительно отрекается.

Как справедливо пишут В. Гусев и Е. Петрова об одной из лучших работ Розановой того периода «Кузница», уже вскоре «ее умом целиком завладеют идеи футуризма, и она будет воспевать <…> “абстрактное творчество” и “жажду вечного обновления”» [13, с. 294], пока же «Кузница» (и др. полотна) еще «парадоксально представляет собой то “знакомое и понятное”, что вскоре художница начнет отрицать» [13, с. 294]. Акцентированное искусствоведами «знакомое» и «понятное» и есть тот знак психологизма, та сентиментальность, те душевные переживания, которые «тиранят» саму Розанову и от которых она манифестационно призывает избавиться.

Нет сомнения, что именно в рамках петербургского периода Ольга Розанова обратилась к созданию стихов по сути «профессионально», в попытке реализации себя в новом виде искусства. Относительно художнических приоритетов Розановой этого периода писал А. Эфрос: «Розанова родилась футуристкой. Если бы движение не пришло ей навстречу уже сложившимся и готовым, она должна была бы изобрести нечто подобное, очень близкое по форме и совершенно тождественное по сути» [15, с. 229]. Естественно предположить, что и в поэзии Розано-

ва должна была тяготеть к футуристическим практикам, тем более что в атмосфере таковых она и пребывала в Петербурге.

Причинами смещения вектора творческого поиска стали для Розановой обстоятельства объективные и субъективные. Важно, что Розанова была непосредственным свидетелем живого процесса сближения живописи и поэзии в начале XX века — как на примере творческой деятельности художников-поэтов (например, поэта и живописца Д. Бурлюка, тепло расположившего ее к себе), так в процессе интенсивной работы над оформлением десятков книг своих собратьев-стихотворцев. С одной стороны, новая поэзия широко звучала на творческих вечерах и литературных диспутах, в которых принимали участие художники и поэты, с другой — Розанова была активно вовлечена в создавание футуристических книг, например, А. Крученых. Она придумывала обложки к более, чем десятку крученовских книг, своей рукой вписывала его текст, делала акварельную раскраску графических (литографических) листов, цветом тонировала страницы. Весь тираж крученовских книг оказывался фактически рукописным, в значительной степени ее, розановским. В этой связи искусствоведы настойчиво повторяют мысль, что в выполненных изданиях тексты Крученых и рисунки Розановой «вплетены друг в друга и образуют единую композицию», «цвет и слово действуют синхронно и сонаправленно <…> становясь единым целым» [12]. Или: художник оказывается той силой, которая способна «передать эмоции и ощущения автора, “неукладывающиеся в слова”» [1]. Нет сомнения, что подобные утверждения совершенно справедливы. Однако применительно к Розановой новая роль художника, тесное взаимодействие с поэтом в процессе создания книг акцентируют и дополнительный ракурс — работа со сборниками Крученых погружала Розанову в его стихотворные тексты, на эмоциональном уровне побуждала проникать в их необычное звучание и постигать особый ритм. Личное общение с Крученых оставляло свой след. Объективно не оказаться под обаянием оригинальной поэзии Крученых и его личности Розанова не могла — творчески одаренная, с юности увлеченная поэзией, она неизбежно должна была подойти к попытке создания ее собственных стихотворных текстов. Подобного рода динамика была ожидаема, и импульсом ее во многом действительно стал Крученых. Примерно так, как когда-то М. Ларионов переориентировал Н. Гончарову с занятий скульптурой на живопись, так и Крученых, без сомнения, повлиял на рождение особых стихотворных опытов Розановой.

Один из сохранившихся и напечатанных текстов Розановой — «Наездница» — явно демонстрирует редакторскую, по сути — *соавторскую* вовлеченность Крученых. Присланный Розановой в письме к Крученых текст «Наездницы» был правлен поэтом и позже опубликован в сборнике «Нестрочье» (Тифлис, Сарыкамыш, 1917). Поощряемый Розановой, Крученых «безжалостно» (как определяет Н. Гурьянова) изъял из стихотворения все, что счел «предметным» и «конкретным», те «изящества», в которых Розанова признавалась в ходе переписки: «Когда я писала тебе, что завидую в том, что элемент страшного можешь довести до напряженности, то этим хочу еще сказать, что боюсь за себя, что не свободна от “изящества”, которое своего рода цепь» [10]. В итоге в сборнике «Нестрочье» текст «Наездницы» подписан уже двумя именами — Розанова и Крученых. То есть стихотворные опыты Розановой 1910-х действительно во многом опирались на авторитет Крученых.

Между тем поэзия Розановой может быть рассмотрена не только через посредство Крученых, но и в контексте ее собственных исканий — художнических и стихотворных. Как помним, юная Розанова писала стихи задолго до встречи с Крученых.

Прежде всего следует упомянуть, что датировка стихотворений Ольги Розановой весьма условна и предположительна, то есть не точна — тогда как хронология живописных картин и графики Розановой прочнее привязана к календарному времени, так как сохранились достоверные сведения о том, какие из розановских картин участвовали в той или иной художественной выставке, какие из иллюстрированных ею книг вышли в том или ином издательстве. Учитывая объективные законы творчества и целостность личности творца, можно предположить, что манера писания изобразительных полотен и словесных текстов в определенной мере должны были пересекаться и взаимодействовать. Именно это обстоятельство позволяет уточнить время создания и более точной датировки отдельных стихотворных текстов Розановой.

Будучи художником, мощно работающим с цветом [ср.: 6], Розанова-поэт вряд ли могла бы легко отказаться от зримых и видимых образов в ее поэзии. Именно о подобного рода прочной взаимосвязи свидетельствует, например, сопоставление живописного и поэтического творчества Д. Бурлюка или В. Каменского [см.: Богданова, 2025 а, б, в]. Можно предположить, что и Розанова-поэт органично сохраняла в себе яркое цветовое видение Розановой-художника.

Обратимся к стихотворению Розановой «Сон ли то…»

Сон ли то…
Люлька ли
В окне красном
Захлопнутом
В пламени захлебнувшемся
Кумача
Огня
Медленно качается
Приветливо баюкает
Пристально укутывает
От взглядов дня.
В огне красном

С фонарем хрустальным
Рубиновый свет заливает, как ядом.
И каждым атом
Хрустально малый
Пронзает светом
Больным и алым.
И каждый малый
Певуч, как жало.
Как жало тонок.
Как жало ранит
И раним
Жалом
Опечалит
Начало
Жизни
Цветочно-алой [11, с. 1].

Стихотворение Розановой «Сон ли то…» было опубликовано посмертно, в 1919 году, в газете «Искусство» и — обратим внимание — вышло без датировки [11, с. 1]. На авторитетном сайте владимирского «Розановского центра» этот текст условно отнесен к 1917 году (<1917>). Между тем, на наш взгляд, образно-поэтическая система стихотворения свидетельствует об ином.

С точки зрения стиховедческой, текст написан без соблюдения академически выстроенной рифмы, но организован четким звонким ритмом, выразительным движением, ощутимой звуковой динамикой и лишь в отдельных фрагментах оформлен в подобии рубленного, но неточного двустопного ямба.

Сюжетность и литературность, от которых Розанова декларативно отказывалась в манифесте в 1913 году в этом стихотворении еще открыто просматриваются. Более того, стихотворение выглядит фабульным и даже конкретным, связанным с реальностью и важным зрительным впечатлением.

Без сомнения, в стихотворении изображен пожар — пожар в городе. Весь текст насыщен красным цветом, который густо заполняет стихотворение и демонстрирует различную колористическую на-



Рис. 1. О. Розанова. Пожар в городе. 1914 г.

сыщенность поэтической картины. Доминирующий цвет в стихе красный в его различных оттенках — *красный, кумачовый,* снова *красный, рубиновый, алый, цветочно-алый*. Образный ряд стихотворных строк таков, что слагающие его предметы и образы словно бы отражают красный цвет и тем самым усиливают всполохи огненного пламени и закрепляются (=отражаются) в номинативах *пламя, огонь, свет, окна, фонарь*. Слова, оказавшиеся рядом, закрепленные в пары, в единой синтагме аккумулируют и нагнетают впечатление разбушевавшегося яростного пожара: *окно красное, кумач огня, огонь красный, рубиновый свет. Фонарь хрустальный* — как фантасмагорический калейдоскоп — словно бы дробит образы на части *хрустально малые*, пронзает их *светом больным и алым*.

Центральным образом стихотворения оказывается детская люлька. Словно во сне («Сон ли то…»), люлька качается в *окне красном* // *огне красном*, окне захлопнутом, охваченном пламенем, кумачом огня. Рядом с качающейся колыбелью младенца, *приветливо баюкающей*, *пристально укутывающей*, рубиновый свет пламени уподоблен *яду*, угрожающему жгучей болью и смертью. Слово-сигнал *яд* пробуждает цепочку семантически связанных образов: хрустально малые отблески света распадаются на *атомы* и каждый из них подобен жалу — *Как жало тонок. / Как жало ранит; Певуч, как жало.* Нагнетаемое и нагнетенное упоминание жала (4 раза) вызывает печаль (*опечалит*) и тревогу за жизнь ужаленного (*ра́ним жалом*) младенца, за гибель его *цветочно*-алой жизни (осколок фразеологемы: дети — цветы жизни).

Нет сомнения, что образы, воссозданные Розановой, имеют под собой реалистическую основу — подобное трудно выдумать. Вероятно, художница либо сама видела нечто подобное, либо слышала яркий рассказ об этом. И тогда невольно возникает стойкая апелляция к розановской картине «Пожар в городе» (Рис. 1).

Подобно стихотворению «Сон ли то…», картина «Пожар в городе» выстроена на четком ритме и звучных динамичных шагах, *движении*. Чеканный марш на полотне создается слаженной и организованной работой пожарной команды, четкими действиями ее подразделений-бригад. Доминирующим цветом картины вновь оказывается красный, который пронизывает полотно, дробит его на части, режущие глаз. Красные диски колес пожарных машин и лошадиных колясок (кубо)футуристически распадаются на части, на сегменты и сектора, мощно заполняющие центр картины, обещая решительную схватку пожарных с буйствующим огнем. Образ острого болезненно-смертельного жала, настойчиво звучавший в стихах, перекликается с образом мелких пятнышек, *атомов* разрывающихся языков пламени, похожих на маленьких ядовитых ос (*Певуч, как жало*) в левом верхнем углу картины и поддержанных брызгами-искрами из-под грохочущих по булыжнику колес и лошадиных копыт в нижнем углу. Широкие оранжево-красные всполохи пожара в верху домов дробятся (как в калейдоскопе) на полный спектр цветов радуги, порождаемых оптикой мощного потока водяной струи пожарного брандспойта.

Отчетливо выписанные блестящие каски пожарников в левом нижнем углу картины фантастично превращаются в подобие золотых церковных куполов в центре картины. Метафора *шлемы-купола* преображает воинов-пожарников в спасителей, превращает в христово воинство, утверждающее веру в неизбежность победы над страшной и неуправляемой стихией огня.

Кажется, единственное, чего нет на живописном полотне — детской люльки, мирно и безмятежно качающейся за запахнутым окном. Однако, если вглядеться, то помимо толпы зевак справа, кроме случайных прохожих, сгорбившихся от страха и ужаса, помимо испуганной заливающейся лаем собачки внизу полотна чуть выше слева на металлических перекладинах пожарных лестниц можно увидеть силуэт человека, точнее чьи-то ноги — то ли пожарника, взбирающегося вверх, чтобы спасти невидимого младенца, то ли некой простолюдинки, может быть, матери, бросающейся на помощь своему ребенку. Примечательно, что спектр цветов радуги — согласно детской присказке «Каждый охотник желает знать…» — направлен именно на эту часть изобразительного пространства, где, согласно логике стихотворения, и могла располагаться невидимая на картине люлька.

Художница воспроизводит, как толпа зрителей и зевак справа замерла в ужасе и испуге. Обратим внимание: впереди толпы зевак выделяется силуэт молодой женщины в светлой шляпке. Можно предположить, что это авто-образ самой Розановой, оказавшейся реальной свидетельницей человеческой трагедии на пожаре. Именно на высокое окно расположенного напротив дома и направлен взгляд-диагональ молодой дамы на картине.

Личностное присутствие Розановой-свидетеля, глубоко потрясенной увиденным страшным событием, буквально кричит в художественной (и поэтической) атмосфере работы. При этом должно утверждать, что на картине Розановой изображен пожар не в городе Владимире, где, как полагают местные искусствоведы, художница и могла увидеть пожар. Действительно, могла, но мелькнувший на заднем плане картины силуэт трамвая, усиливающий нагнетание красного цвета и сопутствующий стремительной динамике события, указывает на то, что речь не идет о провинциальном Владимире, на улицах которого трамвайного движения долго еще не было. Без сомнения, трамвай мог появиться на полотне и ассоциативно — но в рамках столь точного и насыщенного деталями изобразительного текста это утверждение воспринимается как неубедительное.

Итак, все слагаемые поэтического текста находят перекличку с изобразительным планом кар-

тины: дома, окна, улица, ночь, фонари, жало-яд. Ритм движения поэтического текста словно слышится в сталкивающихся, скрипящих, трещащих, ломающихся друг о друга плоскостях, поверхностях, кубах и сферах на футуристической картине Розановой. Однако составившая центр поэтического текста детская люлька в живописной картине отражения не нашла. Почему? Можно предположить, что образ детской люльки в хаосе дробящегося и бьющегося пожара был бы чужеродным, не вполне понятным, в итоге — излишним. Или: первоначально люлька былá на картине, и только позднее по воле автора оказалась размытой радугой брандспойта. Присутствие незримой детской колыбельки «внутри» полотна картины вполне допустимо.

Названия стихотворения и картины — «Пожар в городе» и «Сон ли то…» — не совпадают, не дублируют друг друга. Но нейтральное название живописной картины акцентировано больной эмоцией переживаемого ужаса в стихотворении — увиденный губительный пожар подобен страшному сну.

Близость вербального и визуального текстов Розановой очевидна, едва ли не буквальна. Потому можно предположить, что стихотворение «Сон ли то…» было создано тогда же, когда и картина «Пожар в городе», или очень вскоре после ее написания. Вряд ли точные образные детали настолько явственно сохранились бы в поэтическом тексте, если бы он был создан несколько лет спустя (<1917>). Таким образом, стихотворение «Сон ли то…» (по-прежнему условно, но) более точно, на наш взгляд, можно датировать 1914 годом, временем написания живописной картины, когда яркость пораженного бедствием пожара воображения художницы/поэтессы еще не ослабла, не оказалась потеснена другими впечатлениями и событиями.

Таким образом, можно сделать вывод, что если теоретические положения, разрабатываемые Розановой, например, в «Манифесте “Союза молодежи”» формулировались ею в документе четко и радикально, жестко и определенно, то ее художественное творчество не было впрямую подчинено выдвинутым декларативным принципам — индивидуальное (= интуитивное) художницы доминировало над групповым.

Между тем внутри собственного творчества Розанова демонстрировала тесную взаимозависимость и двустороннюю связь живописного и поэтического начал — именно это обстоятельство позволяет уточнить датировку ее отдельных стихотворных текстов. Как было показано в ходе анализа, стихотворение Розановой «Сон ли то…» и картина «Пожар в городе» обнаруживают на редкость эксплицированные связи и пересечения — как в образной системе и цветовой гамме, так и в эмоциональном настрое работ. Именно продемонстрированные в ходе наблюдений точки взаимодействия стихотворного текста и живописного полотна позволяют уточнить предположительную датировку стихотворения и сместить ее к 1914 году, известному времени создания живописной картины.

Дальнейшее сравнительно-сопоставительное изучение живописных и стихотворных текстов Ольги Розановой позволит расширить представление о ее поэтическом даре и может предоставить новые данные для будущих текстологических и археографических исследований, касающихся поэзии начала XX века, эпохи первого русского авангарда.

Литература

1. *Бобринская Е. А.* Крученых Алексей Елисеевич. Поэт, теоретик искусства, художник (2024). URL: https://rusavangard.ru/online/biographies/kruchyenykh-aleksey-eliseevich/
2. *Богданова О. В.* «Лучший поэт среди художников»: Давид Бурлюк // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2025а. Т. 18. Вып. 9. С. 3889–3900. DOI 10.30853/phil20250534
3. *Богданова О. В.* «Я — равно и поэт и художник…» (Давид Бурлюк) (ч. 1 и 2) // Вопросы культурологии. 2025б. Т. XXII. № 9, 10. DOI 10.33920/nik-01–2509–01; 10.33920/nik-01–2510–03
4. *Богданова О. В.* Опыты визуальной поэзии Василия Каменского // Научный диалог. 2025в. Т. 14. № 5. С. 289–303. DOI 10.24224/2227–1295–2025–14–5–289–303
5. *Власова Н. И.* Владимирская земская женская гимназия // Розановский сборник / авт.-сост. и науч. ред. А. В. Бражкина. Владимир: Издат-Принт, 2017. С. 67–74.
6. *Гукосьянц О. Ю.* Роль цвета и цветономинаций в поликодовом тексте / О. Ю. Гукосьянц, О. А. Алимурадов, А. А. Горжая // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 10. С. 140–155.
7. *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. 319 с.
8. *Клюн И. [Б. п.]* Памяти О. В. Розановой // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 2.
9. Манифест «Союза молодежи». СПб.: Тип. «Живое слово», 1913. URL: https://rozanova.net/article/125.html
10. Письмо О. Розановой А. Крученых. <1917> Частное собрание, Москва // *Розанова О.* «Лефанта чиол…» / вступ. статья, публ. писем и комм. В Терехиной. М.: RA, 2002. 388 с. URL: https://search.rsl.ru/ru/record/01000967595?ysclid=miluzrgfp6883867497
11. *Розанова О.* Стихи Ольги Розановой // Искусство. 1919. № 4. С. 1.
12. Русская футуристическая книга (2025). URL: https://dzen.ru/a/aSXGqRB9U0OVfp_A
13. Русский музей. От иконы до современности / авт. ст. В. Гусев, Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2013. 391 с.
14. *Терехина В.* Ольга Розанова — художница с поэтическим чувством (2020). URL: https://hudotdel.eletsmuseum.ru/ольга-розанова-художница-с-поэтическим-чувством
15. *Эфрос А.* Профили. М.: Федерация, 1930. 306 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.004
УДК 821.161.1

Богданова О. В.
Ольга Владимировна Богданова — доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: olgabogdanova03@mail.ru

«ИЗ БУДЕТЛЯНСКИХ ПОЭТОВ САМЫЙ БУДЕТЛЯНСКИЙ» (ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ)*

На материале отдельных поэм из сборника Василия Каменского «Танго с коровами» рассмотрены образцы футуристического текста экспериментатора-авангардиста, предложены интерпретации сложных для восприятия сюжетных стихокартин. На примере экфрастического пласта «железобетонной поэмы» «Дворец С. И. Щукина» показано, что внешне непонятная и сложная структура и композиция плоскостной поэмы может быть логически объяснена и толкована. В ходе анализа предложены варианты вчитывания в текст поэмы и выявления в ней тех или иных образов-картин французских художников-модернистов (Матисс, Моне, Пикассо, Сезанн и др.), означены возможные причины и условия их взаимопересечений.
Ключевые слова: Серебряный век, первый русский авангард, Вас. Каменский, «Дворец С. И. Щукина», приемы вербального и визуального.

Bogdanova Olga V.
"OF THE BUDETLIAN POETS, THE MOST BUDETLIAN" (VASILY KAMENSKY)

Based on the material of individual poems from Vasily Kamensky's collection "Tango with Cows", samples of the futuristic text of the avant-garde experimenter are considered, interpretations of difficult-to-perceive narrative poems are proposed. Using the example of the ecphrastic layer of the "reinforced concrete poem" "S. I. Shchukin's Palace", it is shown that the seemingly incomprehensible and complex structure and composition of a planar poem can be logically explained and interpreted. During the analysis, options are proposed for reading into the text of the poem and identifying certain images in it-paintings by French modernist artists (Matisse, Monet, Picasso, Cezanne, etc.), possible causes and conditions of their intersections are indicated.
Keywords: Silver Age, the first Russian avant-garde, You. Kamensky, "The Palace of S. I. Shchukin", verbal and visual techniques.

Сборник поэта-авангардиста, рецебойца и авиатора Василия Каменского «Танго с коровами», включающий в себя 8 «железобетонных» (в определении автора) поэм, появился в марте 1914 года. Как свидетельствует текст на обложке, издание было подготовлено Каменским совместно братьями Владимиром и Давидом Бурлюками, выступившими авторами нескольких рисунков-иллюстраций. Отметим, что среди ранних образцов авангарда начала XX века именно «Танго с коровами» Каменского демонстрирует наиболее радикальные и выразительные практики смешения письменного текста с графическими изобразительными приемами, соединение вербального и визуального.

Уже по внешне признакам издание было необычным. Тираж в 300 экземпляров был выполнен в виде «пестрой тетради, отпечатанной на обороте ярких обоев» [21, с. 23].

Издание на обоях ранее уже осуществлялось будетлянами («Садок судей», 1910) и подтвердило свою жизнеспособность. В сходном издательском варианте сборника «Танго для коров» Каменский выражал солидарность собратьям-футуристам и демонстративно протестовал против дорогих буржуазных изданий, публично выступал против «мертвых форм словопредставления» [12, с. 132]. «Мерцающий» рисунок обоев, избранных для издания «Танго…», разрушал каноны традиционного книгопечатания и был не только подчеркнуто вызывающим, но и привлекающим заинтересованное или отторгающее внимание публики.

Сборник Каменского, как и многие книги той поры (см., например, домашние издательские практики М. Матюшина и Е. Гуро), был напечатан литографическим способом — для удешевления малотиражного издания и для публичного эпатажа. Традиционный прямоугольник абриса книги заменил пятиугольник (обрезанный верхний правый угол), обложка включала в себя *коллаж* — намеренное совмещение разных по качеству материалов, в данном случае бумаги, и по ее цветовому исполнению. Во всех смыслах издание Каменского-Бурлюков «Танго с коровами» (начиная с самого названия) было *остранено* (термин В. Шкловского). Намерение авторов уйти от традиции было намеренным и очевидным.

В состав сборника входили весьма неординарные поэмы — начиная с картины-стихотворения «Полет Васи Каменского над Варшавой», восточной экзотики «Константинополя», «Бани», «Кабаре зон», «Телефона № 2в-128», само*го* «Танго с коровами» и, наконец, поэмы «Дворец С. И. Щукина» («Картиния»). Каждая из поэм сборника сложна для вос-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

приятия, но «Дворец С. И. Щукина» особенно. Однако так кажется только на первый взгляд — при внимательном чтении-рассматривании поэмы-картины она обнаруживает неожиданную «чистоту красок» и ясность смысла.

Современникам Каменского было хорошо известно имя Сергея Щукина, купца-благотворителя и коллекционера. С 1882 года С. И. Щукин владел старинным элегантным особняком Трубецких в Большом Знаменском переулке в Москве, который Каменский в поэме назвал «дворцом». Во дворце Щукина были собраны образцы европейской старой живописи и скульптуры, мраморные копии классицистических скульптур (в т. ч. «Три грации» Кановы), фарфор и бронза (в т. ч. бронзовый Будда с Дальнего Востока), свитки и папирусы из Древнего Египта и др. Но для молодых представителей русского авангарда Щукин был особенно примечателен тем, что покупал и привозил в Россию лучшие образцы новаторской живописи Западной Европы рубежа XIX–XX веков. Коллекционер часто бывал во Франции, установил связи с парижскими галеристами, покупал картины молодых импрессионистов и постимпрессионистов, в итоге собрал богатую коллекцию французской модернистской живописи. Коллекция современной французской живописи Щукина насчитывала 256 работ кисти 63 художников-авангардистов.

В собрании Щукина были работы Камиля Писсаро, Клода Моне, Поля Сезанна, Поля Гогена, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Андре Дерена, Ван Гога, Эдгара Дега, Огюста Ренуара, Анри Руссо, Альфреда Сислея, Мориса Дени, Анри ле Фоконье, Константина Менье, Жана-Франсуа Рафаэлли, Шарля Котте, Жана-Луи Форена, Джеймса Уистлера, Пьера Пюви де Шаванна и др. [см. 6]. Со временем особняк в Большом Знаменском фактически превратился в своеобразный музей современного искусства, где стены залов, гостиных, столовой, кабинета от пола до потолка в два-три ряда были плотно увешаны картинами художников французского авангарда.

В 1908 году в журнале «Русская мысль» появилась статья П. П. Муратова «Щукинская галерея — очерк по истории новейшей живописи», в которой известный искусствовед рассказал о живописном собрании коллекционера и обнародовал его волю — в будущем передать коллекцию в дар Третьяковской галерее.

В 1909 году С. И. Щукин открыл особняк для публичных посещений, для всех, кто желал познакомиться с его коллекцией, и каждую субботу сам

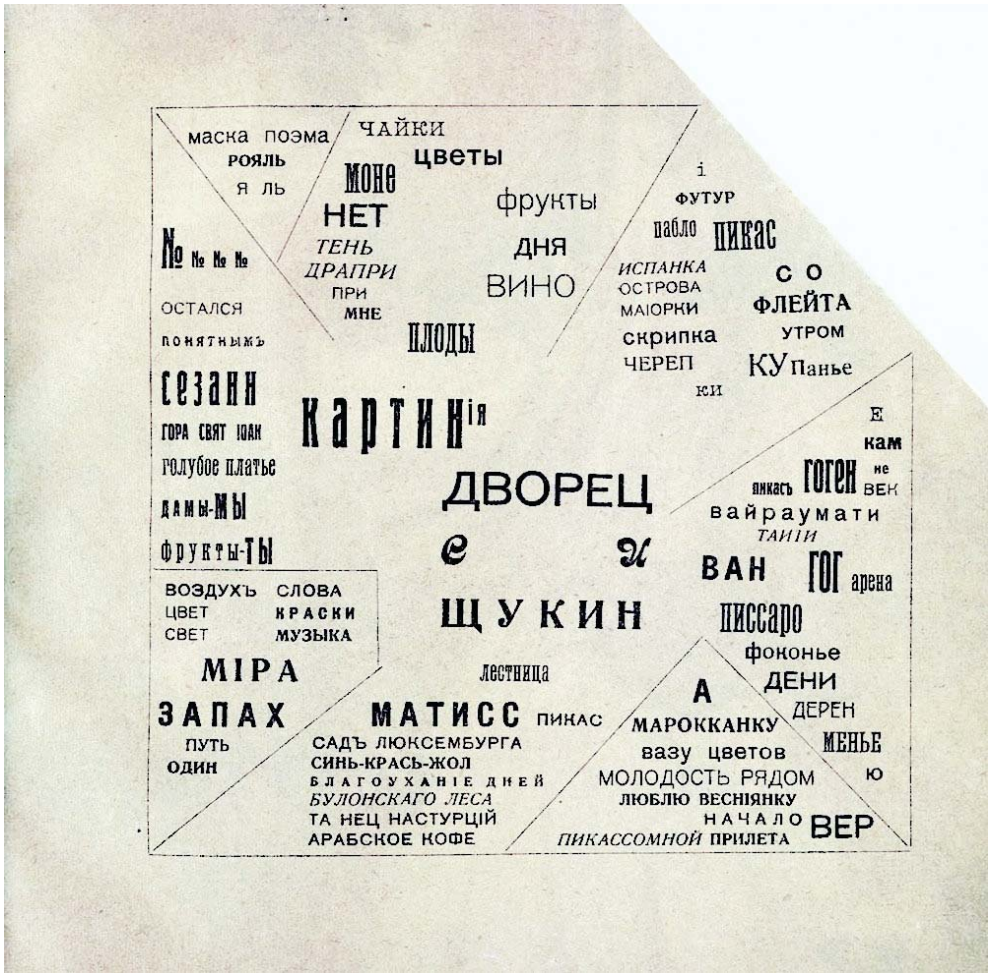


Рис. 1. Поэма «Дворец С. И. Щукина» из сборника «Танго с коровами»

проводил экскурсии для интересующихся, по воспоминаниям современников, «заражая своим энтузиазмом, своей пылкостью» [15].

Воспоминания об одном из таких визитов во дворец С. И. Щукина и получили отражение в поэме Каменского.

Зримый абрис поэмы повторяет очертания книги-пятиугольника, разделен на треугольники, трапеции, параллелограммы, неправильные прямоугольники, в целом представляющие как бы план дворца С. И. Щукина. Центр поэмы-картины выделен — на свободном пространстве крупными жирными литерами выписаны слова, составляющие название. В нем квадратом расположены выделенные слова «ДВОРЕЦ / С И / ЩУКИН». (окончание родительного падежа в фамилии — А — отнесено в соседний треугольник.)

Как уже отмечалось, поэт Каменский был авиатором, ему был свойствен взгляд сверху (в том числе вслед за эпиграфической идеей *полета* в первой поэме сборника). Можно предположить, что потому и поэма «Дворец С. И. Щукина» организована как вид сверху, как некий условный план дворца, как запомнившееся посетителю (по сути — лирическому герою) расположение залов-экспозиций щукинского дома. А если так, то рассмотрение стихокартины «Дворец С. И. Щукина» должно начинаться снизу — с парадного входа во дворец.

Исследователи говорят, что в стихах (= стихокартинах) Каменского нет разницы, откуда начинать рассматривать изображение. Однако во «Дворце С. И. Щукина» «вход» в дом и одновременно в пространство картины со всей определенностью обозначены — в нижнем левом углу располагается треугольник, который (как и в «Полете…») своей вершиной и размещенной вверху одинокой буквой А указывает на начало движения. Сопоставление поэм сборника словно бы подсказывает выработанные поэтом условности и закономерности, стратегические приемы и тактические ходы, по которым он организует поэмное стихотворное пространство.

В основании «первого» треугольника (условно на пороге дома) Каменский так и пишет — «НАЧАЛО ПРИЛЕТА». Опираясь на сквозную метафору всего сборника («*полет*», о чем уже было сказано выше) и на присущий ей лексический ряд («*вылетел* всвет первый журнал…»), можно признать «начало *прилета*» входом в экскурсионное пространство дврца С. И. Щукина.

Подвергнутая компрессии фраза «ПИКАССОМНОЙ» («Пикассо со мной»), размещенная рядом с «началом», может означать ожидания лирического героя, жаждущего вскоре увидеть подлинники Пикассо (отсюда и появляющийся здесь же глагол «люблю»). Впрочем, размещенные на этом уровне слова и словосочетания могут означать и те работы, которые были представлены уже в вестибюле дома на первом этаже. В частности, названная во входном треугольнике «Марокканка» (1912) — известная работа Анри Матисса.

Выкупленный С. И. Щукиным особняк Трубецких в Большом Знаменском переулке был особняком классическим, то есть, как и многие дворцы XVIII–XIX веков, открывался большой парадной лестницей, ведущей на второй этаж. Обратим внимание: Каменский именно так и продолжает свое повествование (= развивает сюжет поэмы) — слева от «вестибюля» лестница ведет снизу вверх, на площадку второго этажа, причем она обозначена поэтом «на плане», слово ЛЕСТНИЦА выписано.

Заметим, на площадке второго этажа в районе лестницы с двух сторон ее пролета размещены витиеватые буквы С и И, с одной стороны, обозначающие инициалы имени и отчества хозяина, с другой — в своей *изысканной* форме повторяющие завитки кованых перил щукинской лестницы, известных по фото, хранящимся в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Во всей поэме Каменского такая графика букв больше нигде не повторится, что позволяет связать ее именно с причудливо-затейливыми завитками-орнаментами лестничных перил.

Имя художника, которое выделено Каменским в районе лестницы, — «МАТИСС». Примечательно, что работы Матисса действительно занимали стены дворца С. И. Щукина вокруг центральной лестницы (см. планы дома С. И. Щукина в ГМИИ им. А. С. Пушкина). Кроме того известно, что в 1911 году А. Матисс приезжал в Москву по приглашению Щукина, гостил в его особняке и оформил парадную лестницу двумя панно — «Музыка» (1910) и «Танец. II» (1910). Добавим, что — как вариант — причудливые формы инициалов С и И в поэме Каменского могут вторить фигурам изысканного матиссовского «Танца», размещенного здесь же, на площадке витой кованой лестницы [5]. Образность поэмы нарастает, метафорические переклички множатся.

Известно, что в собрании С. И. Щукина было 37 картин Анри Матисса, среди них, кроме «Музыки» и «Танца», — «Игра шарами» (1908), «Красная комната (Гармония в красном)» (1908), «Испанка с бубном» (1909), «Дама в зеленом» (1909), «Семейный портрет» (1911), «Мастерская художника (Розовая мастерская)» (1911), «Портрет жены художника» (1913), «Женщина на высоком табурете» (1914) и др. Рядом с именем Матисса Каменский выводит столбик словосочетаний, словно бы повторяющих лестничный марш:

Сад Люксембурга
синь-крась-жол
благоухание дней
Булонского леса
Та нец настурций
арабское кофе [13]

Нетрудно предположить, что в этих строках отразились впечатления от картин Матисса «Мастерская художника» и «Красная комната», где ощутимы и игра цвета (смешение синего, красного, желтого — *синь-крась-жол*), и танец настурций



Рис. 2. Работы А. Матисса «Музыка» и «Танец. II» на стенах дома С. И. Щукина



Рис. 3. А. Матисс. Мастерская художника



Рис. 4. А. Матисс. Красная комната

на синем/красном фоне, и арабский кофе (форма графинов), и вид на сад из окон комнаты. Истинное *благоухание дней*.

Как известно, Каменский был в Париже в марте 1911 года, когда приезжал учиться в авиашколе Луи Блерио. Можно предположить, что атмосфера работ Матисса совместилась с парижскими воспоминаниями самого поэта и получила отражение на «марше лестницы» «Дворца С. И. Щукина» — как продолжение его «ЛЮБЛЮ» на входе в дом. Атмосфера воспоминаний словно наполняет поэму.

Прямо с верхней площадки лестницы логика ориентирующих посетителя линий поэмы ведет направо, в зал Гогена, Ван Гога, Писсаро, Фоконье, Дени, Дерена, Менье, словно бы повторяя вихревое движение матисовского «Танца», на плане — логику ведения экскурсии хозяином дома.

В условно первом зале на втором этаже Каменским графически выделен ГОГЕН и даже уточнена картина, которая привлекла его внимание, — ВАЙРАУМАТИ, точное название — «Ее звали Вайраумати». У Каменского приведено лишь имя прекрасной мифологической Вайраумати и означена ее родина —далекий остров Таити, что переводит акцент с изобразительного плана картины на ее романтическое содержание — древний маорийский миф о любви златокожего бога Оро и земной тайской девушки Вайраумати. Если помнить о том, что С. И. Щукин сам проводил экскурсию по галерее, то, вероятно, он мог рассказать посетителям историю молодых таитянских влюбленных.

Некоторые исследователи рядом с именем Гогена сложили слоги и буквы текста каменского и прочли их как «Гоген не векам», тем самым словно бы снижая значение художника в глазах поэта. Однако, на наш взгляд, предложенное построение довольно произвольно и смысл слов «кам-не-век» может означать другое — быть непосредственной отсылкой к живописному полотну и напоминанием о каменных идолах, изображенных на картине Гогена, символизирующих в тайском мифе вечную любовь.

Еще одно имя, размещенное в центре этого пространства, — ВАН ГОГ. Рядом название его картины — «АРЕНА» (или в русском варианте «Арена в Арле», 1888). У Ван Гога изображение самой арены, на которой происходит коррида, смещено в верхний правый угол, удалено и почти удалено с картины (акцентировано только колористически). На переднем плане — вниз по диагонали от яркого песочного поля арены — разговаривающие пары, болтушки-соседки, жители города Арль. Песочно-желтый цвет арены откликается в желтом платье дамы на переднем плане, в рыжих волосах мужчины, в ярко-желтой феске одного из зрителей. Можно представить, что Каменского привлекала именно сдвинутая композиция Ван Гога, перестановка акцента с заглавного («Арена») на проходное (случайных обывателей, попавшихся на глаза художнику). Подобный подход целиком отвечал интенциям поэта-футуриста — смысловой нарратив заменить зримым впечатлением, сместить внимание с большого на малое, назвать одно — изобразить другое, заставляя реципиента внимательнее вглядываться в картину, исследовать все уголки полотна-поэмы.

Следующий зал в доме С. И. Щукина, возникающий в композиционном построении арт-поэмы Каменского, — зал «ПАБЛО ПИКАС С О». Из-

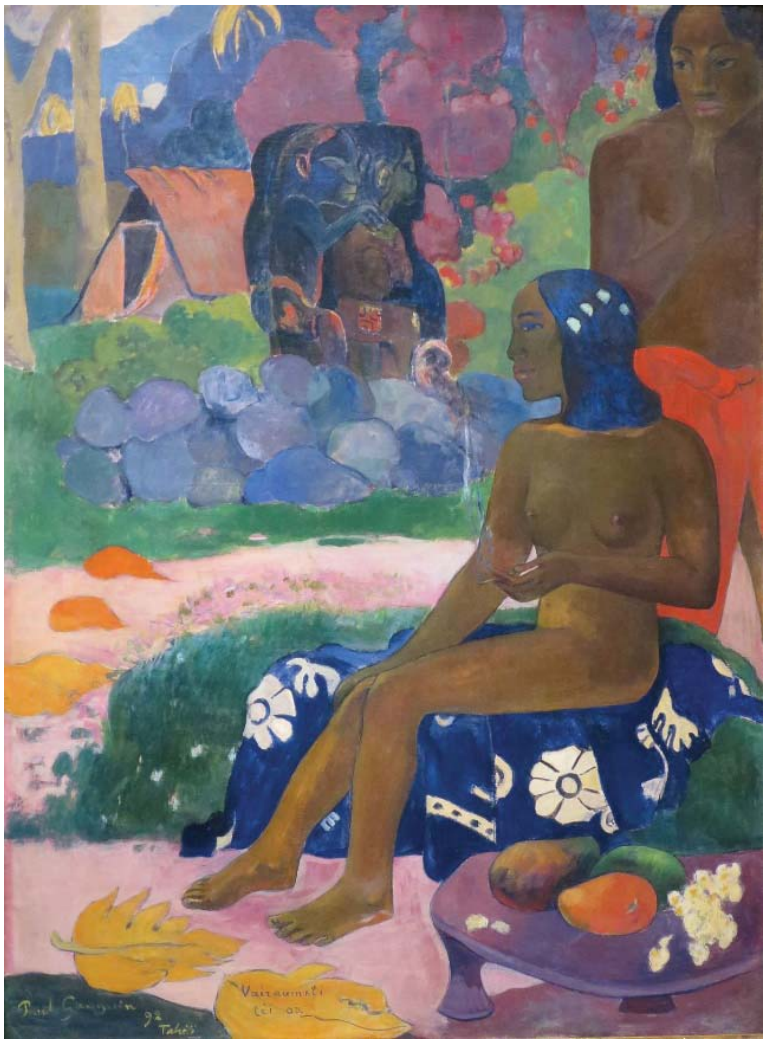


Рис. 5. П. Гоген. Ее звали Вайраумати



Рис. 6. Ван Гог. Арена в Арле

вестно, что коллекция Щукина включала 51 работу Пикассо, его холсты занимали в доме несколько комнат, в том числе кабинет хозяина. На стихокартине Каменского «зал Пикассо» — единственное помещение, внешняя сторона которого не ограничена замыкающей контурной линией. Можно предположить, что здесь Каменский хотел акцентировать ряд окон, а еще точнее — выход на балкон, соединявший комнатное и заоконное пространство, создавая впечатление заполненности галереи светом.

При входе в комнату Пикассо в левом верхнем углу обращает на себя внимание сокращение «футур» и стоящая над ним одинокая буква «i», словно бы акцентирующая (точка над i) родство Пикассо русскому кубофутуризму, то есть самому Каменскому и его соратникам-авангардистам.

Как и предполагают законы кубизма, имя Пикассо у Каменского раскладывается на части и может восприниматься как «ПИКАС СО» или как «ПИКАС С О», в любом случае фрагменты имени художника-кубиста (как и на его картинах) размещаются в разных плоскостях, в данном случае — на разных строчках, уровнях записи Каменского.

Внимание поэта-посетителя прежде всего привлекает работа Пикассо «Испанка с острова Майорки» — именно эти лексемы выстроены столбиком («испанка / острова / маiорки»), при этом вовлекая в название предлог «С» от расчлененного выше имени Пикас-с-о (кубистический прием взгляда на объект с разных точек зрения, привнесенный из визуального искусства в вербальное).

На картине Пикассо создан возвышенный образ прекрасной молодой дамы, воплощено представление о романтически-утонченной красоте. Испанка с Майорки изображена у Пикассо в голубоватом платье на таком же голубом фоне с тонкой прозрачной накидкой на плечах и в традиционном головном уборе (ребосильо). Голова испанки чуть склонена, глаза приопущены, на всем облике лежит печать грусти. Приподнятая рука героини словно бы призвана защитить ее, заслонить от внешних тревог. Трудно сказать, что более всего привлекло Каменского (или его героя) в образе прекрасной испанки, но почти бесплотная изысканная фигура героини Пикассо нашла отражение в «железобетонной» поэме (как знак бесплотности женской красоты в реальном мире).

После пробела (небольшого отступа в «зримом» тексте) Каменский «называет» еще одну картину коллекции С. И. Щукина — «Скрипка» Пикассо (1912). По мнению специалистов, именно к 1910–12-м годам относится тесное общение Пикассо и Жоржа Брака (одного из кумиров и друзей русских кубофутуристов) и последующий поворот художника к так называемому «синтетическому» кубизму. «Скрипка» Пикассо — одна из первых работ в этой манере.

Нет сомнения, что скрипка должна была привлечь внимание Каменского — хотя бы потому, что нечто сходное в те годы писал и близкий Каменскому К. Малевич («Скрипка и корова», 1913–14).

Прием пересечения разных плоскостей в искусстве кубизма словно бы перенимается Каменским от Пикассо и, как отзвук, на разных уровнях-



Рис. 7. П. Пикассо. Испанка с острова Майорки



Рис. 8. П. Пикассо. Скрипка



Рис. 8. П. Пикассо. Флейта и скрипка

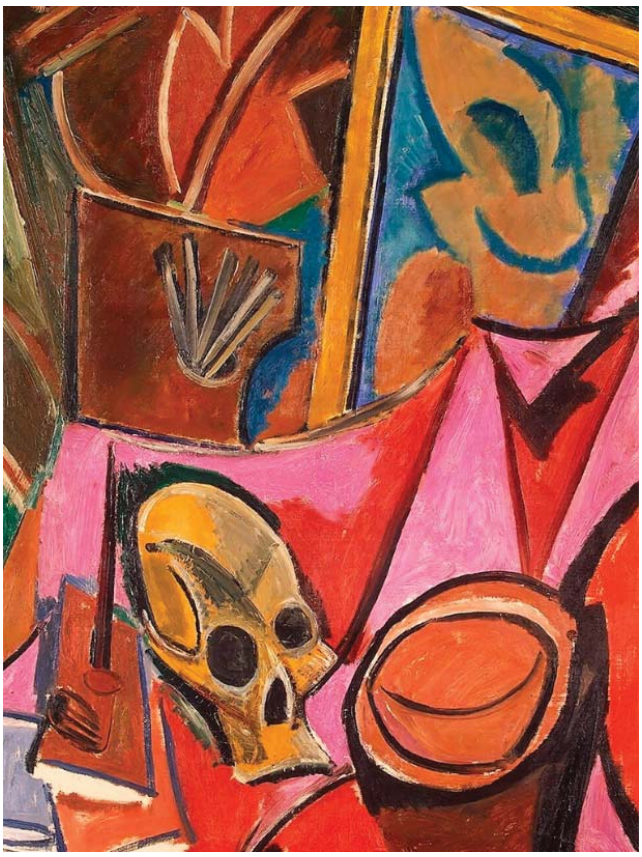


Рис. 9. П. Пикассо. Композиция с черепом

плоскостях позволяет различить еще одно название картины из собрания С. И. Щукина — Пикассо «ФЛЕЙТА (i) скрипка» (1913). При этом союз i в названии должен быть условно «восстановлен» (перенесен) из дальней верхней точки экспозиционного пространства комнаты-строфы, комнаты-главы поэмы Каменского.

Надо полагать, что картина Пикассо «Флейта и скрипка» должна была оказаться созвучной эстетике Каменского, дробящего свои футуристические — «железобетонные» — поэмы на отдельные фрагменты, ячейки, сегменты, плоскости. Может быть, в большей мере, чем другие, «Флейта и скрипка» отражает и «иллюстрирует» поэтическую манеру самого Каменского.

Условно «на той же стене» комнаты-строфы Каменский выделяет натюрморт Пикассо «ЧЕРЕП», если быть точнее — «Композицию с черепом» (1908), которая действительно входила в собрание С. И. Щукина и размещалась невдалеке от «Испанки с острова Майорка» (судя по фото ГМИИ — действительно на соседней стене).

Замысел картины Пикассо специалисты связывают с самоубийством немецкого художника Карла-Хайнца Вигельса, как и Пикассо, проживавшего в знаменитом общежитии художников Бато-Лавуар на Монмартре. Однако, как любое произведение искусства, полотно порождало более широкие и свободные ассоциации — тема творчества (рамы, палитра, кисти художника), знание (книги, курительная трубка), обыденная жизнь (чашка кофе на столе) и пугающий символ бренности и краткости человеческого существования (череп в центре натюрморта). Каменскому как поэту в малой степени была присуща тема смерти, но и в его произведениях можно найти ее отзвуки. Образ (мотив) смерти через живопись Пикассо входит и в его поэму.

Наконец, еще одно полотно в картинном зале Пикассо — **«КУ Панье» («Купание») (1908)**. Известно, что работа входила в цикл полотен Пикассо, изображавших обнажённых женщин на открытом воздухе, когда стихии природы (вода, воздух, земля) словно бы вбирают в себя, растворяют в себе тела молодых героинь-купальщиц. Как понятно, Каменскому-поэту и авиатору была близка идея растворения в пространстве, слияния с простором неба или воды (как в данном случае).

Обилие работ Пикассо, которые предложил к рассмотрению-вычитыванию в поэме Каменский, может допустить еще одну интерпретацию тех букв,



Рис. 10. П. Пикассо. Купание



Рис. 11. К. Моне. Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента

слогов, частей слова, которые оказались в едином пространстве зала Пикассо. Как вариант, корень «ФУТУР», на который уже было обращено внимание ранее, может быть констатацией того факта, что за Пикассо и его полотнами (по Каменскому) — будущее, футур, futurum.

Вихревое движение поэмы (как и ее условного топографического плана-сюжета) переводит зрителя в следующее помещение (сегмент, главу) — зал Клода МОНЕ. В собрании Щукина было 13 работ Моне, в том числе «Завтрак на траве» (1865–66), «Дама в саду Сент-Андресс» (1867), «Поле маков» (1886), «Сирень на солнце» (1872–73), «Скалы в Бель-Иль (Пирамиды Порт-Котон. Бурное море)» (1886), «Стог сена около Живерни» (1889), «Руанский собор в полдень (Портал и башня д'Албань)» (1894), «Руанский собор. Закат» (1894), «На крутых берегах близ Дьеппа» (1897), «Белые кувшинки» (1899), «Городок Ветейль» (1901), «Мост Ватерлоо. Эффект тумана» (1903), «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента» (1904).

В строфе Каменского над именем Моне — выше других лексем — стоит слово «ЧАЙКИ», вероятнее всего образно отсылая к одной из самых удивитель-

ных импрессионистических картин Моне щукинского собрания — «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента». Можно понять, чем объясняется акцент футуриста Каменского — на картине Моне главным объектом оказывается лондонский сиреневый туман, когда на полотне вода Темзы едва означена несколькими горизонтальными мазками, чуть различимы растушеванные очертания здания британского парламента, как некоего сказочно синеющего готического замка, а передний план картины занимают чайки, мечущиеся над водой Темзы и на фоне тумана чуть более всего остального видимые и реальные.

Воссоздание на живописной картине не сцены, а впечатления, едва уловимого и готового исчезнуть, не сюжета, а настроения должно было поразить поэта Каменского, взыскующего для себя новые изобразительные формы нового искусства.

Акцентированное слово в зале Моне — ЦВЕТЫ. В данном случае нет необходимости предпринимать попытки поиска определенного экфрастического претекста — работы Моне обильно пронизаны цветочными мотивами и образами, будь то знаменитая «Дама в саду Сент-Андресс», «Сирень на солнце», «Поле маков» и др.

Чуть правее и ниже в зале Моне запись Каменского — «фрукты / дня / вино / плоды». Контекст приведенных лексем наводит на ассоциацию к «Завтраку на траве», где Моне воссоздает сцену пикника с участием нескольких мужчин и женщин, расположившихся на небольшой полянке среди деревьев.

Между персонажами— в центре картины — на траве расстелена скатерть с фруктами, вином, закусками. Атмосферу картины создает ощущение начала нового дня. Моне увлечен изображением героев на открытом воздухе, эффектом присутствия естественного природного воздушного пространства, его чистоты и свежести. Художника привлекает не выписывание бытовых конкретных деталей, но запечатление свободными мазками игры света и тени, дробление солнечных лучей в листве деревьев, их отражение на светлых платьях дам и белоснежной скатерти на траве.

Импрессионистическая манера, лишенная необходимости выписывания реалистических деталей, не могла не привлечь внимание Каменского. Элипсическая композиция полотна замыкает пространство, находя поддержку в форме скругленных кринолинов сидящих на траве дам. Изображение солнца, пробивающегося сквозь ветви деревьев и пронизывающего листву, получает продолжение и утверждение в линиях платьев стоящих дам и в положении мужчины, прилегшего на земле. Игра света и тени Моне зафиксирована Каменским в парах возможных сопоставлений: «ТЕНЬ ДНЯ» или «ТЕНЬ (=) ДРАПРИ» (в преддверие более позднего брюсовского «Крыма» (1924) с его «Кипарисов тени — драпри»[*]).

Между тем видимый реалистический нарратив картины Моне словно бы инициирует появление в поэме Каменского соседство низвергающих слов МОНЕ НЕТ, будто бы сдерживая восхищение поэта («ПЛОДЫ МОНЕ при мне») и одновременно свидетельствуя о том, что он выбирает иной путь — более

[*] Драпри (*франц.*) — драпировка, занавес [20].



Рис. 12. К. Моне. Завтрак на траве

близкий Пикассо (вспомним на входе «Пикассомной»).

Маленькую главку-комнату рядом с залом Моне в поэме Каменского составляют «МАСКА / ПОЭМА / РОЯЛЬ / Я ЛЬ». «Маска», вероятно, может быть одной из масок в коллекции С. И. Щукина; «поэма» — обозначение жанра «железобетонного текста» Каменского. При этом зал Моне в доме С. И. Щукина, как свидетельствуют документы, назывался «Музыкальной гостиной», вероятно, потому у Каменского появляется слово «РОЯЛЬ», словно бы стоящий в алькове.

Неконтурированная фабула поэмы Каменского приводит в следующий большой зал дворца С. И. Щукина (еще одну главу поэмы Каменского) — зал «СЕЗАННН». Номера и номера (множество и множество) картин художника («№№ №№ ») *понятны* лирическому герою, условному посетителю — в тексте поэмы значится: «ОСТАЛСЯ ПОНЯТНЫМ СЕЗАННН».

В собрании С. И. Щукина было несколько полотен Поля Сезанна, среди них «Букет цветов в голубой вазе» (1873–75), «Автопортрет» (ок. 1875), «Натюрморт с фруктами» (1879/80), «Пьеро и Арлекин» (1890), «Человек, курящий трубку» (1892), «Акведук» (ок. 1900), «Дама в голубом платье» (1900–04), «Пейзаж в Эксе (Гора св. Виктории)» (ок. 1906), «Гора Сент Виктуар» (1906).

Для Каменского (как и для других представителей первого русского авангарда) имя Сезанна было культовым и связывалось с истоками и основами современного европейского (и как следствие — русского) искусства. На внимании и любви к Сезанну выросла целая плеяда так называемых русских «сезаннистов» [24, с. 131], в том числе объединение «Бубновый валет», в выставках которого принимал участие Каменский. Неслучайно на одной из знаменитых художественных работ Ильи Машкова «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», ставшей своеобразной визитной карточкой объединения «Бубновый валет» (и одноименной выставки), имя Сезанна декларационно значится рядом с Библией. Пластические решения, предложенные (пост)импрессионистом Сезанном, были близки и *понятны* участниками «Бубнового валета».

В работах Сезанна один из наиболее известных и привычных образов-символов — гора св. Виктории, в живописном изображении которой художник прославлял свой родной Прованс. Живя в окрестностях горы Сент-Виктуар, вдохновляясь игрой света и цвета на ее склонах, Сезанн изобразил ее на своих полотнах более 80 раз. Если ранние работы Сезанна с горой Сент-Виктуар были в большей или меньшей мере реалистичны, то для поздних работ Сезанна характерно стремление к упрощению и структурности, сведение конкретного пейзажа к условным формам, обращение к особой перспективе или ее слому. По утверждению искусствоведа В. Власова, художник «настолько сильно ощущал



Рис. 13. П. Сезанн. Вид на гору Сент-Виктуар



Рис. 14. П. Сезанн. Дама в голубом платье



Рис. 15. П. Сезанн. Натюрморт с фруктами

глубину изобразительного пространства, что дальний план в его пейзажных этюдах как бы выдвигался вперёд <…> Это была новая, более сложная, чем классическая, созданная в эпоху Возрождения, перспектива живописи, отчасти возвращающая наше восприятие к пространству византийской иконописи и готики» [7, с. 309].

На поздних полотнах Сезанна образ горы св. Виктории практически распадается на кубы и квадраты, на отдельные мазки, обозначая движение искусства к кубизму и абстракции [см. 25].

В поэме Каменского в зале Сезанна приведено словосочетание «ГОРА СВ ИОАН», не пересекающееся впрямую с названием картины французского постимпрессиониста, но множественность образа сезанновской ГОРЫ неизменно указывает на ее присутствие в собрании С. И. Щукина.

Словосочетание «ГОЛУБОЕ ПЛАТЬЕ» и слово «ДАМЫ-МЫ» у Каменского заставляет апеллировать к работе Сезанна «Дама в голубом платье», а «ФРУКТЫ-ТЫ» — к «Натюрморту с фруктами» из щукинского собрания.

Обращают на себя внимание постфиксы «ДАМЫ-МЫ» и «ФРУКТЫ-ТЫ», которые словно бы указывают на некий диалог между *мы* и *ты*. И этот *реальный* диалог действительно происходил.

Дело в том, что Сезанн создал множество натюрмортов. Художник выстраивал их детально и тщательно. Как правило, они были маркированы особыми четкими геометриями и ощутимой предметностью. Живописная лепка форм и материальность его лаконичных натюрмортов — особенно на фоне присутствия белого сезанновского цвета — узнаваема. На щукинском полотне «Натюрморт с фруктами» Сезанном изображены любимые им яркие оранжевые апельсины и желтые лимоны, выделенность которых акцентирована белой салфеткой, оставшейся на столе. Чуть сдвинуты вглубь в зону антуража графин темного зеленого стекла и небольшая светлая мисочка.

Надо вспомнить, что сезанновские геометрии, как и игра с белым цветом, оказали ощутимое влияние на многих русских авангардистов начала XX века (П. Кончаловский, А. Лентулов, А. Куприн и др.), но среди них особо выделялся Илья Машков. Один из основателей художественного объединения «Бубновый валет» и его активный участник, в отдельных работах Машков буквально следовал Сезанну, заявляя о нем как о своем учителе. Так, у Машкова известен «диалогический» натюрморт, выстроенный буквально цветами и геометриям Сезанна, — «Синие сливы (Фрукты на блюде)» (1910).

На картине «Синие сливы» авангардист изобразил сочные яркие фрукты с выразительной черной обводкой. Белая скатерть на столе (подобно Сезанну) превращена в нейтральный сероватый фон, на котором яркие контуры плодов — яблок, слив, персиков, лимона — особенно эффектны и объемны. Натюрморт Машкова не рассыпается и не расползается, так как изображенные фрукты подчинены сезанновским геометриям — в частности, острому углу покрытого светлой скатертью стола, ограничивающего изображение сверху, но еще более — белому эллипсу, созданному краями белого блюда, на котором и вокруг которого выложены сливы, персики, яблоки, лимон. В натюрморте «Синие сливы» Машков, вслед за Сезанном, старается передать осязаемость фруктов, их природную материальность, но воспроизводит не реальный цвет натуры, но кричащие броские оттенки ярких синего, оранжевого, лилового.

Нет сомнения, что Каменский был знаком с работой бубнововалетца Машкова, потому его диалогические «-МЫ» и «-ТЫ» могли — в целом — символизировать ученичество русского авангарда, преемственность «мы» в отношении к «ты», но могли подсказывать и конкретные переклички Сезанна и русских сезаннистов. Каменский словно бы подчеркивал *традицию* авангардного текста.

Наконец, последнюю часть поэмы составляет еще одна главка — замкнутое на поле дворца пространство, отделенное от всех других помещений: «прохода» в это пространство на «плане» нет.

По всей видимости, эта часть поэмы Каменского представляет собой итог, завершение, торжественный пафос увиденного и общее ощущение роли авангарда в мире — потому выделены слова «МИРА ЗАПАХ // ЗАПАХ МИРА». Каменский подводит итог, и здесь соседствуют слова «ВОЗДУХ / ЦВЕТ / СВЕТ» и рядом «СЛОВА / КРАСКИ / МУЗЫКА». Как и в прежних пространствах (как и в творчестве авангардистов), одиночные слова допускают разнообразные парные взаимодействия: воздух слова, цвет краски, свет музыки, но одновременно и новые пересечения: воздух, свет, цвет, которые находят отражение в словах, в красках, в музыке. В любом случае — «ПУТЬ ОДИН», надо полагать, торжествующий и прославляемый поэтом путь к новым формам и новым открытиям молодого футуристического искусства.

Благодаря Каменскому «дворец С. И. Щукина» превратился в «КАРТИН ДВОРЕЦ // ДВОРЕЦ КАРТИН С. И. Щукина», рядом с которыми читаются буквы «і я», словно бы встраивающие лирического героя в пространство дома-поэмы, эксплицируя традиционную «вечную» тему искусства — «творец и его творчество».

Таким образом, можно заключить, что в поэме «Дворец картин С. И. Щукина» Каменский-футурист попытался *по-новому* рассказать об увиденном, своеобразно оценить щукинское редкое собрание, особым образом выстроить сюжет экскурсии-посещения, графически-картографическим способом выявить композицию повествования-поэмы. Каменский описал дворец, его гостиные, кабинет, лестницу, даже выход на балкон. Рассказал о хозяине дворца, удивительном и талантливом собирателе-любителе, купце-меценате С. И. Щукине. Представил реципиенту богатейшее щукинскую коллекцию картин французского авангарда рубежа веков. Про-

комментировал лучшие, с его (или С. И. Щукина) точки зрения, живописные работы французских импрессионистов и постимпрессионистов. Выразил свое отношение к французским художникам-авангардистам — «ПИКАССОМНОЙ», «МОНЕ НЕТ», «СЕЗАНН остался понятным» (и др.). Определил перспективу восприятия авангарда — «ПУТЬ ОДИН». И все это Каменский осуществил на одной страничке небольшого по объему издания, тем самым демонстрируя колоссальные возможности визуального текста, новой формы русского авангардного искусства начала XX века.

Литература

1. № 4. Выставка картин. Футуристы, лучисты, примитив. [Каталог]. М., 1914. 12 с.
2. *Бирюков С. Е.* Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1994. 20 с.
3. *Богданова О. В.* К вопросу о наследии культур (первый и второй авангард, футуризм и концептуализм) // Вопросы культурологии. 2025. Т. XX. — № 5. С. 397–417.
4. *Богданова О. В., Жилене Е. С.* Московский концептуализм. Поиски и обретения. СПб.: Алетейя, 2026. 368 с.
5. Виртуальная экскурсия по особняку С. И. Щукина (2020). URL: https://galik-123.livejournal.com/608558.html
6. *Власкина Ю.* Сергей Щукин (2015). URL: https: // artchive.ru/artworkers/684~Sergej_SCHukin#show-work://377680
7. *Власов В. Г.* Сезанн Поль // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-Классика, 2008. Т. 8. С. 308–310.
8. *Галечьян В. А.* Визуальная поэзия. М.: Московский союз литераторов, 2023. 84 с.
9. *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
10. *Гик Ю.* Визуальная поэзия. Теория и практика // Черновик. 2004. № 19. URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=12664
11. *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов): автореф. дис. … докт. филол. наук. Самара, 2005. 38 с.
12. *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М.: Китоврас, 1918. 228 с.
13. *Каменский В.* Танго с коровами. Железобетонные поэмы. М.: Издание Д. Д. Бурлюка — издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914. [18 с.]. Б. п.
14. *Каменский В., Кравцов А.* Нагой среди одетых. М.: Издание русских футуристов, 1914. 36с. Б. п.
15. Коллекция Сергея Ивановича Щукина — картины, которые вызывали потрясение (2020). URL: https://dzen.ru/a/X9PADAuCUQrlRrAh?ysclid=m9i6sesmy366235927
16. *Кулаков Вл.* Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм // НЛО. 1995. № 16. С. 253–257.
17. *Кучина С. А.* Кинетические электронные поэтические тексты: структура и лексико-стилистические особенности // Научный диалог. 2016. Вып. 10(58). С. 157–169.
18. *Марков В. Ф.* История русского футуризма / пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.
19. *Орлицкий Ю. Б.* Визуальный компонент в современной русской поэзии // НЛО. 1995. № 16. С. 181–192.
20. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. 1. 702 с.
21. *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Воспоминания. М.: Сов. писатель, 1940. 159 с.
22. *Суховей Д. А.* Графика современной русской поэзии: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2008. 27 с.
23. *Тернова Т. А.* Универсалии цивилизации в литературе русского авангарда первой трети XX века. Воронеж: ВГУ, 2025. 190 с.
24. *Турчинская Е. Ю.* Сезаннизм и отечественная живопись XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2013. № 24. С. 131–136.
25. *Фоконье Б.* Сезанн / пер. с фр. и комм. И. А. Сосфеновой. М.: Молодая гвардия, 2011. 314 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.005
УДК 82.161.1 + 82.95

Бурая М. А., Круглов Р. Г.

Мария Анатольевна Бурая — кандидат филологических наук,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: m_buraya@mail.ru

Роман Геннадьевич Круглов — кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: rokrugl@yandex.ru

РАННИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА КАК ОСОБЫЙ ЭТАП «ВНУТРЕННЕГО ЦИКЛА»*

В статье рассматривается особое поэтическое образование-объединение в лирике Осипа Мандельштама ранней поры 1908–1909 годов — так называемый «внутренний цикл». Проанализированы художественный тексты О. Мандельштама, показано, как происходит вызревание общности (тематической, стилевой, образной, интонационной) в его стихотворениях этого периода, выводятся доминантные знаки его поэтической системы.
Ключевые слова: О. Мандельштам, ранний период (1908–1909), «внутренний цикл», константы.

Buraya Maria A., Kruglov Roman G.
O. MANDELSTAM'S EARLY POEMS AS A SPECIAL STAGE OF THE "INNER CYCLE"

The article examines a special poetic formation-the association in the poetry of Osip Mandelstam of the early period of 1908–1909 — the so-called "inner cycle". The artistic texts of O. Mandelstam are analyzed, it is shown how the generality (thematic, stylistic, figurative, intonational) matures in his poems of this period, the dominant signs of his poetic system are derived.
Keywords: O. Mandelstam, early period (1908–1909), "inner cycle", constants.

Первые хронологически стихотворения, составляющие особый «внутренний» цикл с доминирующей идеей мировой культуры в творчестве Мандельштама появляются в 1908–1909 г. («О красавица Сайма, ты лодку мою колыхала», «Звук осторожный и глухой», «В непринужденности творящего обмена», «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный», «Сусальным золотом горят», «На бледно-голубой эмали», «Невыразимая печаль», «Дыханье вещее в стихах моих», «В просторах сумеречной залы», «В холодных переливах лир», «На темном небе, как узор», «Есть целомудренные чары» и др.). В отличие от произведений последующих лет для данных текстов характерно отсутствие прямо названных или явно выраженных культурологических образов при преобладании образов природы, материального осязаемого мира, косвенно вводимых реалий и представлений христианской религии. Принципиально отличаются в стихотворениях 1908–1909 г. способы выражения лирического субъекта: от подчеркнутой объективированности, «растворенности» в изображенном словом мире (отсутствие вводимых в текст субъектов либо выражение субъекта максимально обобщенной формой: «Вся комната напоена истомой», «И, тоненький бисквит ломая, / Тончайших пальцев белизна», «Духовное — доступно взорам, / И очертания живут», «Озарены луной ночевья» и др.) до предельной заостренности на оттенках собственных ощущений и попыток самоанализа («Не говорите мне о вечности — / Я не могу ее вместить», «И я, печальною свободою томим», «Дано мне тело — что мне делать с ним?» и др.). Несмотря на доминирование мотивов неуверенности, хрупкости, краткости, связанных с лирическим «я», преобладающее большинство стихотворений 1908–1909 года не содержит трагического или трагико-драматического пафоса, появляющегося в более поздних произведениях Мандельштама. Ощущение гармонии и продолжения жизни, окрашенные в элегические тона, — это знак обретения еще не отрефлектированной, но уже найденной лирическим героем связи с мировой культурой и шире — вечностью. В произведениях 1908–1909 года эта связь осуществляется посредством обращения к трем темам: теме творчества, природы и христианской культуры (при нередком их сочетании в пределах одного стихотворения).

Семь известных стихотворений, датированных 1908 годом, в разных вариантах развивают одну и ту же тему — тему творчества — разные аспекты которой актуализируются в каждом из текстов. При этом в каждом из стихотворений развитие темы творчества связано с введением и художественным

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

решением собственного лирического сюжета, основанного, как правило, на другой поэтической теме.

Стихотворение «О красавица, Сайма, ты лодку мою колыхала» первое из известных стихотворений Мандельштама, посвященное теме творчества и обращающееся к реалиям мировой культуры. Характерная особенность стихотворения — совмещенность реального и вымышленного планов и непосредственная включенность лирического субъекта в объект творческой и поэтической рефлексии. Стремление наполнить текст культурологическими ассоциациями приводит к особой мистификации Мандельштама, которая одновременно является своеобразным поэтическим приемом: олицетворение озера (Сайма — самое крупное озеро Финляндии) и обращение к нему: «О, красавица Сайма» одновременно отражение особого сознания лирического субъекта и создание эффекта употребления прецедентного имени, вызывающего у читателя желание найти источник цитирования. Последнее впечатление поддерживается введением в текст стихотворения действительных прецедентных имен не природного, а непосредственного культурологического значения: Титан и Калевала. Таким образом, в тексте происходит объединение трех различных сфер: реальный мир, в котором, очевидно, происходит прогулка в лодке лирического героя (вероятно, на территории того самого озера), мир поэтически воспринятой лирическим сознанием природы и мир творчества и поэтического воображения. Отождествление и попытка найти ассоциации и значимые параллели — та сторона сознания лирического субъекта, которая находит свое воплощение в поэтологических особенностях стихотворения. Главным художественным приемом становится сравнение (часто совмещенное с олицетворением), посредством которого происходит объединение и соположение разнокачественных явлений. «Пустынные скалы, как сестры», озеро — «красавица Сайма», «песчаная отмель как невеста» и т. д. — олицетворение мира природы стирает границы между окружающей реальностью и сознанием лирического героя, а затем — и между несуществующими объектами — временем и историей. Неопределенность художественного времени — одна из главных особенностей данного стихотворения — подчеркивается самим лирическим героем вместе с идеей длительности и протяженности: «И не знаю, как долго, не знаю, кому я молился». Характерно абсолютное преобладание несовершенного вида глаголов прошедшего времени, при этом идея незаконченного процессуального действия поддерживается и лексическим значением («колыхала», «слыхала», «стояли», «звучала», «белела», «падали», «опускались», «зажигали», «клонилось», «мигали», «струилась», «вставал и клубился»). Исключение составляют два глагола («причалил и вышел»), относящиеся к лирическому субъекту и знаменующиеся значимый этап в развитии лирического сюжета: переход героем границы во времени-пространстве и своеобразный акт «вхождения» в воображаемый и в то же время реально существующий мир. Идея длящегося действия и незавершения непосредственно связана с главным прецедентным образом стихотворения — «старинная песнь — Калевала». Упоминание карело-финского эпоса сюжетно связано с местом действия — финским озером Сайма. Однако очевидно, что помимо этой прямой связи есть и другая, которая объясняет и такую особенность как характеристика эпоса одной культуры посредством образа, взятого из другой: «Отовсюду звучала старинная песнь — Калевала: / Песнь железа и камня о скорбном порыве Титана» (Титан — герой древнегреческой мифологии). Однако и древнегреческий образ, и название карело-финского эпоса объединены связаны общим сюжетом, и прежде всего — мотивом начала, творения: титаны — боги первого поколения, рожденные землей и небом, а Калевала начинается сказанием о творении земли, неба, светил и рождении дочерью воздуха главного героя финнов, Вяйнямёйнена. Таким образом, оба прецедентных имени актуализируют мотива начала, истока, а также мотив стихийной, первозданной природы: в Калевале (в отличие от «Илиады» или «Одиссеи») нет идеи или представления об обществе или государстве, а титаны в древнегреческой мифологии олицетворяли стихии природы. В стихотворении Калевала открывается душе лирического героя прежде всего как звук «В водном плеске душа колыбельную негу слыхала». Мотив постижения лирическим героя окружающего мира через внешние впечатления посредством различных органов чувств — мотив, объединяющих различные тексты поэта. Этот мотив тесно связан с общей концепцией познания, одна из особенностей которой — попытка лирического героя к полнокровному и всеобъемлющему постижению окружающей действительности. Так, в стихотворении «О, красавица Сайма, ты лодку мою колыхала» мир представлен как зримый — обилие цветовых оттенков и зрительных образов («песчаная отмель… как невеста, белела на пурпуре водного стана», «слишком яркое солнце», «первые звезды мигали», берег седой и кудрявый», «Сайма струилась потоками лавы», «белый пар над водою тихонько вставал и клубился»). В тоже время мир открывается сознанию лирического героя через его звуковые воплощения («в водном плеске», «негу слыхала», «отовсюду звучала старинная песнь», «бесшумные падали стрелы», «тихое дно зажигали», «тихонько вставал»). Наконец все изменения и события окружающего мира представлены не в статичном состоянии, а через движение и изменение: «лодку колыхала», «звучала песнь», «падали стрелы… И на дно опускались и тихое дно зажигали», «клонилось… яркое солнце», «первые звезды мигали», «Сайма струилась», «пар… вставал и клубился».

Мотив звука и движения объединяет стихотворение «О красавица Сайма, ты лодку мою колыхала» с другим стихотворениями 1908 года, в частности — «Звук осторожный и глухой». Стихотворение пред-

ставляет собой образец философской лирики раннего Мандельштама, главная особенность которой — отсутствие четко выраженной отнесенности изображенного слова к лирическому сознанию, своеобразная позиция «вненаходимости» лирического героя и т. д. Основной лирический сюжет этого четверостишия — преодоление тишины звуком и статического состояния движением. Однако своеобразие лирической коллизии у Мандельштама заключается в изначально конфликтной исходной ситуации, которая одновременно и тишина, и звучание: «Среди немолчного напева / Глубокой тишины». Эта ситуация — отражение глубинной философской идеи Мандельштама, которая заключается в представлении о том, что любое изменение или движение возможно только в материи (среде), которая сама в своей глубинной сути содержит потению (возможность) к движению или звучанию. В дальнейшем эта философская идея ляжет в основу лирического сюжета стихотворения «Silentium».

Главный образ четверостишия — развития второстепенного образа из предыдущего стихотворения 1908 г. — «слишком яркое солнце, как плод перезрелый». Образ плода в поэтической картине Мандельштама неслучаен, выбор этого образа обусловлен глубинными представлениями поэта о круговороте жизни как бесконечном и непрекращающемся движении. Образ плода же наиболее ярко воплощает в художественной форме мотивы движения, роста и развития. В то же время художественная логика этого образа изначально связана с идеей художественного времени, так как плод — не статичный объект, а изменяющийся и развивающийся прежде всего с течением времени. Представления о развитии явления или предмета во времени непосредственно связаны с идеей особой «внутренней» цикличности, так как периоды этого развития/ роста/ изменения совпадают с этапами развития лирического сюжета цикла в целом.

Мотив первоосновы/первопричины — один из основных мотивов, проходящих в той или иной форме через все стихотворения «внутреннего» цикла. В качестве первоосновы или источника развития/ формирования того или иного явления или процесса может выступать преодоление динамикой статики (частный вариант — движением неподвижности) так, в стихотворении «О, красавица, Сайма…» первоисточником обращения лирического сознания к рефлексии окружающего мира становится именно движение («ты лодку мою колыхала»), направленное на субъект извне (персонифицированной и одушевленной силой природы). Другим вариантов художественной реализации идеи первопричины становится мотив родства/ генезиса/ места или предмета, породившего другой предмет или явление. В четверостишии «Звук осторожный и глухой» это акцентирование связи между плодом и породившим его древом. Этот мотив первопричины у Мандельштама осмысляется в свете представлений о всеобщей целесообразности и взаимосвязи и придает его мифопоэтической картине мира особую связность и единство. Каждое событие, как и каждый предмет и явление окружающего мира, вписан поэтом в особую систему взаимоотношений, предопределяющих все самые непредсказуемые случайности и разномасштабные изменения. Таким образом, представления о ценности и значимости переносится с факта конкретного действия или состояния на саму идею бытийтвенности/ экзистенции как таковой. Именно поэтому у Мандельштама так часто отсутствует предикат (действие) при присутствующем субъекте. В четверостишии «Звук осторожный и глухой» действие или какое-то событие, так или иначе связанное с предметом в роли субъекта поэтического слова, отсутствует, на первый план выдвигается само наличие этого предмета, основой лирического сюжета становится бытие/ существование в своей самоценности. Актуализируется главная оппозиция субстанциональных философских понятий, которая обеспечивает развитие лирического сюжета «внутреннего» цикла в его целостности. Вариантная реализация этой оппозиции в данном стихотворении — противопоставленность звука тишине. При этом главным качеством каждого из понятий, входящих в оппозицию, является внутренняя противоречивость, которая связана с тем, что понятие характеризуются качествами, составляющими суть и основу противоположного понятия: звук как антагонист тишины наделен свойством отсутствия звуков, он «глухой», т. е. плохо слышимый, а тишина, напротив, звучит, в ней есть «напев». Эта противоречивость — еще одна возможность художественного отражения идеи взаимосвязанности и взаимообусловленности.

Для ранних стихотворений Мандельштама, входящих в состав «внутреннего» цикла, свойственно особое развитие темы природы. Интерпретация данной темы связана с общей философской и эстетической концепцией поэта. Природа в ранних произведениях Мандельштама лишены конкретности и реальности, это скорее некая мыслимая или воображаемая (преображаемая) лирическим субъектом сфера, тесно связанная с конструируемыми сознанием иными реальностями — творчеством, историей, духовным миром. При этом у Мандельштама обычно отсутствует традиционная для русской литературы оппозиция естественного и материального (бытового), природы и цивилизации. Мир природы и мир материальных предметов скорее дополняются и взаимохарактеризуют друг друга, одно понимается через реалии другого.

Один из главных природных образов ранних стихотворений Мандельштама — образ леса, семантически тождественным аналогом которого в более позднем творчестве станет образ водной стихии. При этом адекватная и полная интерпретация образа леса в раннем лирическом творчестве поэта возможна в контексте стихотворений, составляющих «внутренний» цикл. В стихотворении «Звук осторожный и глухой» лес не представлен как полнозначный

и самодостаточный образ, это скорее место действия, пространство, в котором развивается лирический сюжет. Но это пространство непосредственно влияет на те характеристики окружающего мира, которые воспринимает сознание лирического героя. Лес — это то пространство нетронутой стихии, в недрах которой царит тишина и вызревает плод. Именно в пространстве леса находится древо, факт бытия плода которого прервет тишину и нарушит тишину. Образ древа как части леса своей очевидной библейской ассоциацией связывает развитие лирического сюжета с темой познания. Однако в отличие от библейского сюжета о первородном грехе в стихотворении отсутствует какая бы то ни было связь плода с человеком (субъектом познания). Если в библейском предании плод был сорван вследствие действия человека и его активного стремления, то в стихотворении Мандельштама плод сам по себе срывается с древа, очевидно, из-за объективных причин — пришло время для этого.

Лес в стихотворении «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный» наделен более конкретными характеристиками (эпитеты «невидимый», «завороженный»), но реальное существование этого леса ставится под сомнение, это лес, существующий скорее в воображении лирического субъекта. Лес есть сон, т. е. некая иная реальность, таящая в себе нечто неожиданное, скрытое от повседневности, непознанное, но желанное. При этом происходит характерное для Мандельштама сближение мира природной и дикой стихии с миром камерным, замкнутым, подчеркнуто домашним и «обытовленным». Это соположение осуществляется посредством сравнения «Как дивный шелест шелковых завес». Стремление лирического героя обнаружить и утвердить себя в мире связано с попыткой придать первозданному образу природы черты домашнего и акцентированно комфортного быта дома. Образ носящегося по лесу смутного шороха вызывает ассоциацию с библейским текстом о сотворении мира: «В начале сотворил Бог небо и землю, Земля же была безвидна и пуста и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою». Тема творения и одухотворения косной материи связана с темой творчества, которая часто у Мандельштама развивается в рамках темы природы. При этом рождение слова, как и любое другое развитие/изменение/действие у поэта представлено не в момент наивысшего проявления, а в некоем переходном состоянии: «И слово замирает на устах». Все происходящее, все развитие лирического сюжета вновь представлено вне интенции и намерения лирического героя, его сознание становится лишь сферой восприятия сверхзаданного и предопределенного, а потому не зависящего от конкретной воли.

Мотивы смутности/ зыбкости/ туманности и т. п. характеризуют большинство ранних стихотворений, и этот комплекс мотивов мотивирован идеей развития, составляющей глубинную смысловую основу «внутреннего» цикла. В данном случае хронологически ранее созданные стихотворения совпадают с логикой начала (исходного этапа), который можно условно выделить во «внутреннем» цикле. Именно представления о начале, становлении, поиске и обретении побуждают лирического героя испытывать смущение и смятение, беспокойство и даже страх. При этом любое действие или состояние заявлено не как выраженное или полностью проявленное, а лишь как кажущееся либо только открывающееся, а в некоторых случаях даже не реализующееся, а лишь намеченное в потенции. Это касается и осмысления процесса творческого вдохновения, которому посвящено стихотворение «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный». Не полная и не до конца отчетливая выраженность этой темы, ее как бы «завуалированность» связана с особенностями сознания лирического героя, который сам не до конца может оценить и осмыслить происходящее. В связи с этим определяющей модус стихотворения — неявность, сомнение в реальности происходящего: «И кажется испуганная птица…», «И как туманом…». Главный образ, связанный с темой творчества (прежде всего поэтического), — образ слова и губ, станет одним из повторяющихся и определяющих эту тему в поэзии Мандельштама. Физическая детальность и акцентированность этого образа связана с уже упоминавшимися представлениями о генезисе и происхождении предмета или явления. Поэту важно подчеркнуть наличие у слова некоего источника, первородного лона, основания. И здесь реализуется одна из основополагающих философских идей мифопоэтической картины мира Мандельштама. Мотив связи любого предмета или явления (от самого незначительного и сниженобытового до абстрактного и возвышенного и лишь мыслимого в сознании) с его порождающим субстратом или субъектом позволяет преодолеть мотив сиротства и бесприютности, особенно характерный для самосознания лирического героя стихотворений Мандельштама. И именно это разрешение в конечном итоге от всеобъемлющего одиночества снимает трагический пафос и устанавливает стабильно жизнеутверждающий эмоциональный диапазон ранних стихотворений. Несмотря на доминирование мотивов смутности/ зыбкости/ переходности лирическое сознание утверждает свое присутствие в мире (мыслимом или реальном), не испытывая страха. Но полное самовыражение (равное для поэта полному проявлению, осуществлению) для лирического героя еще невозможно, и потому уже появившееся слово только замирает на устах, не готовое к тому, чтобы быть высказанным. И с этой точки зрения ранние стихотворения Мандельштама можно рассмотреть в ином порядке, не полностью совпадающем с хронологической последовательностью. Так, стихотворение «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный» с образом появившегося, но еще не покинувшего свой исток слова должно предшествовать стихотворению «Звук осторожный и глухой» с образом уже созревшего и отделившегося от древа плода.

Другой значимый образ, связанный с темой творчества, это образ звучащей речи или шире —

звука вообще, в данном стихотворение — это шорох, повторенный дважды, как и образ сна, и также наделенный эпитетами, однако с выделением иных семантических оттенков (сон «тихий» и «ежеминутный», шорох «смутный», «невидимый» и «непонятный»). Образ шороха вступает в особые отношения со- и противо-поставления с уже названным образом сна, а также с образом леса. С одной стороны, все эти три образа связаны отношениями включения или части-целого: сон — то пространство, та реальность, в которой существуют и находятся лес и шорох. С другой стороны, эти образы расширяют свое значение (особенно в контексте свой повторяемости в разных стихотворениях «внутреннего» цикла) и могут быть истолкованы как символы, которые вступают друг с другом в новые отношения. Так, шорох становится противопоставлен сну как звук и некое движение состоянию погруженности в молчание и неподвижность. Сон — сущность, которая, несмотря на свою ирреальность, видима и наблюдаема, в то время как шорох «невидимый» — логика противопоставления сна шороху снимает оксюморонность эпитета «невидимый» у последнего. Сон «ежеминутный», т. е. повторяющийся и потому, очевидно, ставший привычным, тогда как шорох «непонятный», и непонятность эта возникает прежде всего в сознании лирического героя, для которого этот шорох — нечто новое. Шорох как нечто неоформленное и еще не имеющее конкретного и внятного выражения — предшественник слова.

Таким образом, развитие лирического сюжета в стихотворении связывается с логикой развития особого художественного времени. Условно его можно представить следующим образом: первый этап, которому соответствуют два первых стиха первой строфы, — некая статическая ситуация, исходное состояние с ключевыми образами сна и леса. Изменение ситуации и развитие начинается с третьего стиха первой строфы с появлением образа шороха и связанного с ним мотива движения: «носится какой-то шорох». Важно, что первое появление звука и движения связывается с ситуацией общения, представленного обобщенно: «в безумных встречах», «туманных спорах». Время шороха — мгновение («под пеплом вспыхнул и уже погас»), а результатом является рождение слова, что подчеркнуто анафорически выделенным союзом «и» в позиции абсолютного начала третьей строфы, которая завершает весь процесс. Образ леса из первой строфы оборачивается образом вечереющих кустов, и это весьма значимое изменение. Рождение слова сопровождается изменением акцентуации деталей пространства: вместо стихии леса как олицетворения некоей силы (пусть и не враждебной и соположенной бытовой сфере) кусты как прирученная человеком и несущая следы культуры часть природы. Эпитет «вечереющие» связан с более или менее конкретным указанием на прямо обозначенное художественное время — время вечера с заостренным признаком процессуальности.

Вечер и семантически тождественные ему образы и мотивы часто появляются в ранних стихотворениях Мандельштама («березы ветви поднимали и незаметно вечерели», «в просторах сумеречной залы», «Пустое место. Вечер длится», «И сумерки тканей», «По снежной улице в вечерний этот час», «В часы внимательных закатов»). Очевидно, что выбор именно этого периода времени связан с уже упоминавшимся комплексом мотивов переходности и смутности, характеризующим лирического героя. Но такой же комплекс мотивов связан и с образами утра, так же появляющимися в ранней лирике поэта («Цветочная проснулась ваза», «Если утро зимнее темно» и др.). Очевидно, что различие между этими образами и предпочтение того или иного художественного времени связано с векторами движения: вечер — переходное состояние от дня к ночи, символически и архетипически понимаемых как жизнь и смерть, расцвет и увядание. Таким образом, вечер так или иначе связан с драматическими и даже трагическими представлениями, которые, однако, снимаются в стихотворениях Мандельштама введением мотивов созидания и рождения (в данном случае слова).

Два последних стихотворения 1908 г. развиваются сходные комплексы мотивов и образов, однако акцент смещается на внимании к ощущениям и мыслям лирического героя, происходит интериоризация окружающего мира. Так, стихотворение «Сусальным золотом горят» отчетливо членится на две части, соответствующие двум строфам: первая — окружающий мир, воспринимаемый лирическим сознанием, но формально это сознание не выражено в отличие от второй строфы, где отнесенность текста к сфере субъекта подчеркнута двойным повтором «моя». Выбор притяжательной формы, а не личной в данном контексте значим акцентуацией идеи принадлежности. Повтор местоименного прилагательного и параллелизм конструкций связывает слова «печаль» и «свобода», занимающие идентичную позицию в стиховом ряду, особыми отношениями. Можно наблюдать некий оксюморон понятий: традиционно осознаваемая как высшая ценность, свобода в русской литературе сопровождается положительными коннотациями и соответствующими им чувствами и переживаниями лирического героя. У Мандельштама свобода теряет свою общественную значимость и гражданственность, и как категория или состояние сугубо личного порядка осмысляется иначе. Свобода пугает либо печалит лирического героя, который еще до конца не самоопределился, не завершил процесс становления и осознания себя отдельной личностью. Свобода и одиночество связаны, так лирический герой еще не имеет связей с другими людьми, поэтому для стихотворений «внутреннего» цикла характерно либо полное отсутствие других субъектов либо сюжет «невстречи». Такое понимание свободы характерно преимущественно для ранних стихотворений Мандельштама, это тот этап «внутреннего»

цикла, когда лирический герой характеризуется «детским» или «подростковым» мироощущением. Во многом именно поэтому образ свободы в данном стихотворении сопровождается эпитетом «тихая». Отнесенность к тишине, негромкому звучанию — одна из наиболее часто повторяющихся характеристик в ранних стихотворениях поэта («мой тихий сон», «и тихим отголоскам шума», «И тихий звук», «За радость тихую», «В тишине лесных снегов» и др.). В таком эпитете находит представление о состоянии лирического героя и ощущения им окружающего мира в данный период развития сюжета «внутреннего» цикла: сознание уже проявило себя (пусть в тихом, но так или иначе высказанном звуке или слове), и мир стал реальностью посредством звука.

Печаль как эмоциональная доминанта стихотворения «Сусальным золотом горят» преобладает в подавляющем большинстве ранних стихотворений Мандельштама, входящих в состав «внутреннего» цикла («Из глубокой печали восстать», «В забвении печальной смерти», «Невыразимая печаль / Открыла два огромных глаза», «Амур, печальный и нагой», «Печальной участи скитальцев», «К чему печальные речи», «Печальнейшее из созвучий», «И печальна так и хороша // Темная звериная душа», «И я, печальною свободою томим» и др.). Своеобразие этого эмоционального состояния заключается в его противопоставленности традиционному пониманию печали как грусти, тоски и т. п. Печаль у Мандельштама — желанное и гармоничное внутреннему миру лирического героя настроение, часто представленное не как существующее внутри (души или мира переживаний) субъекта, а как отдельная и самостоятельная сущность. Кульминации в своем развитии образ печали достигает в стихотворении «Невыразимая печаль»: «Невыразимая печаль / Открыла два огромных глаза». В стихотворении 1908 г. печаль наделяется весьма значимым эпитетом «вещая». «Вещий» в поэтической концепции Мандельштама — признак, свойство или качество, связанное с сокровенным знанием, прежде всего с таким, которое доступно в процессе творчества поэту («Дыханье вещее в стихах моих»). В понимании и толковании одного из ключевых образов стихотворения («вещая печаль») можно отметить продолжение и развитие пушкинских традиций (печаль как светлое, способствующее созиданию чувство).

Образ пространства в стихотворении «Сусальным золотом горят» продолжают и развивают намеченные в предыдущих стихотворениях мотивы. Так, образ леса здесь сходным образом связан одновременно и с представлениями об опасности и неизведанности (волки), и с подчеркнуто бытовыми и искусственными реалиями, которые теперь приобретают дополнительную положительную коннотацию в связи с мотивом праздника (рождественские елки). В пространстве внешнем вновь прослеживается некая структурность, представления, как и в стихотворении «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный» в движении от образа леса к образам кустов: «В лесах» — «В кустах». В характерной для Мандельштама манере страх и торжественность в этой строфе сопрягаются в нераздельное целое. Здесь же находит свое развитие и образ глаз, заданный в стихотворении «Мой тихий сон…»: «На перекрестке удивленных глаз» — «Глазами страшными глядят». В обоих случаях взгляд, наблюдение, визуальное постижение окружающей реальности передается с помощью эмоционального эпитета. Взгляд в стихотворениях Мандельштама, особенно ранних, — это целый акт, процесс постижения, взгляд первозданный, «чистый», а потому удивленный, либо уже содержащий груз познания, взгляд постороннего субъекта, который может быть страшным.

Однако образы пространства в стихотворении «Сусальным золотом горят» не ограничивается лесом и кустами. Пространство первой строфы представлено как внешнее и не включающее в себя лирического героя, в отличие от художественной реальности второй строфы, в которой заявлен иной образ — «неживого небосвода». Оппозиция «верх-низ» существенна в поэтической картине мира ранней лирики Мандельштама, с более частым предпочтением земного — небесному, не отрицая наличие и значимость последнего. Образ небосвода, будучи тождественным образу неба по семантике, между тем содержит дополнительные смысловые оттенки. Небосвод — слово-образ, объединяющее природную и архитектурную семантику. Своды как часть здания появятся в других стихотворениях Мандельштама, и будут также сходны с небом («крестовый легкий свод»). Тождество природного и рукотворного подчеркивается в стихотворении метафорой «хрусталь небосвода», вновь заостряя внимание на мотиве хрупкости. Неоднозначность восприятия образа небосвода лирическим герой связывается прежде всего с эпитетом «неживой». Неживой небосвод противопоставлен пространству леса, заполненного елками и волками, но при этом своеобразие художественного видения в отношениях этих двух пространственных сфер с лирическим героем. Лес как явно более обжитая и доступная реальность отстранен от воспринимающего «я», в то время как далекий и неживой небосвод входит в область явлений и состояний, осознающихся как свои: «<…> моя печаль <…> моя свобода / И неживого небосвода». Однако пространство небосвода находится в оппозиции к лирического герою на уровне эмоционально-чувственных переживаний: печаль лирического героя — смеющийся небосвод.

Таким образом, в стихотворении «Сусальным золотом горят» представлена одна из первых развернутых поэтических картин мира Мандельштама, преломленная через сознание и эмоциональное состояние лирического героя. Все последующие ранние стихотворения так или иначе будут уточнять, развивать или варьировать заданные здесь мотивы и образы. Как этап «внутреннего» цикла данный

стихотворный текст представляет прежде всего важный период в эволюции лирического героя и его эмоционального состояния.

Особое место среди ранних произведений занимает стихотворение «Только детские книги читать», представляющее собой по существу первую попытку «я» прямо заявить себя в мире (не считая стихотворения «О, красавица Сайма…», где «я» было во многом предопределено сюжетом и потому не так индивидуализировано). Первая строфа интересна прежде всего с точки зрения модусности художественного текста. Инфинитивные конструкции подразумевают императивность выражаемого, однако эмоциональный напор и подъем оттеняется подчеркнутым отсутствием ожидаемых восклицаний. Четверостишие становится императивным не по отношению к подразумеваемым или существующим собеседникам, а по отношению к самому лирическому герою. Этот сосредоточенный на собственном мире «монолог» есть некая жизненная программа, своего рода «манифест» лирического героя. В стихотворении «Только детские книги читать» вновь повторяется поэтологический прием, характерный для многих ранних стихотворений Мандельштама: одновременное использование синтаксического параллелизма и повтора. Этот прием сам по себе обладает художественной значимостью: повторение и подобие — существенные характеристики «внутреннего» цикла, с которыми тесно связано представление о развитии (так как ни один повтор не бывает полностью тождественен, а несет в себе какое-либо изменение предшествующего текста). Повтор и параллелизм в первой строфе стихотворения «Только детские книги читать» придает особую смысловую значимость двум мотивам; ограничения и детскости.

Мотив ограничения, задаваемый повтором слова «только», связан прежде всего с новой позицией лирического героя и мотивом выбора. До сих пор лирический герой находился под влиянием окружающего мира и обстоятельств, теперь же он проявляет первую попытку заявления собственной воли. Выбор лирического героя во многом мотивирован тем развитием лирического сюжета, который развивался в предшествующих стихотворениях: «я» осознало себя в окружающем мире, и это осознание отразилось в эмоциональной реакции — испытываемые чувства страха, смятения и сомнения. И возможностью преодоления этого состояния стал для лирического героя акт (преимущественно ментальный и духовный) разделения реальности на противопоставленные сферы и явное предпочтение одной из них.

Развитие лирического сюжета данного стихотворения связано с бинарной оппозицией, представленной двумя рядами противопоставленных образов и мотивов: детское и не-детское (взрослое), большое — не-большое (маленькое), глубокая печаль — ее преодоление, усталость от жизни — любовь к жизни и др. Эта оппозиция не вполне традиционна и носит подчеркнуто субъективный характер (как отражение выбора лирического героя). Выбор в пользу детскости и детского впервые вводит в состав «внутреннего» цикла важнейший мотив детскости, который вместе с тождественным семантически образом ребенка-дитя повторится в ряде поэтических текстов. В контексте стихотворения «Только детские книги читать» мотив детскости связан прежде всего с мироощущением лирического героя и особенностями концепции познания окружающего мира: «детские книги читать», «детские думы лелеять». Познание мира мыслится лирическим «я» не как всеобъемлющее и целостное, а как исключительно детское. С идеей детского мироощущения, очевидно, связываются преставления о светлом и жизнеутверждающем (как сюжеты и настроение детских книг), легком и беззаботном. С такой жизненной позицией связан поворот лирического героя к выбору активных действий («читать», «лелеять», «развеять», «восстать»), однако если в первой строфе они мыслятся лишь как необходимые и предпочтительные, то во второй строфе начинают осуществлять в реальности («не приемлю», «люблю», «качался», «вспоминаю»).

Особенности развития художественного времени стихотворения «Только детские книги читать» продолжают и углубляют оформленный в первой строфе лирический конфликт. Предпочтение детского связано не с первичной попыткой самоопределения лирического героя, а с его сознательным отталкиванием от уже имеющегося опыта («Я от жизни смертельно устал»). Однако последующее противопоставление «Но люблю мою бедную землю» может быть адекватно истолковано лишь в контексте целого стихотворения. Во второй строфе происходит усложнение семантического ряда понятий, составляющих бинарную оппозицию, прежде всего за счет появления образа земли. Если последовательно развернуть логику лирического сюжета первых двух строф, то можно выделить следующие этапы: лирический герой смертельно устал от жизни — поэтому он принимает решение сделать выбор в пользу детского, что в итоге должно привести к восстанию от печали — однако всему этому противопоставлено признание в любви к «бедной земле» (мотивированное отсутствием иного опыта, иной жизни в прошлом). Очевидно, что последний этап с не вполне мотивированной антитезой образа земли нуждается в отдельном разъяснении.

Как уже было сказано в связи со стихотворением «Сусальным золотом горят», для поэтической картины мира раннего Мандельштама характерно противопоставление низа и верха с неоднозначной оценкой последнего. Традиционно возвышаемый образ неба (звезд, небесных светил) сначала романтиками, а позднее символистами у Мандельштама осознается как равнодушное/ далекое/ холодное пространство, противопоставленное земным образам, вводящим мотивы уюта, материального и осязаемого комфорта, домашности. В данном стихот-

ворении, однако, конфликт между двумя сферами пространства представлен более сложно.

Две пространственные сферы (верх и низ) объединены образом качелей и находящимся на них лирическим субъектом. Образ качелей — характерный для русской поэзии XX века образ-символ (см. у Пастернака «Из сада, с качелей, с бухты-барахты», у Сологуба «Снует с протяжным скрипом // Шатучая доска» и др.), метафорически воплощающей непрерывное и возвращающееся движение. Идея движения взад-вперед — важная для Мандельштама с его излюбленным образом «вечного повторения». В данном контексте, однако, образ качелей заметно усложняется, вбирая в себя разные смыслы. Прежде всего, в ряд образов-символов, имеющих отношение к природному пространству, вводится новый — сад. Возможно, что в совокупности с образом качелей образ сада содержит неявную аллюзию стихотворения Пастернака «Девочка». У Мандельштама сад в определенном смысле противопоставлен лесу как пространство ограниченное и замкнутое — безмерному (а потому непостижимому полностью), окультуренное и обытовленное — дикому и стихийному, созданное для человека — часто враждебное ему. Качели в данном стихотворении связаны с предпочтением лирическим героем земли небу, и — жизни смерти или отсутствию жизни. Особенностями выбора между этими со- и противо-поставленными сферами объясняется своеобразие пафоса стихотворения. Возможный драматизм или даже трагизм лирического конфликта (бедность земли с невозможностью принятия ее «Я от жизни смертельно устал // Ничего от нее не приемлю») не разрешается отречением лирического героя от субстанциональных основ земного бытия выбором в пользу смерти или, более обобщенно, небесной/запредельной сферы («Но люблю мою бедную землю»). При этом не происходит и полного отказа и выключения из сферы сознания пространства верха, но соединение-соположение двух областей в третьей строфе. Качели предполагает постоянное движение, направленное сначала ввысь, а после возвращающееся вниз. Таким образом, герой, сделав постоянный выбор в пользу земного (качели закреплены на земле и любое движение вверх на них рано или поздно завершится), находится в постоянном контакте с небесным. И итог этого контакта — воспоминания, «туманный бред», в котором более или менее отчетливо выделяется вновь природный образ — «темные ели».

Третья строфа стихотворения «Только детские книги читать» содержит отсылки к стихотворению «Сусальным золотом горят» (образ елей/елок, настроение печали) и к стихотворению «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный» (мотив тумана). Однако уже обозначенная позиция выбора и впервые заявленного активного действия наполняет данное стихотворение иным идейно-эстетическим способом завершения. Преодоление трагической коллизии приводит к жизнеутверждающему выбору, что позволяет говорить о преобладании героического пафоса, когда герой «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы». Однако отношения лирического героя с судьбой в ранних стихотворениях Мандельштама представлены своеобразно. Судьба становится не внеположной субъекту сущностью, но итогом и результатом его деятельности и выбора. В данном случае — это избрание героем именно «детского» мировосприятия. Сама ситуация выбора и указание на предшествующий опыт («Я от жизни смертельно устал») предполагают, что судьба героя изначально была иной, но подверглась сознательному изменению. Это наполняет традиционный героический пафос новым содержанием, связанным с первичной инициативой лирического «я».

Согласно хронологии и логике «внутреннего» цикла за стихотворением «Только детские книги читать» может следовать стихотворение, написанное на рубеже 1908–1909 гг. «Довольно лукавить: я знаю». Прежде всего стихотворения сближает активно и прямо выраженная позиция лирического героя («Я устал… люблю… не видал… качался… вспоминаю» — «Я знаю…не скрываю… не умею… качаюсь… безмолвствую») и связанные с ней идейно-содержательные комплексы. Главный повторяющийся в двух стихотворениях мотив — мотив детскости, не названный прямо, но подразумевающийся и оформленный в третьей строфе: «Я в зыбке качаюсь дремотно». Образ зыбки и тождественный образ люльки позже повторится в стихотворениях поэта 1930-х годов. Мотив детскости вновь связан с позицией самоопределения и выбора лирического героя. Однако по сравнению со стихотворением «Только детские книги читать» данный мотив видоизменился, и теперь он тесно связан с темой, не получившей такого развития ранее, — темой творчества, заявленной в первой строфе.

Первая строфа вводит в диапазон эмоциональных состояний и переживаний лирического героя новый мотивный комплекс, центр которого — мотив лукавства («Довольно лукавить»). Введение этого мотива связано с особой диалогичностью данного текста, которая ранее отсутствовала. С одной стороны, такая обращенность к неявному или подразумеваемому собеседнику позволяет более явно подчеркнуть самостоятельность заявленной лирическим героем позиции. С другой, она в подтексте содержит указание на наличие в лирическом сознании противоположной установки.

Обозначенный в стихотворении «Только детские книги читать» конфликт в данном тексте продолжается и уже находит свое выражение в осознании лирическим героем противоречивого единства противопоставленных и сопряженных в единое целое понятий — жизни и смерти. И если в стихотворении «Только детские книги читать» прямо заявлен был мотив жизни (при присутствии второстепенного мотива смерти «смертельно устал»), то в стихотворении «Довольно лукавить: я знаю»

смысловой центр переносится на мотив смерти («Мне суждено умереть»). Осмысление неизбежной смерти открывает стихотворения, в то время как завершается оно представлением лирического героя «в зыбке». Смещение логики традиционного времени создает свое, художественное время развития лирического сюжета, которое полностью прочитывается и понимается только в контексте целого «внутреннего» цикла.

Дважды подчеркнутая откровенность лирического героя в первой строфе («Довольно лукавить», «И я ничего не скрываю») уточняется адресованностью, которая вводит третьего субъекта наряду с самим лирическим «я» и подразумеваемым, но неявным адресатом. Это Муза, традиционный образ русской поэзии, связанный с осмыслением темы творчества. Отношения между лирическим героем и Музой в стихотворении не остаются до конца проясненными, по существу непосредственно ей посвящен один стих: «От Музы мне тайн не иметь». Инфинитивная форма в данном случае неявно несет идею императивности, таким образом, лирический герой так или иначе подчиняется Музе как своеобразному высшему судье или всеведущему разуму.

Вторая строфа благодаря союзу в позиции абсолютного начала строки заявляется как логическое продолжение и следствие первой. Параллельность мотивов строф прослеживается с точностью до стихов: каждый стих второй строфы апеллирует к соответственному стиху первой. Состояние лирического героя «я знаю» усложняется до противоречивого ощущения «И странно…любо», а однозначное знание — процессуальностью «сознанье». Мысли о смерти во втором стихе первой строфы в аналогичной позиции второй строфы соответствует не умение лирического героя дышать. Последнее представление нуждается в дополнительных разъяснениях. Мотив наличия/отсутствия дыхания — повторяющийся в лирике Мандельштама, и традиционно положительно осмысляется способность к дыханию, а отсутствие таковой объясняется в том или ином отношении критическим состоянием (героя или окружающей среды): «Дыханье вещее в стихах моих/ Животворящего их духа», «За радость тихую дышать и жить», «На стекла вечности уже легло/ Мое дыхание», «Запретною жизнью дыша», — «К чему дышать?», «Я вижу месяц бездыханный», «Нельзя дышать, и твердь кишит червями» и др. В стихотворении «Довольно лукавить…» жизнь героя представлена как не-умение дышать, что, по сути в поэтической картине мира Мандельштама тождественно смерти, а смерть осмысляется как таинство, которому присуще очарование. Эпитет «туманный» вписывает состояние очарования от умирания в ряд других состояний и ощущений лирического героя из ранних стихотворений поэта («туманные споры», «туманный бред»).

Третий стих первой строфы, содержащий признание лирического героя «И я ничего не скрываю» вступает в соотносительные отношения с образом из аналогичного стиха второй строфы «туманное очарованье». Признание в отсутствие чего бы то ни было скрытного сменяется мотив отсутствия ясности. Очевидно, что сфера, где ничего не скрыто, — это исключительно сфера лирического субъекта, но таинство смерти как принадлежащее запредельному не подвластно его воле. Четвертые стихи «От Музы мне тайн не иметь» и «И таинство есть умирать» завершают последовательность сопоставлений. Прежде всего, очевидна оппозиция мотива наличия/отсутствия «не иметь» — «есть», которая привносит в идейное содержание стихотворения определенную оксюморонность. Жизнь и отсутствие тайн от Музы связана с отсутствием, а смерть — с бытийственностью и существованием. Бытовой и нейтральной тайне жизни из первой строфы во второй соположен возвышенный образ таинства.

Третья строфа стихотворения «Довольно лукавить» становится неким итогом-заключением развивающихся в первых двух строфах мотивов. Лирический герой находится теперь в промежуточном состоянии дремоты, и это открывает перед потенциальные равные возможности выбора и переход в состояние бодрствования (жизни) или сна (смерти). При этом такое состояние сопровождается своеобразным движением («качаюсь»), которая, связываясь с образом качелей из стихотворения «Только детские книги читать», подтверждает предположение о выборе (который в предшествующем стихотворении заключался в выборе между сферой верха и низа) лирического героя. Мотив дальнейшего роста-развития и самоопределения связан и с образом зыбки, в которой находится лирический герой.

Разнообразная палитра ощущений и чувств лирического героя завершается в третьей строфе новым противоречивым состоянием «мудро безмолвствую». Мотив отсутствия слова обладает особенной значимостью. Это состояние не тишина, вызванная отсутствием слова как такового, но особенная созерцательность, «мудрая». Последние строки третьей строфы представляют мотивировку этого нового состояния лирического героя: «Решается бесповоротно/ Грядущая вечность моя!». Стоит отметить связь этих строк с темпоральным содержанием стихотворения. В тексте отсутствуют глаголы прошедшего времени, семантически и грамматически лирический сюжет развивается в настоящем/ настоящем вневременном и будущем времени. При этом прошлое подразумевается, но как бы выносится за скобки, остается за пределами данного стихотворения, но тесно с ним связывается. Слово «довольно» свидетельствует о вписывании стихотворения в более широкий временной — и содержательный контекст (максимально представленный единством «внутреннего» цикла).

Характерно, что судьба и выбор лирического героя связывается не с его собственной волей, а со сверхзаданностью («решается»), при этом масштаб этого выбора предельный: будущее связывается не с конкретным моментом, а вечностью.

Особое место среди ранних произведений Мандельштама занимает стихотворение 1908 г. «В непринужденности творящего обмена», которое, несмотря на содержательные и поэтологические отличия, тем не менее входит во «внутренний» цикл. Главная лирическая тема текста — тема творчества, однако в отличие от других стихотворений она решается не в личностном аспекте деятельности «я», а в отстраненно-обобщенной рефлексии с привлечением других имен. Однако осмысление вполне конкретного и прямо обозначенного объекта («русский стих») войдет в более широкий контекст, связанный с пониманием особенностей поэтического творчества. Данное стихотворение в пределах «внутреннего» цикла близко ряду других, появляющихся в разные хронологические периоды творчества поэта и составляющих особый «культурологический» контекст, для которого характерна рефлексия лирического «я» по поводу тех или иных реалий мировой культуры. Так, стихотворение «В непринужденности творящего обмена» тесно примыкают к таким произведениям, как «Батюшков», «Стихи о русской поэзии», «Дайте Тютчеву стрекозу».

Одна из главных идей для понимания и темы творчества в решении ее Мандельштамом, и содержательных оснований единства «внутреннего» цикла, — это идея сходства и близости различных явлений, реализующаяся в варианте объединения в одном явлении или предмете противоположных качеств или характеристик («В непринужденности творящего обмена»). Появляющиеся в данном стихотворении прецедентные имена, можно рассматривать как своеобразные ключи для понимания не только конкретной темы творчества, но и в целом — поэтические и поэтологические принципы Мандельштама.

Образы других творческих индивидуальностей на протяжении всего лирического творчества будут пониматься Мандельштамом, несмотря на глубокое и точное проникновение в чужие смыслы, подчеркнуто субъективно, в соответствии с его собственной концепцией. Так, образ Тютчева связывается прежде всего с суровостью и мужеством («суровость Тютчева»). Эти характеристики важны не только как неотъемлемая часть русского стиха, это будут те ориентиры, которые станут определяющими для лирического героя в выборе собственной позиции. Однако особенность мироощущения лирического героя, как уже отмечалось, заключается в объединении противоположного (или совмещении несовместимого). Поэтому суровость Тютчева сопрягается с ребячеством Верлена. Названные в стихотворении поэтические имена станут символическими в поэзии Мандельштама, повторяясь уже вне связи непосредственно с темой творчества. Так, в стихотворении «Старик» одноименный герой «похожий на Верлена», т. е. обладающий в том или ином отношении детскостью, ребячливостью.

Несмотря на значительное изменение объекта осмысления по сравнению с другими ранними стихотворениями соположение мира природы и мира культуры продолжается. Так, начавшись с соотнесения качеств и характеристик русского стиха с присущими Тютчева и Верлену, завершается стихотворение характеристиками, принадлежащими миру природы: «вешний поцелуй», «щебетанье птичье». Характерно, что в данном контексте образы природы получают однозначно и акцентировано положительные коннотации, не выраженные столь явно в других текстах. Очевидно, что природа перестает ощущаться как враждебная и отчужденная стихия, когда связывается с творчеством.

Важно отметить, что «природные» характеристики творчества позже повторятся в других стихотворениях Мандельштама. Прежде всего это связано с мотивом отнесенности к птицам/птичьему щебетанию. Вероятно, драматизму жизненных коллизий и собственным смутным и печальным ощущениям лирического субъекта, который только стремится к детскости, противопоставлена легкость и беззаботность, какая легкомысленная незначительность птичьего щебетания (то, что составит «непринужденность»).

Первое стихотворение 1909 года «На бледно-голубой эмали» уже содержит все основные идейно-эмоциональные и поэтологические особенности, отличающие стихотворения этого года и одновременно свидетельствующие о возможности включения текста в обозначенный «внутренний» цикл. В основу развития лирического сюжета положена субстанциональная оппозиция двух «первоначал», которые составляют ядро философской коллизии всего лирического творчества Мандельштама. Это телеологическая связь и столкновение жизни и смерти, инвариантно представленные в различных стихотворениях такими противопоставлениями, как гармония — беспорядок (Космос — Хаос), естественное — искусственное, начало — завершение, беспечность — страх и т. п. При этом у Мандельштама в отличие от многих поэтов нет традиционной оппозиции природы — цивилизации (деревни — города). Так, небо (природа) уподоблено не просто материальному, но подчеркнуто утилитарно-бытовому (эмаль), причем Мандельштам предельно точен к качеству «материала», неслучайно появления эпитета «стеклянной» в третьей строфе (эмаль — тонкое стекловидное покрытие). Масштаб удаленных друг друга от друга по значимости и основным характеристикам явлений (деревья на фоне неба — узор на тарелке) становится равным, более того — «земное» и «небесное» смешивается и меняется местами: в первой строфе перифразом неба служит «бытовая» эмаль, в третьей приземленная тарелка уже «твердь». Последнее особенно интересно, это образ не просто перифрастический, но и символический, так как твердь вызывается ассоциацию одновременно и с небом, и с землей (твердь земная и твердь небесная). Амбивалентность понятий и оскюморонность представлений можно считать художественной доминантной данного стихотворе-

ния, и в этой причудливой сочетаемости не просто попытка создания эстетически привлекательной и импрессионистически-зыбкой картины, но выражение борьбы двух начал вечности. Двойственность и в выборе художественного времени: «апрель» — середина весны, то есть ее наиболее «точное» проявление, отличающееся, с одной стороны, от марта, в котором еще возможны зимние холода и морозы, с другой стороны, от мая, где все явственнее ожидание лета. Но это не единственное указание на художественное время в тексте. Еще до «апреля» появляется редкое для лирического текста «указание» на модусность текста: «мыслима». Таким образом, весь лирический сюжет из плана реального (с возможной только в реальном времени оппозицией прошлого, настоящего и будущего) переходит в план ирреального, но — что наиболее значимо — не воображаемого или кажущегося, а мыслимого. Отсутствие точно обозначенной реальности придает лирическому сюжету в данном случае не иллюзорность или мнимость, а вневременную значимость, так как план мысли лишает стихотворение закрепленности за одним временным моментом и тем самым уже на этом уровне преодолевается идея конечности/завершенности. В то же время принадлежность лирического сюжета миру мысли наделяет его философским содержанием: отсутствие субъектной принадлежности этой «мысли» делает ее принадлежащей равно всем (т. е. она может быть мыслима — любым, каждым, всяким), в то же время разграничивая две сферы: мыслима и не-мыслима. Таким образом, реализация всего сюжета, всей представленной концепции, которая во второй строке первой строфы еще не успевает полностью заявить себя принципиально возможна только в русле «мысли» субъекта. Последнее нуждается в некоторых уточнениях.

Ранее было отмечено, что данный текст характеризует подчеркнутая объективированность позиции лирического субъекта, его «вненаходимость». При этом лирическая коллизия не лишается отнесенности к субъекту, она лишь связана с определенным типом субъекта: это субъект философской лирики, который имея разные инвариантные способы выражения, на глубинном уровне представлен обобщенным субъектом мыслящего сознания, лишенным частных/ситуативных характеристик. Таким образом, жизнь (бытие) как борьба-столкновение противоположных начал сознания-забвения, конца-начала возможна только при наличии мысли субъекта.

Однако модусность художественного времени не отменяет развертывания лирической ситуации в противоречивом художественном времени. Так, традиционно связанные с весной (апрель) ассоциации расцвета, роста и развития корректируются глаголом «вечерели». Соотнесенность этих двух темпоральных указаний подчеркивается их параллельной позицией в стиховом ряду (последние рифмующиеся слова в стихах). Мотив вечера как промежуточного состояния связан с уже упомянутой субстанциональной философской оппозицией. Вечер — переходное состояние, медиатор между утром (расцветом, жизнью) и ночью (увяданием, смертью). Причем глагол «вечерели» входит в сочинительный ряд, внутри которого вновь разворачивается неявная борьба состояний. «Ветви поднимали» — движение вверх, так или иначе связанное с представлениями о росте, стремлении к небу, верху, т. е. жизни, но завершением этого становится приближение к противоположному: «и незаметно вечерели». При этом внимание акцентируется на континуальности, результат откладывается, что обеспечивается значением несовершенного вида глаголов. Идея продолжительности, длительности в целом характерна для стихотворения, все действия, несмотря на грамматическую отнесенность к тому или иному времени, связаны с действиями вневременными.

Еще одно временное указание создает как бы «вторичную» модусность — временной союз «когда» в начале третьей строфы связывает весь лирический сюжет, намеченных двумя первыми строфами, с неким конкретным условием, и условие это — перевод ситуации от принадлежащей мыслящему субъекту вообще к ситуации, созданной волей конкретного субъекта — художника. Так приобретает ясные очертания заявленная косвенным намеком в первой строфе (образ эмали) тема творчества. Именно творчество разрешает все заявленные оппозиции и снимает противоречия. Причем решение, итог, обозначенный в финале третьей строфы также специфичен: «победа», «преобладание» не отданы ни одному из противопоставленных начал. Сила (то есть жизнь, бытие, существование) утверждается, но она минутна, утверждается и смерть как равноправная часть, но ее печаль снимается забвением. И такой гармонический синтез становится возможным благодаря художнику, который именно поэтому наделен эпитетом «милый». «Милый» для невыраженного явно лирического героя, «милый» для любого «помыслящего» ситуацию, сходную с заявленной в лирическом сюжете. Эпитет, несмотря на кажущуюся незначительность и традиционность, в сочетании с субъектом — «художник» необычен. При этом именно эпитет можно считать хранителем определенной культурологической памяти. «Милый» — восходящий к славянскому «милъ», концептуальному для русской языковой особенно народной и древнерусской культуры.

Не вполне ожидаемое тире заявляет об особенных синтаксических отношениях между второй и третьей строфами. Третья строфа — своеобразный синтез, вывод, итог, как было отмечено выше, обращенность ситуации к определенным условиям (процессу художественного творчества) и некое логическое пояснение маркированной второй строфы. Положение композиционного центра в данном тексте, очевидно, неслучайно. Это своего рода «крупный план», взгляд на предмет, о котором прямо или косвенно заявлено в первой и третьей (окаймляющих) строфах. Два плана — предметное и природное, земное и небесное — здесь сравниваются, однако

это скорее можно назвать не сравнением с выделение преобладающего объекта сравнения и функционального средства сравнения, а соположением, при котором оба члена равнозначимы. Неслучайно слова, которыми описывается как бытовое, так и природное относятся к одной лексико-семантической группе — «узор», «сетка», «рисунок». Все это названия видов или способ изображения, но их объединяет и еще менее явный мотив — мотив связи. Рисунок — объединение в одном произведении разных составляющих, в данном случае, это очень тщательная связь скорее всего небольших элементов, причем связь системная и точная («рисунок, вычерченный метко»). Сетка — то, что очертаниями своими напоминает множество скрещенных, пересеченных, переплетенных линий, нитей, прядей. Узор-рисунок, представляющий собою сочетание линий, причем значимо, что у узора нет конца и начала в обычном понимании. Также связывает все три понятия общность характеристики «маленькая», «небольшая» — ср. «узор… мелкий», «тоненькая сетка», «рисунок, вычерченный» (т. к. на тарелке, то скорее всего, также небольшой в размере). Таким образом, широте пространства и времени первой строфы соответствует идея ограниченности/замкнутости («узор отточенный», «рисунок, вычерченный метко») и незначительности/камерности. И хотя достаточно очевидна связь ключевых слов-образов второй строфы с собственно живописью, в равной степени можно отнести их к любому виду художественного творчества. Так, рисунку-узору в поэзии соответствует идея ткани-текста. Неслучайно художник именно «выводит», не вполне ожидаемое слово, реализующее разные смысловые значения. В самом буквальном смысле «выводить» — старательно вырисовывать, выписывать, вычерчивать. Помимо этого «выводить» — вести куда-либо, помогая идти или направляя движение (так творчество благодаря воле художника «выводит» мысль от осознания трагичности бытия); избавлять, освобождать от чего-л., изменяя какое-л. действие, состояние, положение, иногда приводя в противоположное состояние; утверждать в качестве вывода, умозаключения. Два последних значения связаны с двумя последними строками третьей строфы, где своеобразным выводом-итогом становится избавление лирического сознания от трагедийного мироощущения и обретение хрупкой гармонии.

Идея длительности/вечности, непрекращающегося движения в данном стихотворение помимо собственно текстуального (лексического) уровня представлена и на архетипическом уровне и связана с определенными символическими образами. В первую очередь привлекает внимание цветопись текста — «бледно-голубой» — коррелирующая с образом смерти в финале (как композиционно — две сильные позиции текста — начало и конец, так и семантически синий или синеватый цвет как связанный со смертью). Голубой «традиционно символизирует духовное начало, небо, ирреальный, бесплотный мир <…> в христианской иконографии голубой цвет символизирует небесную истину, высшее знание. Иконописцы, сравнительно редко используя голубую краску, умели с ее помощью придавать материальным формам ощущение бесплотности». Бледно-голубой, таким образом, как бы становящаяся, только берущая свое начало духовность в широком смысле, которая «опредметится», «материализуется», воплотится в созданной художником тарелке. Предстающая на бледно-голубом фоне береза в данном контексте лишена традиционных для русской поэзии коннотаций и смысловых значений, здесь скорее актуализируются общекультурные ассоциации с этим деревом как символом плодородия и света.

Тарелка — на первый взгляд, подчеркнуто бытовой и утилитарный предмет повседневной деятельности человека. Впрочем, идея «утвари», приспособленности для человеческих нужд для самого Мандельштама обладала особой привлекательностью, уходящей корнями в античные представления (см. «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи <…> Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом»). В то же время тарелка становится амбивалентным предметом, который может быть исключительно утилитарно-бытовым предметом, предназначенным для приема пищи, но в руках художника тарелка становится произведением искусства. Тарелка же открывает ряд образов, связанных с идеей круга (предметов круглой формы), которые будут, варьируясь, повторяться в ряде произведений Мандельштама. Круг в свою очередь связан с представлениями о «целостности, непрерывность, первоначальном совершенство. Округлость священна как наиболее естественное состояние, содержащее самость, неявленное, бесконечное, вечность. Это время, заключающее в себе пространство и отсутствие времени, как отсутствие начала и конца, пространства, верха и низа».

Литература

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: в 2 т. М., 1991.
2. *Мандельштам О.* О природе слова // Слово и культура: Статьи. М., Советский писатель, 1987.
3. *Мандельштам О.* Собр. соч.: в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993–1997.
4. *Пастернак Б.* Стихотворения. «Доктор Живаго». М., 2004. 590 с.
5. *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л.: Лениздат, 1975. 377 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.006
УДК 821.161.1

Власова Е. А., Круглов Р. Г.

Елизавета Алексеевна Власова — доктор филологических наук,
Санкт-Петербургский институт культуры
Email: kealis@gmail.com

Роман Геннадьевич Круглов — кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: rokrugl@yandex.ru

ОБРАЗНО-МОТИВНЫЕ КОНСТАНТЫ ЛЮБОВНОЙ ТЕМЫ В ЦИКЛЕ С. А. ЕСЕНИНА «ПЕРСИДСКИЕ МОТИВЫ»*

В статье исследуются образно-мотивные константы, используемые поэтом С. Есениным для передачи любовного чувства в цикле, считающимся одной из вершин есенинской лирики. В результате анализа стихотворений о любви, вошедших в цикл «Персидские мотивы» русского поэта, делается вывод о специфике есенинского художественного мировидения, выразившегося в особой трепетной связи с Родиной как образно-мотивной константе любовной линии.
Ключевые слова: С. Есенин, «Персидские мотивы», константа, любовная линия, образ Родины, ориентальная традиция.

Vlasova Elizaveta A., Kruglov Roman G.
FIGURATIVE AND MOTIVIC CONSTANTS OF THE LOVE THEME IN S. YESENIN'S CYCLE "PERSIAN MOTIFS"

The article examines the figurative-motivic constants used by the poet S. Yesenin to convey a feeling of love in a cycle that is considered one of the peaks of Yesenin's lyrics. As a result of the analysis of the love poems included in the cycle "Persian Motifs" by the Russian poet, a conclusion is drawn about the specifics of Yesenin's artistic worldview, expressed in a special reverent connection with the Motherland as a figurative and motivational constant of the love line.
Keywords: C. Yesenin, "Persian motifs", constant, love theme, Homeland image, oriental tradition.

«Персидские мотивы» представляют собой уникальный стихотворный цикл в творчестве С. А. Есенина, глубоко и всесторонне проанализированный в русском литературоведение (см. подробный библиографический обзор последних исследований по «Персидским мотивам» в работе С. Пяткина [5, с. 59]), например, в 1968 году в работе С. Белоусова, нашедшего точные датировки каждого из стихотворений. Некоторые из произведений цикла, например, «Шаганэ, ты моя Шаганэ» стали широко известны благодаря кинематографу и переложению на музыку, прочно закрепившись в культурной памяти.

Цикл «Персидские мотивы» представляет собой особенное явление в творчестве поэта, поэтический эксперимент, привнесший в художественный мир Есенина восточный колорит и необычную для поэта образность и метафорику.

Цикл вмещает 15 стихотворений, изначально задумывалось 20 текстов, но в процессе переработки количество было уменьшено самим поэтом. Публикация сборника состоялась в 1925 году. Первые шесть стихотворений были написаны в 1924-м, и у поэта «твердо сложилось мнение, что это будет достаточно обширный цикл» [3, т. 1, с. 639]. Однако, как представляется, работа над циклом началась за три года до появления первых стихов — в 1921 году во время поездки Есенина в Ташкент и Самарканд.

Важно отметить, что обращение Есенина к восточной теме ознаменовало собой «период кардинального переосмысления поэтом идейно-эстетических ориентиров творческого мировидения» [5, с. 60] и в связи с трагической гибелью поэта в 1925-м послужило своеобразной чертой, подведенной под его поэтическими и жизненными поисками. В одном из своих посланий во время пребывания на Кавказе в 1924 г. Есенин категорично заявлял: «Только одно во мне сейчас живет. Я чувствую себя просветленным, не надо мне этой глупой шумливой славы, не надо построчного успеха. Я понял, что такое поэзия…» [3, т. 6, с. 191].

«Персидские мотивы» оказываются, с одной стороны, примером новаторства в поэтическом мировидении Есенина, с другой — продолжением ориентальной темы внутри русской поэзии, прочно

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

вошедшей в русскую поэтическую традицию благодаря «Подражанию Корану» А. С. Пушкина (см. работы о пушкинском следе в цикле «Персидские мотивы» [4, 5]). Все эти обстоятельства подчеркивают важность и неслучайность цикла как в есенинском творчестве, так и в русской поэзии в целом.

При всем тематическом новаторстве цикла в нем неизбежно присутствует есенинская интонация (об особой поэтической, певческой интонации цикла «Персидские мотивы» см. работу Т. Савченко [6]) и традиционные для поэта линии, одной из важнейших из которых, безусловно, оказывается любовная линия. Так, по мнению А. Ванюкова 7–10-е стихотворения «Персидских мотивов» «образуют первый “катрен” “сонетной” структуры цикла, концентрирующийся на судьбе лирического героя-“путника” и его предварительном расставании с Персией и “дорогой Шагой”» [2, с. 432].

Толчком к появлению «Персидских мотивов» послужили впечатления от поездки Есенина в Самарканд и Ташкент, где он провел три недели с апреля по май 1921 г. и был поражен необычностью ташкентского базара и восточных нравов. Знакомство с консулом Персии и долгие совместные беседы пробудили в поэте сильнейшее желание увидеть своими глазами персидский край.

В 1924–1925 гг. благодаря протекции крупного коммунистического деятеля Петра Ивановича Чагина Есенин съездил в Азербайджан, побывал в Тегеране, Тифлисе. Так собирательный образ Востока сложился из поездок по Средней Азии и непродолжительного пребывания на Кавказе. Однако съездить в Персию Есенин не успел. Тем несбыточнее и пронзительнее звучит выбранное поэтом название цикла — «Персидские мотивы», по названию страны, побывать в которой поэту не довелось. Персия стала неким идеализированным пространством, прекрасной мечтой, Меккой. В одном из писем того времени Есенин пишет: «Главное в том, что я должен лететь в Тегеран… Поймите и Вы, что я еду учиться. Я хочу проехать даже в Шираз и, думаю, проеду обязательно. Там ведь родились все лучшие персидские лирики. И недаром мусульмане говорят: если он не поет, значит, он не из Шушу, если он не пишет, значит, он не из Шираза» [3, т. V, с. 204–205] Так Шираз становится местом, где и Есенин должен стать поэтом.

Несомненно, благодаря поездкам Есенина складывался его образ Востока, далекий, манящий и уводящий в даль от страданий и тоски родных просторов. Однако впечатления от дальних странствий в восточные страны накладывались и на прочитанные поэтом стихотворения восточных авторов (Саади, Омара Хайяма, Фирдоуси), знакомые ему в переводах.

Именно в таком ключе — контрастного противопоставления чувственного опыта, полученного на родине, и увлечений, возникших под чуждым солнцем, — начинается первое стихотворение цикла: «…синими цветами Тегерана я лечу их [былую рану, пьяный бред] в чайхане» («Улеглась моя былая рана» [3]). Переживания любовного характера оказываются неразрывно связаны с переживаниями и чувствами, возникающими в душе поэта при мысли о родине. Контрастность становится константой любовных чувств, переживаемых лирическим героем на чужбине. Он словно проверяет и поверяет с помощью волнующего воспоминания «здесь» то, как было «там». В связи с этим представляется неверной мысль о том, что «Персидские мотивы» были созданы с целью отказа от настроений, получивших выражение в сборнике «Москва кабацкая» [7, с. 480]. Метания, страсти прошлой жизни составляют тот самый необходимый элемент, на котором основывается любовной линии «Персидских мотивов».

Контраст поддерживается и развивается многообразными средствами. Одним из основных оказывается особая цветопередача. Восточный колорит соткан в противовес краскам родного края — из ярких броских оттенков «синих цветов», «красной розы», черной чадры, «яхонта глаз», «лебяжьих» рук и др.

Важной составляющей любовной линии становится тема запрета любви, необходимости носить чадру: «Мне не нравится, что персияне держат женщин и дев под чадрой» («Свет вечерний шафранного края…»). Однако запрет рождает и чувство опасности, риска.

Среди чужеземных красок, «света вечернего шафранного края» возникает образ Шираза, лунным светом «осиянен», в «мотыльковом рое звезд». В тексте звучит та основная потаенная мысль, которая кроется за описанием ярких красок Востока — «заглушить в душе тоску тальянки» («Никогда я не был на Босфоре»), найти в судьбе покой. Казалось, все на Востоке создано для радости и покоя, сам воздух «ошафранен» блаженством, «в лунном золоте целуйся и гуляй» («Золото холодное луны»), но поэта не покидает воспоминание о том, как он любил там — на родине. И в одном из самых известных стихотворений цикла он словно подводит итог игре контрастов — «как бы ни был красив Шираз, он не лучше рязанских раздолий» («Шаганэ, ты моя Шаганэ»).

Таким образом, любовная линия в цикле Сергея Есенина «Персидские мотивы» смыкается с мотивом любви и тоски по родине, которая, будучи не столь яркой, внешне не такой привлекательной, как необычный Шираз, не может быть никем и ничем заменена. Память о родных «рязанских просторах» становится главным связующим звеном сквозной темы любви, по Есенину, перед ней меркнет прекрасный Шираз.

Литература

1. *Белоусов В. Г.* Персидские мотивы. М., 1968. 80 с.
2. *Ванюков А. И.* «Персидские мотивы» С. А. Есенина: поэтика заглавия и структура цикла // Сергей Есенин. Личность,

творчество, эпоха: сб. науч. тр. М.; Константиново; Рязань: Гос. Музей заповедник С. А. Есенина, 2018. С. 422–440.
3. *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: в 7 т. М.: Наука: Голос, 1995–2002.
4. *Лебеденко В. А.* «Пушкинский след» в цикле С. А. Есенина «Персидские мотивы» // Современное есениноведение — 2020. № 3. С. 77–80.
5. *Пяткин С. Н.* О возможном пушкинском «следе» в «Персидских мотивах» С. А. Есенина // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2023. № 4 (61). С. 59–69.
6. *Савченко Т. К.* Поэтическая интонация в творчестве С. А. Есенина (на примере цикла «Персидские мотивы» и «маленькой поэмы» «Мой путь») // Вестник славянских культур. 2023. № 69. С. 189–202.
7. *Юшин П. Ф.* Сергей Есенин. Поэзия. М.: Издательство Московского университета, 1969. 480 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.007
УДК 82.09

Круглов Р. Г.
Роман Геннадьевич Круглов — кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: rokrugl@yandex.ru

КОСМИЧЕСКИЙ ПЕССИМИЗМ И ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ НЕГАТИВНОСТЬ: Л. АНДРЕЕВ И «ЧЕРНУХА» РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ*

Статья посвящена сопоставлению художественного мироощущения Леонида Андреева с тенденцией так называемой «чернухи» в русской прозе конца XX — начала XXI века с точки зрения ценностной проблематики. На материале произведений писателя выявляются особенности его трагически расколотого мировидения, сочетающего модернистскую установку на абсолютизирование субъекта с элементами реалистической поэтики. Показано, что космический пессимизм Андреева, связанный с поиском высшего смысла, принципиально отличен от постмодернистской негативности, опирающейся на релятивизацию и разиерархизацию ценностей. «Чернуха» рассматривается как разновидность постмодернистского мироотрицания, где трансгрессивные стратегии служат выражением ценностного релятивизма и отсутствия подлинного экзистенциального конфликта. Предлагаемая типология форм отрицания мира позволяет поновому осмыслить специфику культурных кризисов начала XX столетия, недавнего прошлого и современности.
Ключевые слова: символизм, модернизм, реализм, чернуха, неореализм, постмодерн, Л. Н. Андреев, М. Горький, Вяч. **Иванов**.

Kruglov Roman G.
COSMIC PESSIMISM AND POSTMODERN NEGATIVITY:
L. ANDREEV AND “CHERNUKHA” OF THE TURN OF THE XX–XXIs

The article offers a comparative analysis of Leonid Andreev’s artistic worldview and the trend of socalled “chernukha” in Russian fiction at the turn of the 20th and 21st centuries from an axiological perspective. Drawing on Andreev’s works, it reconstructs his tragically divided vision of the world, which combines modernist subject absolutization with elements of realist poetics. The study argues that Andreev’s cosmic pessimism, rooted in the search for higher meaning, essentially differs from postmodern negativity based on the relativization and dehierarchization of values. “Chernukha” is interpreted as a type of postmodern worlddenial in which transgressive narrative strategies convey value relativism and the absence of a genuine existential conflict. The proposed typology of worldnegating attitudes contributes to a better understanding of the cultural crises of the early 20th century, the recent past, and the present.
Keywords: symbolism, modernism, realism, “chernucha”, neo-realism, postmodernism, L. Andreev, M. Gorky, Vyach. Ivanov.

Как один из самых популярных писателей начала XX века Леонид Николаевич Андреев (1871–1919) аккумулировал и отражал в слове характерные умонастроения русского декаданса, а также в значительной степени формировал их. Симптоматично, что наследие писателя оказалось на периферии внимания литературоведения и критики в СССР до «перестройки», однако стало весьма востребовано на рубеже тысячелетий. Об этом свидетельствует появление многочисленных изданий, в том числе, двух собраний сочинений, ряда новых исследований и даже внедрение его рассказов в систему школьного образования. В связи с этим становится актуальным вопрос о транслируемых в творчестве писателя мировоззренческих установках.

Творчество Андреева настолько самобытно, что от его имени образовался концепт «леонидандреевщина», зафиксированный в критике при жизни писателя и использующийся в наши дни. Как писала Г. Н. Боева, этот концепт «находится в тесной связи с прижизненной литературной репутацией Андреева, которая включала в себя, в числе прочих, негативные характеристики, со временем ставшие основой для суффикса -щин-: “певец ужасов и кошмаров”, “некультурный писатель” (глазами символистов), “декадент и вырожденец” (для критиков вульгарно-социологического толка), “герой пародий” (“пародийная личность”)» [2, с. 19]. В разные этапы жизни русского общества актуализировались те или иные представления о специфике андреевского творчества, однако самые устойчивые его характеристики — космический пессимизм и дискредитация человека. Сходные ценностные установки распространились в литературе рубежа XX–XXI вв. Характер их взаимосвязи с наследием Андреева нуждается в уточнении.

Некоторые ученые трактуют зрелое творчество писателя как экспрессионизм [24], однако, большинство исследователей отмечают тесную связь его экспрессионистской поэтики с символистским миро-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Copyright © 2026

воззрением эпохи [10, с. 17]. Речь идёт не только о влиянии символизма на Андреева, но и наоборот, писатели-современники осмысляли его сочинения «в русле важных для каждого символиста философских и художественных исканий, например неохристианства Мережковского и Философова, дионисийства Вяч. Иванова, апокалиптики Белого, философии искусства Волошина, Анненского, Блока или проблемы пола Розанова. Но всех объединяла загадка образа андреевского человека» [23, с. 138]. Некоторые исследователи, к примеру, В. В. Савельева, говорят об авторском символизме Андреева [19, с. 138]. Однако, как писал В. М. Толмачев, «наличие в символизме культурологического измерения, связанного с мифом “переходности”, препятствует точному нахождению его историко-литературных границ и определенных черт поэтики» [14, с. 979], а противопоставление символизма другим течениям не способствует пониманию его сути, поскольку приводит к искусственному разделению тенденций, которые в художественной практике нередко взаимодействовали. Характерно, что А. В. Татаринов определил зрелое творчество Андреева как мифологический реализм [22].

Андреев стоял у истоков целого ряда художественно-литературных явлений, таких как символизм, модернизм, экспрессионизм, экзистенциализм [5, с. 2], однако избегал причислять себя к какой-либо конкретной школе или направлению, предпочитая синтетизм [Там же, с. 5]. Сам писатель называл себя неореалистом, при этом интерпретируя искусство как «панпсихе», изображение драмы идей, «персонификацию в реальных персонажах самоуглубленной, самосозерцательной жизни человеческой души (“психе”) и подсознательного» [13]. По-видимому, андреевский «неореализм» не предполагает изображения реальности, существующей вне человеческого сознания. Это говорит о том, что писатель рассматривал элементы реалистической поэтики как инструментарий для решения модернистских художественных задач.

Вопросы о человеке в произведениях писателя неизменно связаны с трансцендентным, в большинстве рассказов и пьес — с неразрешимой тайной смерти, которая своей непобедимостью обессмысливает существование человека и подвергает сомнению смысл существования чего бы то ни было. Как справедливо отметила Р. С. Спивак, для мировоззрения Андреева характерно сознание «“подлинного бытия” как метафизического страха перед зияющей бездной мира и одиночества человека среди враждебного ему всего сущего» [21, с. 85]. Взгляды Андреева сформировались под влиянием сочинений Э. Гартмана, Ф. Ницше, Л. Н. Толстого, А. Шопенгауэра, Ф. М. Достоевского [5, с. 3], однако нет оснований говорить о последовательной преемственности, — элементы их идейных и художественных систем эклектично и иногда противоречиво сочетаются в творчестве писателя. Несмотря на погруженность в этические вопросы, он не создал целостной философии. Применительно к андреевскому творчеству можно говорить, скорее, о постоянстве принципа антиномий, а также о мистическом и пессимистическом колорите размышлений.

Осмысляя природу творчества писателя, Вяч. И. Иванов отмечал, что символизация реального в его произведениях приводит к уходу от реальности: «писатели, вышедшие из реалистической школы, как Л. Андреев, усваивая приемы символистов, все чаще удаляются от живой реальности, как объекта художественных проникновений, в мир субъективных представлений и оценок, и все безнадежнее утрачивают внутреннюю связь с нею <…> Эмпирическая действительность, изначала воспринятая безрелигиозно, под реактивом символического метода естественно превращается в мрачный кошмар: ибо, если для символиста “все преходящее есть только подобие”, а для атеиста — “непреходящего” вовсе нет, то соединение символизма с атеизмом обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг нее провалов в ужас небытия» [7, с. 615]. Это глубокое наблюдение Вяч. Иванова находит подтверждение при рассмотрении творческого пути Андреева в параллели с его критиком, другом и соратником, а в последствие идеологическим противником М. Горьким.

Андреев, начав литературный путь как реалист, изображающий безысходность окружающей социальной действительности (к примеру, рассказы «У окна» 1899, «Петька на даче» 1899, «Мельком» 1900), вошёл в руководимое Горьким издательство «Знание». Изначально сочувствовавший его направлению, Андреев не принял горьковское «богостроительство» и разочаровался в революционных идеях. Наиболее отчётливо это прослеживается в рассказе «Тьма» (1907), в котором наивный анархист, поражённый грязной правдой публичной женщины, отказывается от революции, потому что «стыдно быть хорошим»: «Зрячие! выколем себе глаза, ибо стыдно <…> зрячим смотреть на слепых от рождения. Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем в тьму!» [1, с. 298].

Андреев стремился в своем творчестве к изображению бездны — иррационального сверхсильного начала, будь то бездна плотских вожделений, («Бездна», 1901), таинственной притягательности насилия («Красный смех», 1904), первобытного закона кровной мести («Губернатор», 1906), или огненная бездна абсолютной свободы («Полёт», 1913). Ключевая характеристика бездны у Андреева — ее предопределенная победа над субъектом. В большинстве произведений писателя разных лет человек терпит крах, сталкиваясь с бездной смерти («Молчание» 1900, «Жизнь человека» 1907, «Анатэма» 1909 и др.). Горький, по собственному его утверждению, видел и понимал бездну, пленявшую Андреева: «я пережил настроение Леонида давно уже, — и, по естественной гордости человечьей, мне стало органически противно и оскорбительно мыслить

о смерти» [4, с. 326]. «Оскорбительной» тайне смерти Горький противопоставлял трагического гордого человека, созидающего перед лицом неизбежного конца. Андреев оспаривал позицию Горького, видя в ней уход от глубинной проблематики: «Это, брат, трусость, — закрыть книгу, не дочитав ее до конца! Ведь в книге — твой обвинительный акт, в ней ты отрицаешься — понимаешь? Тебя отрицают со всем, что в тебе есть, — с гуманизмом, социализмом, эстетикой, любовью» [Там же, с. 327]. Завороженный бездной, Андреев под разными углами зрения рассматривал безысходность человеческого бытия, считая симуляцией попытки творческого преодоления абсурдного миропорядка.

Непосредственное столкновение живого человека с бездной небытия Андреев изобразил при помощи фантастического сюжета, переосмысляя историю Лазаря из Вифании в рассказе «Елеазар» (1906). Вместо евангельского героя писатель показал чудесно воскресшего как носителя тайны смерти, которую он сообщал людям своим взглядом: «еще только строилось здание, и строители еще стучали молотками, а уж виделись развалины его и пустота на месте развалин; еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи, и уже тухли они, и уже пустота становилась на месте человека и погребальных свечей; и, объятый пустотою и мраком, безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного» [1, с. 198]. Всепобеждающей силе смерти, исходящей от Елеазара, не способны противиться ни художник, ни мыслитель — под взглядом бывшего мертвеца они утрачивают интерес к чему бы то ни было, поскольку художественное и теоретическое осмысление смерти живым человеком не равно опыту смерти. Единственный герой, не омертвевший от взгляда Елеазара — император Август; он превозмог смерть, думая о своем народе. Акцентируя внимание на антихристианских взглядах гордого и любящего жизнь Августа, Андреев подчеркивает неприятие идеи чудесного воскрешения как насилия над естеством [15, с. 76]. Вместе с тем победа творческого духа императора над смертью показывается писателем как временная, — в ракурсе его размышлений это ее обесценивает, делает не окончательной, а значит, не настоящей. Критики-современники писателя реалист Горький и символист Вяч. Иванов были солидарны в том, что Андреев жаждал трансцендентной победы над бездной смерти, обессмысливающей все. По Горькому — хотел утешения, но не находил его.

Следует оговориться, что в некоторых своих произведениях Андреев все же изображал такое утешение, к примеру, в рассказе «Воскрешение всех мертвых» (1914) описывается окончательная трансцендентная победа над смертью, которая произошла, когда в мире закончилось всё человеческое. Симптоматично, что этот рассказ полностью лишен реалистической репрезентативности.

Андреев не удовлетворялся посюсторонним богостроительством Горького и А. В. Луначарского, которое он понимал как отказ от созерцания завораживающей его бездны. На протяжении всего творческого пути Андреева привлекало именно запредельное. Это отражено как в выборе модернистской поэтики, так и в ракурсе изображения действительности даже в наиболее реалистических произведениях. В некоторых из них писатель изображал иррациональное проявление светлого начала в беспросветном мире, как, например, в ранних рассказах «Баргамот и Гараська» (1898) и «В подвале» (1900). Уже в этих произведениях видна ориентация на выразительный жест, однако нельзя не отметить, что поэтика и проблематика произведений тяготеют не к экспрессионизму, а к традиции Ф. М. Достоевского и литературе духовного реализма. Андреев не стал развиваться по этому пути. По-видимому, он не смог уверовать в победу над бездной ввиду невозможности рационального объяснения такой победы, а всемогущество смерти представлялось писателю очевидным, доказанным всем человеческим существованием.

Не видя положительных доказательств смысла бытия, писатель бунтовал против него. В своих произведениях он изображал теоретическую уязвимость и практическую опровергаемость христианской этики («Христиане», 1906), рациональную недоказуемость и опытную непостижимость добра («Правила добра», 1911), богооставленность человека («Жизнь Василия Фивейского», 1903). Ввиду очевидного для писателя молчания Бога и безбрежности зла («Стена», 1901, «Красный смех», 1904, «Так было», 1905), он выбрал последовательный бунт против мира, провокацию как способ перепроверки мировых законов [8, с. 14]. Закономерно, что в ряде произведений Андреева герой — трагически раздвоенный дьявол, неспособный понять замысел Бога («Анатэма», 1909, «Правила добра», 1911, «Дневник Сатаны», 1919).

Необходимо отметить, что основания для трактовки ряда произведений Андреева в не декадентском ключе есть. К примеру, в рассказах «Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искариот» (1906) и «Правила добра» отсутствует смысловой избыток, который свидетельствовал бы о победе беспросветного материального или инфернального начала в мире. Оказывающийся перед бездной бунтующий герой терпит крах и заслуживает сочувствия, однако герою противопоставлена не победа бездны, как это происходит в наиболее экспрессионистских произведениях, а неразгаданная тайна. Так в рассказе «Правила добра» бес Носач, полюбивший добро и старательно пытающийся понять его, не оставляет попыток, даже когда умирает пытавшийся ему помочь бесхитростный поп, понимавший добро без всяких правил. В диалектике добра и зла ставится смысловое многоточие, — присутствует неоднозначность, в которой проявляется торжество реальности над «образом факта». Писатель, ассоциирующий ищущего истину субъекта с бесом, умолкает перед тайной — неизвестностью, взыскующей веры.

В значительной части своих произведений Андреев ограничивал себя экспрессионизмом, идейно-художественный потенциал которого сводится к созерцанию страданий и ужаса, отрицанию мира. Как писал исследователь экспрессионизма А. М. Зверев, в программе этого течения в особую важность приобретает «отказ от требований изображать действительность правдоподобно. Этой установке экспрессионизм противопоставил подчеркнутую гротескность образов, культ деформации в самых разных ее проявлениях» [14, с. 1223]. Сознательная концентрация на изображении апатии, безумия, безысходности в экспрессионистских произведениях Андреева становится выражением отказа от постижения смысла бытия в пользу сиюминутного эффекта. Не принимая старого мира, писатель отвергал и революцию, употребив все силы своего таланта, чтобы пребывать на острие отрицания. Андреев — поэт беспредельной тоски, не удовлетворяющийся земным, тяготеющий к запредельному и при этом — не способный верить.

Возросшая на рубеже тысячелетий популярность наследия Андреева обусловлена транслируемыми в нём ценностными установками. На исходе XX столетия широко распространилось представление о том, что утверждение бессмысленности бытия может быть продуктивной моделью творчества. К примеру, исследователь литературы Н. Л. Лейдерман в 1996 году писал о том, что модернизм, а затем авангард и постмодернизм пришли к новому типу художественного мифотворчества, ориентированного не на преодоление хаоса космосом, как это было свойственно искусству предыдущих эпох, а на поэтизацию и утверждение хаоса в качестве универсальной и неодолимой формы человеческого бытия [12].

В сюжетном искусстве конца XX века широко распространилась установка на негативное мировосприятие, в России эту тенденцию, ставшую популярной в 19801990-х годах, называют чернухой (к примеру, «Людочка», В. П. Астафьева 1987, «Стройбат» С. Е. Каледина, 1989, «Время ночь» Л. С. Петрушевской, 1992). Согласно толково-словообразовательному словарю Т. Ф. Ефремовой, чернуха предполагает изображение негативных сторон жизни, быта, проникнутое обреченностью и сопровождающееся сценами жестокости и насилия [6]. Это определение нельзя назвать точным — ему соответствует даже такое несоотносимое с чернухой произведение, как роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». По сути, чернуха — это не тема или объект изображения, а трансляция специфического негативного мировосприятия, свойственная культуре рубежа XX–XXI веков.

Ужасное, пессимистическое, шокирующее в искусстве существовало задолго до чернухи. Все это было присуще еще древнегреческой трагедии, однако чернуха предполагает совершенно иной, противоположный катарсису эстетический эффект — наслаждение отвратительным и / или безысходностью. Воспользуемся описанием сущности чернухи из статьи критика А. Г. Рудалева: «мир смертельно болен, и человеку остается лишь наблюдать и описывать его стремительное разложение или — в качестве выхода — предложить воспользоваться эфтаназией. Человек лишь номинально свободен в выборе из общего арсенала страстей, а на самом деле связан по рукам и ногам. В полных потемках он сам превращается в тень. Неудивительно, что люди не замечают друг друга, наступают и машинально давят себе подобных. Единственный выход — смириться и попытаться мимикрировать под реальность, и чем быстрее человек это сделает, тем лучше для него самого» [18]. Принципиальное отсутствие катарсического эффекта присуще и творчеству Андреева, ещё при жизни писателя рядом критиков было отмечено, что «Андреев не преодолевает ужаса, а “растворяется” в нем» [3, с. 68].

Чернуха конца XX века стала своеобразным поэтологическим клише. Образ человека строится таким образом, чтобы выразить его сюжетную функцию отрицательного персонажа, антигероя или жертвы. На уровне пластической детали ему присущ натурализм, иногда провокационный, выходящий за рамки эстетического. Шокирующая натуралистическая образность, ориентированная на болевой эффект. Говоря о художественном мире Достоевского, Р. Г. Назиров определяет болевой эффект как предельно острую (на грани антиэстетизма) эстетическую реакцию читателя. Болевой эффект — очень сильное средство, которое «за гранью гениального вкуса <…> может превратиться в сюрреалистическую провокацию…» [16, с. 73]. Чернуха предполагает постоянное использование «болевой» образности, которая эстетически и этически «оглушает» читателя — вследствие невозможности для него постоянно испытывать острые «болевые» ощущения. Это также поднимает «болевой порог» восприятия читателя, то есть вводит антиэстетические образы в круг нормальных, не вызывающих отторжения. Подход к выбору тем и образов в чернухе сходен с подходом Андреева, как писала Г. Н. Боева, «либерализируя культурные нормы и пересматривая эстетические критерии, он принципиально держал курс на введение в литературу прежде табуированных тем» [3, с. 68].

В чернушных произведениях использование шокирующего — антиэстетических образов и мата — фундируется тем, что это способ показать реальность без прикрас. Действительно, эти приемы не являются художественными иносказаниями, однако они сами по себе не являются и подлинно документальными элементами. Как известно, искусство и сходные с ним информационные явления служат не только индикатором культурного состояния общества, но и средством формирования этого состояния. Соответственно, утверждения об адекватности чернухи современному миру не могут быть состоятельны, — под именем зеркала ужасной реальности может использоваться инструмент ее созида-

ния. По принципу воздействию на читателя чернуха в большей степени соотносится с информационными технологиями (PR), чем с искусством. Пропагандистское значение чернухи зачастую не отрицается ее апологетами. Один из наиболее распространенных аргументов в пользу чернухи состоит в том, что она якобы отражает критическое отношение к действительности. Чернуха имеет сходство с обличительной литературой, однако, в отличие от нее, не предполагает намерения и возможности исправления ситуации (в чернушной картине мира свобода воли — иллюзия). Как и чернуха, андреевская трансляция мироотрицания в начале XX века имела свойства пропаганды и практический результат, о чем писал К. Чуковский, упоминая о «целой коллекции предсмертных записок, адресованных ему самоубийцами» [3, с. 69].

Говоря о возросшей в конце XX века востребованности Андреева, Г. Н. Боева связывала это с чернухой как кризисной тенденцией русской культуры 1980–1990-х годов [2, с. 23]. Вместе с тем, между наследием Андреева и чернухой нет прямой генетической связи, «Леонид Андреев, в силу самобытности и печати яркой индивидуальности, не имел своей “школы” и прямых последователей. Однако, став частью массового сознания, “леонидандреевщина” превратилась в один из общекультурных стереотипов, постоянно заявляющих о себе и в наши дни» [Там же, с. 26]. Крах государственности и идеологии Российской империи и СССР, безусловно, порождали конгениальные художественные реакции, но мироотрицание Андреева имело более глубокие корни в предшествующей русской и европейской мысли. Для определения отношений двух разных тенденция мироотрицания нужно обратиться к более широкому философско-художественному контексту — помимо ситуации гибели государства.

Как и декаданс рубежа XIX–XX веков, чернуха, по-видимому, не специфична для русской литературы. В США для обозначения аналогичных явлений в литературе конца XX — начала XXI века используют термин «грязный реализм» (например, «Женщины» Ч. Буковски, 1978, «Американский психопат» Б. И. Эллиса, 1991, «Старикам тут не место» К. Маккарти, 2005), его экстраполируют на творчество японца Р. Мураками, шотландца И. Уэлша, ирландца М. Макдонаха и т. д. Авторские и национально-культурные особенности книг этих писателей не отменяют того, что чернуха — глобальная тенденция, выражающая упадочный мировоззренческий климат конца XX века. Это период наиболее широкого распространения постмодерна как культурной парадигмы, предполагающей ценностный релятивизм. Его утверждение требует трансгрессии, это понятие наиболее полно разработано у Ж. Батая, «который последовательно обосновывает философскую, литературную, экономическую, теологическую стратегии преодоления не только социальных запретов, культурных традиций, моральных регулятивов, но и самих условий существования мышления и чувственности в опыте “абсолютной негативности”» [17, с. 1048]. Как видно, трансгрессия принципиально самодостаточна в отрицании любой идентичности. Судя по приведенным примерам русской и иностранной чернухи, это ключевое ее свойство как глобальной тенденции. Характерно, что к чернухе нередко относят и подчёркнуто игровые постмодернистские тексты, отказывающимися от реалистической репрезентативности (к примеру, В. Сорокина или Т. Пинчона). Трансгрессия формально сходна с андреевской провокацией как способом перепроверки мировых законов, однако она их не проверяет, а подменяет хаосом как универсальной формой бытия. Если чернуха предполагает утверждение абсурдного мироустройства, то для героев Андреева оно невозможно [5, с. 14].

Для уточнения характера взаимосвязи мироотрицания в творчестве Андреева и литературе рубежа тысячелетий представляется целесообразным обратиться к концепции трёх парадигм культуры А. Л. Казина. В качестве разделительного критерия в данном случае выступает вера человека — в Бога, или в себя, или в ничто. Классикой учёный называет традиционное мировидение, веру в объективную истину, существующую вне человеческого сознания. Модерном — антропоцентрическое мировосприятие, веру в человека как носителя субъективной истины (при отсутствии или непознаваемости объективной истины). Постмодерном — бесценностное мировосприятие, веру в подлинное ничто, зашифрованное знаками ценностей. Согласно А. Л. Казину, «драма пост-цивилизации есть духовная революция, отменяющая различие между верхом и низом, правым и левым, белым и черным, мужским и женским, просветлением и наваждением, жизнью и смертью» [9, с. 375]. Парадигма модерна, опровергавшая классику как веру в объективную истину (ницшеанское «Бог мёртв»), сменилась постмодерном, отрицающим иерархию ценностей. Та и другая культурные парадигмы породили художественные стратегии мироотрицания, однако они имеют разную мировоззренческую основу.

Андреевский бунт против мира обусловлен «молчанием Бога». Писатель не отрицает существование субъекта и ценностей как таковых. В его художественном мире существует ценностная шкала, предполагающая наличие верха и низа, их сущностную противоположность и приоритет верха над низом. Вертикальная ценностная шкала характеризуется рядом противоположностей: верх — низ, добро — зло, правда — ложь, красота — уродство. Подвергая сомнению или даже переворачивая ценностную шкалу, Андреев взаимодействует с ней, имеет ее в виду как изначальную истину. Когда в его произведениях переосмысляются добро и зло, их значение выясняется при помощи других координат вертикальной оси — правды и лжи, красоты и уродства. Аналогично вектор переоценки красоты определяют категории добра и истины, переоценки истины — добро и красота. Если же литература затра-

чивает все свои ресурсы на отрицание ценностной шкалы, то она превращается в самодовлеющую мрачную провокацию (чернуху). Мироотрицание Андреева в большей степени соприродно мироотрицанию Байрона или бунтующих героев Достоевского.

В современной критике доминирует представление о том, что постмодерн к XXI веку исчерпал себя, это отражено в ряде исследований, посвященных современной литературе* [11, с. 18]. Для обозначения переходных явлений русской прозы 2010-х годов нередко используется термин «неореализм». Говоря о его характерных свойствах, А. А. Серова называет признаки, соотносимые с чернухой, однако «ощущение, что почва уходит из-под ног, приводит писателей-новореалистов не к безграничной свободе интерпретации и игры, свойственной культуре постмодерна, а к тоске по априорным истинам, к необходимости поиска настоящих ценностей» [20, с. 19]. Эта черта неореализма XXI века соотносима с художественным мировидением Андреева, жаждавшего «прямых ответов» на проклятые вопросы [10, с. 20]. В том и в другом случае речь идёт о поиске определенных бытийных констант.

По мнению реалиста Горького, обрести твёрдую мировоззренческую почву Андрееву мешала жажда метафизического утешения, а с точки зрения символиста Вяч. Иванова — изначальный атеизм. Писатели, принадлежащие к направлениям, которые принято друг другу противопоставлять, были солидарны с том, что андреевский литературный синтетизм обусловлен трагически раздвоенным мировоззрением, и потому неразрывно связан с отрицанием мира. В чернухе синтез элементов модернизма и реализма имеет, как правило, игровую природу. Конфликт субъекта с бездной в данном случае не предполагается ввиду отсутствия его свободы по отношению к ней. Чернухе чуждо трагическое, она предполагает не бунт против мира, а утверждение его бессмысленности.

Литература

1. *Андреев Л. Н.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Рассказы. Пьесы. 1904–1907. М.: Худож. литература, 1990. 559 с.
2. *Боева Г. Н.* К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидандреевщина» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 17–30.
3. *Боева Г. Н.* Поэтика ужаса в творчестве Л. Андреева: рецептивный аспект // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. 2015. Май, № 3. Т. 2. С. 66–70.
4. *Горький М.* Полное собрание сочинений: Художественные произведения: в 25 т. Т. 16: Повесть. Рассказы, очерки, стихи, 1917–1924. М.: Наука, 1973.
5. *Демидова С. А.* Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: автореферат дис. … канд. филос. наук. М., 2008. 16 с.
6. *Ефремова Т. Ф.* Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. М.: Дрофа; Русский язык, 2000.
7. *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений / под. ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. 803 с.
8. *Икитян Л. Н.* Дьявольская провокация (статья первая). Христианская онтология и её проверка в драме Леонида Андреева «Анатэма» // Гуманитарная парадигма. 2017. № 2. С. 5–15.
9. *Казин А. Л.* Космос, хаос и совершенство. Русский опыт: в 2 т. Т. I: Философия. СПб.: «Петрополис», 2025. 414 с.
10. *Красильников Р. Л.* На пути к «подозрительному символисту»: ещё раз о «Молчании» Л. Н. Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 16–23.
11. *Круглов Р. Г.* Современная художественная литература: опыт систематизации. СПб.: СПбГИКиТ, 2023. 202 с.
12. *Лейдерман Н. Л.* Космос и Хаос как метамодели мира: к характеристике классического и модернистского типов художественного сознания // Русская литература XX века: Направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 4–12.
13. Леонид Андреев — критик. Публикация В. Чувакова и А. Андреева // Вопросы литературы. 1994. № 3.
14. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2003. 800 с.
15. *Михеичева Е. А.* Мотив воскрешения в творчестве Леонида Андреева // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 1. С. 68–79.
16. *Назиров Р. Г.* Болевой эффект // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев, науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГ У. Челябинск: Металл, 1997. 271 с.
17. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправ. М.: Книжный Дом, 2003. 1280 с.
18. *Рудалёв А. Г.* Письмена нового века // Октябрь. 2006. № 2.
19. *Савельева В. В.* Авторский символизм в драматургии Л. Андреева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 147–152.
20. *Серова А. А.* Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2015. 21 с.
21. *Спивак Р. С.* Л. Андреев и экзистенциализм // Изменяющийся языковой мир: Доклады на международной научной конференции (Пермь, Пермский ун-т, 12–17 ноября 2001 г.). Пермь, 2002. С. 81–87.
22. *Татаринов А. В.* Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева, 1898–1911 годы: дис. … канд. филол. наук. Уфа, 1996. 233 с.
23. *Титаренко С. Д.* Творчество Леонида Андреева в зеркале символистской антропологии и философии искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 136–146.
24. *Филоненко Н. Ю.* Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. Елец, 2003. 19 с.

* Отметим, что произведения, соотносимые как с постмодерном, так и с чернухой, по-прежнему создаются.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.008
УДК 82.161.1

Лопачева М. К.
Мария Каиржановна Лопачева — кандидат филологических наук, доцент, СПбГИК
Email: lopacheva03@mail.ru

ПРИНЦИП ЦЕНТОНА В ПОЭЗИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

В статье на материале поэзии Георгия Иванова рассматривается центонный принцип, формирующий поэтику стихотворного текста. Центонность для Г. Иванова — одна из парадоксальных особенностей поэзии, позволяющая применить к его творчеству им же самим за собой отмеченный принцип «двойного зренья». В центонной поэтике стихотворений Г. Иванова претекст обретает новую жизнь и варьируется в оособом музыкально-образном ладу.
Ключевые слова: Серебряный век, символизм, Г. Иванов, поэтика, центон.

Lopacheva M. K.
THE CENTON PRINCIPLE IN THE POETRY OF GEORGY IVANOV

Based on the poetry of Georgy Ivanov, the article examines the central principle that forms the poetics of a poetic text. For G. Ivanov, monotony is one of the paradoxical features of poetry, which makes it possible to apply the principle of “double vision” to his work. In the centonic poetics of G. Ivanov’s poems, the pretext finds a new life and varies in a special musical and figurative way.
Keywords: Silver Age, symbolism, G. Ivanov, poetics, centon.

Вглядываясь в литературную судьбу Георгия Иванова, нельзя не удивиться обилию в ней парадоксов, выстраивающихся, однако, в некую цепочку, связанную иррациональной «логикой». Чтобы стать «первым поэтом» русской эмиграции, он должен был, лишившись родины, оказаться в тяжелом жизненном и литературном «пограничье». Но «грустное», «бедное», хоть и «почетное и возвышенное место первого поэта русской эмиграции» [3, с. 195] не принесло ему ни материального благополучия, ни однозначного признания. Знаменательно, правда, что самой полярностью оценок Георгий Иванов, величаемый современной ему эмигрантской критикой то (с неприязнью) чуть ли не русским Бодлером, «жутким маэстро», собирающим «букеты из весьма ядовитых цветов зла» [3, с. 189], то (с восхищением) «князем» зарубежной русской поэзии, попадает в весьма многочисленную компанию великих художников, будь то Вийон, Рембо, Лермонтов или Л. Андреев.

Центонность — одна из парадоксальных же особенностей поэзии Георгия Иванова, позволяющая применить к его творчеству им же самим за собой отмеченный принцип «двойного зренья». С одной стороны, его цитатность — это выражение пассеизма и принадлежности к Серебряному веку. Вместе с тем, обширной интертекстуальностью и особыми приемами цитирования балансирующего на грани морали и цинизма позднего Иванова вполне определенно дает о себе знать наступающая в Европе эпоха пост-культуры. А он — один из первых русских провозвестников ее.

Напомним, что цитатность и, в частности, центон как форма «инкорпорирования деталей старого художественного целого в состав нового» (С. Аверинцев) в поэзии — нечто вроде мозаики или покрывала (от лат. cento — «плащ», «покрывало») из стихов и полустиший старых поэтов, это не только «род литературной игры» (А. Квятковский), но и указание на определенный контекст. При этом подразумевается, что очень важна некая аналогия, сознательная развернутость к прошлому. В чистом виде центон, известный и широко используемый в античности и в средние века, в поэзии нового времени (начиная с XVIII века) встречается довольно редко, особенно в русской поэзии. Цитата в последние два века «становится одним из многих мелких литературных приемов, <…> обычно подается на фоне “неподходящего” контекста или сопровождается ироническим комментарием. <…> Однако цитата может входить в ткань стихотворения еще глубже, временами почти утрачивая качества “постороннего тела“», — говорится в известной статье В. Маркова «Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова» (1967) [9, с. 215].

Интертекстуальность Георгия Иванова определенно выходит за достаточно высокий цитатный «ординар» поэзии его времени. Можно утверждать, что цитатность — это знаковое качество ивановского творчества, немало говорящее о его эволюции. В обстоятельной статье Маркова, изобилующей примерами, указывается, что и Вяземский, и Иванов — из числа не просто цитатных поэтов, но из той редкой их разновидности (центонной), когда автор всю свою поэзию начинает в каком-то смысле строить на цитате. Она «становится ведущим приемом, почти субстратом, из которого произрастает поэзия. Происходит предельная “интимизация“ древней центонной традиции с ее “внешней“ цитатой» [9, с. 216].

Георгию Иванову в отличие от Вяземского, остававшегося цитатным в течение всей творческой жизни, это качество, практически становясь методом, присуще в основном в зрелый, вершинный период его поэтического развития. Одной из причин этого,

Copyright © 2026

безусловно, была ностальгия, с годами все усиливавшаяся. Интертекстуальностью, как «тонким ядом воспоминаний», пропитаны, начиная с 1930-х годов, и стихи, и проза Г. Иванова. В одном только «Распаде атома» (1937) создается внушительный литературный Пантеон XIX века. Цитируются Жуковский и Пушкин, Лермонтов и Гоголь, Тютчев и А. К. Толстой, Л. Толстой и Чехов. Начало века звучит строчками Мандельштама и Крученых. Естественно, без ссылок на авторов, порой без кавычек, то есть по центонному принципу: «Мы скользим пока по поверхности. По периферии. По синим волнам океана…» (из Лермонтова); «Отомстить благополучному миру — повод безразличен. “В ком сердце есть“, знает это…» (из Мандельштама).

Формы диалога Г. Иванова с прошлым разнообразны. Это цитаты прямые (см. в «Розах» из Блока: «Донна Анна! Нет ответа…») и инверсированные («Догорели огни, облетели цветы…» из Надсона), это парафразы («И Лермонтов один выходит на дорогу…») и «литературное эхо» («ледяная чешуя канала»; ср. с блоковским: «ледяная рябь канала»), реминисценции и аллюзии. Ивановская рефлексия на «золотой» и «серебряный» века русской литературы вызвана была не только ностальгией, но и рядом других причин. Чем дальше во времени и пространстве относило Г. Иванова от «Цеха поэтов», «Аполлона» и литературного дореволюционного Петербурга, тем очевиднее для него становилась важнейшая миссия тех, кто «унес Россию» в Европу, за океан, на восток. Эта миссия — быть «друзьями слова» (Мандельштам), хранителями особой культуры, той культуры, каковую В. Вейдле назвал «петербургской поэтикой», имея в виду особые «представления о стихотворном искусстве, которые выработались и воспреобладали у нас в золотую пору нашего так называемого серебряного века» [2, с. 126]. Мысли об этом не раз проговаривались Г. Ивановым в статьях, письмах. Отвечая на одно из суждений о миссии «посвященных», Роман Гуль формулирует консолидирующую суть ее: «Насчет того, что “нас мало — именно”. Вот поэтому, когда брюсовские катакомбы уже наступили — “целиком и полностью” — нам как-то надо держаться “насмерть” — хоть мертвыми, а стоять» [4, с. 227].

Хранители «слова» в словесной же связи, в перекличке с тонущей в мелькании десятилетий эпохой видели важнейший из путей выживания и сохранения достоинства «русской литературы в изгнании». Для самосознания русского поэта, где бы он ни находился, по мнению Г. Иванова, важно ощущение своих корней, своей генеалогии. Так, приветствуя в статье 1950 года выход поэтических книг эмигрантов «второй волны», он пишет, например, о Дмитрии Кленовском: «…сдержан, лиричен и для поэта, сформировавшегося в СССР, — до странности культурен. Не знаю его возраста и “социальной принадлежности”, но по всему он “наш”, а не советский поэт. <…> Каждая строчка Кленовского — доказательство его “благородного происхождения”. Его генеалогическое древо то же, что у Гумилева, Анненкова, Ахматовой, О. Мандельштама» [6, т. 3, с. 584]. Собственную генеалогию Иванов демонстрирует с удивительным постоянством бесконечными цитатами из Пушкина и Тютчева, Лермонтова и Блока, Анненского и Кузмина. Цитаты и центоны в его последнем сборнике «1943–1958. Стихи» — непрекращающийся диалог с кумирами и современниками:

Мы тешимся самообманами,
И нам потворствует весна,
Пройдя меж трезвыми и пьяными,
Она садится у окна.
«Дыша духами и туманами,
Она садится у окна».
Ей за морями-океанами
Видна огромная страна…

…Поэзия точнейшая наука:
Друг друга отражают зеркала,
Срывается с натянутого лука
Отравленная музыкой стрела
И в пустоту летит быстрее звука…
(«Оставь меня. Мне ложе стелет скука!» [6])

Во втором из приведенных фрагментов кроме прямо процитированного Анненского в подтексте слышны Гиппиус («Зеркала повсюду»), Пушкин («Анчар»), Блок («Демон»). По словам А. Арьева, «”сияющая краса” Анненского смыкается в поэтическом космосе Георгия Иванова с “сияющей пустотой” Блока» [1, с. 71].

Эта интертекстуальная густота, отнюдь не мешая у Г. Иванова рождению нового художественного целого, отражает не желание щегольнуть эрудицией, но попытку обращения к читателю-другу, чьей литературной образованности («благородного происхождения») хватит для «распечатывания» реминисценций и аллюзий. То есть к тому, кто попадал под определение «наш». И круг этих людей, понимал Иванов, довольно узок. Собственно, сам поэт и создавал этот «заговор» посвященных, о чем свидетельствуют строки из письма к Роману Гулю, в которых говорится о предполагаемом читателе? адресате его «Дневника» и вообще поздних произведений: «Но если пишешь стихи для нескольких человек, тем ценнее и дороже, если один из этих нескольких тебя так нежно и лестно приветствует» [4, с. 211]. Очевидно, что для поэта это те, чье «генеалогическое древо» не моложе «серебряного века», кто еще в России прошел «школу быстрейших ассоциаций» (Мандельштам). Это то, к чему был приучен в акмеистском общении сам Г. Иванов, та «образованность», о которой писал Мандельштам: «Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам» [8, т. 2, с. 217].

Мандельштам — один из постоянных виртуальных собеседников Г. Иванова в эмигрантский период творчества. Присутствие его в ивановских стихах ощущается реминисценциями (например, в стихотворении «Мне весна ничего не сказала…»

и др.) неоднократным вынесением в эпиграф мандельштамовских строк, но главное — развитием тем и сюжетов бесконечно вспоминаемых разговоров «о поэтах и поэзии» эпохи гумилевских штудий. Вот один из фрагментов этого диалога с «мертвым другом». У Мандельштама:

Все исчезает — остается
Пространство, звезды и певец!

А вот литературное эхо этих строк у Иванова:

Стихи и звезды остаются,
А остальное — все равно [6].

Именно тогда, во времена «Цеха поэтов», Гумилев, закладывая в молодых стихотворцев высокие принципы в отношении к истинному искусству, к творчеству, к прошлому, воспитывал в них литературный вкус. Мэтр был уверен, что всякое «направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего» [5, т. 3, с. 19]. Впрочем, каждый из значительных поэтов, «причастных» к акмеизму, вынес из него нечто свое. Мандельштам — среди прочего — «тоску по мировой культуре» [8, т. 2, с. 438]. Г. Иванов — тоску по Петербургу, «петербургской поэтике», русской литературе. Цитатность его — это постоянное возвращение к «дорогим могилам», как и у Мандельштама, греза о прошлом, «Чужих певцов блуждающие сны». Возможно, из того времени Георгий Иванов вынес особое отношение к поэзии, пишет Арьев, «благоговейное, как к субстанции неуничтожимой. <…> Поэт принадлежит стихам, а не стихи поэту. Они такое же всеобщее достояние, как звезды. Стихи рождаются, точнее говоря, — длятся под знаком вечности. <…> Поэтическая свобода не якшается с прогрессом и зависящей от него человеческой моралью» [8, т. 2, с. 438]. Потому-то столь откровенно «у вечности ворует» Г. Иванов, как и Мандельштам, чувствуя свое право на «ворованный воздух» поэзии. Потому-то столь часто его цитата, превращаясь в центон, «размывает частные поэтические системы, обезличивает их ради обогащения предустановленной лирическим своеволием поэта гармонии. <…> Чужая речь служит у Г. Иванова делу наполнения оскудевающего источника: в каждом художественном выражении можно указать на неиспользованный смысл» [8, т. 2, с. 75].

Скорее всего именно этим, а не забывчивостью объясняются «неточности» в ивановском цитировании. К примеру, в «Распаде атома» и в стихах несколько раз, упорно искажая, Иванов цитирует строку Пушкина: «На холмы Грузии легла ночная мгла…» (вместо «На холмах Грузии лежит ночная мгла…»). Возможно, поэту хотелось усилить мелодику внутренней рифмой «легла — мгла». Он послушно исполняет одно из мандельштамовских «пророчеств»:

И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Трудно сказать, насколько знаком был Г. Иванов с поздним творчеством Мандельштама, но если допустить реальность этого факта, то нельзя не увидеть связи сокровенных мыслей двух поэтов о неумолкаемой природе и судьбе поэтического слова и гармонии. У Мандельштама в «Разговоре о Данте» (1933) замечено: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре…» [8, т. 2, с. 218]. В Данте для Мандельштама предельно важна виртуозная техника использования этих клавиш-цитат, которые помогают рождению новой музыки. Данте, по мнению поэта, велик уже тем, что умеет уловить в материи звуки времени и сделать их поэзией, «в которой все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее» [8, т. 2, с. 218].

В лирической интерпретации Г. Иванова эти мысли получают своеобразное развитие:

Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один — неугасимый! — свет,
Владеют тем же драгоценным знаньем.

И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера,
А вы мне отвратительно — смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!» [6]

Среди особенно надолго задержавшихся в художественном пространстве Иванова «блуждающих снов» — одно из последних лермонтовских стихотворений «Выхожу один я на дорогу…». Оно становится по сути пратекстом ряда лирических миниатюр в цикле «Дневник» («Если бы я мог забыться…» и др.). Отзывается и в знаменитом «лермонтовском» стихотворении 1951 года, одном из вершинных поэтических созданий Г. Иванова, где главное — ощущение непрекращающейся жизни цитаты-цикады, трепетной, но неумолкаемой жизни бесконечно обновляющейся «мелодии» (красоты? гармонии?):

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летящим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается…

Проходит тысяча мгновенных лет,
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман… Тамань… Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня [6].

Как видим, в центонном финале стихотворения «расплавленный» лермонтовский текст обретает

новую жизнь и варьируется в очередном музыкально-образном ладу. «Музыкальная спираль» закручивает паронимическое созвучие «Туман… Тамань…» — и мелодика Лермонтова сливается с мелодикой Георгия Иванова.

«Цитатное мышление» Г. Иванова, его склонность к особому — диалогическому — способу организации художественного текста, дихотомичный тип мироощущения в сочетании с определенными мрачными предчувствиями грядущих катаклизмов как эстетического, так и глобального, общечеловеческого характера, охватившими его в 1940–1950-е годы, дают основание для соотнесения его творчества и с другими контекстами. Оказавшись за границей, во Франции, волею судьбы помещенный в эпицентр средиземноморско-европейской культурной реальности, в которой именно в эти годы обнаружили себя новые тенденции развития искусства, Г. Иванов своей литературной практикой определенным образом отразил эти назревающие изменения. Интертекстуальность, повышенная даже для «серебряного века», свою принадлежность к которому он с гордостью ощущал, а также и полное горечи осознание необратимости процесса «умирания искусства» (В. Вейдле) на фоне «Заката Европы», еще в начале 1920-х годов констатированного Шпенглером, и обостренное личной эсхатологической тоской, ввиду тяжелой болезни, ощущение ненужности «музыки» в мире, охваченном «атомической истерикой», — все это в целом можно расценить как отражение и симптоматические знаки общей переходной ситуации в сфере культуры. В. Бычков для определения этого состояния духовной и художественной жизни в середине и второй половине XX века вводит понятие пост-культуры, имея в виду «переход от Культуры к чему-то принципиально иному; соответственно — к иным формам и способам материализации, актуализации, выражения Духа и духовного, слабо доступным восприятию человека традиционной культуры» [7, с. 345].

Творчество Георгия Иванова, среди поэтов-эмигрантов старшего поколения, оказавшегося наиболее открытым европейским эстетическим и философским идеям и настроениям середины века, безусловно, требует дальнейшего пристального исследования в различных контекстах: дооктябрьская литература, литература русской эмиграции, европейская культура 1920–1950-х годов, что собственно и начато в последнее десятилетие. Европейский контекст уже рассматривался рядом исследователей (С. Семенова, В. Заманская и др.), но в основном речь шла об экзистенциализме. Вместе с тем определенно требует специального обращения проблема соотнесения поэтической системы Г. Иванова с художественной практикой сюрреализма, теоретической рефлексией постструктурализма и постмодернизма.

Не только центонностью, но и другими особенностями индивидуального художественного метода Георгий Иванов в некотором роде предвосхитил литературную практику русского постмодернизма с его неизбывной «тоской по мировой культуре» и протестными настроениями. По сути временной разрыв был не так уж и велик. Всего лишь полтора десятилетия разделяют поэму Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» и вот эти ивановские строки:

Художников развязная мазня,
Поэтов выспренняя болтовня…

Гляжу на это рабское старанье,
Испытывая жалость и тоску.

Насколько лучше — блеянье баранье,
Мычанье, кваканье, кукареку [6].

Литература

1. *Арьев А.* Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова) // Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 70–81.
2. *Вейдле В.* Петербургская поэтика // Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-PRESS, 1973. С. 126–131.
3. *Гуль Р.* Георгий Иванов // Критика русского зарубежья: в 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 189–195.
4. *Гуль Р.* Я унес Россию: Апология эмиграции: в 3 т. М., 2001.
5. *Гумилев Н.* Сочинения: в 3 т. М., 1991.
6. *Иванов Г.* Собр. соч.: в 3 т. М., 1994.
7. Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. 370 с.
8. *Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. М., 1990.
9. *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. 342 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.009
УДК 82.161.1

Лопачева М. К.
Мария Каиржановна Лопачева — кандидат филологических наук, доцент, СПбГИК
Email: lopacheva03@mail.ru

ПУШКИНСКИЙ КОД В ЛИРИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

На примере локального сюжета диалога лирики И. Ф. Анненского с пушкинским сверхтекстом показан полемический характер этих контактов, что не только не отменяло последовательной соотнесенности аксиологических ориентиров младшего из поэтов с наследием классика, но продуцировало новые смыслы.
Ключевые слова: Иннокентий Анненский, «пушкинианство», интертекст, литературный код.

Lopacheva M. K.
THE PUSHKIN CODE IN THE LYRICS OF INNOKENTY ANNENSKY

Using the example of a localized dialogue between I. Annensky's lyrics and Pushkin's supertext, the polemical nature of these contacts is demonstrated. This not only did not negate the consistent correlation of the younger poet's axiological guidelines with the classic poet's legacy, but also generated new meanings.
Keywords: Innokenty Annensky, "Pushkinianism", intertext, literary code**.**

Хронологически и содержанием творчества И. Анненский принадлежал эпохе эстетизма, «замешанного на пушкинианстве» [10, с. 34–35]. В определенной мере «неизбежность» присутствия Пушкина в художественном сознании поэта обусловила и биографическая, а точнее географическая «соположенность» этих двух имен — Царское Село, где с 1896 по 1906 г. Анненский был директором Николаевской гимназии. Сама личность художника, который при жизни был больше известен как критик, переводчик, педагог, стала для современников одним из символов Города Муз, живым продолжением литературных легенд, парнасцем, за старомодным (как отмечали многие из знавших его) внешним обликом которого не все угадывали экзальтированность поэта переломной эпохи. С культурной аурой Царского Села «последний из царскосельских лебедей» (Н. Гумилев) был связан самим типом художнического подвижничества, по-пушкински высоким пониманием творчества как служения.

Закономерно предполагать поэтический диалог, отраженный в произведениях младшего «царскосела», пушкинский код, вскрывающий механизмы смыслообразования в его текстах, понимая под литературным кодом категорию, характеризованную Р. Бартом как «ассоциативные поля, сверхтекстовая организация значений, <…> представление об определенной структуре; <…> типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; <…> конкретная форма этого "уже"» [5, с. 455–456], а также являющую, по Ю. М. Лотману, форму «конденсатора культурной памяти» и «генератора новых смыслов» [9, с. 14].

Между тем «пушкинианство» Анненского выглядит достаточно амбивалентно. В мощной корневой системе его наследия исследователями давно выявлены основные генеалогические линии — античность и Возрождение, европейская и русская поэзия XIX века, Достоевский и Гоголь… Сам Анненский указывал на это в своих блестящих критических статьях. Но среди них нет ни одной о Пушкине, за исключением юбилейной брошюры 1899 года «Пушкин и Царское Село», носившей очерково-биографический характер — дань памяти «человеку, которому суждено было прославить свою родину и стать его славой», которому бог дал «горячее и смелое сердце и дивный дар мелодией слов сладко волновать сердца» [1, с. 304].

Вместе с тем Анненский часто цитирует Пушкина в критических разборах классических и современных ему авторов, в письмах. Звучит пушкинское слово и во многих стихах прямыми цитатами (в цикле «Бессонницы» — стихотворение «Парки — бабье лепетанье…»), реминисценциями, парафразами, написанными поверх пушкинских стихов, аллюзиями и интерпретациями. Так, стихотворение Анненского «Среди миров…» (1901) А. Жолковский числит среди «интертекстуального потомства» миниатюры «Я вас любил…» за строчку «…А потому, что я томлюсь с другими», созвучную с финалом пушкинского текста («…любимой быть другим») [8, с. 351]. В автографе стихотворения «Опять в дороге» зачеркнуто заглавие «За Пушкиным» [3, с. 589], между тем как миниатюра и в окончательном варианте содержит явные интертекстуальные отсылки к классику, к его «Телеге жизни». Пушкинское присутствие ощущается в царскосельских пейзажных этюдах (послание Л. И. Микулич, «Трилистник в парке» и др.).

В то же время эти упоминания и созвучия не отменяют заметную полемичность диалога с классиком. В следовании «За Пушкиным» Анненский не перестает в чем-то не соглашаться с ним. С одной стороны, Пушкин вошел в его поэзию неким фундаментом, школой, он всегда «под рукой» как материал для красноречия (см. в письме к Е. М. Мухиной: «Мысль моя, как «бес» у Пушкина…» [1, с. 479]). С другой — Анненский считал, что пушкинская эпоха в прошлом, «пушкинский Петербург требует восполнения, <…> дивный "град" уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоми-

Copyright © 2026

нания. Теперь нам грезятся новые символы» [1, с. 358]. С одной стороны, поэзия Пушкина была, как предполагает В. Е. Гитин, «идеальным текстом», «пратекстом», к которому восходит ряд интерпретаций его в стихах Анненского [7, с. 34]. С другой — поэт не может заглушить в себе послепушкинский опыт своего поколения: «…нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским» [1, с. 358].

Сюжеты диалога Анненского с Пушкиным, причины его сложности основательно, в широком историко-литературном контексте проанализированы в монографии В. В. Мусатова [11]. По мнению исследователя, одна из основных причин — кризис концепции эстетизма, который остро почувствовал Анненский. Вместе с тем, всех вопросов о пушкинском влиянии на русскую поэзию Серебряного века не сняла и эта работа.

Полемический пафос поэтического диалога с Пушкиным, возможно, был обусловлен тем, что через призму мучительного опыта «больного поколения» конца XIX века особенно критически оценивался исчерпавший себя, по мнению поэта, идеализм «отцов» — догоголевской литературной эпохи, «не переболевшей» Достоевским. В целом, исповедуя пушкинскую веру в идеал, он ей не изменяет, но в своих диалогах с классиком иной раз горестно оппонирует ему, «поправляя» и несколько скептически интерпретируя его лирические сюжеты и образы.

Такого рода полемическим высказыванием звучит стихотворение «Трактир жизни», само название которого содержит легко разгадываемый код — паронимическую отсылку к пушкинской «Телеге жизни» (прием, как отмечает Н. В. Налегач, характерный, для разработанной Анненским «поэтики отражений» [12]). Миниатюра младшего из поэтов развивает и ужесточает звучание архетипического мотива жизни как дороги к ночлегу. Если у Пушкина, несмотря на усталость ездока от «тряски», пугающие «косогоры и овраги», движение продолжается («Катит по-прежнему телега…» [13, с. 217]), а дорогу к «ночлегу» путник преодолевает «дремля», как спокойно принимаемую неизбежность, то остановка «телеги» для привала в «трактире» Анненского страшна. Ироническое снижение в пушкинском тексте сакральной темы жизни/смерти слышится и у Анненского, но оборачивается антитезой и едва ли не трагифарсом: до «ночлега» еще не добрались, но и этот затянувшийся привал — не жизнь. Инерции движения «Телеги жизни» противопоставлена инерция статики, а точнее — застоя, поскольку на всех материальных образах стихотворения Анненского лежит мощный слой пошлости, ставшей вязкой повседневностью:

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад.

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах — отрава злости,
В сердце — скуки перегар.

Ночь давно снега одела,
Но уйти ты не спешишь,
Как в кошмаре, то и дело:
«Алкоголь или гашишь?»

А в сенях, поди, не жарко:
Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка
Счеты сводит гробовщик [2, с. 43].

Анненский не пытается подражать «гениальной пушкинской “Телеге”» [1, с. 357], но подчеркивает соотнесенность с нею четырехстрофной композицией, четырехстопным размером, мифологизированно-метафорическим обрамлением (у Пушкина в первой строфе — «ямщик седой, лихое время», в последней — «время гонит лошадей», у Анненского соответственно — «белеющая Психея» и «гробовщик»). Но вместо летящих пушкинских ямбов в «Трактире» — нервный хорей, обилие глухих, шипящих и свистящих фонем, что создает ощущение замкнутости и духоты. Лукавой и грустной иронии «Телеги» Анненский «возражает» открытым трагизмом, горьким резюме: пошлость жизни страшнее ее, жизни, небесконечности. Дремота из пушкинского текста трансформируется здесь в «кошмар», наркотический неотвязный бред. У Пушкина — прозрачная аллегоричность, у Анненского — многозначная символика. «Белеющая Психея» — скульптурный фрагмент интерьера ресторана/трактира, но подчеркнутое снижение античной аллюзии торчащими «фикусами» вносит тему самоубийственной бездуховности, тусклой бесцельности существования. Контрасты жизни, ее «мышью беготню» знал и Пушкин, но Анненский не может примириться с ужасом бытия, он видит этот ужас в бездне между идеалом, хрупкой белизной Психеи напоминающим о себе, и тем, что в действительности: «на губах— отрава злости, / В сердце — скуки перегар».

Этот набивший оскомину все «тот же чад» — не что иное, как бегство от «проклятых» вопросов, от самого себя. В чадном и шумном «Трактире», где что-то знают «грустные лакеи», на какую-то неизбежность указывают «нагие кости» (чья-то жизнь проиграна!), прячется зябнущая душа (Психея) от подступающей к окнам и дверям холодной ночи («А в сенях, поди, не жарко…»). Фатальный смысл аллегории окончательно открывает образ «гробовщика», стерегущего «в сенях». Он эмплицирует экзистенциальный подтекст стихотворения, высвечивая мрачную символику конкретных ресторанных реалий.

«Гробовщик» Анненского отсылает к пушкинскому загадочному, «угрюмому и задумчивому» Адрияну Прохорову, сводившему счет своим расходам в надежде «выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находи-

лась при смерти» [14, с. 66]. Можно увидеть аллюзию на эту повесть Пушкина и в статуе Психеи на входе в трактир: над новым жилищем Адриана красовалась вывеска, изображавшая «дородного Амура с опрокинутым факелом в руке» [14, с. 65]. У Анненского образ гробовщика звучит еще более многозначно, но уже без пушкинского жутковатого гротеска: сквозь сниженно будничные, разговорные интонации и конструкции — «поднявши воротник», «поди не жарко» — тем не менее проступает пугающий смысл многозначного фразеологизма «счеты сводит»: не то выверяет бухгалтерские счета (и они у гробовщика страшны!), не то с кем-то мстительно выясняет отношения, не то сводит счеты с самой жизнью… Странное же место сведения счетов — «сени» — отсылает к мифологеме Харона. Можно увидеть в миниатюре аллюзию и на пушкинский «Пир во время чумы»: «Алкоголь или гашиш» по сути своей — наивная попытка спрятаться от холодного ужаса, ожидающего в «сенях» и за дверьми «трактира».

Рефлексией на тему жизни/смерти связаны у Анненского несколько прилегающих к «Трактиру жизни» стихотворений, структурообразующим в которых становится мотив дороги: «В дороге», «Опять в дороге» («Когда высоко над дугою…»), «Опять в дороге» («Луну сегодня выси…»). О пушкинском подтексте в них писали В. В. Мусатов [11, с. 188], А. В. Федоров [15, с. 137], Н. В. Фридман [17, с. 340]. «Трактир жизни» сообщает и некоторым другим стихотворениям Анненского свою атмосферу мотивами «постылого ребуса бытия» («Идеал»), видимости жизни («Там»), заката ее «Перед закатом»). «Скуки черная зараза» — единственное, что «там», в трактирном чаду, чувствуют его обитатели, остальное — в пределах физиологии. В сборнике «Тихие песни» эти миниатюры образуют, по сути, отдельный цикл, центральным текстом которого можно считать «Трактир жизни», навеянный пушкинской «Телегой жизни».

Присутствие Пушкина в художественном сознании И. Анненского репрезентируется и в мотиве «бронзового поэта», инвариантность которого в творчестве Анненского естественна, ибо Царское Село — место действия многих его лирических сюжетов. Соотнесенность многочисленных царскосельских статуй в лирике Анненского с пушкинским поэтическим дискурсом давно выявлена и проанализирована исследователями. Так, по словам Н. Т. Ашимбаевой, для Анненского «<…> весь круг пушкинских царскосельских образов был неотделим от его собственного переживания культурных реалий Царского Села. <…> …воспетые Пушкиным обелиски воинской славы и, конечно же, “Девушка с кувшином”, <…> и неподвижные Андромеда и Расе, и словно бы готовая мгновенно ожить бронзовая скульптура поэта — это для Анненского две грани живого царскосельского мифа, неиссякаемого источника творчества, поэзии» [4, с. 120–121].

Ставший «бронзой Пушкин молодой» («Л. И. Микулич») в стихах Анненского может легко «спрыгнуть» с постамента (миницикл «Трилистник в парке»), так и не превратившись в «кумира», в каменного идола. Думается, непосредственное участие в установке знаменитой скульптуры работы Р. Р. Баха в лицейском парке в 1900 году не могло не отразиться на формировании особого типа «пушкинианства» Анненского. Не «кумиром» бронзовым, а милым сердцу «призраком», дальним, но непреходяще интересным собеседником Пушкин постоянно присутствовал в его стихах и прозе. Споря с ним, Анненский от имени тех, кто вкусил разочарования конца века, порой бывал явно необъективен. «Боже, как мы далеко ушли от этой бутафории. Право, кажется, что Пушкин иногда не видел того, что хотели покрыть его слова…», — писал он о пушкинском шедевре «Поэту» [1, с. 489]. Однако горячность эта выдает нечто очень важное, личное, напоминает раздраженность «детей» наивностью и старомодностью старших поколений, что вместе с тем не противоречит их бесконечной любви к «отцам». Этот архетипический сюжет проступает в 3-й и 4-й строфах стихотворения «Бронзовый поэт», в котором ночной царскосельский парк становится идеальным местом для некоего таинственного действа. В ходе его «к сердцу призраки плывут из далека»:

> И стали — и скамья и человек на ней
> В недвижном сумраке тяжеле и страшней.
> Не шевелись — сейчас гвоздики засверкают,
> Воздушные кусты сольются и растают,
> И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,
> С подставки на траву росистую спрыгнет [2, с. 93].

Призраки, как правило, связывают с воспоминаниями о близких, но почему ожидаемое превращение статуи вызывает чувство страха? «Это страх столкновения бытия с инобытием, чем-то напоминающий об ужасе, испытанном пушкинским Евгением в момент пробуждения Медного всадника», — комментирует эти строки В. В. Мусатов [10, с. 34; см. также: 6]. Ряд ассоциаций с оживающими пушкинскими «губительными статуями» (Р. О. Якобсон) [19, с. 151] можно и продолжить: Командор из «Каменного гостя», петушок из «Сказки о золотом петушке».

Суггестивный характер лирики Анненского, ее интертекстуальная плотность допускают возможность еще одного сопоставления ночной встречи в парке — Гамлет, ночью на площадке Эльсинорского замка в волнении ожидающий встречи с королем Гамлетом, с отцом, «родственной тенью»… Принц датский, как и Пушкин, всегда присутствовал в художественном сознании поэта, о чем прямо сказано в его статье «Проблема Гамлета»: «…не думать о Гамлете, для меня, по крайней мере, иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т. е. от жизни» [1, с. 163]. Иными словами, финал стихотворения «гамлетизируется» [1, с. 172]. Подобно шекспировскому герою, лирический персонаж Анненского смиряет естественный трепет и, замерев,

ожидает встречи с Поэтом, который, как и король Гамлет, никогда не переставал потрясать идущих за ним «загадками, которым нет разгадки…» [18, с. 157].

В литературной среде начала XX века бытовало немало легенд о «последнем из царскосельских лебедей». Георгий Иванов, например, в «Петербургских зимах» писал о «скамье Анненского». Некоторым образом мифологизировался образ поэта и в воспоминаниях выпускников гимназии, где он директорствовал. Иллюстрацией к «Бронзовому поэту» звучит описание в мемуарах одного из них ритуала, исполнение которого не раз наблюдали гимназисты: «Не сгибаясь в коленях и пояснице, торжественно выступала одетая в крылатку и мягкую фетровую шляпу высокая фигура директора императорской Николаевской царскосельской гимназии, поэта Иннокентия Анненского, совершавшего “пушкинскую” прогулку: сперва к каменному мостику в дальнем конце пруда, затем мимо гранитной террасы с бесчисленными цветочными клумбами и бронзовыми статуями, мимо камероновой галлереи (авторская орфография. — *М. Л.*) с широкой спускающейся в парк лестницей, украшенной громадным Геркулесом и такой же Флорой, и, наконец, мимо Зала утреннего спокойствия» [15, с. 184–185].

Некую статуарность в облике самого Анненского отмечали многие видевшие его современники. Продуманный образ преподавателя древних языков, хранителя классической культуры, или бессознательная визуализация нескончаемого диалога с царскосельскими статуями стояли за этой старомодной осанкой поэта, остается только предполагать.

С уверенностью же можно утверждать, что пушкинский интертекст в произведениях И. Ф. Анненского эксплицирует последовательную соотнесенность его аксиологических ориентиров с наследием классика, а декодирование текстов-интерпретаторов приоткрывает новые смыслы, сгенерированные в результате взаимодействия с претекстами.

Таким образом, обращение к локальному сюжету непрестанного диалога лирики Иннокентия Анненского с пушкинским сверхтекстом позволяет уточнить поэтологические представления младшего из поэтов, во многом основанные на твердом убеждении в необходимости преемственности, осуществляемой прежде всего путем живых, порой полемических контактов с художественными мирами предшественников.

Литература

1. *Анненский И. Ф.* Книги отражений / подгот. Н. Ашимбаевой, И. Подольской, А. Федоровым. М.: Наука, 1979. 680 с.
2. *Анненский И. Ф.* Избранные произведения / сост., вступ. ст., комм. А. Федорова. Л.: Худож. лит., 1988. 736 с.
3. *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. 668 с.
4. *Ашимбаева Н. Т.* Некоторые царскосельские мотивы в поэзии Анненского (мифологические статуи) // Некалендарный XX век. М.: Азбуковник. 2011. С. 118–126.
5. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М.: Прогресс, Универс, 1994. 616 с.
6. *Богданова О. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина (памятник святому братству). СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. Сер. «Текст и его интерпретация». Вып. 10. 34 с.
7. *Гитин В. Е.* «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (Поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34–53.
8. *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. 428 с.
9. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
10. *Мусатов В. В.* Пушкин в эстетическом самосознании русского символизма // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Межвузовский сб. научных трудов. Л., 1988.
11. *Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Азбуковник, 2016. 720 с.
12. *Налегач Н. В.* «Поэтика отражений» Анненского // https://elar.urfu.ru/bitstream/ 10995/21202/1/iurg-2012–108–10.pdf.
13. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М.: Худож. литература, 1975. 744 с.
14. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 5. М.: Худож. литература, 1975. 576 с.
15. *Тименчик Р.* Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев / ред. В. Нехотин. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2027. 776 с.
16. *Федоров А. В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л.:1984. 258 с.
17. *Фридман Н. В.* Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Известия Ан СССР. Сер. Литература и язык. 1991. № 4. С. 338–349.
18. *Шекспир У.* Гамлет. Принц датский. Трагедии в переводе Бориса Пастернака. М.: Азбука-Аттикус, 2020. 768 с.
19. *Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.010
УДК 82.161.1

Миронов Н. М.
Никита Михайлович Миронов — аспирант, МГУ им. Н. П. Огарёва (Саранск),
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Email: nikitamironov428@gmail.com

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В «ВАМПИРСКОЙ» НОВЕЛЛИСТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА*

В работе посредством сравнительно-исторического, типологического методов, а также метода целостного анализа художественного произведения установлено, что в новеллистике Серебряного века на становление образа вампира оказали существенное влияние фольклорные представления славянских народов, прежде всего демонологических представлений славян: вампир в своем инварианте предстает в качестве вернувшегося из мертвых жениха, подобно многочисленным народным «героям». Он обманом предлагает живой невесте последовать за ним в царство смерти и обрести «тайное» знание, что напрямую соотносится с тем, как образ вампира воспринимался с «оккультной», «мистической» точки зрения, актуальной для писателей Серебряного века.
Ключевые слова: Серебряный век, новелла, мифологизм, фольклорные традиции, образ вампира

Mironov Nikita M.
FOLKLORE TRADITIONS IN THE “VAMPIRE” SHORT STORIES OF THE SILVER AGE

Through comparative-historical, typological methods, as well as the method of holistic analysis of the artistic work, it has been established that in the novellas of the Silver Age, the formation of the vampire image was significantly influenced by the folklore beliefs of Slavic peoples, primarily the demonological representations of Slavs: the vampire, in its invariant form, appears as a returned groom, akin to numerous folk “heroes”. He deceitfully invites the living bride to follow him into the kingdom of death and acquire “secret” knowledge, which directly correlates with how the image of the vampire was perceived from an “occult”, “mystical” point of view, relevant to the writers of the Silver Age.
Keywords: Silver Age, novella, mythologism, folklore traditions, image of the vampire.

Начнем с очевидного: произведения писателей Серебряного века пронизаны мотивами апокалиптических предчувствий, богоборчества и богоискательства. Внимание художников слова в эту порубежную эпоху сосредоточилось на обострившихся философско-религиозных проблемах и идеях, лежащих за рамками традиционных представлений, что подтолкнуло к воплощению различных мифологических образов на страницах произведений: Демона, беса, черта, вампира, вурдалака, оборотня, фольклорной нечисти и языческих идолов. Как справедливо указывает Н. В. Шинкарова, «художники рубежа веков, помимо прочего, значительно расширили спектр используемых мифологических источников. Это стало возможным благодаря активно осуществляемым с конца XIX столетия научным исследованиям в области археологии, этнографии, появлению новых этнологических теорий (Дж. Фрезер, Б. Малиновский, Л. Леви-Брюль, Э. Кассирер). Кроме античных и библейских мифов, составлявших ранее по сути единственный резервуар мифологической образности, творческой обработке подвергается мифологическое наследие Ближнего Востока, индийской, японской, китайской и других культур. В отечественном искусстве особое место занимают произведения, основанные на мотивах и образах славянского фольклора и мифологии» [13, с. 13]

Многообразные мифологические персонажи встречаются в творчестве Ф. К. Сологуба (роман «Мелкий бес», рассказы «Белая собака», «Соединяющий души»), В. Я. Брюсова (роман «Огненный ангел»), А. М. Ремизова (роман «Пруд», сборники сказок «Посолонь», «Докука и балагурье», «Укрепа», повесть «Что есть табак» и др.), А. Н. Толстого (роман «Аэлита», сборники «Русалочьи сказки», «Сорочьи сказки») и других представителей русской литературы начала XX века.

До настоящего времени более изученными выступают мифологические мотивы, усвоенные поэтами Серебряного века. Исследователи рассматривали в основном восточные и античные мотивы, а также воплощение наиболее популярных мифов в творчестве отдельных поэтов [2–9]. В связи с востребованностью мифологической составляющей в русской поэзии Н. О. Осипова указывает на необходимость выделения мифопоэтического анализа как метода исследования литературы: «В этой сфере накоплен значительный опыт изучения художественных систем XIX и XX вв. и в области жанров, и в сфере поэтики художественного текста. Прежде всего это касается разработки теоретических аспектов поэти-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Copyright © 2026

ки: интертекстуальных связей, лейтмотивной образности, трансформации мифопоэтических и фольклорных сюжетов и образов, путей и принципов создания символической образности, художественного хронотопа и поэтической картины мира, что важно и перспективно для характеристики разных поэтических систем» [8, с. 163].

Так, заметным направлением в художественных исканиях первой четверти XX в. исследователь называет использование традиционных сюжетов и образов, создание авторских мифов. В труде В. Н. Топорова обстоятельно рассматривается проблема неомифологизма на материале поэзии Серебряного века: творчество С. Городецкого, К. Бальмонта, В. Хлебникова, А. Ремизова, А. Кондратьева и А. Белого. Ученый классифицирует неомифологизм каждого из них, подчеркивая очевидную разницу: если у Городецкого неомифологизм «стихийный», у Ремизова «народный», у Бальмонта «внешний», то у Хлебникова «внутренний» [12]. Проблема мифологизма и демонизма в творчестве прозаиков Серебряного века рассмотрена в монографии С. Л. Слободнюка [10], где исследователь показывает, что в мифологии Серебряного века ренессансная трактовка личности кардинально трансформируется: человек творящий приобретает атрибуты демиурга и в итоге присваивает себе карательные функции верховного существа.

Ряд работ последних десятилетий анализирует мифотворчество отдельных прозаиков. Так, реставрации мифологической картины мира А. Н. Толстого посвящены диссертация Н. Н. Иванова [5] (в работе проясняется функциональное значение духовного наследия древних славян для творчества М. Горького, А. Н. Толстого, М. Пришвина), исследование Е. А. Самоделовой [9]. Мифопоэтика сказок писателя стала предметом исследования в кандидатской диссертации В. А. Головко, причем, что показательно, исследователь рассматривает генезис мифологической поэтики А. Н. Толстого как результат трансформации народных представлений о мире в авторскую модель космоса, экспериментов писателя с контаминацией различных жанров народной несказочной прозы и собственно волшебной и бытовой сказки, создания авторской демонологии на основе народного видения нечистой силы [3]. Характерные черты литературных сказок А. Ремизова анализирует в диссертации О. С. Гальченко [2]. И. Ф. Данилова прослеживает динамику этого жанра в творчестве писателя [4].

В целом проблема влияния славянской мифологии и фольклора на творческий метод виднейших представителей Серебряного века до сих пор не получило обстоятельного рассмотрения. Прежде всего это касается фигуры вампира, репрезентованной, начиная с XIX века не только в прозе европейской, но и прочно вошедшей в «пантеон» инфернального мира в русской словесности (достаточно вспомнить «Киевских ведьм» О. Сомова, «Вампира» В. Олина, «Кто же он?» Н. Мельгунова, «Упыря», «Семью вурдалака» и «Встречу через триста лет» А. К. Толстого).

Отметим, что, условно говоря, «фольклорную» линию в «вампирской» новеллистике Серебряного века мы связываем с творчеством А. Ремизова, А. Рославлёва, Ю. Ревякина, Г. Чулкова и С. Ауслендера. Хотя в их «сказочных» произведениях о вампирах сильна тенденция обращения к устному народному творчеству славян, достаточно явной, хорошо прослеживаемой будет являться и «готическая» традиция [1], без апеллирования к которой образ вампира не просто не может быть осмыслен, но начинает терять саму свою основу. Наиболее примечательна, на наш взгляд, в этом контексте новелла Г. Чулкова «Мертвый жених», в которой преломляются перечисленные тенденции: в фольклорном по своей природе образе мертвеца-жениха соединяются черты вампира — европейского «антигероя» по своему происхождению.

В новеллистике Серебряного века связь между образами вампира и вернувшегося из мертвых суженого, как мы отметили, достаточно заметна. В «Мертвом женихе» (1911) Г. Чулкова привычный сюжет «о возвращении» суженого обрастает набором символистских художественных приемов. Наиболее явственно это воплощено в фигурах и Ольги, от лица которой рассказывается «таинственная» история, и Бориса Андреевича Полевого, по смерти вернувшегося к своей возлюбленной.

Хотя в рассказе, как и в ряде других «вампирских» произведений Серебряного века (А. Амфитеатров «Он», Е. Нагродская «Он»), не показан «процесс» высасывания крови вампиром, по ряду косвенных признаков можно судить об этом. Так, в разные периоды жизни и Ольга, и Полевой оказываются подобны суккубам и инкубам, склоняющим жертв к тесной физической связи. «Любовное томление» Ольги проявляет себя уже в тринадцать лет, когда она «была влюблена и в офицера, и в гимназистов» [11, с. 213] и впоследствии при взаимоотношениях с художником Блаватским: «Теперь все считали моим любовником Блаватского, хотя и ему я не отдавалась до конца, но отношения наши были близки, очень близки…» [11, с. 227].

Заметим, что противоположные желания Ольги — безудержная страсть и попытки остаться невинной — совмещаются со вполне явно транслируемыми «удовольствиями», кажущимися, на первый взгляд, несвойственными ее натуре: «…и он ползал на коленях передо мною и о чем-то умолял и плакал. Но я смеялась: мне были приятны его мучения» [11, с. 221]; или «… а после обеда играли в шахматы партию за партией — и я плакала всякий раз, как проигрывала; а ели выигрывала, мне казалось, что Блаватский мне нарочно уступает, и тогда я колола ему руку длинной булавкой. И меня радовали капли крови» (курсив наш. — *Н. М.*) [11, с. 227].

Инфернальная природа Бориса также становится понятна при описании эротических элементов сюжета, актуальных для «вампирских» текстов:

«Часто снился и Полевой, но какой-то изменившийся. Лица его я не видела, но чувствовала себя в его объятиях, слышала его дыхание около своего уха и как будто касалась своей грудью его сильной и волосатой груди» [11, с. 219].

Подобно демону (таковым, кстати, Полевого называет Ольга в одну из первых встреч с ним [11, с. 218]), Борис имеет противоположную по отношению к божественной природу (стоит, например, обратить внимание на его глаза с огромными темными зрачками, в которых внезапно загорались красные огни), что проявляется и в факте беременности Ольги (непорочное зачатие во всем фрагменте обыгрывается с противоположным вектором, полным насмешки и неверия):

> «Через две недели я пошла за советом к госпоже Губерт, которая оказалась акушеркой, и она мне объяснила, что я беременна.
>
> — Но я девушка, — сказала я.
>
> — О, это бывает, — засмеялась зловещая старуха и дала мне прочесть медицинскую книжку, где подобные случаи цинично описывал какой-то немец-профессор» [11, с. 228].

Своеобразное обращение к потустороннему обнаруживается в сути самих отношений Ольги и Бориса. Так, Блаватский (отнюдь не случайна, на наш взгляд, номинация персонажа фамилией одной из самых известных исследователей оккультизма в России — Е. П. Блаватской) напрямую спрашивает у девушки, для чего ей, «молодой, здоровой, красивой» связывать жизнь с человеком, обреченным на скорую смерть. Несмотря на ответ Ольги о любви к Полевому, обращает на себя внимание именно дальнейшая формулировка: «Иногда этот человек представляется мне желанным и нужным, иногда таинственным и страшным, но всегда я чувствую, что души наши связаны навек, и нет силы, которая могла бы расторгнуть эту связь, и даже смерть не разлучит нас» [11, с. 221; курсив наш. — *Н. М.*]. Оказывается, что любовный союз и в самом деле нерушим; Ольга прямо заявляет, что не одна: «со мною Борис Андреевич, и ночью, когда все тихо и вольно, я чувствую его» [11, с. 229].

Особенно примечательно, что фольклорный образ жениха-мертвеца у Г. Чулкова, подобно вампиру в новеллистике Серебряного века, приобретает статус «посланника» знаний о мире, лежащем за гранью привычного понимания. Полевой неоднократно заявляет Ольге, что «мы приходим в мир, чтобы узнать нечто. Но мы ленивы и косны, и жизнь проходит зря, немудро. <…> Вместе легче узнать; ни ты, ни я не узнаем в одиночестве важного и значительного, что скрыто от нас теперь. Чтобы узнать, надо вместе полюбить. И тогда уже не будет слепоты и не будет этой жестокой боли [11, с. 224–225]. Подобный «оккультный» характер описания становится применимым и достаточно распространенным при рассмотрении художественного образа вампира.

Таким образом, в «вампирском» рассказе Г. Чулкова «Мертвый жених» очевидно заметное влияние демонологических представлений славянских народов. Фигура суженого, восставшего из мертвых и отправившегося к своей невесте, находит широкое распространение не только в народных сказках, но и в русском «страшном» рассказе 1910-х годов. Примечательно, что, беря за основу фольклорный образ, русский прозаик наполняет его особенностями, свойственными западноевропейскому образу вампира, что становится характерной тенденций развития «вампирской» новеллистики Серебряного века.

Литература

1. *Антонов С. А.* Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // «Гость Дракулы» и другие истории о вампирах. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 5–86.
2. *Гальченко О. С.* Литературная сказка в раннем творчестве А. М. Ремизова: дис. … к. филол. наук. Петрозаводск, 2005. 217 с.
3. *Головко В. А.* «Русалочьи сказки» А. Н. Толстого: жанрово-стилевое своеобразие в историко-генетическом аспекте: дис. … к. филол. н. Краснодар, 2021. 197 с.
4. *Данилова И. Ф.* Литературная сказка А. М. Ремизова: 1900–1920-е годы: дис. … к. филол. наук. СПб., 2008. 246 с.
5. *Иванов Н. Н.* Взаимодействие эпического и лирического в русской прозе 1910-х годов: на материале произведений М. Горького, С. Н. Сергеева-Ценского, А. Н. Толстого: дис. … к. филол. н. М., 1990. 176 с.
6. *Крылов В. Н.* Мифопоэтика в литературно-критических статьях русских символистов // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11–13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: в 2 т. / под общ. ред. К. Р. Гапиуллина, Г. А. Николаева. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2003. Т. 2. С. 163–164.
7. *Максимов Д. Е.* Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986.
8. *Осипова Н. О.* Художественный мифологизм творчества М. И. Цветаевой в историко-культурном контексте первой трети XX века: дис. … д-ра филол. наук. М., 1998. 380 с.
9. *Самоделова Е. А.* Антропологическая поэтика С. А. Есенина: авторский жизнетекст на перекрестке культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. 918 с.
10. *Слободнюк С. Л.* «Идущие путями зла…». Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998. 432 с.
11. Смерть по объявлению: повести, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2025. 416 с.
12. *Топоров В. Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990.
13. *Шинкарова Н. В.* Мифопоэтика рассказов А. А. Кондратьева: сквозные архетипические мотивы и образы: сборники «Белый козел», «Улыбка Ашеры»: дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 2008. 203 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.011
УДК 821.161.1:81’42

Перзеке А. Б., Перзеке М. Ю.
Андрей Борисович Перзеке — доктор филологических наук, профессор,
Крымский республиканский институт постдипломного педагогического образования
Email: perzeke@rambler.ru

Маргарита Юрьевна Перзеке — кандидат филологических наук, доцент,
Крымский университет культуры, искусств и туризма
Email: perzeke@rambler.ru

ИНТЕРТЕКСТ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» В ПОЭМЕ С. А. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА»

В статье рассматривается, как при воплощении революционной национальной катастрофы в поэме «Анна Снегина» С. А. Есенина органично проявляются интертекстуальные мотивы поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»: сиротства, бунта стихии, опустевшего дома, утраты возлюбленной, связанные с лирическим героем «евгеньевского» типа. Показано, что поэт по-своему ощутил и передал узнаваемые базовые смыслы созданного А. С. Пушкиным российского мифа, живя в исторический момент его возвращения в формах революционной реальности. Отмечается явление аллюзивность в «Анне Снегиной» на пушкинский инвариантный текст с частичным сохранением его предикации, имплицитный характер пушкинских мотивов
Ключевые слова: стихия, катастрофа, революция, пушкинский миф, драматизм, жертва.

Perzeke Andrey B., Perzeke Margarita Yu.
INTERTEXT OF A. PUSHKIN’S POEM “THE BRONZE HORSEMAN” IN THE POEM BY S. YESENIN “ANNA SNEGINA”

The article considers how, when embodying a revolutionary national catastrophe in the poem “Anna Snegina” by S. Yesenin, intertextual motives of A. Pushkin’s poem “The Bronze Horseman” organically manifest themselves: orphanhood, rebellion of the elements, an empty house, loss of a lover associated with the lyrical hero of the “Evgenievsky” type. It is shown that the poet in his own way felt and conveyed the recognizable basic meanings of the Russian myth created by A. Pushkin, living at the historical moment of his return in the forms of revolutionary reality. The phenomenon of allusiveness in “Anna Snegina” on Pushkin’s invariant text with partial preservation of its predication, the implicit nature of Pushkin’s motives is noted
Keywords: element, catastrophe, revolution, Pushkin’s myth, drama, sacrifice.

Принадлежность Есенина при всей неповторимости его творческого поведения к сфере проявления пушкинского литературного типа имеет под собой глубокое основание. Современное литературоведение устанавливает связь между Пушкиным и Есениным как наиболее яркими среди всех русских поэтов выразителями национального самосознания в его целостности. «Роль пушкинского художественного опыта в становлении творческой индивидуальности Есенина, — пишет О. Воронова, — в обретении им в зрелые годы собственного большого классического стиля — проблема, которую ещё предстоит осмыслить исследователям» [2, с. 431]. Поэтому интертекст «Медного всадника», проступающий в «Анне Снегиной», явление далеко не случайное.

Важно отметить, что «Есенин прекрасно знал современные издания Пушкина», а «в последние годы жизни его всё больше тянуло к поэту, которого он считал самым выдающимся человеком в истории России» [6, с. 391]. Это обстоятельство дает основание говорить об активном контакте Есенина с пушкинским творчеством, о возможности его непосредственного влияния на художественные решения поэта. Активизация пушкинских смыслов могла происходить в есенинском поэтическом сознании в результате его контакта с реальной действительностью и воплощаться в художественной ткани произведений.

Инвариантные пушкинские мотивы, присущие «Медному всаднику» — опустевшего дома, сиротства, разлучения влюблённых стихией стали для Есенина исходной поэтической возможностью для изображения признаков произошедшей национальной катастрофы, главных для лирического героя поэмы примет революции. Это было созвучно гуманистической аксиологии поэмы Пушкина и выступало в контексте общественно-литературной ситуации 20-х годов XX века одним из проявлений присущей Есенину поэтической свободы — стремления к выражению глубокой правды о своём времени. Такая сопричастность пушкинской духовной традиции и пушкинскому дару архетипического мыслечувствования делало его, всем своим творчеством в эти сложные годы выражающего слом национального бытия во всех его сферах, включая индивидуальное сознание, «поэтом мировой традиции, экзистенциально-глубочайшим» [3, с. 72].

Можно предположить, что острота восчувствования Есениным новых симптомов духовного су-

ществования человека в XX веке, составивших содержание экзистенциальной философии и литературы, ощущение им «богооставленности» и «обезбоживания мира», отчуждения и самоотчуждения личности, стандартизации, лишающей человека индивидуальности, угроз основам естественного бытия — в одном из главных своих истоков восходят к поэме Пушкина «Медный всадник». Именно в ней все эти экзистенциальные смыслы присутствуют в предвосхищение развития ведущих философских тенденций грядущего века и его искусства.

Подобное трагедийное поэтическое мироощущение, «говорящее» языком реалий революционной эпохи и неуклонно, а порой и дерзко демонстрируемое поэтом, ведомым внутренним, гибельным для него долженствованием, в его творческом поведении заключало в себе колоссальный потенциал взгляда на возникшую историческую реальность с позиций русского национального сознания и в основе своей явилось художественным опровержением утверждений большевиков о состоявшемся революционном обновлении России.

Живя со своей чуткой, ранимой душой в бурную эпоху бунта стихии, народного самоистребления в гражданской войне, разрушения старого мира и попыток его пересоздания по жестокому утопическому проекту, Есенин оказался в эпицентре действия осмысленного Пушкиным российского мифа о Медном всаднике [см. об этом также: 1] и стихии в исторически напряжённый момент его возвращения в формах советской реальности. Поэт по-своему ощутил и передал его смыслы. Трагический уход и посмертная жизнь в духовном измерении России красноречиво свидетельствуют о высокой жертвенной исполненности Есениным поэтической миссии.

Непосредственного изображения аналога Медного всадника в поэме Есенина нет — его семантическое место занимают фигуры новой власти, имеющие свою специфическую пластику. При этом образ стихии приобретают стойкий антропоморфный вид. Также трансформируется и внешняя пластика форм «евгеньевского» типа героя. Пушкинская мотивика уходит вглубь сюжетно-персонажной системы «Анны Снегиной», сохраняя свою семантически узнаваемую инвариантность.

Исследователи в качестве ведущей пушкинской традиции в этом произведении называют, прежде всего, роман Пушкина «Евгений Онегин» [6, с. 390]. Вместе с тем, в поэме об исторической судьбе нации на переломе эпох, о рефлектирующем герое, народе и народном бунте ощутимо присутствуют прежде всего смыслы «Медного всадника».

В лиро-эпической поэме «Анна Снегина» изображены революционная ситуация, голос и бунт крестьянской стихии, решающий в тот исторический момент судьбу России, и глубоко личная история любви героя поэмы, которая оказывается сопряжена с бурными событиями эпохи и оборачивается вечной разлукой. Благодаря подобной направленности, стремлению изобразить «перекрёсток» исторического и человеческого в переломное время, в произведении Есенина сформировался межтекстовый диалог с «Медным всадником», проявились его узнаваемые мотивы и в целом определённый фрагмент пушкинского мифа и присущей ему картины мира. При этом поэма «Анна Снегина» хотя и не становится масштабным катастрофическим повествованием с характерной поэтикой художественного воплощения, в то же время обладает глубоким драматизмом, и, несомненно, заключает в себе приглушённый автором катастрофический потенциал.

Взволнованная крестьянская масса, тонус напряжённости которой повышается в ходе развития эпического сюжета, оказывается в поэме Есенина в своём социальном поведении подобна Неве «петербургской повести», мечущейся «как больной / В своей постели беспокойной» [5, с. 382], а затем гневной и бурливой, вышедшей из-под сдерживающего гнёта гранитных берегов и бросившейся на город. Тот факт, что стихия в «Анне Снегиной» полностью антропоморфна и имеет заводилу-вожака Оглоблина Прона, не противоречит её семантической близости изображённой Пушкиным стихии в картине мира «Медного всадника», включая идею возмездия за унижение. Поэтому в поэме Есенина происходит реконструкция инвариантного мотива пушкинского мифа: крестьянская стихия захватывает дом Снегиных, где живут мать-вдова (поскольку о её муже не говорится не слова), и её дочь, связанная чувствами с героем — здесь тоже вдова, что усиливает семантику их беззащитности. Обратимся к пушкинским строкам: «…И ветхий домик: там оне, / Вдова и дочь, его Параша» [5, с. 386]. Опись дома Проном, то есть, изъятие его у прежних хозяев, семантически оказывается равносильна его уничтожению в прежнем качестве как снегинского дома, дорогого герою, со значимым атрибутом — калиткой, возле которой в юности произошло его объяснение с Анной, он постоянно вспоминает как «далёкие милые были». Что касается судьбы обитателей дома в поэме Есенина, то:

> Под вечер они уехали.
> Куда? Я не знаю, куда [4, с. 186].

Это исчезновение из мира в результате удара стихии по их дому и шире — по укладу жизни, мироустройству матери и дочери, ставших жертвами бунта, в точности соответствует судьбе невесты бедного Евгения и её матери. И если Параша — это Параскева, имя, на котором лежит печать жертвенности, то по своей семантической выделенности с ним сопоставима фамилия Снегина, означающая чистоту, неотмирность, некую духовную недосягаемость, возможно, и смерть, поскольку для героя она умирает и её письмо выглядит как послание из иного царства. Оба женских образа — Параша и Анна — покидают этот мир в результате разгулявшегося в нем бунта стихии. Сопоставимым выглядит в обеих поэмах и мотив, связанный с тем,

что в период катастрофы дом перестаёт быть убежищем и защитой для своих обитателей, и сам оказывается подвержен гибели.

Очень важен тот факт, что в произведении поэта XX века народная стихия оказывается ему социально близкой, понятной, что он согласен с её правотой и в отношении помещичьей земли, не считает её злом и симпатизирует ей, ощутимо смягчает сцену её приступа к дому Анны. Объективно получается так, что, утверждая свою правоту, творя своё возмездие, стихия в поэме Есенина несёт разрушение устоявшемуся миру, где была иная правота, и фактически его уничтожает, оборачиваясь для него злой силой, а это уже выступает проявлением пушкинской аксиологической позиции. Герою поэмы дорог и тот, обречённый на гибель мир, символом которого выступает желанная и навсегда утраченная Анна Снегина. При этом Сергей оказывается в поистине маргинальной ситуации, понимая трагическую непримиримость двух миров и двух правд.

Воспроизводя и творчески продолжая пушкинские смыслы, сохраняя и одновременно трансформируя их, Есенин создаёт свою неповторимую художественную концепцию времени в поэме «Анна Снегина», заключающую в себе интертекст поэмы «Медный всадник», практически незамеченный исследователями. С точки зрения ведущего типа интертекстуальных связей здесь можно увидеть аллюзийность на пушкинский инвариантный текст с частичным сохранением его предикации. Это касается и есенинской вариации сюжета о разлучении влюблённых, воплощённого Пушкиным в поэме «Медный всадник». Именно в этой вариации на героя поэмы «Анна Снегина» до известной степени ложится печать семантики «бедного Евгения», у которого стихия похитила возлюбленную. И точно также Сергей не может спасти её от исчезновения — гибели, как и Евгений.

Пушкинские смыслы в произведении Есенина не бросаются в глаза, не декларируются автором, предстают в облачении новой реальности и носят имплицитный характер, знаменуя этим широко распространившуюся в русской литературе после 1917 года художественную тенденцию.

Литература

1. *Богданова О. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина (памятник святому братству). СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. Сер. «Текст и его интерпретация». Вып. 10. 34 с.
2. *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. 520 с.
3. *Гачев Г. Д.* Русская Дума. Портреты русских мыслителей. М.: Новости, 1991. 247 с.
4. *Есенин С. А.* Стихотворения, поэмы: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1955. 235 с.
5. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.; Л., 1949. 552 с.
6. *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Чёрного человека». Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 688 с.

DOI 10.25991/AE.2026.82.95.012
УДК 82.161.1

Цзан Ю., Богданова О. В.
Юньмэй Цзан — кандидат филологических наук,
независимый исследователь (КНР)

Ольга Владимировна Богданова — доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: olgabogdanova03@mail.ru

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В «ВОСТОЧНОЙ ВЕТВИ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ*

В статье рассматривается поэзия «восточной ветви» русской эмиграции, т. е. произведения русских поэтов Серебряного века, волею обстоятельств оказавшихся после революционных событий 1917 года в эмиграции на Востоке, преимущественно в Китае. В работе прослежены образы и мотивы, которые связывали русских поэтов-эмигрантов с родиной, с Россией и, в частности, с тогдашней столицей страны — Петербургом. Рассмотрены произведения поэтов 1920-х годов, которые наследовали традиции города из литературы XIX века (А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский), а также из уже сложившихся подходов к изображению Петербурга в начале XX века (А. Блок, А. Ахматова, Н. Гумилев).
Ключевые слова: Серебряный век, «восточная ветвь» русской эмиграции, мотив, образ, «петербургский текст».

Tsang Yu., Bogdanova Olga V.
IMAGES AND MOTIFS OF SILVER AGE POETRY IN THE “EASTERN BRANCH” OF RUSSIAN EMIGRATION

The article examines the poetry of the “eastern branch” of Russian emigration, the works of Russian poets of the Silver Age, who, by the will of circumstances, found themselves in exile in the East, mainly in China, after the revolutionary events of 1917. The work traces the images and motifs that connected Russian emigrant poets with their homeland, with Russia and, in particular, with the then capital of the country, St. Petersburg. The works of the poets of the 1920s, who inherited the traditions of the city from the literature of the nineteenth century (A. Pushkin, N. Gogol, F. Dostoevsky), as well as from the already established approaches to the depiction of St. Petersburg in the early twentieth century (A. Blok, A. Akhmatova, N. Gumilev).
Keywords: Silver Age, “eastern branch” of Russian emigration, motif, image, “Petersburg text”.

В обстоятельствах эмиграции, которую предприняли русские беженцы в 1920-х годах, совершенно очевидно, что размышления о покинутой после революционных событий России, образ родины, воспоминания о ней занимали центральное место в сознании русских эмигрантов как западной, так и восточной ветви. Несмотря на то что в Харбине, а позднее и в Шанхае русские эмигранты оказались в среде, которая, кажется, могла восприниматься (в определенной мере) более близкой и привычной, чем в Европе, однако эта приближенность, в том числе (и прежде всего) языковая, не могла заслонить мучительных размышлений эмигрантов об оставленной ими России, о трагических катастрофах, постигших родину, о кардинальных изменениях, отразившихся в судьбе каждого из них [см. 1, 2]. Следует признать, что именно «тема о России» (А. Блок) могла объединить и объединяла русских поэтов «харбинско-шанхайской» волны [1, 2].

По мысли Марка Гамзы, «радикальная инаковость обстановки, в которой эти эмигранты оказались, <…> ограниченность практических и воображаемых возможностей для социальной интеграции (по сравнению с возможностями, открытыми для тех, кто уехал на Запад), подталкивали русских, очутившихся в Китае после 1917 года, к сплочению вокруг тех культурных ценностей, которые казались им общими и неизменными» [3, с. 145]. Эмигранты видели и понимали, что в России эти ценности после событий Октябрьской революции исчезают, безжалостно уничтожаются, и к этому представлению «прибавлялось усиливавшееся ощущение того, что они навсегда оторваны от родины» [Там же]. Как полагает М. Гамза, что бы ни понималось под «русскостью», но именно ее, в представлении эмигрантов, следовало оберегать и передавать молодым поколениям, именно «русскость» была эпицентрическим понятием, объединявшим эмиграционное сознание.

Для дальневосточных эмигрантов, оказавшихся в инокультурной среде, (хотя бы) ментальная связь с родиной и ее ценностями становилась условием формирования диаспорической идентичности, залогом сохранения себя как русских, поддержания надежды на возможность отложенного до времени возвращения на родину. Ощутимое давление на русское эмигрантское сообщество со стороны китайских властей с целью либо вытеснить российских беженцев из страны, либо интегрировать их с местным

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25–18–00764, https://rscf.ru/project/25–18–00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Copyright © 2026

населением подкрепляли тенденцию диаспоризации. И хотя, по утверждению специалистов, прочной и долговременной русской диаспоры в Китае не сложилось* (этот процесс полностью исчерпал себя к началу 1950-х годов), однако даже через много лет пребывания за границей центральной и доминирующей мыслью русских эмигрантов продолжала оставаться родина. Русская эмиграция в Китае, особенно старшее ее поколение, жило единственным желанием «пожить и непременно умереть на родной земле»:

«Старшее поколение болело ностальгией, и в болезненном воображении грезилась далекая юность, прекрасная страна, в которой они родились и жили, люди, которые их когда-то окружали…» [8, с. 39]. По воспоминаниям сына эмигрантов Н. Г. Шарохина, многие русские были «одержимы маниакальной идеей возвращения и служения России <…> ждущей духовной и материальной помощи…» [Там же].

В этих обстоятельствах связь с покинутой родиной осуществлялась на внешнем уровне, несомненно, через печать (советские и зарубежные газеты и журналы), через кинематограф (документальное и художественно кино), через нерегулярные визиты граждан СССР (в т. ч. советских артистов и общественных деятелей), но преимущественно на уровне внутреннем — посредством былых воспоминаний, мысленных возвращений к ушедшему прошлому и, конечно, через классическую литературу, через знакомые с детства строки русской поэзии, страницы русской прозы и драмы.

Как известно, Россия всегда была и во многом остается страной *литературоцентричной*. Высшим авторитетом для русского человека служат не сентенции политиков или философов, но поэтические формулы писателей. Как показывает разговорная практика, в России поэтические строки русских классиков уже почти перешли в разряд фразеологизмов: обороты «Чем меньше женщину мы любим…» (А. Пушкин), «Умом Россию не понять…» (Ф. Тютчев), «И дым Отечества нам сладок и приятен…» (А. Грибоедов) бытуют в обычной коммуникативной среде на уровне народных фразеологизмов. И примеров подобного рода множество.

Русская литература — неоспоримая ценность для каждого культурного русского человека. Литература не только учит, но по литературе учатся, ею живут: литературные герои становятся образцами для подражания, художественные тексты — способом познания своеобразия русского национального характера, осознания самого понятия русскости. Поэтому воспитанные на русской литературе эмигранты «восточной ветви» со всей определенностью относились с пиететом к литературным традициям отечества. Оказавшись за рубежом, они продолжали поддерживать культ русской литературы. Как и у представителей «западной ветви» русской эмиграции, в китайском сообществе бытовала и оберегалась мысль, что миссия писателя- эмигранта — сохранение в заграничье русской литературы, ее традиций и ее нравственно-моральных ценностей. В этом смысле русская литература (и русская культура в целом) становилась фундаментальной основой национального единения дальневосточной эмиграции, гарантом ее исторической общности и внеэтнического братства.

Семантически емкая и эстетически разнообразная тема родины-России получила у русских поэтов, оказавшихся в китайской эмиграции 1920–1940-х годов, богатое образно-стилевое воплощение. Как уже было сказано, одну из самых ярких особенностей воплощения этой темы составляет лик родины, увиденный и прорисованный в образах и именах национальной литературы (культуры).

Отдельные интересные наблюдения в этом направлении ранее были уже сделаны в работах А. А. Забияко, А. А. Хадынской, И. С. Трусовой, Ван Е. Так, исследователь А. А. Забияко обратила внимание на то, что «именно литература становится призмой, сквозь которую просвечивает и душевное состояние героя, и его отношение к прошлому, и его художественные ориентиры» [6, с. 222]. Благовещенский исследователь справедливо оценила преданность русских писателей в Китае классическим идеалам национальной литературы как «акт самопознания и самоидентификации» [6, с. 177], как попытку сближения с утраченной родиной. Именно русская литература в значительной мере питала патриотическое чувство русских эмигрантов, служила творческой возможностью создать и идентифицировать собирательный (ментальный) образ России. Неслучайно, строки из стихов В. Перелешина «Мы обрели тебя, Россия, / Мы обрели самих себя!» стали эпиграфом к антологии В. Крейда «Русская поэзия Китая» (2001) [7]. Действительно, через постижение темы родины, через ее созидание и воплощение в творчестве русские эмигранты в Китае формировали и персонифицировали самих себя.

Интересен в этом плане креативный опыт одного из самых известных представителей «молодого поколения» («второго поколения») русского литературного зарубежья в Китае *Николая Александровича Щеголева* [1910–1975], поэта и журналиста.

Николай Щеголев был старшим сыном в семье одного из артельщиков управления КВЖД. Жил в Харбине. Окончил Харбинское коммерческое училище, музыкальную школу по классу рояля, владел английским и китайским языками.

В 1926 году одним из первых стал участником литературного объединения «Молодая Чураевка», к 1930-му — один из её руководителей, в 1931 — председатель.

В 1930 году состоялась первая публикация Щеголева как поэта. В Харбине печатался в журнале «Рубеж», газете «Молодая Чураевка» («Чураевка»).

* Признаком отсутствия русской диаспоры в Китае считается то обстоятельство, что послереволюционная эмиграция из России в третьем поколении уже «растворилась», ассимилировала с местным населением.

В 1932 году вместе с Н. Петерецем Щеголев возглавил (отсоединившуюся от «Чураевки») организацию «Круг поэтов», однако через год отошел от нее.

Еще в харбинский период публиковался в шанхайских журналах «Понедельник», «Парус» (в последнем опубликовал статью «Что такое „Молодая Чураевка“», 1931), в коллективных сборниках и альманахах — «Багульник» (1931), «Семеро» (1931), «Излучины» (1935).

Стихи Щеголева печатались в парижском журнале «Числа», вошли в знаменитую антологию Г. Адамовича «Якорь» (1936).

В 1936 поэт вынужденно переехал в Шанхай. Некоторое время был близок «младороссам», сотрудничал в газете «Новый путь» (редактор литературной страницы).

Был участником литобъединения «Пятница» (шанхайская модель «Чураевки»). Вместе с В. Перелешиным редактировал поэтический альманах «Остров», куда вошли произведения участников «Пятницы» (присутствовал в нем как автор, написал предисловие к сборнику). В шанхайском журнале «Сегодня» опубликовал роман «Из записок одиночки» (1943).

В 1943 вступил в «Союз возвращенцев». Подготовил сборник «Возвращение» (1945), составленный из просоветских статей (его и Н. Петереца), печатавшихся в 1940–1945 годах в газетах «Родина», «Новая жизнь», в журнале «Сегодня».

В 1947 году добровольно вернулся в СССР, где впоследствии работал учителем английского языка в средней школе, одновременно учился на филологическом факультете Свердловского университета (окончил в 1953). В 1955–69 годах работал лектором при Свердловской филармонии. Выпустил пособие для учителей: Щёголев Н. А. Художественное мастерство В. В. Маяковского в поэме «Хорошо!». М.: Учпедгиз, 1956. 79 с.

Умер от инфаркта, похоронен в Свердловске.

В 2014 году после тщательного сбора материала вышло собрание сочинений Щеголева: Николай Щеголев. Победное отчаянье / сост. А. А. Забияко и В. А. Резвого; подгот. текста и прим. В. А. Резвого; послесл. А. А. Забияко. М.: Водолей, 2014. 352 с.

Тема России в творчестве Николая Щеголева заявлена очень широко. Примечательны в этом отношении стихи поэта, вошедшие в альманах «Остров» (Шанхай, 1946). Именно в нем представлено одно из самых известных стихотворений поэта на «литературную тему» — «Достоевский». На стихотворение следует обратить внимание уже только потому, что в нем так же, как и у Несмелова или Светлова, Россия предстает в образных знаках русской словесности.

До боли, до смертной тоски
Мне призраки эти близки…
Вот Гоголь. Он вышел на Невский
Проспект, и мелькала шинель,
И нос птицеклювый синел,
А дальше и сам Достоевский
С портрета Перова, точь-в-точь…
Россия — то вьюга и ночь,
То светоч, и счастье, и феникс,
И вдруг, это все замутив,
Назойливый лезет мотив:
Что бедность, что трудно-с, без денег-с.

Не верю я в призраки — нет!
Но в этот стремительный бред,
Скрепленный всегда словоерсом,
Я верю… Он был, и он есть,
Не там, не в России, так здесь.
Я сам этим бредом истерзан…
Ведь это, пропив вицмундир,
Весь мир низвергает, весь мир
Все тот же, его, Мармеладов
(Мне кажется, я с ним знаком)…
И — пусть это все далеко
От нынешнего Ленинграда!

Но здесь до щемящей тоски
Мне призраки эти близки!..

Известная исследователь дальневосточной поэзии А. А. Забияко подчеркнула, что в отличие от своих современников Щеголев чаще всего апеллирует не к образной системе поэзии Серебряного века, но «демонстративно подчеркивает свою зависимость от классической традиции» [5, с. 215]. И стихотворение «Достоевский» становится тому подтверждением.

Как и у Светлова, центром русской литературы для Щеголева оказывается Петербург, именно «петербургский текст» емко вбирает в себя те литературные имена-призраки, которые не дают покоя лирическому герою. И хотя стихотворение названо «Достоевский», настраивая на образные ряды мистического «желто-больного» «умышленного» Петербурга, однако первым призраком, который появляется в тексте Щеголева, становится тень Гоголя.

Вот Гоголь. Он вышел на Невский
Проспект, и мелькала шинель,
И нос птицеклювый синел <…>

Любопытно, что Щеголев апеллирует не собственно к Гоголю и не к реальному Петербургу (тогда Петрограду, Ленинграду), но к Петербургу литературному, гоголевскому. По существу уже в самом начале стихотворения Щеголев последовательно (но незримо) называет произведения, которые вошли в гоголевский цикл «Петербургские повести» — это «Невский проспект», «Шинель», «Нос» (в тексте остались не упомянутыми только «Портрет» и «Записки сумасшедшего»). При этом поэт, с одной стороны, словно бы выписывает портрет самого Гоголя (заметим: «Портрет») — его крылатку («шинель»), его знаменитый длинный нос («птицеклювый»), но с другой стороны, отчетливо дополняет кластер «Петербургских повестей», застав-

ляя вспомнить об атмосфере «Записок сумасшедшего», о той среде, которая близка состоянию лирического героя самого Щеголева. И перечень «петербургских повестей» Гоголя оказывается дополненным и выписанным полно, хотя и не буквально (точнее, не буквенно). Лирический герой Щеголева оказывается помещенным в холодный и мрачный Петербург гоголевских повестей, с его мистериями (когда Нос в чине статского советника гордо разъезжает в карете по Невскому проспекту или призрак бедного Башмачкина сдергивает с плеч испуганных прохожих шинели[*]).

Как известно, место, которое занимают «Петербургские повести» (1832–1836) Гоголя в русской литературе, в первую очередь, связано с появлением образа «маленького человека», прежде всего — выразительного Акакия Акакиевича Башмачкина, бедного, несчастного, жалкого. Не найдя справедливости для героя в реальной жизни, Гоголь позволяет ему обрести отмщение после смерти — в виде призрака, ищущего и наказывающего своего обидчика (у Гоголя — «одно значительное лицо»).

С образом Гоголя и гоголевских героев в стихотворение Щеголева входит «назойливый мотив» бреда и мути человеческой жизни («…замутив…»), ее несправедливости и безжалостности к «маленькому» одинокому человечку. «Что бедность, что трудно-с, без денег-с…»

Кажется, в тексте звучит мотив интертекстуальный — мотив обездоленности «маленьких» людей (и это справедливо). Однако за этим мотивом просматривается и доля самого лирического героя, которому, вероятно, тоже знакома бедность и которому «трудно-с, без денег-с». Русская литература порождает отклик (отзвук) в душе лирического героя.

Однако стихотворение Щеголева титульно посвящается Достоевскому. И потому вслед за мистикой гоголевского Петербурга Щеголев возрождает мистику и бред («бредом истерзан») Петербурга Достоевского. Следом за «маленьким» гоголевским Акакием Акакиевичем возникают образы-призраки «маленьких героев» Достоевского, Макара Девушкина из «Бедных людей» и Семена Мармеладова из «Преступления и наказания». Словоерсы Башмачкина словно бы вкладываются в уста Девушкина: «трудно-с, без денег-с» — и находят свое развитие в судьбе Мармеладова, бедного чиновника, пропившего свой «вицмундир» и взыскующего жалости.

Лирический герой Щеголева не верит призракам «жизненным» («Не верю я в призраки — нет!»), но он заявляет о его вере в другой «стремительный бред» — в литературный («Я верю…»). Литература для героя Щеголева оказывается жизнеподобнее действительности, в нее можно верить, она (литература) способна постичь правду. И герой Щеголева признается: «Не там, не в России, так здесь. / Я сам этим бредом истерзан…»

Бред литературы и бред России симптоматично оказываются у Щеголева в соседстве. По мысли героя (и поэта), ничто в мире «маленьких людей» не изменилось: «весь мир / Все тот же». «Маленькие люди» по-прежнему бедны, «унижены и оскорблены». Весь мир — «его, Мармеладов» (то есть мармеладов[ский], краткая форма прилагательного; мир Мармеладов[а]). Неслучайно герою Щеголева кажется, что он встречал этого героя, знаком с ним («Мне кажется, я с ним знаком…»).

Лирическая тональность стихотворения, повествование от первого лица («я») заставляет предположить, что и сам субъективированный персонаж Щеголева из такого рода людей, «маленьких» и «униженных». И даже если это не вполне так, то все равно герой (и автор) признается, что здесь, «далеко от нынешнего Ленинграда», ему «призраки эти близки» «до щемящей тоски».

Лирический герой Щеголева словно бы наполняется человеколюбием Гоголя и Достоевского и вдалеке («далеко») от родины продолжает жить жизнью ее людей (= «призраков»[**]). Благодаря литературе связь персонажа Щеголева с родиной, с Россией, не прерывается. Сердце его героя полнится той же тоской и состраданием, которые питали душу его предшественников, создателей великой русской литературы, Гоголя и Достоевского. Фразеологический оборот «до смертной тоски» накладывает трагический отпечаток на образ героя Щеголева, оттеняет те чувства (незримые нити), которые «до смерти» привязывают его к русской литературе и к родине.

Примечательной особенностью стихотворения Щеголева становится экфрасис — обращение к известному живописному полотну, нашедшему отражение в литературе (отражение визуального через вербальное). Таким полотном для Щеголева становится знаменитый портрет Достоевского, выполненный В. Г. Перовым (1872).

Как известно, по просьбе самого писателя Перов в портрете передавал не внешнее сходство, а внутренний духовный мир Достоевского, его думы о человеке. Внимание художника (и зрителя) приковано к светлому лицу (лику) писателя и к его рукам. «Светлый облик» Достоевского воссоздан на темном фоне, словно бы символизируя тьму и черноту окружающего мира, мрачные стороны окружающей художника действительности. Перов остановил внимание зрителей на глубокой психологической сосредоточенности писателя, на его замкнутости и задумчивости. Ощущение внутреннего «страдания мысли» переданы живописцем через поворот головы писателя, через взгляд, устремленный за пределы картины. И этот сложный духовный мир писателя, воссозданный Перовым, как видно,

[*] «Один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение», — сообщает писатель [4, с. 575].

[**] В таком контексте слов «призрак» обретает множество коннотаций.

близок лирическому герою Щеголева и самому автору. Мысли о «маленьком» — бедном и несчастном — человеке не дают покоя ни тому, ни другому.

Литературный контекст оказался у Щеголева дополнен контекстом живописным, порождая представление о «боли» и «тоске», принизывающим всю русскую культуру. Для поэта-эмигранта в этом — своеобразие русского национального духа. И подтверждением тому может стать стихотворение Щеголева «Гонг», в котором рядом с именами писателей (Л. Толстого, Чехова, Блока*) встают имена музыкантов (П. Чайковского, Бетховена). Мир культуры (в том числе мировой) помогает лирическому герою Щеголева осознать себя, свою уникальность и одновременно обыкновенность. С одной стороны, герой ощущает в себе «торжество» гения, признает одиночество и самобытность своей души, но с другой — звук гонга вдруг напоминает ему, что он «Другой и все-таки такой, как все… / Как все, как все…» Субъективный опыт лирического героя, обретенный в том числе посредством культуры (музыки, литературы), позволяет ему понять, что «Везде — куда ни глянь! — над одинокой / Душой — мечи дамокловы висят…» Опосредованно герой стихотворения Щеголева оказывается поставлен в ряд великих — Толстого, Чайковского, Бетховена, Чехова, Блока с их «одинокой душой», но это не выглядит высокомерно или тщеславно, а позволяет понять его собственный «мильон терзаний» (интертекстема из щеголевского стихотворения «Дым»), глубину боли и тоски, которые вбирает в себя истерзанная душа щеголевского лирического персонажа, «эмигранта до мозга костей», эмигранта «с головы и до ног» («Опыт», 1932).

В другом стихотворении — «Русский художник» — лирический герой Щеголева представляет себя живописцем с кистями и холстом, то есть мир культуры лирического персонажа Щеголева богат и разнообразен, но всегда непосредственно смыкается с мыслью о родине, не давая забыть, что «Эмиграция — да! — прозябанье в кругу чужестранцев…» Потому так больно «крылатому» (окрыленному) лирическому герою Щеголева: так «больно хрупкими крылами / Уступы зданий задевать!» («Одно ужасное усилье…»).

Как позволяют понять интертекстуальные аллюзии, намеченные в поэзии Щеголева, именно русская литература помогает одинокому и тонкому, легко ранимому лирическому герою Щеголева преодолевать отчаяние, одиночество и желание навсегда проститься с жизнью. Однако особенность интертекстуальных включений Щеголева состоит и в том, что поле его интертекстуальных отсылок более широко и разнообразно, чем у других поэтов-эмигрантов «харбинско-шанхайской ветви». Интертекст у Щеголева выходит далеко за пределы литературы: он и музыкальный, и живописный, и философский, и культурологический. И в этом многообразии аллюзий у Щеголева, поэта-эмигранта, Россия всегда оказывается центром мира, центром его поэтического миросозидания.

Последовательным завершением аналитического обзора русской лирики Харбина и Шанхая 1920-х — 1940-х годов может стать поэтическое творчество известного поэта, прозаика, литературного критика и журналиста Н. В. Петереца.

Николай Владимирович Петерец [1907, Рим — 1944, Шанхай] переехал в Харбин из Владивостока вместе матерью. В Харбине окончил гимназию, позже обучался на юридическом факультете. Еще в гимназические годы увлекся поэзий и журналистикой. С момента создания литературного сообщества «Молодая Чураевка» стал ее активным участником, а в конце 1932 года даже предпринял попытку создать собственное литобъединение «Круг поэтов» (однако последний просуществовал недолго). Много печатался в харбинском журнале «Рубеж».

После оккупации Манчжурии японцами вынужден был переехать в Шанхай, где продолжал сотрудничать с газетами и журналами, публиковал стихи (журналы «Парус», «Сегодня»). В Шанхае стал одним из организаторов литературного кружка «Пятница» (1943). Женился на поэтессе Юстине Крузенштерн.

В Шанхае недолгое время Петерец состоял в рядах «легитимистов», затем примкнул к «младороссам», группировавшимся вокруг шанхайской газеты «Новый путь». К 1936 году заинтересовался идеями марксизма и занял открыто просоветские позиции. Вступил в шанхайский «Союз возвращения на Родину» и стал редактором газеты «Союза…» — «Родина» (в середине 1941-го «Родина» была преобразована в «Новую жизнь»).

Во время войны поэт заболел воспалением легких и в декабре 1944 года скончался. В 1946 году в Шанхае посмертно был издан сборник публицистики Петереца.

Уже первое стихотворение Петереца, включенное в антологию «Русской поэзии Китая» В. Крейда, пронизано интертекстуальными аллюзиями, напрямую связывающими родину Россию и русскую литературу. Это стихи «Нет, не Москва, где каждый палисадник…» (1932).

Нет, не Москва, где каждый палисадник,
Где каждый двор — в миниатюре — Русь,
Преодолеть мне помогает грусть
О Родине, а устремленный всадник,

* Последнее имя позволяет уточнить мысль А. А. Забияко и Г. В. Эфендиевой о том, что «Щеголев постоянно подчеркивает свое неприятие лирики ближайших предшественников» [6, с. 292]. Вряд ли подобное утверждение абсолютно и правомерно. Так, блоковский интертекст насквозь пронизывает поэзию Щеголева («Живая муза», «Жажда свободы», «Одно ужасное усилье…», «Мы встречались с тобой на закате…» и мн. др.), спорить с этим трудно. В ряде текстов Щеголева легко вычленимы и мотивы есенинской лирики («Устаю ненавидеть…», «Муть», «Отрочество» и др.), его богатая звукопись и узнаваемая ритмика.

Воспетый Пушкиным. На вздыбленном коне
Он по сей час и грозен, и победен…
О, чары мастерства, что дали волю меди,
Возможные в искусстве и во сне.

Пусть конь храпит на твердом пьедестале
И борется с желаньем ездока —
Его простертая вперед рука
Зовет Россию к неизвестной дали.

Ты чужд теперь нахмуренной толпе,
Взнесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь,
Как в символе мистически таится
Российская империя в тебе,

Чтоб вновь восстать нерукотворным чудом
Среди снегов и каменных громад,
Затем, что Русь не отойдет назад,
А, как река, осилит все запруды.

Примечательно, что для харбинского поэта не Москва, где каждый двор и каждый палисадник — Русь, а Петербург становится символом России и родины. Причем именно Петербург, хотя к тому моменту город уже назывался даже не Петроград, а Ленинград. Однако знаком-символом России и веры в ее силу и мощь для Петереца становится образ «Медного всадника», императора Петра Первого «на вздыбленном коне», воспетого Пушкиным в одноименной поэме.

Именно образ величавого Медного всадника помогает поэту преодолеть «грусть о Родине» (обратим внимание: Петерец слово родина пишет с большой буквы, демонстрируя высоту концепта).

И хотя по словам поэта, обращенным к императору Петру: «Ты чужд теперь нахмуренной толпе, / Взнесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь», — однако именно петровская «…простертая вперед рука / Зовет Россию к неизвестной дали» и внушает уверенность в том, что «Русь не отойдет назад, / А, как река, осилит все запруды».

Пронизанный интертекстуальными аллюзиями образ Петра Первого (творения Пушкина и Фальконе) внушает поэту Харбина, поэту-эмигранту, с одной стороны, успокоение и дарит спасение от тоски и горечи, с другой — позволяет верить в возвращение былой России, Петербурга (не Ленинграда). Образ сильного национального героя — Петра Великого — помогает лирическому герою внушить веру в себя и поверить в собственные силы, поддержать. Медный всадник воспринимается героем как «мистический символ», который не нуждается в доказательстве силы, которому достаточно только веры. Именно мотив веры опосредует весь текст Петереца, тесно переплетая образы России и Петербурга, образы родины и литературы.

Другое стихотворение Петереца, как и у Щеголева, связано с именем Ф. М. Достоевского. Его стих так и называется — «Достоевский».

Как черновик, день скомкан и отброшен.
Туман густеет над ночной Невой,
И Достоевский, словно гость непрошенный,
По комнате шагает — сам не свой.
Бормочет. Злобствует: «Не жизнь, а крошево,
Так трудно жить по-божьи, по-хорошему
Средь этой сутолоки деловой!

О век рассудка! Век безличной массы!
И человек, как бес — во всем черта:
Ведь мастер бес и шкодить и замазывать,
И ненавистна бесу широта.
Не пишется… Забыты „Карамазовы“,
Ведь некому и не о чем рассказывать.
Нет образов, одна лишь пустота.

Зачем писать? Не восстановишь лада
В раздробленной душе, в больном мозгу!
С надрывом, с похотливою усладою.
Писать? Для Бога? Для России?
Надо ли? Я отдал все… Я больше не могу!» —
Душа тоскует старым Мармеладовым
И пьяницей замерзнет на снегу.

Томит тоска, набухнувшая тучею.
И одиночество. И боль. И мгла.
Бороться ли с бедою неминучей?
Вот молния сверкнула, обожгла,
И сотрясла, и выгнула падучая:
На дыбе так подергивают, мучая,
Истерзанные пыткою тела,
Чтоб правду выведать…

Обращает на себя внимание, что текст Петереца весьма близок в мотивно- образной структуре стихотворению Щеголева с тем же названием. И это не случайно. Дело в том, что Петерец и Щеголев были близкими друзьями, тесно общались, вместе отделились от «Чураевки», создавая «Круг поэтов», включались в поэтические соревнования на одну тему. Очевидно, что и многие темы и проблемы, литературные имена и образы они обсуждали совместно*. Потому точкой пересечения двух текстов становятся не только имена Достоевского и Мармеладова (что сразу обращает на себя внимание), но и преобладающий — доминирующий — сходный для обоих мотив: мотив бреда, мотив сумасшествия, мотив бесовства.

В отличие от Щеголева, почти весь текст стихотворения Петереца представляет собой монолог Достоевского, пеняющего современному миру, судящего его за безнравственность и бесчеловечность: «Не жизнь, а крошево, / Так трудно жить по-божьи, по-хорошему / Средь этой сутолоки деловой! / О век рассудка! Век безличной массы!..»

Лирический герой Петереца (беззвучно) соглашается с Достоевским, задающимся риторикой вечных вопросов: «Зачем писать? Не восстановишь лада / В раздробленной душе, в больном мозгу! /

* Как известно, в «Чураевке» был проведен конкурс на лучшее стихотворение о Достоевском.

С надрывом, с похотливою усладою. / Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?..» Как и русский классик, лирический персонаж Петереца осмысляет вопрос предназначения творчества, роли писателя и его творений: «Зачем писать?» Потому строки «Душа тоскует старым Мармеладовым» и «<душа> пьяницей замерзнет на снегу…» оказываются уже за пределами прямой речи Достоевского, они представляют собой подхваченный лирическим героем пафос восприятия классиком сегодняшнего мира. Образный ряд: «И одиночество. И боль. И мгла» — в одинаковой степени оказывается и достоевским, и петерецевым.

Обоих авторов (= героев) охватывает отчаяние от неразрешимости вопроса, как и чем «бороться <…> с бедою неминучей?» И традиционно ответом на этот риторический по сути вопрос становится творчество: для Достоевского — его романы (неслучайно, прозаик вспоминает «Братьев Карамазовых» и аллюзийно, растворенно в тексте, «Бесов»), для Петереца — его лирические строки, в которых Достоевский помогает ему и подталкивает его к нужным ответам.

И вновь, как у ранее проанализированных поэтов, русская литература для Петереца — не просто вымысел, фантазия, игра воображения. Это способ осознания важнейших проблем бытия, человеческого существования, это кладезь потаенных ответов на возникающие больные вопросы. Литература — средство «выведать правду», найти себя, укрепить себя, сохранить веру в смысл существования, в собственное предназначение в жизни. И «петербургский» текст (визуально и виртуально в чем-то близкий для эмигрантов «харбинскому») занимает свое важное место, исполняет существенную роль.

Наконец, в качестве одного из самых интертекстуально насыщенных стихотворений Петереца, можно назвать сонет «Россия». Стихотворение было напечатано в сборнике/альманахе «Остров» (Шанхай, 1946) уже после смерти поэта.

Яд ностальгии вновь, как много лет назад,
Овладевает мной: я зол и резок в споре,
Насмешлив, суховат, язвителен в укоре,
И в мыслях у меня сомненье и разлад.
Встают сквозь мутный бред властней
во много крат Россия Белого — пылающее море,
Россия Тютчева — смирение и горе,
Россия Гоголя — смятение и ад.
Кто перечислит мне все эти отраженья?
Напрасно силится найти воображенье
В мельканьи призраков свет вечного лица.
Но отгоняю прочь приниженное чувство.
Неоценимый дар — вглядеться до конца
В лик Родины своей через ее искусство.

Стихотворение открывает образ «яда ностальгии», новый и выразительный образ-мотив. Лирический герой Петереца охвачен чувством непреодолимой ностальгии, чувством тоски по родине, по ее образам и обликам.

Ностальгия делает героя «злым и резким в споре», «насмешливым, суховатым, язвительным в укоре». И эти «сомненье и разлад», кажется, порождены множественностью литературных отражений его родины, которые порождает многоликая русская литература. Лирический герой признается, что «Россия Белого» (= «пылающее море») не похожа на «Россию Тютчева», в которой царит «смирение и горе», и обе первые не совпадают с обликом «России Гоголя», где царствуют «смятение и ад». Сознание лирического героя безуспешно («напрасно») «силится найти <…> в мельканьи призраков свет вечного лица», то есть найти ту единственную Россию, которую он помнит и любит. Лирический персонаж не может назвать имени того творца русской литературы, который смог (бы) создать цельный и единый образ родины, не подверженный изменчивости, призрачности и туманности.

Кажется, что герой зол, что такова объективность, он раздражен, что его ностальгическое чувство не может найти опоры в русской литературе. По этому поводу А. А. Забияко и Г. В. Эфендиева пишут так: в этом стихотворении «русская литература представлена “виновницей” за постигшие <поэта и героя> страдания» [6, с. 113]. Однако, на наш взгляд, это только кажется. В последних строках небольшого по объему стихотворения герой противоречит самому себе, опровергает и отвергает свою «злобу» и «резкость», гонит прочь «приниженное чувство». Герой достигает понимания, что «неоценимый дар», которым наделила его русская литература — это возможность «вглядеться до конца / В лик Родины своей через ее искусство».

Для эмигранта, давно оторванного от родной земли, только отечественная литература становится непосредственным заместителем родины, именно русская литература дает возможность герою (и поэту) в ее многообразии оказаться (хотя бы) мысленно на родине, созерцать ее просторы, следить за ее судьбой, разговаривать и делиться суждениями с ее гражданами (= писателями или героями ее произведений). Русская литература для Петереца (как и для многих русских поэтов-эмигрантов) — интертекстуальная метафора, метонимический образ-заместитель его родины, который не только поэтологически (эстетически), но и семантически (ментально) скрепляет его поэзию и жизнь, поэтические мечтания и личностные представления о реальности.

Таким образом, завершая размышления о своеобразии отражения образа родины в русской поэзии Китая, можно сказать, что главной и ведущей тенденцией в лирических произведениях «восточной ветви» русской эмиграции становится создание образа Родины через образ Литературы. Родина и литература — контекстуальные (= концептуальные) синонимы для поэтов дальневосточного зарубежья.

Оторванные от законов и привычек европеизированного образа жизни, в отличие от «западной ветви» русской литературной эмиграции, поэты

и прозаики Востока (в частности Китая) возрождали в своем творчестве (и воображении) образ родины-России главным образом через образы литературы, через интертекстуальные переклички с образно-мотивными и символическими рядами произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Тютчева, Фета, Лескова, Достоевского, Толстого, Чехова. В том же ряду оказывались и имена наиболее талантливых и ярких современников, составивших славу русской литературы рубежа XIX–XX веков: Бунин, Брюсов, Блок, Белый, Маяковский, Есенин, Хлебников, Гумилев, Ахматова и др., ставших именами-знаками, наделенными приметами высокого поэтического избранничества.

Оказавшиеся серьезно удаленными от центра российской литературной митрополии (в тот период — это был Петербург-Петроград-Ленинград), лишенные территориально-географической близости к культурным столицам государства (Петрограду и позже Москве) и, как следствие, существенно ограниченные в возможности непосредственного общения (встреч и порой даже переписки), представители восточной диаспоры русской литературной эмиграции вынуждены были актуализировать тенденцию «возвращения на родину» посредством литературы, через активацию литературной памяти-воображения.

Проделанный анализ образного воплощения темы русской литературы в поэзии русского Китая 1920–1940-х годов позволяет говорить о безусловной концептуально-эстетической значимости этой темы. Принцип интертекстуальной «реинкарнации», примененный русскими поэтами- эмигрантами в Китае в плане художественного осмысления темы родины [см. также: 1, 2], становится определяющей основой и своеобразным импульсом для их поэтического творчества. Как показывает анализ, ностальгическая тоска по утраченной отчизне (в числе прочего) проистекает из глубинного понимания высочайшей культурной ценности национальной литературы.

Как показывает проделанный анализ, на всех этапах русская литература (классическая и современная, литературные авторитеты, литературные герои и символы) оставалась для поэтов-эмигрантов Дальнего Востока выразительным средством осознания себя, собственной судьбы, судьбы родной страны. Ключевым звеном художественного концепта родина в сознании поэтов и прозаиков «восточной ветви» устойчиво долгое время оказывался концепт литература. Заместителем России нередко выступал образ литературного Петербурга. Именно русская литература в самые трудные периоды эмиграционного отшельничества обеспечивала поэтам и прозаикам прочную связь с родной землей, способствовала процессу сохранения и укрепления национальной (само)идентификации.

Литература

1. *Богданова О. В. Цзан Ю.* «Восточная ветвь» русской эмиграции 1920–1940-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 210 с.
2. *Богданова О. В. Цзан Ю.* Родина-литература в поэзии «восточной ветви» русской эмиграции (Ф. Тютчев и А. Фет) // Русская классика. Вып. II. Фет. Чехов. Пастернак. Пришвин. Сб. статей / сост. и ред. А. В. Святославский. М.: Древнехранилище, 2021. С. 37–50.
3. *Гамза М.* О системе ценностей русской эмиграции в Китае / пер. с англ. А. Володиной, под ред. Д. Харитонова // НЛО. 2014. № 3. С. 157–169.
4. *Гоголь Н. В.* Сочинения: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 1. Повести. М.: Гослитиздат, 1962. 607 с.
5. *Забияко А. А.* Монпарнасские интонации лирики Николая Щеголева // Россия и Китай на дальневосточных рубежах: сб. Благовещенск, 2002. С. 215–219.
6. *Забияко А. А., Эфендиева Г. В.* «Четверть века беженской судьбы…»: художественный мир лирики русского Харбина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.
7. Русская поэзия Китая: антология / сост. В. Крейд, О. Бакич. М.: Художественная литература, Время, 2001. 702 с.
8. *Шарохин Н. Г.* Мой Харбин // Русская Атлантида. 2007. № 26. С. 39–43.

ACTA ERUDITORUM. 2026. Вып. 50
ISSN 2307-6437

Подписано в печать __.__.2026. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 18,75.
Тираж ___ экз. Заказ № 1059

Редакция периодических изданий
РХГА им. Ф. М. Достоевского
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75
vestnik@rhga.ru, vestnik.rhga@mail.ru

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134