Раздел III

ЖАНРЫ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА XX в.

Глава 1

ЖАНРОВАЯ КАРТИНА УРАЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

1.1. Уральская стихотворная фельетонистика конца XIX – начала XX в. *(Е.Г. Власова)*

Одним из самых массовых поэтических жанров уральской литературы конца XIX – начала XX в. становится стихотворный фельетон. Его популярность была связана с бурным развитием газет, сделавших фельетонные рубрики «обязательной своей принадлежностью» *[История рус. лит. 1954, X: 222]*. Вот как писал о новом облике ежедневной прессы один из самых известных уральских фельетонистов того времени С. Ильин:

Немного лет прошло с тех пор,
Когда газетный репортер
Под строгой цензора угрозой
Обязан был писать лишь прозой,
Когда решил газетный стиль,
Что проза – вещь, стишонки – гиль!
Теперь не то: гордясь, сияя,
Столбцы газет обозревая,
Я вижу рифм, стихов каскад,
Я очень счастлив, очень рад!
(«Море газетной поэзии»)

[ПГВ[1] 1901, 11 нояб.]

Для того чтобы представить тот контекст, в котором стал возможен расцвет жанра стихотворного фельетона, необходимо подробнее остановиться на характеристике газеты конца XIX – начала XX в. и ее роли в общественно-литературной жизни России тех лет. Прежде всего, нужно отметить интенсивный количественный рост ежедневной прессы. Если в 1888 г. в России издавалось 637 периодических изданий, то в начале века насчитывалось уже до 1002 наименований газет и журналов.

Помимо появления массы новых изданий стремительно растут тиражи газет. В конце 1890-х гг. они достигли отметки 70 тысяч. А после 1905 г. московская газета «Русское слово» выходила уже в количестве 250 тысяч экземпляров. Анализируя состояние русской периодики конца XIX – начала XX в., Б.И. Есин приводит мнение современников, которые «уже в 1897 году

[1] Пермские губернские ведомости.

отмечали как закономерность падение типа большого журнала и поворот внимания публики "в сторону газеты, преимущественно ежедневной"» *[Есин 1971: 53]*. Обозреватель отдела «Периодическая печать» журнала «Русская мысль», в частности, так характеризовал состояние русской прессы последнего времени: «Толпа, демократия выступает все больше и больше… на арену общественной жизни и разрушает старые формы и в самой жизни, и в литературе» *[Русская мысль 1897, № 1: 34]*.

Значительно активизируется периодическая печать и в глубинке. Большую роль в развитии местной печати сыграли губернские «Ведомости», неофициальная часть которых в начале 1890-х гг. начинает выходить отдельным выпуском. В силу своей стабильности «Ведомости» смогли обеспечить становление собственных редакционных коллективов, вырастивших и сплотивших вокруг себя местных журналистов и литераторов. Чуть позже, примерно в середине 1890-х гг., стабилизируется выход частных газет. На Урале к 1907 г. выходило уже 118 изданий, из них 80 – газеты. Сопоставляя эти цифры с количеством столичных изданий (среди издаваемых в 1907 г. 1350 органов печати на долю петербургских приходилось 419 изданий, московских – 155), Л.П. Макашина отмечает: «Нетрудно заметить, что уральская печать была "солидным" структурным элементом системы печати России и составляла 12% от изданий, выходивших в этот период в стране» *[Макашина 1988: 7]*. Развитие уральской прессы определили несколько крупных издательских центров: губернские столицы – Уфа, Пермь, Оренбург и крупные промышленные города – Екатеринбург и Челябинск. В Перми до 1899 г. издавалось всего четыре газеты, а с 1899 по 1916 г. – 21, из которых официальных только две (губернские и епархиальные ведомости). На это же время, т. е. конец 1890-х и начало 1900-х гг., приходится активизация газетного дела в других губернских городах Урала: примерно с 1897 г. в Оренбурге, с 1903 г. в Уфе. Безусловным лидером по изданию частных газет на Урале был Екатеринбург. Уже в 1879 г. здесь начинает выходить одна из первых на Урале частных газет – «Екатеринбургская неделя». С этого времени в городе закладываются устойчивые традиции частной периодики. Однако разнообразной екатеринбургская ежедневная пресса стала тоже только к концу 1890-х гг., что подтверждает общность процессов, происходивших в уральской периодической печати.

В целом провинциальные газеты этих лет начинают превращаться во влиятельное общественное явление. Симптоматичной в этой связи представляется оценка периодической печати, данная литературным критиком «Русской мысли». В статье «Из литературных наблюдений» он отмечал: «Многие из губернских

газет издаются с большим знанием дела, редактируются талантливо, выдвигают значительные местные литературные силы. Не зная главнейших провинциальных газет, теперь нельзя судить о течениях русской общественной мысли… Значение провинциальной печати в некоторых отношениях превосходит значение петербургской и московской» *[Русская мысль 1897, № 1: 174]*.

Все это позволяет говорить о формировании принципиально новой для русской действительности культурной ситуации – регулярной и непосредственной включенности массового российского читателя в зону общественной актуальности. Газета отвечала новому ритму жизни современника. Квк отмечалось в «Новостях дня», «Живущему с лихорадочной поспешностью современному человеку нет охоты ждать месячного журнала, тем более, что газета дает ему не только специальные газетные сведения, а врывается и в науку, и в искусство, и в беллетристику…» *[цит по: Летенков 1988: 62–63]*.

Литература и литераторы в силу традиционной для русского общества литературоцентричности закономерно включаются в новую ситуацию. Газеты, в том числе и провинциальные, формируют собственные литературные отделы. Давая характеристику одной из крупнейших газет Урала начала XX в., Л.П. Макашина замечает: «Даже при беглом просмотре "Голоса Приуралья" изумляешься, как много места эта провинциальная… газета отводит вопросам литературы и искусства. На ее страницах были опубликованы новейшие произведения зарубежных авторов А. Барбюса, Р. Роллана, Б. Шоу и отечественных писателей Л. Андреева, А. Куприна, А. Толстого, В. Короленко, В. Вересаева, В. Каменского, М. Горького. Газета неизменно откликалась на памятные даты в жизни писателей … Н. Некрасова, А. Кольцова, А. Плещеева, В. Гаршина, В. Белинского, Г. Успенского» *[Макашина 1988: 20–21]*.

Газета резко ускорила появление литературных новинок в провинции. Так, рассказ Л. Андреева «Бездна», впервые опубликованный в столичном «Курьере» 10 января 1902 г., уже *20-го* числа был напечатан в «Пермских губернских ведомостях». Ярким проявлением заинтересованности местной прессы в литературных материалах можно считать формирование самостоятельных литературно-критических рубрик, которые наряду с перепечатками столичных рецензий – среди авторов встречаются Ю. Айхенвальд, В. Львов-Рогачевский, П. Коган – размещают и собственные литературно-критические работы, посвященные не только местным, но и общероссийским литературным событиям. В качестве примера, свидетельствующего о вполне профессиональном уровне местных литературных интересов, можно указать на оригинальный перевод манифеста Ф. Маринетти,

сделанный одним из корреспондентов «Пермского края» и опубликованный 11 октября 1909 г. Если учесть, что в столицах общедоступный перевод итальянского манифеста появился только в 1914 г., то пермскую публикацию можно назвать одной из самых оперативных в России (оригинальная публикация манифеста в «Фигаро» состоялась 20 февраля 1909 г.).

В провинции, где возможность профессиональной литературной деятельности была минимальной, газета становится подлинным центром сплочения литераторов. Уральские газеты, например, вырастили целую плеяду даровитых авторов – прозаиков, поэтов, переводчиков и критиков. Среди них С. Ильин (брат М. Осоргина), П. Богословский, А. Скугарев, Н. Синицын, С. Виноградов, Д. Дружинин, П. Блиновский, Ф. Филимонов и др.

Газета диктует свои требования к литературе, постепенно формируя отдельную литературную сферу, которую можно определить как *газетную литературу*. В соответствии со своей художественно-публицистической природой фельетон превращается в один из программных жанров такой литературы. Популярность газеты в то время нередко определялась сотрудничеством в ней известного фельетониста. Б.И. Есин, комментируя рекламное объявление газеты «Россия» на подписку 1900 г., в котором «редакция похвалялась тем, что в ней сотрудничают А.В. Амфитеатров и В.М. Дорошевич», отмечает: «В условиях растущей конкуренции каждая газета подчеркивала свою дееспособность, рекламировала наличие в своем составе известных литераторов» *[Есин 1971: 60]*.

По свидетельству современников, в уральской прессе происходило то же самое. В своей работе «Эволюция печати Урала» Я. Шестаков назвал известного фельетониста «Пермских губернских ведомостей» В. Я. Кричевского «будильником» местной прессы. Он писал: «Правда – публика негодовала, правда – его нещадно преследовали, но, несомненно, его читали… При таком литературном зоиле газету стали выписывать даже те, кто не был обязан этого делать, при нем газета получила право на широкую программу и столичный формат» *[Камасинский 1905: 10[2]]*.

Первые крупные фельетонные разделы уральской периодики сформировались в «Пермских губернских ведомостях» и первой частной газете Урала – «Екатеринбургской неделе». Фельетонная рубрика «Пермских губернских ведомостей» начиналась с фельетона в прозе. Ее история связана с именем **Владимира Яковлевича Кричевского** (1863–1915), который приехал в Пермь в 1895 г. Став секретарем редакции, Кричевский преобразил

[2] Я. Камасинский – один из литературных псевдонимов Я. Шестакова.

газету. Появляются живые и бойкие рубрики «Маленький фельетон», «Воскресные наброски», «Темы дня» и др. Газета при нем оживилась, стала более непосредственной. Побывавший в 1900 г. в Перми Н.К. Михайловский на обеде, устроенном в его честь пермяками, произнес тост за русскую провинциальную печать и, польстив хозяевам, назвал «Пермские губернские ведомости» во главе с В. Кричевским лучшей провинциальной газетой.

Благодаря организаторской и творческой энергии В. Кричевского в «Пермских губернских ведомостях» сформировалась постоянная и ожидаемая фельетонная рубрика, а также состоялись первые публикации стихотворного фельетона. Когда **Сергей Андреевич Ильин** (1867–1914) принес в редакцию свой первый стихотворный фельетон, В. Кричевский поддержал молодого автора. О том, что опыт был удачным, красноречиво свидетельствует регулярность публикаций стихотворного фельетона, который с тех самых пор выходил практически каждый день. Прецедентов такой популярности стихотворного фельетона до этого времени в уральской периодике не было. Можно сказать, что С. Ильин при поддержке В. Кричевского спровоцировал уральскую моду на стихотворный фельетон и стал одним из основных его авторов. В качестве поэта-фельетониста С.А. Ильин сотрудничал также с газетой «Уральская жизнь» и журналом «Гном». Самыми известными его псевдонимами были *Little man, Сэр Гуня, Коко, Модест*.

Популярность стихотворного фельетона в местной прессе заставила обратиться к этому жанру до сих пор не писавших стихи журналистов. В основном пробовали себя в новом статусе фельетонисты-прозаики. Таким образом появились стихотворные фельетоны **Александра Николаевича Скугарева** (1870?–1912)**,** известного уральского журналиста и фельетониста. А.Н. Скугарев начинал свою журналистскую деятельность в петербургской прессе, потом судьба забросила его на Урал. Сначала работал в екатеринбургских газетах «Деловой корреспондент» и «Рудокоп», а в 1897 г. переехал в Пермь, сменив на посту секретаря редакции «Пермских губернских ведомостей» В.Я. Кричевского. Вскоре *Вера Гукс* (один из постоянных его псевдонимов, были еще *В.Г. и Герцог Мельковский*) стал ведущим автором «Маленького фельетона». Поскольку в прозе А. Скугарев чувствовал себя гораздо увереннее, его фельетоны в стихах представляли собой либо драматические сценки с пространными ремарками, либо смешанные фельетоны, включающие и прозаический, и стихотворный текст. Эти жанровые приемы были найдены еще В. Курочкиным и Д. Минаевым, активно экспериментировавшими в фельетонном творчестве с самыми разными композиционными

формами. Опыты А. Скугарева представляются наиболее удачным использованием этих образцов в уральской фельетонистике.

К сожалению, сегодня удается идентифицировать имена далеко не всех фельетонистов. Одной из загадочных «звезд» уральской фельетонистики остается автор, писавший под псевдонимом *Гамма*. Известно только, что он москвич, журналист. Стихотворные фельетоны за подписью *Гамма* публиковались в «Пермских губернских ведомостях» с 1903 по 1906 г. и стали настоящим украшением рубрики «Маленький фельетон». В эти же годы в литературном подвале ПГВ печатаются лирические стихотворения С. Геммельмана. Можно предположить, что это и есть подлинная фамилия Гаммы. Своеобразие манеры этого фельетониста определяется пристрастием к онегинской строфе и склонностью к циклизации фельетонов, ставшей одной из характерных особенностей фельетонной стилистики.

В целом история пермской фельетонистики оказывается связанной прежде всего с «Пермскими губернскими ведомостями». Редакции других пермских газет не смогли привлечь к сотрудничеству ярких фельетонистов-стихотворцев, хотя и помещали перепечатки стихотворного фельетона из других газет и журналов. Отдельные местные публикации стихотворного фельетона за подписью ***Гамаюн*** появлялись в 1906 г. в «Камском крае». В частной газете «Пермский край», издававшейся в 1900–1906 гг., стихотворные фельетоны публиковал **В.Н. Трапезников**, больше известный как автор достаточно хлестких прозаических фельетонов. Его стихотворные фельетоны были и остры, и ироничны, однако им все же не хватало той поэтической энергии, которую демонстрировали даже самые безобидные фельетоны С. Ильина.

Очевидно, что по популярности недолговечные и малотиражные пермские частные газеты не могли соперничать с «Пермскими губернскими ведомостями». Только стабильность издания могла обеспечить организационное единство редакции. Вероятно, поэтому газета стала тем культурным центром, благодаря которому в Перми сформировалась плеяда талантливых поэтов-фельетонистов, послуживших своеобразным ориентиром и для других губернских изданий.

В Екатеринбурге, как и в Перми, местная периодика сначала сформировала отдел прозаического фельетона. Традиции екатеринбургской фельетонистики были заложены редактором и бессменным фельетонистом первой частной газеты «Екатеринбургская неделя» **Петром Николаевичем Галиным**. Свои фельетоны он неизменно помещал в рубрике «Мелочи вседневной жизни», которая была создана им в 1886 г. и закрылась только вместе с газетой в 1896 г. Все эти годы *Дядя Листар* еженедельно

обновлял ее фельетонными строчками. Открывшиеся в конце 1890-х и начале 1900-х гг. екатеринбургские газеты («Рудокоп», «Деловой корреспондент», «Урал», «Уральская жизнь» и др.) уже не выходили без фельетонных рубрик.

Первые публикации местного стихотворного фельетона состоялись также в «Екатеринбургской неделе» еще в 1870-е гг. Однако о регулярности этого жанра в екатеринбургской прессе нужно говорить по отношению к более позднему периоду. Основателем екатеринбургского стихотворного фельетона по праву считается **Павел Яковлевич Блиновский** (1880–1922), во многом повторивший творческий путь С.А. Ильина. Он также чувствовал в себе призвание лирика и также оказался востребованным прежде всего как поэт-фельетонист. Амплуа стихотворного фельетониста закрепляется за Блиновским в период его сотрудничества с «Уральской жизнью», которое продолжалось с 1902 по 1914 г. Впрочем, Блиновский публиковал свои стихотворные фельетоны практически во всех крупных уральских изданиях – он был сотрудником «Пермских ведомостей», «Голоса Урала» и «Уральского края». В 1906–1907 гг. П.Я. Блиновский активно включился в работу местного сатирического журнала «Гном», а после его закрытия принял участие в издании еще одного сатирического журнала – «Рубин».

Среди самых известных псевдонимов Блиновского – *Homo qui rit, П. Я. Б., П.-ский, Рубин, П. Сроев, Путник*. Однако, по свидетельству современников, настоящая популярность пришла к нему в бытность *Мистером Бумсом*. Этот псевдоним не сходил со страниц газет и журналов практически в течение целого десятилетия – с 1906 по 1914 г. В уральской прессе П. Блиновский снискал себе славу настоящего острослова. Косвинцев, например, вспоминал, что Блиновский «считался хлестким фельетонистом» *[Личный фонд Косвинцева]*, а В. Быков писал о том что, многие из его метких «характеристик местных “дельцов” стали нарицательными» *[Быков 1922]*.

Одним из самых плодовитых фельетонистов екатеринбургской периодики был **Вячеслав Петрович Чекин** (1868–1925?). Его стихотворные фельетоны, подписанные псевдонимами *Никто-не* и *Еноткин*, потеснили самого Блиновского. Слава Чекина пришлась на 1910-е гг., когда он сотрудничал с «Уральским краем», «Уральской жизнью» и «Зауральским краем». Его фельетоны отличал напряженный общественный пафос, основанный на активной демократической позиции фельетониста.

В «Уральской жизни» сотрудничала екатеринбургская поэтесса и журналистка **Елизавета Гадмер** (1863–1935). Ее фельетоны, развивая традиции демократической сатиры некрасовского фельетона, всегда отличались острой постановкой политической проблематики.

Среди ярких персонажей екатеринбургской фельетонистики нельзя не назвать фельетониста «Урала» **Николая Ивановича Станиславова** (1872?–1912), печатавшегося под псевдонимом *Садко*. Его сотрудничество с этой газетой наглядно демонстрировало рост популярности стихотворного фельетона в местной прессе. Дело в том, что до появления этого автора редакция «Уральской жизни», пытаясь соответствовать общей моде на новый жанр, активно, но не всегда удачно экспериментировала с фельетонной рубрикой. Здесь появлялись перепечатки из столичной прессы. Писать стихотворные фельетоны пробовали и местные журналисты, но их опыты не были удачными. Наконец появились стихи Садко, составившие реальную конкуренцию Ильину и Блиновскому. За два года сотрудничества Н.И. Станиславова с «Уральской жизнью» (с 1906 по 1908) под рубрикой «Открытые письма» было опубликовано более 100 стихотворных фельетонов.

Даже по сравнению с Ильиным Садко отличает исключительная способность к версификации. Блестящее чувство юмора соседствует с неординарностью мышления. Его фельетоны представляют собой редкий опыт объединения занимательности, которая предполагает наличие сенсационного материала, с неожиданно острой и вполне самостоятельной постановкой социальной проблемы. В злободневных стихах Садко свобода мысли и слова, которую вкусила русская пресса в начале века, соединилась с талантом острослова и версификатора, что дало уральской фельетонистике еще одно яркое имя.

Постепенно увлечение стихотворным фельетоном становится по-настоящему массовым. Помимо постоянных фельетонистов в уральской прессе фигурирует множество авторов, время от времени пытавшихся писать стихотворные фельетоны. В «Уральской жизни» это *Местный летописец*, *Гусляр*, А. Кокорин (под псевдонимами *Коко Ринский*, *Коинор*), *Кара-Кот*, *Пик-Покет*, Д. Гаров. В газете «Урал» печатались стихотворные фельетоны Н. Ф. Борисовского (*Дядя Коля*, *Н. И.-колай Фомич, Энбе*). В «Пермских губернских ведомостях» писали *Хан-Дра*, *Нинилам*, *Некто*, *Любим Трава* и др. Кроме того, стихотворный фельетон чрезвычайно часто появлялся в разделах «Смесь» и «Среди газет и журналов». Как правило, это были перепечатки из юмористических журналов – «Будильника», «Осколков» и др. В «Пермских губернских ведомостях», например, в разные периоды перепечатывались фельетоны *Автора из народа* («Новый день»), *Weg'и* («Голос Москвы»), *Гарольда* («К. М.») и др.

Общей особенностью развития фельетонных рубрик в уральской периодике, как и в общероссийской в целом, стала

актуализация такой разновидности фельетона, как городская хроника. Для нее характерны темы городского злободневья в юмористической интерпретации. Мейнстрим этого фельетона формировали аполитичные «Ведомости». Сатирическая фельетонистика была сосредоточена в частных журналах. Примером такой устойчивой специализации можно считать сотрудничество С. Ильина и П. Блиновского в екатеринбургском сатирическом журнале «Гном», где они помещали свои весьма острые сатирические фельетоны. Параллельно с этим в газетах Ильин и Блиновский публиковали стихотворную городскую хронику.

В силу общественно-политических обстоятельств сатирическая фельетонистика не могла получить столь массового авторства и регулярности публикаций, как городской газетный фельетон. Впрочем, «мелкотемье» газетного фельетона связано не только с давлением цензуры. Текущая фельетонистика, обслуживающая интересы городской повседневности, предлагает свой собственный подход к обсуждению актуальных тем, в том числе политических. Газетный стихотворный фельетон делает политику одной из злободневных тем, вполне «равноправным» предметом обсуждения наряду с самыми мелкими бытовыми проблемами. Не случайно в одном из полемических по отношению к своим конкурентам фельетонов некто *Эол* иронизирует именно над этим, странным на его взгляд, сочетанием: «Б…ский и Садко / Уральские поэты, / Рифмуя стих легко, / Взялись питать газеты / Страничками в стихах / О попранной свободе, / О съездах, выборах, / А также… о погоде…» *[Уральская жизнь 1907, 24 сент.]*.

Более того, многие фельетонисты вполне осознанно придерживались позиции политического нейтралитета, предпочитая его распространившейся в печати пореволюционного времени политической конъюнктуре. Садко, например, так отзывается о творчестве новомодных «гражданских» поэтов:

Но дайте в каждой строчке «крови»,
А если рифма наготове,
То через строчку «палача».
С гражданским чувством наизнанку,
Направив гордый свой полет,
Сегодня дуйте «Варшавянку»,
А завтра с тех же самых нот,
Что Бог всем на душу пошлет…

[Там же, 5 апр.]

Городской фельетон закономерно проявлял формирование общественной установки на деполитизацию жизни, ставшую особенно актуальной в обществе после 1905 г. В то же время аполитичность газетного фельетона явилась результатом его родства с

массовой литературой, активизация которой в начале XX в. была связана с интенсивным развитием городов. Симптоматична в этом отношении характеристика кинематографа, данная К. Чуковским: «На другом полюсе нашей культуры стал складываться новый сплошной быт, новое множество, новое скопище людей сгрудилось в новое тело: Город. И чуть создался этот обывательский быт, быт городского мещанства, создались новые возможности для соборного творчества» *[Чуковский 1969 : 128]*.

Городская газета, как и кинематограф, послужила тем органичным средством, которое позволило реализовать культурные интересы городского сообщества, в том числе и в сфере эстетической. В стихотворном фельетоне, как ни в каком другом жанре, потребности читателя газеты в прекрасном были практично объединены с запросами местного злободневья и задачами развлечения. Городской газетный фельетон явился одним из органичных жанров нарождающейся массовой литературы.

По своему содержательному наполнению газетный фельетон стал ярким выражением сознания горожан, своеобразным отражением повседневной жизни города, местных нравов, обычаев, традиций и новшеств, общественно-политических и культурных пристрастий. Он запечатлел текущую жизнь города, став ее юмористической энциклопедией, сопоставимой по своему историко-культурному значению с летописными хрониками[3].

Специфическая характерность фельетонного взгляда точно схвачена М. Осоргиным в характеристике фельетонов В. Кричевского: «Ни одна лужа на главной площади, ни одна у забора скончавшаяся кошка не ускользали от его внимания и обличения, – а ведь сколько было луж и покойных кошек!» *[Осоргин 1992: 232]*. Основными темами газетного фельетона чаще всего становятся частные, что называется, житейские проблемы – городского благоустройства, общественных нравов, превратностей погоды и смены времен года, особенностей местных развлечений, – словом, текущая, подчиненная сезонным ритмам жизнь городского обывателя. Этот перечень типичных фельетонных тем запечатлелся в иронической самохарактеристике С. Ильина:

Стоят дожди – я буду плакать
О том, какая всюду слякоть;
Погода ль чудная везде –
Я буду плакать о дожде.
Сломают ноги или спину
Родного города сыны
В ту ночь, когда «на небе луны»
И фонари не зажжены –
Глядишь, стишонки слез полны –
В них помянуть я не премину
О скверных выходках… луны.
Свирепо рухнет ль часть забора
От ветра буйного напора,
Придавит малыша собой, –
Я всей душой опять болею,
Домовладельца – страх жалею:
Чинить забор – расход большой!
Как тесно школы помещенье!
Малютка просится в ученье,
Но он не принят – места нет!
Не так богат Перми бюджет!
Полезней денежки пристроить
На драму, оперу, балет!

[ПГВ 1900, 6 авг.]

Иформационно-констатирующая манера газетного фельетона нередко сопровождалась полушутливым руководством по правильному поведению, напрямую адресованным читателю. Один из таких назидательных фельетонов Ильина называется «Рецепт»: «Совет мой: вспоминать почаще / В широкой масленицы дни, / Что, чем блины вкуснее, слаще, / Тем соблазнительней они / И тем опаснее, конечно: / Благоразумно неужель, / «Обкушавшись» уснуть навечно / Иль в лучшем разе лечь в постель! *[Там же 1902, 20 фев.]*.

Яркой чертой перечислительного, номинативного содержания фельетона становится его разбиение на структурные, графически выделенные блоки, которые представляют в рамках одной публикации несколько новостных тем. Так, в фельетоне из цикла «Кусочки злоб» С. Ильин ведет речь о подорожании услуг извозчика, о воскресной лотерее, о пагубности азартных игр, практикуемых местными клубами, о велосипедных гонках, о городском освещении и, конечно, о погоде. Набор этих тем воспроизводит общую структуру газетного содержания – фельетон в этом отношении стремится прокомментировать все актуальные местные темы, превращаясь в своеобразный художественно-публицистический дайджест. Можно сказать, что стихотворный фельетон выступает средством оживления газетной прагматики: в нем она облекается в занимательную форму.

Критическое задание, которое является необходимым жанровым компонентом фельетона, в местной газетной фельетонистике значительно ослаблено. Критика городской фельетонной хроники не простирается далее легкой иронии в адрес городской думы или управы: «Ликует Пермь! Свершилось чудо, / И даже

[3] Имеются в виду летописные хроники, написанные В. Верхоланцевым в начале XX в.: «Город Пермь, его прошлое и настоящее» и «Летопись Перми с 1898 по 1912 г.».

чудо из чудес: / В управе нашей из-под спуда / Водопровод опять воскрес!» (Гамма) *[Там же 1903, 25 нояб.]*.

Определяя характер комического в городском фельетоне, можно сказать, что местный фельетонист предпочитает «практичный» юмор, юмор здравого смысла, который помогает справиться с житейской суетой и расцветить будничную повседневность.

Массовая газетная фельетонистика построена на комизме «мелких житейских дел» и солидарности фельетониста со своим читателем. Провинциальный фельетонист полностью обращен к внутренней жизни города; нет противопоставления себя объекту описания или иронической отстраненности. В этой связи основными комедийными средствами фельетонистов становятся приемы внешнего комизма: комизма положений, речевой игры, перепева. Показательным для характеристики фельетонного смеха оказывается прием маски. В стихотворном фельетоне этот прием был активно использован еще Н. Некрасовым и поэтами-искровцами. В их фельетонном творчестве маска служила прежде всего созданию сатирического эффекта и всегда была средством обозначения иронической дистанции между персонажем и автором. В массовом газетном фельетоне нередко происходит «прирастание» *[Спиридонова-Евстигнеева 1977: 275]* маски к лицу автора. Создавая маску городского обывателя, местные фельетонисты не только не противопоставляют ему себя, но иногда намеренно играют на своей похожести с ним.

В этом отношении показателен опыт Ильина, который создает сквозной образ автора, своего рода лирического героя в фельетонном варианте. Ильин наделяет своего двойника-маску собственными биографическими чертами, заставляя читателя воспринимать этот образ как самопародию, что изначально снимает возможный обличительный эффект.

Предчувствую я, что недолго мне жить…
В предчувствия твердо я верю!
Попробую ж миру всему возвестить,
Какую несет он потерю.
Во-первых, я молод, собой недурен,
Не худ, не слишком упитан,
Не глуп, и не так, чтобы очень умен,
Ну, словом, отлично воспитан.
Пою, не фальшивя, приятным баском,
Иные романсы с фурором,
На сцене играю, у дам за винтом
Премилым считаюсь партнером,
Танцую венгерку, миньон, па-де-катр,
Пью вина, но можно и водку,
В неделю пять раз посещаю театр,
В субботу – иду в Благородку.

Там руку в бильярдной игре я набил,
Удар мой и смел и проворен,
И в шахматы как-то меня похвалил
Известный туземный Чигорин.
Одно только горе доводит порой
Меня до безумного бреда,
Одно лишь смущает душевный покой –
Отсутствие велосипеда!
В кредит мне не даст ни один человек,
Я многим обязан помногу…
К тебе, велодром, благороднейший трек,
Долги мне закрыли дорогу!

[ПГВ 1899, 1 авг.]

Биографические совпадения очевидны – это ильинская музыкальность, его увлечение театром и шахматами, в конце концов, его долги. Ильин ведет речь не о каком-то обобщенном городском обывателе: обывателем является он сам. Благодаря единодушию с читателем в газетном фельетонисте происходит своего рода персонификация культурного самосознания города.

Город, его реальная топография, его жители, их быт и обычаи становятся под пером фельетониста вполне самостоятельным предметом описания и осмысления. Благодаря стихотворному фельетону тема города входит в местный поэтический репертуар не в условно-обобщенном варианте, как в лирической поэзии тех лет, а во вполне конкретном облике. Основной особенностью фельетонного образа города следует назвать его сбалансированность: сниженные, негативные значения городского злободневья компенсируются в нем лирически окрашенными образами символических достопримечательностей. В одном из фельетонов С. Ильин писал о Перми:

Что показать гостям столичным?
Чем их внимание занять?
Боюсь, что город поэтичным
Весьма рискованно назвать.
Вагоны ль, барки ль, пароходы
И нашу Каму показать?
Пейзажи ль северной природы:
Ручьи, болота и леса,
И серенькие небеса?
Урал и горные заводы –
Вот наша гордость и краса,
Их, не конфузясь, и покажем…
(«К приезду дорогих гостей»)

[Там же 1902, 23 июня]

Газетный фельетон генетически урбанистичен, поэтому в начале века его развитие примкнуло к общей активизации урбанистической поэзии, а отчасти и поддержало интерес к ней. Не

случайно первым поэтом-урбанистом признан Н.А. Некрасов, который является и основателем жанра фельетона в стихах. Газетная фельетонистика способствовала вхождению темы города в местный литературный репертуар и стала одним из первых литературных вкладов в формирование «локальных текстов» уральских городов.

В целом содержание фельетона отличают прагматизм интересов, призванный удовлетворить первоочередные, чаще всего бытовые, запросы городского большинства, свободный переход от одной темы к другой, связанный с общим констатирующим заданием фельетона, назидательность и лояльность позиции фельетониста, которые проявляются в особенности в юмористической подаче городской хроники. Несложно заметить, что эти характеристики опосредованы особенностями содержания массовой литературы, которая, по определению Б. Дубина, «критична по социальной направленности (в ее критическом репертуаре, в частности, юмор), но моралистична по идейному заряду и оптимистична, позитивна по проблемной развязке» *[Дубин 2001: 313]*.

Основные стилевые особенности стихотворного фельетона связаны с его установкой на разговорную речь и определяются предметно-бытовой конкретностью словоупотребления, стилистической неоднородностью (смешение лексики разных речевых стилей), разговорностью интонации, которая по своим характеристикам ближе к такому типу разговорного общения, как «болтовня». Очень точно это качество газетного фельетонного стиля подметил В. Абашев: «Фельетонист – верный подданный болтовни. Он ею живет и ею кормится, он ее транслирует на весь мир из оконца газетного подвала, оснащая блеском литературной виртуозности и остроумия» *[Абашев 1996: 5]*. «Болтовня» становится своеобразным речевым ориентиром фельетона, ее органике подчинены все элементы его организации. Стилевая свобода фельетона позволяет микшировать разные слои разговорной городской речи. Фельетонисты с удовольствием используют просторечия, макаронизмы, профессиональную и диалектную лексику. Введение этих непривычных для поэтического слуха слов и выражений служит одним из приемов игрового расцвечивания фельетонного повествования, придания ему юмористической выразительности.

С. Ильин, например, нередко обыгрывает просторечные формы для создания юмористического образа незадачливого горожанина, который испытывает на себе превратности местной жизни. Так построен у фельетониста рассказ о попытке искупаться в Каме:

Доплелся до купальни я,
Спешу пятак отдать,
Но вести мне печальные
Пришлося услыхать:
И грязно-де, и полно-де,
И мелко-де: по грудь…
Сказал я с сердцем: «Полноте,
Меня не обмануть!»
И я вошел с вехоткою
И сортиментом мыл,
Но вмиг улыбку кроткую
Испугом заменил

[ПГВ 1901, 3 авг.]

Фельетонисты не упускают возможность использовать просторечные выражения с грубоватой сниженной окраской. Пример такого словоупотребления мы находим в фельетоне Садко, где рассказывается об отравлении горожан сладостями местных кондитеров. Эта тема вызывает, в частности, такой пассаж фельетониста: «Да! Время нас поизменило. / И мы не те, и все не то, / А, говорят, что прежде гнило / В уральском брюхе долото» *[Урал 1906, 13 янв.]*.

Чрезвычайно популярные в речи горожан тех лет макаронизмы особенно активно включаются в фельетонную имитацию разговорного языка. Это повальное увлечение и горожан, и фельетонистов остроумно иллюстрирует С. Ильин: «Сдается мне, что затевая / На темы новые discours, / Опять – a nos premiers amours! / Придутся кстати тут кавычки: /Люблю порой «французить» я, / Но, ma parole, не по привычке, / «По моде», милые друзья!» *[ПГВ 1900, 23 февр.]*.

Особенно комично выглядят транслитерированные иностранные слова. Русское написание воссоздает курьезность произношения модных иностранных слов местными обывателями – любителями «пофранцузить». Понимая это, фельетонисты активно прибегают к подобной форме введения макаронизмов: «Ен пё ду вен с омарами / Отправивши в нутро, / Я спорил с дрейфусарами / О тексте бордеро» (Little man) *[Там же 1899, 3 сент.]*.

Нельзя не сказать и о таком ярком проявлении разговорности фельетонного стиля, как использование разного рода междометий, восклицаний. В фельетоне они служат динамичности описания и воссозданию интонации устной речи. Бесспорным лидером по использованию этого приема стал екатеринбургский Изгой, построивший реплику своего персонажа следующим образом: «Ура! Друзья! Ура! Ай! Ой!».

Одним из основных способов введения разговорной лексики в стихотворную ткань фельетона является активное использование фельетонистами диалогового построения повествования, призванного воссоздать атмосферу беседы. В связи с этим весьма закономерным представляется достаточно частое использование

уральскими фельетонистами басенного жанра. Басни-фельетоны, как правило, строятся на пересказе неких ситуаций, сценок, которые переводятся из обобщенно-морализаторского басенного плана в фельетонный контекст юмористической хроники. Происходит нейтрализация басенного содержания. Показательно в этом отношении отсутствие в большинстве фельетонов-басен традиционной резюмирующей морали. Так, пермский Homo ridens снимает финальное обращение к читателю, добиваясь необходимого назидательного эффекта за счет несовпадения внешнего и внутреннего содержания изображаемого. Выстраивая басню о недовольных своей хозяйкой квартиросъемщиках-нахлебниках, он передает их ворчливый диалог: «– И это в самомненье дерзком, глупом, / Хозяйка называет супом, / – Не суп это, а мыльная вода, / Вот и мочалки плавают… Еда!», а заканчивает контрастной ремаркой, которая и обнаруживает комедийное несоответствие:

Друзья пока так рассуждали,
Плохие кушанья усердно доедали.
Потом на койках растянувшись,
Одною папироской затянувшись,
Хозяйку стали звать,
Чтоб самоварчик заказать
(«Нахлебники: Басня»)

[Там же 1900, 29 февр.]

В Екатеринбурге славился своими баснями А. Кокорин, писавший под псевдонимом Коко Ринский. Его басни построены в соответствии с жанровыми требованиями, есть в них и необходимая мораль. Однако подчеркнутое несоответствие мелочности бытового сюжета и высокопарности морали заставляет смеяться и над сюжетом, и над моралью. Так, в своем фельетоне «Беда» А. Кокорин рассказывает о комической предупредительности местного исправника, который по первому же дошедшему до него слуху о беде, случившейся в доме «влиятельной мадам Дурас», кинулся к ней на помощь:

– Pardon, madam! Я к Вам…
Я слышал, что у Вас…
– Ах, да! У нас
Противная стряпчёнка
Премилого котенка
Совсем, шальная, растоптала…
К ветеринару я уж посылала…
– И что же он?
– Да констатировали, что воспален
Ужасно кончик у хвоста.

А поскольку беседа о несчастном хвосте «до полночи велась», автор заключает свой рассказ следующим глубокомысленным замечанием: «Весь век приспешники нести готовы / Особ влиятельных оковы» *[Уральская жизнь 1902, 23 мая]*.

Серьезность обличительного смысла последних строк выглядит несколько избыточной на фоне занимательности и живости фельетонного рассказа, который по своему общему тону похож, скорее, на анекдот, не нуждающийся в авторском пояснении. Самоценными для фельетона оказываются «намек» на мораль и диалоговая форма. Басенные стихотворные диалоги, традиционно менее скованные силлабо-тоническим ритмом и еще более свободно использующие устные интонации, усиливают характерную для фельетона прозаизацию стихотворной речи.

Другим ярким проявлением разговорного характера фельетонного стиха можно назвать популярность жанра письма, или послания. Цикл «Писем в Москву» публикует в «Пермских губернских ведомостях» Гамма. «Открытыми письмами» называл свои фельетоны в «Урале» и «Уральской жизни» Садко, ему в ответ писал свои «Закрытые письма» Пик-Покет. Жанр писем не только открывал возможность для прямого самовыражения, но и создавал ситуацию беседы с адресатом-читателем.

Как правило, письма начинались с лирического вступления, предполагающего пространное автопредставление. Фельетонисты напрямую, без опосредующей их речь маски, обращались к читателю с объяснением собственного молчания или с рассказом о событиях своей личной жизни, которые могли быть связаны с темой фельетона, а могли служить преамбулой для создания атмосферы доверительного общения. Вот два характерных зачина из цикла «Письма в Москву», написанного Гаммой: «Недавно пермская дорога / Мне высылает дубликат. / Не размышляя очень много / Я еду на товарный склад…» *[ПГВ 1903, 14 окт.]*; «Отметить должен факт печальный / В сегодняшнем письме моем: / Уснул кружок наш музыкальный / Глубоким и тяжелым сном» *[Там же 1903, 31 окт.]*.

Во всех случаях главной задачей этого вступления было создание атмосферы диалога. Активность письма как жанра доверительного, интимного свидетельствует о непротиворечивом характере этого общения. В читателе фельетонист предполагает собеседника, который настроен мило поболтать о последних новостях. Диалогичность городского фельетона позволяла его авторам свободно включать в фельетонный рассказ достаточно пространные лирические отступления. Так, в фельетоне могли появиться лирические пейзажи и размышления о предназначении поэта:

Люблю на берегу забыться
И чудным видом насладиться:

Прозрачный воздух, тишь, простор
Невольно восхищают взор.
Внизу изгибы светлой Камы
С прозрачным кружевом моста,
И красота, и чистота
Лесов далеких панорамы,
И пароходные свистки
Сюда доносятся с реки! (Гамма)

[Там же 1906.]

Нет, для меня не синекура
Газетная литература,
Писал, не видя в этом зла,
Я и про бритта и про бура,
И про китайские дела.
Касался фактов жизни местной,
И их снабжал в стихе своем
То аттестациею лестной,
То назидательным шлепком (Little man)

[Там же 1900, 6 авг.]

Благодаря связи стихотворного фельетона с живым разговорным словом лирические отступления, появлявшиеся в нем, стали для местной поэзии прогрессивным опытом не скованной шаблонами поэтической речи. Фельетон распространял на лирические отступления свою интонационную и лексическую свободу.

В соответствии с установкой газетного фельетона на разговорную устную речь формируются и его ритмико-строфические особенности. Одной из ярких примет ритмического своеобразия фельетонного стиха служит стихотворный перенос. Причем этот эффект встречается не только при передаче устной речи, но и непосредственно в описательной части фельетона. Вот один из примеров такого переноса:

Груды навалены книг на прилавки
Книжной (единственной в городе) лавки
Ольги Петровской. Там из году в год
В августе юный толпится народ (С. Ильин)

[Там же 1900, 12 авг.]

Несложно заметить, что эта строфа в целом подчинена скорее прозаической, нежели стихотворной интонации. Здесь есть и нехарактерные для поэтической речи скобки, означающие синтаксический и ритмический перебив, есть и стихотворный перенос. Газетный стихотворный фельетон активно вводил в стихотворный контекст нехарактерные для поэтического канона тех лет элементы, заимствуя их из ближайшей разговорной сферы.

Разговорные, «болтливые» установки газетного фельетона сказались и на выборе размера стиха. Здесь показательно противостояние двух самых популярных в газетной фельетонистике размеров – четырехстопных ямба и хорея.

Неторопливая эпичность четырехстопного онегинского ямба определила его преобладание в газетном фельетоне. Этот размер является безусловным лидером фельетонного творчества С. Ильина, Садко, П. Блиновского (особенно до «сатирического» периода), Гаммы. Другие авторы также демонстрировали высокую степень его использования в своем творчестве. Четырехстопный хорей закрепляется за политическим сатирическим фельетоном. Особенно заметным это соответствие оказывается в фельетонистике П. Блиновского, который при переходе от бытовых тем к политическим меняет легкую описательность ямба на более наступательную и эмоционально-экспрессивную энергетику хорея. Хроникальные фельетоны Блиновского строились по традиционной модели: «Наш город с Пермью в вечном споре / Не раз испытывал то горе, / Что для услады пермяка / Есть судоходная река *[Уральская жизнь 1902, 16 июня]*.

Включаясь в политические дебаты времени, Блиновский переходит на хорей:

Мая первого недаром
Вышел в Вологде погром,
И губительным пожаром
Был сожжен «народный дом»…
Сотня черная гогочет
Оттого, что (не секрет!)
За нее теперь хлопочет
Государственный совет

[Гном 1906, № 12]

Энергичность хорея органично соответствует задачам политической сатиры, которая в отличие от городской хроники сориентирована на реализацию иных речевых установок, тяготеющих скорее к ораторским формам. Противопоставление этих ритмических моделей позволяет оттенить установку хроникального юмористического фельетона на разговорную речь.

Ориентация фельетона на разговорные интонации проявляется и на уровне строфической организации. Фельетоны тяготеют к большой строфе, которая чаще всего используется в объемных повествовательных формах. Самой популярной из них закономерно стала онегинская строфа.

Онегинскую строфу для написания фельетона применял еще Д. Минаев. Ему принадлежит первый «Евгений Онегин наших дней» и собственно идея «романного» построения фельетона. Материалы газетной фельетонистики начала XX в. свидетельствуют о том, что использование онегинской строфы превращается

в устойчивый фельетонный прием. Среди уральских фельетонистов наиболее последовательно онегинскую строфику воспроизводит пермский Гамма. Этой строфой им написано 19 фельетонов (73 строфы), 11 из них вошли в цикл «Писем в Москву» и, судя по общей организации, были задуманы автором как фельетонный роман в стихах. Все события происходят вокруг приезда автора в Пермь и знакомства с нею. Остальные фельетоны были опубликованы вне этого цикла, что говорит об устойчивом тяготении автора к строфической форме стихотворной организации.

Фельетоны Гаммы проявили виртуозное владение онегинской строфой, став подлинным достижением уральской литературы этого периода. Кроме того, их написание совпало с «переключением онегинской строфы из эпоса в послание» *[Гаспаров 1995: 63]*, которое оформилось в этот период и было канонизировано М. Волошиным в стихотворении «Письмо», написанном в 1904 г. По мнению М. Гаспарова, основой для этого переноса послужили письма Татьяны и Онегина. Цикл «Писем в Москву», написанный Гаммой в 1903 г., становится примером любопытного совпадения центральных и периферийных литературных тенденций.

В целом увеличение фельетонной строфы позволяло менять интонационный рисунок, микшируя разные ритмические модели. Строфическое многообразие давало возможность большей интонационной свободы, соответствуя подвижности и непредсказуемости разговорного речевого потока.

Таким образом, газетный стихотворный фельетон – это спонтанная игра с живым языком повседневности, это стилистическая смесь: сплав лексики от макаранизмов до просторечия, сочетание искусных поэтических приемов с интонационной свободой устной речи, а в целом – грань между литературой и бытом, которая позволяет поэзии и литературе находить новые сферы и новые пути развития.

Газетный стихотворный фельетон, возникший благодаря внутренним требованиям развития массовой литературы своего времени, совершенно спонтанно проявил ставшие вполне актуальными и для «высокой» литературы начала века тенденции. Установка газетного фельетона на болтовню активно вводит в современный поэтический контекст лексику и синтаксис устной разговорной речи, способствуя ее прозаизации, которая в общей перспективе литературного развития противостоит намеренной усложненности языка модернистской литературы, прежде всего языка символизма. Повторяется ситуация, в которой прозаизация поэтической речи определяла новаторское значение Н. Некрасова *[см. об этом: Тынянов 1977; Эйхенбаум 1969]* в контексте его противостояния романтической условности.

Несмотря на то что основные содержательные и стилевые особенности газетного стихотворного фельетона определены его близостью к массовой литературе, в лучших своих образцах уральский фельетон демонстрирует достаточно высокий уровень поэтической культуры фельетонистов-стихотворцев. Этот факт заставляет рассматривать газетный стихотворный фельетон как явление своего рода профессионализации массовой культуры начала XX в., которую отмечал в свое время К. Чуковский и о которой подробно говорила Н. Зоркая.

Определившаяся в стихотворном фельетоне линия развития, наверное, могла бы быть творчески плодотворной не только для местной литературы, но и для общих литературных процессов начала XX в. Она формировала новый слой литераторов «среднего класса», заполняя нишу между шедевром и низовой культурой. Само явление газетной городской литературы стало симптомом расширения и демократизации литературного поля, появления новых возможностей и ресурсов, не ограниченных только столицей. Но это развитие прервалось, на смену ему в советское время пришла новая централизация.

ЛИТЕРАТУРА

Абашев В.В. Предисловие // Антология пермской стихотворной фельетонистики конца XIX – начала XX в. Пермь, 1996.

Быков В. П.Я. Блиновский: Некролог // Уральский рабочий, 1922. 9 авг.

Гаспаров М.Л. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX века // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.

Дубин Б. Слово – письмо – литература. М., 2001.

Есин Б.И. Русская дореволюционная газета. М., 1971.

Камасинский Я. Около Камы: Этнографические очерки и рассказы. М., 1905.

Летенков Э.В. «Литературная промышленность» России конца XIX – начала XX века. Л.,1988.

Личный фонд Е.Н. Косвинцева // ГАПО. Р-837. Оп. 1.

Макашина Л.П. Легальная печать и публицистика Урала в 1907–1917 гг. Свердловск, 1988.

Осоргин М. Известные по качеству // Осоргин М. Мемуарная проза. Пермь, 1992.

Спиридонова-Евстигнеева Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.

Тынянов Ю.Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Чуковский К.И. Натан Пинкертон // Чуковский К.И. Собр. соч. Т. 6. М., 1969.

Эйхенбаум Б.М. Некрасов // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

1.2. Жанровое сознание уральской поэзии рубежа веков (по материалам периодической печати)

(И.В. Козлов)

Поэты, публиковавшиеся в уральской периодической печати, редко предпосылали своим стихотворениям жанровые подзаголовки. Можно говорить об известной ориентации уральской поэзии на традиции «большой русской литературы» начала и середины XIX в., в том числе в ее жанровых характеристиках. Сложилась определенная система жанров; поэты, часто еще только обучавшиеся стихотворному ремеслу, больше всего следовали канонической модели жанра, источником которой служили хрестоматийные произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова. Но стихотворцам Урала нельзя отказать в стремлении к оригинальности, в желании приобщиться к великой поэтической культуре, что иногда рождало достаточно своеобразные модификации жанров, и анализ бытования наиболее распространенных жанров (баллады, элегии, оды, гимна, эпиграммы, поэмы) в уральской периодической печати – тому убедительное подтверждение.

Социально-бытийная проблематика (зарисовки крестьянского труда и быта, судьба арестантов и крестьян-переселенцев) по своему содержанию соотносится с элегией, семантическим ядром которой является воспоминание о прошлой жизни, тоска по родным, уныние в земной жизни, безрезультатность противопоставления человеческой воли «естественному» ходу вещей. Однако в некоторых случаях наблюдается возрождение жанра идиллии, особенно в стихотворениях, изображающих быт крестьян. Одним из излюбленных приемов становится создание с помощью жанрового канона определенного читательского ожидания и затем – нарушение этого ожидания.

Так, Г. Попов[1] создает цикл, состоящий из двух стихотворений, где контрастно изображены переселение крестьян в поисках «плодородной землицы» в Сибирь (в первом) и их возвращение после неудачи на новом месте (во втором). Надежда, которая питает силы переселенцев, оправдывает изображение идиллического мира крестьянского счастья: «За горами, необъятна / И в длину, и в ширь, / Хлебом, лесом благодатна, / Стелется Сибирь. / Разом однодеревенцы / Всю постигли суть, / И толпой переселенцы / Потянулись в путь» («Переселенцы») *[Попов 1880: 63]*; «По дорожке знаменитой / Прямо на восток, / Перевалами изрытой / Вдоль и поперек, / Где несчастных отщепенцев / Возят круглый год, / Караван переселенцев / Медленно идет» *[Там же: 64]*. Характерно, что переселенцы и в первом, и во втором стихотворении изображены в пути, «на перевале», которым становится Урал.

[1]К сожалению, об этом авторе, так же как и о следующем – П. Селиванове, практически ничего не известно. Г. Попов так и остался автором нескольких стихотворений, опубликованных в первых выпусках «Екатеринбургской недели». Стихотворных книг у этого поэта, судя по всему, не было.

Иллюзия ожидаемого идиллического мира разрушается: «И в телегах коченели, / Дуя в кулаки, / Ребятишки, видно, грели / Плохо армяки. / И, художника достоин, / Был тут свой финал… / Мало ли – каких диковин / Видывал Урал?» *[Там же: 64]*. В обоих стихотворениях есть обращение к старику-крестьянину, который как будто подводит итог всему изображенному в стихотворном цикле: «Что за шум на селе, старина? / Расскажи – ведь не праздник сегодня. / Эх, здорово, родная страна! / Такова, видно, воля Господня. / Нет, не праздник в селенье у нас, / Разоряться не в пору пирами, / То не шум беззаботных проказ: / То с забытыми встреча полями. / Счастья вздумали мы испытать, / Позабытые Божьей десницей, / Только в разум забыли мы взять, / Что мужик и нужда – брат с сестрицей» *[Там же: 65]*. Старик-крестьянин становится своего рода элегическим поэтом: он рассуждает о непреложном законе мироустройства, по которому «мужик и нужда» неразлучны. Никакого выхода из создавшейся ситуации ни поэт, ни крестьянин не видят как раз в силу того, что человек не может бороться с законами мироздания. Как известно, одним из жанрообразующих признаков элегии является конфликт между непреложным ходом вещей, бегом времени и желанием человека остановить время, вернуться в родной дом. Отметим, что в данном случае элегия оказывается в «неподобающем» контексте, поскольку речь идет о социальных взаимоотношениях, которые все-таки не столь непреложны, как ход времени, и подвергаются воздействию человеческой воли.

Другой автор – П. Селиванов – избирает похожую тематику: крестьянский труд и народный быт. В отличие от Г. Попова, показывающего изменяющуюся обстановку (обновление природы, надежды на урожай или перемена судьбы несчастных переселенцев), П. Селиванов использует другие приемы. Так, в стихотворении «Осенняя вьюга» вначале создается картина природы, перекликающаяся с состоянием героини стихотворения:

Крепко бушует осенняя вьюга,
Ветер уныло гудит,
Хлопают ставни избенки в испуге,
Дождик в оконце стучит.
На душу камнем тоска залегает,

Бедное сердце болит…
Горе ль беду злой вещун накликает,
Иль по привычке – томит?
Смотрит бабенка, приникнув тоскливо,
В мутное окон стекло…
Жмутся ребятки в углу сиротливо –
Всем на душе тяжело!..

[Селиванов 1880: 678]

Характерно использование способов выразительности, свойственных жанру баллады: нагнетается напряжение, пространство «сгущается», мистически оживает («ветер уныло гудит», «бушует осенняя вьюга», «стучит дождик», «ставни избенки хлопают в испуге»), создается ожидание вот-вот готового совершиться таинственного и ужасающего события (появления мертвеца, мертвого жениха или невесты, демонического героя). Но на этом характерологические черты жанра баллады заканчиваются. Происходит своеобразный жанрово-тематический слом, и в балладу вторгаются элементы социальной зарисовки: муж был пойман в лесу, когда воровал дрова; его семья осиротела и ожидает, чем же кончится суд. Изображение природы П. Селиванов использует и для создания иного настроения. Например, в стихотворении «На покосе» идиллической картине крестьянского труда предшествует пейзажная зарисовка:

Луг, весь облитый лунным сияньем,
Широко раскидавшися, спит,
А над ним в горделивом молчаньи
Небо звездное тихо царит.

Пахнет скошенным сеном… в болоте
Звонко в кочах дергач заскрипел,
А вдали – весь окутан дремотой –
Бор угрюмый сквозь сон прошумел.

[Селиванов 1881: 283]

Патриархальный мир, единение с природой, крестьянский труд, гармония человеческих отношений были отличительными чертами стихотворений идиллического тона, которые во множестве печатала дореволюционная пресса. Нужно отметить, что по своей форме эти стихотворения либо были живописными зарисовками, «этюдами» или «отрывками», либо приобретали сходство с небольшой поэмой, в них появлялись фабульность, свои герои.

Конечно, обязательным жанром периодической печати был фельетон. В уральских газетах часто можно встретить стихотворные фельетоны, посвященные злободневным проблемам или парадоксальным случаям. На примере французской газеты

«Journal des Debats» Б. Томашевский характеризовал жанровый канон фельетона следующим образом: «Темп старой литературы был убыстрен, *в фельетон была введена нервозность, напряженность, сенсационность, тематический захват был расширен, структурный канон сломан* (здесь и далее в цитате курсив мой. – *И.К.*). Фельетон тяготел к парадоксальности, что выражалось в нарушении норм языка, стиля и построения вовлекавшихся в газету форм. <…> Сатира, памфлет, критический донос – специфические формы фельетона. *Для фельетона характерна и меньшая ответственность, ориентация на малый жанр*, с меньшей идеологической нагрузкой, чем жанры большие. <…> Для фельетона характерна также его *цикличность*: забота о том, чтобы приучить к себе читателя и стать необходимым элементом газеты. Вот почему фельетон ищет форму, допускающую неограниченное воспроизведение – драматургическую рецензию, светскую хронику, путевые записки и т. п.» *[Томашевский 1927: 70–71]*. Все эти черты: напряженность, сенсационность, намеренное упоминание самых тривиальных бытовых случаев, ситуаций, разрастание отдельных фельетонов до уровня хроники (театральной или светской) – характерны и для фельетонов уральских поэтов. Необходимо только отметить, что, как правило, они поднимали вопросы, касающиеся нравственных проблем, и форма стихотворных произведений почти обязательно предполагала мораль в финале.

Судя по всему, пьянство было одной из основных тем стихотворных фельетонов, авторы которых, видимо, ставили себе задачей «исправление нравов», моральное влияние печатного слова на демократическую публику. Так, А. Кокосов[2] посвятил этому социальному явлению несколько фельетонов, которые написаны язвительно, с издевкой – с намеренной стилизацией под сатирические стихи Некрасова:

Всем крестьянин русский славится,
Лишь одним он не хорош:
С кабаком не может справиться,
Любит выпить, хоть на грош.
<…>
А приедет мир на следствие –
Только в гости пригласи,
Только сделай всем приветствие,
Четверть водки поднеси, –

[2] Сложно сказать, настоящее это имя автора или псевдоним. Во всяком случае, под этой фамилией, как правило, печатались именно фельетоны. Не исключено стремление автора-фельетониста к оригинальности.

Будешь чистой голубицею,
И невинным как дитя,
И не прав – хоть пред вдовицею, –
Оправдают не шутя!

[Кокосов 1881: 451]

Стихотворные фельетоны и эпиграммы посвящались разного рода бытовым, общественным неурядицам и курьезным случаям. Характерна при этом географическая точность, упоминание таких деталей, которые могли быть известны только горожанину. Например, изображается нападение стаи бродячих собак на поэта: «Это было часу / Около восьмого, / Место – близко к дому / Головы Кривцова… / Вдруг, ужасным лаем / Воздух оглашая, / На меня собачья / Ринулася стая *[Скромный поэт 1881: 485]*.

«Скромный поэт» (так обозначено авторство этого стихотворения) подчеркивает комизм ситуации, когда его лирический герой слезно жалуется, что пострадали не только его «новые штаны», но и муза, с которой он прогуливался по городу:

Музе, чтобы факту
Не было натяжки,
Я скажу уж прямо:
Искусали ляжки…
(Дело ее музье:
Улететь могла бы, –
Ни одна собака
И не догнала бы!
Но уж – то ль меня-то
Бросить не хотелось,
Или ей со страху
Вдруг не полетелось, –
Так и поплатилась!)

[Там же]

Ф.Ф. Филимонову принадлежит любопытный опыт смешения жанров. Одну из своих эпиграмм он иронически называет «Элегией»:

Ты самопомощи и земских дел поборник,
Оратор и делец, созревший в столько лет,
Что без тебя все тракты и твой сборник?
Тебя уж нет; – увы, тебя уж нет!!!..

Прибрать тебя хотят пустые либералы;
Но не найти того, чего простыл уж след!
Где продовольственный, запасный капиталы?
Их нет; – нет и тебя, тебя уж нет!!..

[Филимонов 1879: 146]

Область общественной, декламационной, одической поэзии, гимнов и дифирамбов занимают в уральской периодической печати различные стихотворения «на случай». Например, стихотворение, в котором озвучивалось «общественное мнение» в лице автора – уфалейского крестьянина М. Грачева, писавшего на коронацию Александра III: «И все мы ждали день желанный / С тревожным трепетом в груди; / И этот день, Царем избранный, / Нам будет в память впереди» *[Грачев 1884: 345]*[3].

Наряду с общественными событиями и общественными проблемами в стихотворной продукции тех лет мы находим произведения, обращенные к личному, приватному миру человека. Предметом рефлексии в стихотворениях уральских поэтов чаще всего становилась тема неразделенной любви, разлуки. Но этим не ограничивается выражение личностного начала. Появляются и другие стихотворения, например эпитафия «отлетевшей малютке», продолжающая почтенную поэтическую традицию: «Прощай, невинная, святая, / Прощай, малютка дорогая, / Блаженный Ангел чистоты! / Не расцветя, увяла ты, / И в лучший мир, в обитель рая, / Ты отлетела, дорогая, / Из мира бед и суеты!..» *[Гейне из Ирбита 1884: 587]*.

Уральские поэты не ограничивались небольшими жанрами элегии, эпиграммы, сравнительно небольшого стихотворного фельетона и осваивали более крупные лиро-эпические жанры. В 1879 г. в «Екатеринбургской неделе» была опубликована поэма «Виновата ли она?», а в 1881 г. – поэма «Гимназистка». Первая подписана псевдонимом «Литературный дилетантъ», вторая «Д – тъ». Поэмы похожи друг на друга. Главная их тема – несчастливая женская судьба. Поэма «Виновата ли она?» представляет собой рассказ в суде об уже совершившемся событии. Девушка, выданная отцом за нелюбимого человека, терпит от него притеснения и побои, а от свекрови и свекра – издевательства. При этом главная героиня – Параша – представлена как исключительно честная, правдивая и терпеливая девушка. В создании характеров особую роль играет речь персонажей. Для того чтобы придать повышенную эмоциональную окраску речи героев, автор часто использует анафору. Так, Антон, возлюбленный

[3] Как известно, коронация Александра III состоялась через несколько лет после убийства Александра II, чем и обусловлен эпитет: день «желанный». Вообще, пресса должна была как-то реагировать и на происходившие политические события. Приведенный отрывок – один из немногих стихотворных откликов. Как правило, редакторы обходились документальными обзорами или прозаическими зарисовками (посвященными, например, крушению царского поезда или покушению на наследника престола, будущего Николая II, в Японии).

Параши, «и в злобе и в волненьи, / Клял всех и все: клял день рожденья, / Клял участь жалкого раба, / Клял и богатство, бедность наши, / Клял и отца, и мать Параши…» *[Литературный дилетант 1879: 130]*. Параша отвечает ему: «Что ты пристал!.. Уж до того ли… / Мне супротив отцовской воли / Идти охоты, силы нет… / Он проклянет. Боюсь проклятья; / Пусть буду лучше уж страдать я, / Пусть буду я с немилым жить, / Пусть свой обет тебе нарушу, / Но… Не возьму греха на душу… / Нет… нет… Но эту ночку я – / Твоя» *[Там же: 131]*. Дав волю чувствам, пожелав счастья для себя хотя бы на одну «ночку», Параша терпит побои мужа: «Уж ночь в селенье заглянула, / И все давно кругом заснуло, / Одна Параша лишь не спит. / До сна ли ей, как муж щипками, / Позорной бранью, кулаками / Ее всю ноченьку дарит» *[Там же: 131]*. В конце концов, доведенная до отчаянья женщина ранит мужа топором. Последняя строфа завершается прямым обращением к читателю, требуя от него нравственной оценки описанного случая (возможно, имевшего место в реальности), непосредственной этической реакции: «Потом ее судили вскоре; / Но, к сожаленью, при разборе, / Почти никто не показал / Всей чистой правды сотой доли: / Что замуж шла она неволей, / Что мучил муж ее, терзал, / Что свекор даже со свекровью / К ней относились с нелюбовью… / …Но отчего же / Так больно было, господа, / Нам слушать приговор суда?» *[Там же: 131]*.

Несчастной доле только что окончившей гимназию Саши посвящена поэма «Гимназистка». Наивная, доверчивая девушка из бедной семьи – «ее отец, писец правленья, / Чиновник маленький, бедняк, / Терпя вседневные лишенья, / Перебивался кое-как / С своей громадною семьею» *[Д-тъ 1882: 264]* – попадает в уездный городок, изображенный следующим образом:

Известный всем Исток-Ключевый,
Иль просто-напросто Исток,
Был хоть старинный и торговый,
Но заурядный городок.
С открытьем земства, по примеру
Других соседних городов,
Он тратил без толку, не в меру,
Мильоны земских пятаков.
Он всюду зданья для больничек,
Суда, управы, массы школ
В одно трехлетье позавел.
Зато немало и крупичек
От этих денежных затрат
В карманы служащих управы,
(Уж таковы в Истоке нравы)
Поперепало, говорят

[Там же: 282]

Саша знакомится с Вертяевым, «неряшливым идеалистом», который влюбляется в нее, но Саша отдает предпочтенье известному в городе ловеласу, главе земской управы Амосову, который «был делец, давно известный, / И современный либерал; / Уж средних лет, но очень падкий / До всех амурных, легких дел; / При каждом случае украдкой, / Свести интрижку он умел» *[Там же: 282]*.

Автор последовательно развивает весьма традиционную схему обольщения невинной девушки: Амосов создает перед героиней образ непонятого, оболганного обществом человека, о котором ходят разного рода слухи, несмотря на то что он «вкладывает всю душу» в «любимое дело». Затем предлагает Саше место классной дамы в прогимназии. Наконец, сумев понравиться девушке, совращает ее. Финал истории для героини оказался печальным: она надоедает Амосову, ее выгоняют из прогимназии, она уезжает из города и умирает в крестьянской избе, в пути, во время родов.

Надо сказать, что поэма представляет собой не только набор фактов «провинциальной жизни». Вначале, когда главная героиня, воодушевленная радужными мечтами о своей светлой будущности, приближается к городку с говорящим названием Исток, повествователь дает картину летней обновленной природы:

Уже давно настало лето,
Сменив красавицу весну;
Уже давно поляны, нивы,
Холмы, и горы, и леса
Разнообразно, прихотливо
Являя вкуса чудеса,
В костюм свой летний облачились
И, будто лентой голубой,
Переплелись ручьев каймой

[Там же: 263]

И сама героиня выглядит так же, как окружающий мир: «Уж облита загара краской / От жара солнечных лучей, / В уездный город гимназистка / На место новое спешит. / К концу дорога; город близко…» *[Там же: 263]*. Лишь видимый неподалеку монастырь, на который указывает извозчик как на верную примету того, что они скоро въедут в город, заставляет героиню тревожно задуматься о том, что ждет ее здесь. Соответственно, в финале, когда Саша, опозоренная, уезжает из города, изображено совсем другое время года:

Давно уж осень. Дождик льет;
Грязь всюду в улицах стояла
(В ней чуть не тонет пешеход);
Холодный ветер завывает,

Деревья гнет, стучит в окно,
Солому с ветхих крыш срывает
И треплет ригу и гумно.

[Там же: 318]

Нередко уральские поэты обращались и к народному творчеству. В газете «Рудокоп» (1898–1899) Г.В. Олесов опубликовал свое стихотворное переложение «уральского народного поверья» под названием «Чертовкин гребень», историю кузнеца Вавилы. Произведение близко к жанру баллады, предполагающему встречу героев из разных миров, земного и потустороннего, что неизбежно влечет за собой катастрофу, гибель одного из них:

Вот идет Вавила сам не свой, угрюмый,
В голове толпятся думушка за думой,
Подошел к плотине, смотрит – а на досках
(Где белье днем моют бабы из деревни)
Как медведь мохната и с хвостом старуха,
Страшная такая, распустивши косы,
Волоса седые чешет большим гребнем,
Чешет, холит космы, словно молодуха.
Волосы до пяток. Гребень отливает
Ярким белым светом. Обомлел Вавила,
Дрожь пошла по телу, сердце замирает,
Да собрался с духом, крикнул, что есть силы.

«Чертовка» ныряет в воду, забыв свой гребень. Вавила забирает его, он слышал «от дедов», что гребень приносит удачу и богатство. Однако происходит обратное: он платит за свою дерзость жизнью – возвращает гребень, но уж поздно:

И мрачнее тучи ходит наш Вавила
Дома ему тошно, в кабаке немило.
Белый день все блазнит: «Ты отдай мой гребень!»…
Мочи нет работать, сна, еды лишилась,
Все ему постыло. Наконец, решился:
Как смеркаться станет, отнести уж гребень,
Положить на берег, где лежал он ране.
И под вечер с гребнем мужичок наш робко
К мельнице поплелся по знакомой тропке;
Проводила баба мужа до растани,
Но уже обратно наш Вавила бедный
Не вернулся больше во свою деревню

[Олесов 1898: 2–3].

Интересно отметить, что этот сюжет был довольно популярен и известен на Урале, его можно найти в сборнике преданий и легенд Урала: «Русалки в воде живут. Какой-то мужик гребень золотой нашел, дак к нему по ночам русалки ходили и говорили: “Отдай гребень, отдай гребень”. У русалки какой-то взял его (зап. в г. Сысерть от Н.И. Макаровой, 1893 г. р.)» *[Предания и легенды Урала 1991: 264]*. Не исключено при этом и обратное влияние: «народное предание», сочиненное Г. Олесовым, действительно стало народным после газетной публикации.

Уральская поэзия, сохранившаяся на страницах периодической печати, представляет собой интересный в жанровом отношении феномен. В ней действуют две разнонаправленные силы: с одной стороны, поэт стремится показать свою поэтическую образованность, знание образцов. Не случайны обращения к великим поэтам прошлого в стихотворениях, либо прямо посвященных, например, Байрону или Пушкину, либо ориентированных на признанные поэтические шедевры (песни в духе Кольцова, баллады и легенды с опорой на творческий опыт Жуковского и т. д.). С другой стороны, уральские поэты проявляют оригинальность в технике стихотворений – организации ритма, подборе лексики (использование неологизмов, диалектизмов, местных топонимов), в смешении разных жанров. Скорее всего, это взаимодействие обусловлено отсутствием собственной, «местной», литературной поэтической традиции. Часто в периодике печатались непрофессиональные литераторы. Создателями первой еженедельной политической и литературной газеты «Екатеринбургская неделя» были два горных инженера: управитель Каменского казенного завода Николай Александрович Полков и главный механик уральского правления Павел Капитонович Штейнфельд, в литературном отделе печатались не только Ф. Филимонов, Е. Гадмер, но и, например, лесничий Верхотурского лесничества Михаил Холодковский. Это были образованные люди, которые, однако, не всегда в достаточной степени владели художественной формой, в большинстве своем пользовались сформировавшимся жанровым каноном, но в то же время хорошо понимали, что Урал не может ограничиться только исправной работой заводов и устроенным бытом обывателей. Необходимо было творческое претворение окружающего пространства, которое способно осуществить искусство. Обустройство культурного пространства и происходило на страницах уральской периодики, но с ориентацией на известные хрестоматийные образцы. Видимо, периодом поисков, формирования местной поэтической традиции объясняется то обстоятельство, что уральские поэты создавали произведения во всех основных жанрах: ода, элегия, баллада, легенда, стилизация «народного предания», песня, поэма. Одновременно с этим поэты работали в жанрах, обусловленных самой формой еженедельной газеты: фельетон, эпиграмма. Уральскую поэзию конца XIX в. можно охарактеризовать в жанровом отношении как очень пеструю, одновременно

и ученическую, и стремящуюся к самостоятельности. Поэтому, с одной стороны, она обнаруживает явную зависимость от канонических жанров, с другой – демонстрирует способность к освоению достаточно широкого жанрового спектра: от элегии до поэмы, от баллады и идиллии до, пожалуй, самого успешного жанра поэзии, публикуемой в периодических изданиях, – жанра стихотворного фельетона.

ЛИТЕРАТУРА

Гейне из Ирбита. Последний привет отлетевшей малютке // Екатеринбургская неделя, 1884. № 34.

Грачев М. В день 15-го Мая // Екатеринбургская неделя, 1884. № 19.

Д-тъ. Гимназистка // Екатеринбургская неделя, 1882. № 17–20.

Кокосов А. Правда налицо // Екатеринбургская неделя, 1881. № 33.

Литературный дилетант. Виновата ли она? // Екатеринбургская неделя, 1879. № 11.

Олесов Г.В. Чертовкин гребень // Рудокоп, 1898. № 133.

Попов Г. Переселенцы // Екатеринбургская неделя, 1880. № 4.

Предания и легенды Урала: Фольклорные рассказы. Свердловск, 1991.

Селиванов П. Осенняя вьюга // Екатеринбургская неделя, 1880. № 42.

Селиванов П. На покосе // Екатеринбургская неделя, 1881. № 20.

Скромный поэт. Письмо к редактору // Екатеринбургская неделя, 1881. № 36.

Томашевский Б. У истоков фельетона // Фельетон: Сб. статей / Под ред. Ю. Тынянова, Б. Казанского. Л., 1927.

Филимонов Ф. Элегия // Екатеринбургская неделя, 1879. № 12.

1.3. Елизавета Гадмер: опыт авторского книготворчества *(О.В. Зырянов)*

> Дай нам на суд беспристрастный представить
> Клочья истерзанной нашей души!
>
> *Е. Гадмер. У стены*

«Я не знаю, есть ли у меня творческий талант, но я знаю, что не писать – это для меня значит: не жить. (Сочинять я начала прежде, чем выучилась писать). Не знаю также, должна ли я писать: я знаю только, что я не могу не писать. Моя горячая любовь к человеку и ко всему живущему неудержимо влечет меня к перу и властным, неумолкающим голосом в одно и то же время приказывает мне и умоляет меня: “пиши!” Могу ли я не идти на этот зов? Должна ли погасить в себе тот огонь, без которого жизнь померкла бы для меня и потеряла бы всякий смысл и цену?..» *[Елизавета Гадмер 2006: 60]*. Это откровенное признание малоизвестной уральской писательницы из письма к Л.Н. Толстому от 6 октября 1905 г. Приведенные

строчки дышат неподдельным пафосом оправдания индивидуального творчества, но в то же время исполнены драматических сомнений автора в своем «творческом таланте». «У автора нет имени!.. Дайте мне его!» – поистине крик души провинциального литератора «без имени», набравшегося смелости напрямую обратиться к общепризнанному гению мировой литературы. Кому же принадлежит приведенное выше проникновенно-искреннее и трагически исповедальное признание? – Имя этому автору: Елизавета Гадмер.

Краткая биографическая справка. Гадмер Елизавета Саввишна, урожденная Ушкова, в замужестве Голова – поэтесса, прозаик и драматург, переводчик, общественный деятель. Родилась 4 (16) октября 1863 г. в Лепсинской станице Семиреченской области, на самой границе с Китаем. Однако большая часть ее жизни (с младенческого возраста вплоть до 1908 г.) связана с Уралом, а именно – с Екатеринбургом. Здесь она окончила женскую гимназию, впервые выступила со своими стихами в газете «Екатеринбургская неделя» (1879), опубликовала свой первый авторский сборник (Екатеринбург, 1887). Произведения Е. Гадмер печатались в периодических изданиях края – в газетах «Урал», «Уральская жизнь», «Уральский край», «Пермский край», «Волжский вестник», «Приуралье», «Северный край», «Сибирская жизнь» и др., а также в петербургских журналах «Русское богатство», «Всходы» и «Маяк». Свойственная писательнице «горячая любовь к человеку и ко всему живущему» привела к тому, что в голодный 1891 год она открывает приют для женщин и детей, а в 1893 году – общедоступную библиотеку-читальню. Участвует Е. Гадмер и в других общественных акциях, например в работе по созданию первой в Екатеринбурге публичной библиотеки имени В.Г. Белинского.

Примечательна родословная Е. Гадмер. По линии отца она внучка известного Клементия Ушкова – крепостного Демидовых, получившего вольную в связи с успешным исполнением проекта отвода реки, казавшегося в инженерном отношении практически невозможным. По материнской линии происходит из рода Генриха Гадмера, выходца из Швейцарии, домашнего учителя в российской глубинке, человека трагической судьбы, покончившего самоубийством «из-за невозможности выполнить в назначенный срок принятое на себя обязательство» *[Там же: 5]*. В одном из стихотворений, посвященном его памяти, поэтесса напишет: «Никогда я тебя не видала, / (Раз лишь видела как-то во сне). / Но люблю тебя! Сердце сказало, / Что твой дух воплотился во мне» *[Гадмер 1911: 44]*. Не случайно имя деда-швейцарца выбрано поэтессой в качестве литературного

псевдонима, сопровождавшего ее практически всю творчески сознательную жизнь[1].

Однако Гадмер для нас интересна прежде всего как литератор – автор нескольких поэтических, стихопрозаических и прозаических книг. Проблема, которая будет находиться в фокусе нашего внимания, – природа *авторского книготворчества*, эволюция архитектонических принципов больших текстовых ансамблей. Сразу же заметим, что данная проблема требует некоторых предварительных замечаний теоретико-методологического характера.

Восприятие стихотворного текста (пусть и вполне самостоятельного) в автономном режиме – не что иное, как «идеализированная неадекватность». Читатель, даже имея дело с отдельным текстом автора, вынужден так или иначе соотносить его с общим контекстом: будь то контекст культурно-исторический, контекст цикла, литературного направления, поэтической темы и т. д. Соотношение различных видов контекста – непременное условие адекватной читательской рецепции. Так называемый «спектр адекватности» в восприятии художественного произведения напрямую зависит от актуализации читателем целой системы значимых контекстов.

В свете сказанного принципиально различный статус приобретает стихотворение, с одной стороны, в газетной или журнальной подборке, а с другой – в структуре поэтического сборника или в архитектонической целостности авторской книги. Если в первом случае можно говорить лишь о случайных (окказиональных) межтекстовых связях, конституирующих «суммативную» природу цикла или «серии» *[Тюпа 2003: 53]*, то во втором случае – уже об ансамблевом образовании интегративного порядка, приближающемся к архитектонической целостности отдельного произведения *[Там же: 54]*.

Граница между поэтическим сборником и собственно книгой не всегда представляется отчетливой. Так, применительно к изданию «Стихотворения Елизаветы Головой» (Екатеринбург, 1887) использование термина «сборник» кажется более уместным и оправданным. Издание это по своему составу и внутренней структуре (в отличие от книжной манифестации) еще не

[1] Словарь псевдонимов И.Ф. Масанова фиксирует лишь одно имя – *Голова*, давая ему следующую расшифровку: Елизавета Савишна Ушкова-Голова *[Масанов 1956: 296]*. На самом деле творческим псевдонимом Е.С. Ушковой-Головой стало имя *Елизавета Гадмер* (от девичьей фамилии матери). См. об этом в единственном на сегодняшний день опыте реконструкции творческой биографии писательницы *[Курочкин 1982: 87]*.

достигает художественно-архитектонического единства, а следовательно, не может претендовать на статус поэтической книги.

Сборник посвящен Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке 1887 г. в Екатеринбурге. Конкретный повод (привязка к определенному географическому региону) потребовал от автора обращения к местной, уральской теме. Перекликающееся напрямую с общим посвящением сборника первое стихотворение вводит живописный, красочный образ Урала как «мрачно-величавого красавца Севера». Формально стихотворение делится на две части, представляя из себя монтажную композицию. Но на самом деле в его содержательной структуре можно выделить три части. Первая, экспозиционная, – общая характеристика сумрачного и царственного Урала «в короне грозных, диких скал». Примечательно, что преобладающей чертой уральской местности становятся именно горы: «Есть что-то мертвое в скалах, / В пещерах здешних, в сталактитах, / В порфирах, в девственных гранитах, / Застывших в страшных крутизнах» *[Гадмер 1887: 2]*. Вторая часть вводит лирического героя, маркированного грамматической формой 1-го лица: «Люблю извилистой тропой / Бродить в ущелье одиноком…»; «Люблю и поле! Широко / Оно раскинулось, как море…» *[Там же: 3]*. Одическая установка автора сообщает описанию уральской природы празднично-возвышенный, приподнято-торжественный тон. Точка зрения лирического субъекта несколько смягчает картину, придавая ей задушевность. Третья часть дает образ города Екатеринбурга, освещает его историю и современное состояние. Упоминание в тексте великого реформатора Петра, основавшего город в самом «сердце рудного Урала», а также императрицы Екатерины, имя которой по праву носит город, согласуется с отмеченной выше одической традицией. Гадмер подчеркивает особо выгодное геополитическое положение города: «Где цепь Урала разняла / Рука природы прихотливо / И словно лентою пролива, / Европу с Азией слила…» *[Там же: 4]*. Екатеринбург, с позиции автора, – восточная граница европейской России, своего рода ворота в Сибирь: «Он научил восток всему, / Чем славен запад хитроумный…». Образ горнозаводского края, «богача-Урала», по Гадмер, согласуется с идеей М.В. Ломоносова о том, что «богатство России должно прирастать Сибирью». Отличительная черта Урала – не только рельефные складки местности, но и прежде всего россыпи подземных богатств, несметные залежи полезных ископаемых. Вот как об этом пишет уральская поэтесса:

Рука людская разнесла
Покровы гор без сожаленья
И в заповедные владенья

Дорогу трудную нашла;
Открыла мрамор, малахит –
Дворцов и храмов украшенье –
Песчаник, яшму и гранит,
Цветных камней и руд смешенье
И все, чего не сосчитал
И сам таинственно-угрюмый,
Как бы томимый черной думой,
Прекрасный царственный Урал.

[Там же: 4]

Напрашивается прямая параллель с одой М.В. Ломоносова «На день восшествия на Всероссийский престол … Елисаветы Петровны 1747 года»: «И се Минерва ударяет / В верьхи Рифейски копием; / Сребро и злато истекает / Во всем наследии Твоем. / Плутон в расселинах мятется, / Что Россам в руки предается / Драгой его металл из гор, / Который там наука скрыла; / От блеску дневного светила / Он мрачный отвращает взор» *[Ломоносов 1984: 84–85]*.

Однако нужно отдать должное нашему автору. Гадмер не скрывает глубоко противоречивой природы имперской цивилизационной политики, тех тяжелых последствий, которые несет колонизация восточных народов.

Что огорчить тебя могло,
Равнины царь многокоронный?
Что над главою непреклонной
Печали облаком легло?
<…>
Что, кроме заступа, пилы,
Машины, плуга, против воли,
Ты дал нам пушки, кандалы –
Орудья смерти и неволи?
<…>
Иль та неведомая ширь
Твой взор тоскующий смущает,
Где так обильно поглощает
Людей отверженных Сибирь?

[Гадмер 1887: 4–5]

Упоминание орудий пыток и сосланных в Сибирь каторжан и поселенцев привносит дополнительную краску в картину Урало-Сибирского региона. Однако заметим, что выдержано это упоминание не в утвердительном тоне, а в модусе вопрошания, согласующемся с доминирующей одической традицией.

За стихотворением-посвящением следует еще одна лирическая пьеса – «К Уралу», в которой природные описания соседствуют с автобиографическими мотивами и элегическими признаниями. В создании образа «сурового Урала» показательна

перекличка с предыдущим стихотворением: «Урал суровый, нелюдимый! / Меня ты с детства приютил, / Своей красой невыразимой / Меня ты с детства восхитил» *[Там же: 6]*. Таким образом, есть основания полагать, что вводная часть поэтического сборника образует своего рода лирический диптих – микроцикл, посвященный родному краю. Следующие за ним стихотворения выдержаны уже в другой тональности и практически никак не стыкуются с заявленной в посвящении темой. Только один раз еще всплывает в стихах Гадмер топонимическая реалия уральского края: имеется в виду стихотворение «У целебного ключа» с характерным подзаголовком «Курьи». Тематика остального поэтического массива (17 стихотворений) свидетельствует в пользу аморфности циклической структуры сборника.

Вся оставшаяся часть стихотворных текстов выстраивается с учетом двух жанрово-тематических стратегий. Первая предполагает ориентацию на жанры интимной лирики: элегия, исповедь, медитация, песня-романс. В качестве доминанты выступает элегический модус художественности. Автор не останавливается даже перед откровенным перепевом, воспроизведением легко угадываемых литературных клише. Так, поддерживающее горнюю топику Урала стихотворение «На диких горных высотах…» выдержано в стихотворном размере четырехстопного ямба с использованием исключительно парной мужской рифмовки, что заставляет вспомнить предсмертную исповедь Мцыри. Ср.: «Пусть в розе жизненной шипов / Найду я больше, чем цветов, / И терния в земном пути / С борьбой придется мне пройти. / В борьбе и голову сложить – / Пусть будет так, я рада жить: / Я мало так еще жила, / Так мало пользы принесла» *[Там же: 9]*. Но в сюжете стихотворения можно усмотреть и полемику Гадмер со своим великим предшественником. Смерть, что, «как страж немой», стояла над душой лирической героини, постепенно отступает: «Она умчалась, я жива!..». Заканчивается же монолог не фаталистическим спором с судьбой, а молитвой во славу Творца: «В моей душе, как мавзолей, / Стоят могучие слова: “Благодаренье – я жива!” / Благодаренье? но кому? / То вечный памятник Тому, / Кто в каждом атоме вложил / Задаток тайных, мудрых сил, / А человеку разум дал, / Чтоб эти силы он познал…» *[Там же: 9]*. Религиозное сознание – важнейшая составляющая лирики Е. Гадмер, что особенно ощутимо проявится в поздней книге ее стихов, включающей, однако, стихотворения самого раннего периода.

Еще одна отличительная черта поэзии Е. Гадмер – использование социально значимых мотивов, окрашенных риторикой моралистической проповеди. Показательно в этом отношении стихотворение «Осень». Выдержанное в духе элегического пейзажа,

оно заканчивается совершенно неожиданным, но убедительным в социально-психологическом плане образом-сравнением: «Так банкрот, в своем добре невольный, / Молчаливо с горечью глядит, / Как пришлец рукою своевольной / Строгий суд в дому его вершит. / Что кругом, едва он понимает; / Сердце сжала жгучая тоска, / И с тупым вниманьем он считает / Роковые звуки молотка» *[Там же: 23]*. Социальная тематика оказывается доминирующей в стихотворении «Во мраке» («Среди шумной толпы суетливой…»). Тема детской нищеты и бесправия была знакома Гадмер не понаслышке. Поэтому вполне понятен публицистический призыв, звучащий в финале стихотворения: «Протянув свои грязные руки, / О, просите, малютки с сумой, / Чтобы мир облегчил ваши муки, / Чтобы образ он дал вам людской!» *[Там же: 38]*.

Сочетание интимности и публицистичности – характерная черта лирики Гадмер. Но еще одна жанровая стратегия, ее определяющая, – установка на стихотворения нарративного типа. Отметим в общем корпусе текстов ролевые стихотворения в форме драматизированного монолога «Исповедь сестры милосердия» и «Ариадна на острове Наксосе», аллегорическую балладу «Утес», драматизированную балладу «Песня вьюги», социально-психологическую новеллу «Жена офицера», описательное стихотворение «Мертвый лес (С поезда железной дороги)».

От стихотворного сборника 1887 г. обратимся к более поздней книге стихов Е. Гадмер «Вечерний звон» (1911). В плане авторского книготворчества ее можно смело назвать *итоговой* (после нее, насколько нам известно, Гадмер уже не выпустила ни одной стихотворной книги). Интересно также, что в свое последнее издание она включила и ранние по времени написания стихи (о чем мы еще скажем), но позиция их в составе циклического единства определяется не реальной хронологией, а концептуально-авторским заданием, архитектоникой всей книги.

Омский исследователь лирики О.В. Мирошникова обратила внимание на такое примечательное явление, как серия «итоговых» стихотворных книг в русской поэзии рубежа XIX–XX вв. *[см.: Мирошникова 2003: 140–160]*. Наряду с созданием книг-канонов («Последние песни» Н.А. Некрасова, серия выпусков «Вечерних огней» А.А. Фета) и основным массивом книжной серии (стихотворные книги Я.П. Полонского, А.Н. Плещеева, К.М. Фофанова, К.К. Случевского, А.М. Жемчужникова, А.А. Голенищева-Кутузова и др.) она отметила также «вторую волну» – подражательные и провинциальные издания, примыкающие к серии «итоговых» книг и нещадно эксплуатирующие их жанровую модель. Интересен круг этих вторичных авторов и их региональная «прописка»: *Кукольник П.В.* Последний кусок моей духовной пищи. Вильно, 1882; *Ливанский И.В.* Поминки. Орел, 1883; *Переводчикова А.В.* Вечерние тени. Саратов, 1897; *Безобразов Н.Ф.* За тринадцать лет (1888–1901). Пенза, 1903; *Аносов Ив.А.* Надгробные огни. Харьков, 1913; *Барсов А.А.* Минувшие радости и скорби. Муром, 1913. По нашему мнению, именно к данному корпусу провинциальной поэтической продукции, следующей в основном русле указанной книжной серии, относится и «итоговое» издание Е. Гадмер «Вечерний звон» (Липецк, 1911).

В доказательство выдвинутого тезиса приведем два аргумента. Один «внешний», эксплицированный в поэтике самого заглавия. «Вечерний звон», напрямую пересекающийся с широко известной одноименной элегией-романсом И.И. Козлова (перевод стихотворения Т. Мура), обнаруживает прямые параллели с заглавиями книг указанной серии: «Вечерние огни» А. Фета, «Вечерний звон» Я.П. Полонского, «На закате» Я.П. Полонского и А.А. Голенищева-Кутузова, «Перед закатом» Д.К. Лазандера, «Вечерние тени» А.В. Переводчиковой, «Вечерний свет» Т. Ардова.

Второй аргумент «внутренний» – архитектоническая целостность цикла и наличествующий в ней инвариантный сюжет. Так, поэтическая книга Гадмер состоит из 34 стихотворений. Некоторые из них представляют собой жестко организованные архитектонические ансамбли текстов в форме микроциклов. По терминологии В.И. Тюпы, это *монтажные композиции*: по преимуществу диптихи или триптихи, реже – четырехчастные «сонатные» построения *[Тюпа 2003: 54]*. Чаще всего на практике монтажные композиции – это или «“сиамское” лирическое единство, находящееся «где-то между единичным текстом и полноценным циклом» *[Там же]*, или суммативный цикл в виде серии *вариаций*.

Приведем примеры: трехчастные композиции – стихотворения «Пасхальный звон», «Осень», «Лесная глушь», «Звездное небо»; двухчастные композиции – стихотворения «Христос воскрес!», «Новый год», «Даль», «Два вечера». Выделим также стихотворный цикл из пяти произведений, составленный и сгруппированный самим автором: цикл «Из Гейне». Но применительно к книге Гадмер можно говорить не только об авторских, но и о рецептивных циклах. Так, стихотворения «Последняя мольба» и «Дедушке» (с общим подзаголовком «Памяти Генриха Гадмер») вместе с предшествующим им циклом «Из Гейне» и последующей группой текстов («Смерть», «Смерти нет!» и «Придет пора, и смерть протянет…») образуют некую структурно-содержательную общность, восприятие которой во многом определяется рецептивно заданным контекстом. Таким образом, само текстовое пространство сборника обнаруживает циклические единства

и межтекстовые связи. Это единство более высокого – рецептивного – характера, обусловленное строго продуманным автором архитектоническим принципом целого. Выделим некоторые циклические единства и опосредующие их логико-семантические связи, двигаясь поступательно в архитектоническом пространстве книги.

Открывает книгу своего рода триптих: стихотворения «Колокол», «Пасхальный звон» и «Христос воскрес!». К нему примыкает четвертое стихотворение «Слава в вышних!». Этот сверхтекст объединен темой Пасхи, самого большого праздника православных христиан – Воскресения Христова. В нем задаются основные образно-мотивные линии, ключевые образы-сигналы. К празднику Христова Воскресения примыкает и другой праздник – «Новый год» (стихотворение № 5). Важно, что поэтесса интегрирует его в тему ночного размышления. Вообще контекст ночной поэзии – основа многих сверхтекстовых связей внутри поэтической книги.

Стихотворение «Молитва» задает еще один модус лирического сознания, который пройдет через все пространство книги стихов. Примыкающее к «Молитве» стихотворение «Меня судьба не баловала…» также может быть отнесено к молитвенной лирике. Таким образом, два стихотворения составляют своеобразный лирический диптих, в котором всякий раз по-своему реализуется молитвенный дискурс.

Стихотворение «Бывают дивные мгновенья…» выполнено в примечательной для Е. Гадмер жанрово-композиционной манере: картина природы находит аналогию в мире человеческой души или в духовной жизни человека. Такие стихотворения-аналогии (или аллегории) создаются, как правило, на четко выдержанной логико-рационалистической основе, что зачастую снижает уровень их художественности. По данной модели будут выстраиваться многочисленные пейзажно-философские стихотворения, составляющие «ядро» поэтической композиции книги.

Следующие тексты объединяются темой творчества, призвания поэта. Меняется и их субъектная организация. В этих текстах (в отличие от пейзажно-философской аллегорической лирики с установкой на «всеобщность») доминирует лирическое «я» поэта. Первое стихотворение, которое открывает данную тему, – «Пророк Илья, гласит преданье…». К нему примыкают стихи «Элегия» (предмет, типичный для лирического творчества), «Музе» и «О, зачем не дано мне чудесной…». «Элегия» задает элегический модус, который, собственно говоря, и определяет всю систему указанных монотематических стихотворений. Здесь мы выходим на инвариантный сюжет всей книги. Это

романтическое стремление лирического героя в область мечты и идеала, пусть минутное обретение счастья и неминуемые разочарования, измена, обман.

Со стихотворения «Берег спит, одетый легкой мглою…» начинается большой «природно-аллегорический» цикл. В этот цикл рецептивного типа следует отнести стихотворения: «Где в роще густой и тенистой…», «Озеро», «Сердце», «Оттепель», «Разлив», «Даль». Начиная с последнего стихотворения особенно ощутимой становится романтическая тема – со всеми ее накопленными к тому времени в культуре поэтического слова банальностями: «О, как душа порою рвется / Лететь в неведомую даль, / Где мгла синеет, как вуаль, / Куда змеей дорога вьется» *[Гадмер 1911: 24]*. При этом обнаруживаются достаточно трафаретные черты «лирики желаний». Оптативные конструкции на уровне грамматики поэзии обнаруживают установку авторского сознания на освоение мечты, обретение чаемого лирической героиней идеала. Лирико-философская миниатюра в форме восьмистишия «Чем томительней разлука…» обобщает накопленный опыт души, вступающий в согласие с законами природного мира.

Ранние стихотворения «Два вечера» проявляют, с одной стороны, законы лирической циклизации (здесь важен принцип структурно-семантического и композиционного контраста), а с другой – законы природно-антропологического параллелизма (с его конструктивным принципом метафорического олицетворения и тождества). Природный фон кардинально меняется (летний вечер – осенний вечер) – меняется и душевное настроение героя. Но оно не поставлено в прямую зависимость от настроя природы. У души есть свои парадоксальные закономерности, свой внутренний, сокровенный ритм.

Последующий микроцикл «Осень» актуализирует уже не столько бинарную оппозицию и конструктивный принцип контраста, сколько принцип композиционной триады. Картине природы (первое стихотворение) противостоит желание человека, его «надежда в счастье лучшей жизни», хотя и подвергаемая проблемному сомнению (второе стихотворение). Заметим, что второе стихотворение раньше было представлено в составе стихопрозаической книги «Птицы небесные». Включение его в микроцикл «Осень» акцентирует в нем прежде всего антропоморфную тему романтического стремления. Третье стихотворение микроцикла переносит действие опять-таки в мир природы. Образ «дуба», что «горделиво и прямо, / Сын непокорный, стоит; / борется с бурей упрямо, / Гневно вершиной шумит» *[Там же: 30]*, с позиции автора задает пример человеческому общежитию.

Аллегорический характер носит и стихотворение «Зима», в котором, может быть, в самом чистом виде проявлены архетипические основы инвариантного сюжета книги: 1) сетование о прошлом («Где ты, лето?)»; 2) наступление зимы – аллегория смерти («Белым пухом оделась земля»); 3) вера в возрождение природы и души («Все весною опять заликует, / Сбросит тяжесть холодных снегов!»; 4) наступление грядущей весны («Зреют новые силы под снегом…») – символ духовного обновления человека («Так и дух наш под тяжкой пятою – / Под давленьем суровой судьбы – / Вырастает и крепнет порою, / Закаляясь для новой борьбы» – *[Там же: 31]*).

Последующий микроцикл «Лесная глушь» интересен в нескольких отношениях. Первая его часть вводит метафорическое уподобление природы храму: «Это храм! С благоговеньем / Ты входи в него: / Слышишь? Птички славят пеньем / Бога своего» *[Там же: 32]*. Вторая часть «Тихо озеро. Ложится…» продолжает тему одноименного стихотворения «Озеро». Третья часть предвосхищает финальную тему книги – тему смерти, своего рода поэтического завещания: «Когда вечным сном могилы / Позабудусь я, / Неизменный друг мой милый, – / Лес, возьми меня!» *[Там же: 35]*.

Стихотворение «Снилось мне, что я шла по дороге лесной…» – опять-таки аллегория, но аллегория жизненного пути. На этом пути важен мотив манящей мечты, сокровенного соблазна, под властной силой которых только и происходит движение. Примечательно, что начинается движение в сумрачной лесной глуши (см. предыдущее стихотворение), «озаренной причудливо полной луной». Лунное освещение с его «властью чудесной» – ведущий мотив следующего стихотворения «Ночь. Все небо затмила собою…». И здесь главную роль выполняет образ «чародейки-луны». Так волею автора протягиваются едва заметные нити от одного стихотворения к другому.

Пример развернутой аллегорической композиции, устанавливающей параллель между небесным сводом и миром людских сердец, – стихотворение «В туманной мгле недвижных туч…». Следующее стихотворение как бы подхватывает основание предыдущего сравнения и прямо называется «Звездное небо». В этом стихотворении очевидны и слабости лирического письма Гадмер – неровный стиль, проявление подчас неоправданных прозаизмов. Для Гадмер типична тема контрастного противопоставления мира природы и общественных отношений. В заключительной, третьей части стихотворения звучит мотив молитвы «за грешных людей» *[Там же]*.

Цикл «Из Гейне» включает в себя достаточно известные произведения германского поэта-романтика («Отчего так розы

побледнели?», «Вопросы» и др.). Но его роль состоит в другом. Этот цикл предваряет серию автобиографических текстов: «Последняя мольба» с примечательным подзаголовком «(с немецкого). Посвящаю памяти Генриха Гадмер». Следующее стихотворение так и называется: «Дедушке (Памяти Генриха Гадмер)». Два стихотворения на смерть деда, покончившего самоубийством, задают вектор экзистенциального постижения проблемы смерти.

Три финальных стихотворения показательны не только в связи с предыдущим автобиографическим микроциклом, но и в общей смысловой архитектонике книги стихов. Это своего рода триптих «Смерть», «Смерти нет!» и «Придет пора, и смерть протянет…». Срединное положение в этом микроцикле (и предпоследнее положение в составе всей стиховой композиции) занимает текст, напрямую продолжающий начальную тему – праздника Воскресения Христова, Пасхи. Только вместо пасхального колокольного звона здесь звучит песня природы: «Смерти нет, а есть забвенье, / Мыслит ум, природе в тон: / Смерть – от скорби избавленье, / Бренной жизни обновленье, – / Мудрой Благости закон *[Там же: 46]*. В этих строчках, по сути, выговаривается основная тема всей стихотворной книги: «Мыслит ум, природе в тон». Вся книга Гадмер – это медитация, размышление автора о законах духовной жизни, о душевных стремлениях личности, о согласовании этих законов с мудрой благостью природы. Отсюда и кольцевое обрамление, составляющее основу циклизации поэтической книги.

Как свидетельствует рукописный архив Гадмер, на обложке книги в качестве эпиграфа значился следующий текст:

О, где ты, светлый идеал
Живой, святой любви,
Что нам Господь наш завещал!
В цепях ты и в крови!..

Но прочь, тоска! Хоть ночь темна,
И в ней просвета нет,
Ведь все же кончится она,
Ведь будет же рассвет!»

[Елизавета Гадмер 2006: 31–32]

Он очень точно передает основной смысл и пафос поэтической книги, архетипическую основу ее инвариантного сюжета. Тема идеала и духовного стремления, победы дня над ночью, жизни над смертью – основная в книге стихов «Вечерний звон». Книге, которая во многом подытожила творческие искания уральской поэтессы.

II

Наряду со стихотворными книгами в творчестве Е. Гадмер выделяется ряд стихопрозаических книг, в которых стихотворные тексты перемежаются с прозаическими, если не сказать иначе: прозаические тексты (доминирующие по объему в составе цикла) допускают стихотворные вставки или лирическое «обрамление».

Книга «Птицы небесные» (СПб., 1904) открывается стихотворным вступлением. Стихотворение «В неволе» («Я – бедная птичка: сижу я в плену…») и своей исходной ситуацией, и драматическим конфликтом (тоска по воле и плен темницы), и субъектным строем (вариант ролевого монолога от лица «бедной пленницы»), и семантическим ореолом четырехстопного амфибрахия, зарифмованного попарно и замкнутого исключительно мужской рифмой, уводит к тексту-прецеденту – пушкинскому «Узнику» («Сижу за решеткой в темнице сырой…»). К пушкинскому же сюжету (на сей раз к лирической пьесе «Птичка») уводит и второе стихотворение книги «Любите птичек!», написанное трехстопным хореем. У Пушкина – традиционный четырехстопный ямб, но не в этом дело. Сам поэт разъяснил повод к написанию стихотворения в письме к Н.И. Гнедичу от 13 мая 1823 г.: «Знаете ли вы трогательный обычай русского мужика в Светлое воскресение выпускать на волю птичку? вот вам стихи на это…» *[Пушкин 1979: 50]*. Христианскими мотивами – наподобие церковной проповеди – проникнуто и лирическое воззвание Е. Гадмер «Любите птичек!» Однако и в этом стихотворении она использует прием ведения речи от лица «божьих птичек»: «Дети! Божьи птички / Умоляют вас: / Пожалейте, детки, / Не ловите нас! <…> Бог создал нам крылья, / Чтобы нам летать, / А не в тесной клетке / Биться и страдать… *[Гадмер 1904: 4–5]*. В цитируемом стихотворении просматривается ориентация еще на один пушкинский текст – известную песенку из поэмы «Цыганы» «Птичка божия не знает…» (не отсюда ли и хореический размер?). От Пушкина идет и название «божьи птички». Однако тут же просматривается некоторая полемика. У Пушкина «птичка божия не знает / Ни заботы, ни труда, / Хлопотливо не свивает / Долговечного гнезда, / В долгу ночь на ветке дремлет; / Солнце красное взойдет, / Птичка гласу Бога внемлет, / встрепенется и поет. <…> Людям скучно, людям горе; / Птичка в дальние страны, / В теплый край, за сине море / Улетает до весны» *[Пушкин 1977: 154]*. Пушкинская «птичка» выступает символом природной естественности и простоты, довольства и счастья, той природной «галилейской мудрости» (Д.С. Мережковский), воплощением которой в поэме становится Старый цыган. Это руссоистская линия противопоставления мира природы и естества несовершенству человеческого общежития, несправедливости социального устройства.

В рамках привычной романтически руссоистской темы Е. Гадмер акцентирует несколько иное – идею страдания божьей твари: «Много нам заботы, / Много нам труда! / Мы должны в тревоге, / В страхе быть всегда… <…> Без того у птички / Много так врагов; / Всякий-то бедняжку / Обижать готов! / Без того опасность / Ей грозит весь век: / Холод, голод, бури, / Хищник, человек…» *[Гадмер 1904: 4, 5]*. Особенно значимой в представлении Гадмер является оппозиция «божьи птички» – «злые люди». Поэтому не случайно первое стихотворение заканчивается молитвенным призывом к Богу, чтобы Он образумил злых людей: «О Боже! молю – Ты их сердце смягчи / И быть справедливыми их научи!» *[Там же: 3]*. Адресатом второго стихотворения становятся малые детки, невольные виновники бедственного положения небесной твари. В качестве рефрена через все стихотворение проходит призыв: «Детки! Божьи птички / Умоляют вас: / Пожалейте, детки, / Не губите нас!». В последней строке призыва смена глагольных форм выражает авторскую позицию: от глаголов с негативной семантикой «не зорите», «не ловите», не губите» к глаголам с позитивной семантикой «защитите», «полюбите». Недаром мотив евангельской любви, испытываемый отношением к бедной небесной твари, становится высшей точкой стиховой композиции.

Еще одно стихотворение, на сей раз выдержанное в размере четырехстопного хорея, связывается с прецедентным пушкинским текстом. Это «Лесная птичка» с ее прямым обращением к детям: «Дети, дети! вспоминайте / Милых птичек в холода / И для них приберегайте / Крошек, зернышек тогда! / Вас за все заботы эти / Сам Господь благословит: / верьте, птички – Божьи дети, / И любить их Он велит» *[Там же: 21]*. Евангельская тема реализуется в следующих строчках, обращенных к лесной птичке и посвященных ее борьбе с природными невзгодами: «Но старается страданья / Птичка стойко превозмочь, / Перенесть все испытанья / И в борьбе не изнемочь. / Что же? вера в Провиденье / эту силу ей дает? / Иль великое терпенье / В сердце крошечном живет?..» *[Там же: 19–20]*.

Претендующие на кульминационное значение в составе цикла стихотворения «Христос Воскрес!» и «Перелетные птицы» также эксплицируют заветные смыслы, содержащиеся в пушкинском интертексте. Обычай, соблюдаемый на Светлое воскресение, вызывает в сознании поэтессы ритуальную формулу, с которой связывается как преображение природы и мира («Синеет ярко / Лазурь небес, / Щебечут птички: / Христос воскрес!»),

так и духовное преобразование всего человечества: «О, пусть бы в людях / Дух зла исчез, / И сердце пело: Христос воскрес!» *[Там же: 64]*. Мотив перелетных птиц, как мы видели, был задан Пушкиным в его песенке о «божьей птичке» в поэме «Цыганы». Развитие его дается Е. Гадмер в финале «Перелетных птиц»: «Законодатель мирозданья / Воздушный путь им начертил / И в сердце слабого созданья / Инстинкт могучий утвердил: / С надеждой в счастье лучшей жизни / Края родные покидать / И за пределами отчизны / Весны грядущей ожидать» *[Там же: 65]*. Финал этот обнаруживает биографический и аллегорический подтекст темы. Птицы небесные выступают у Гадмер воплощением человеческой мечты о свободе и счастье. Таким образом, происходит подключение к традиционной романтической схеме, выход к исконно романтическому конфликту земного и небесного, природного и социального, свободы и неволи.

Субъектный строй книги обнаруживает еще одну специфическую особенность. В рамках отмеченной нами руссоистской темы для Е. Гадмер оказывается принципиально важен *феномен детского сознания*. Сознание это проявляет себя сразу же в нескольких важнейших аспектах. Прежде всего, это детская тема (образы детей в сюжете и адресная обращенность к детям). Два этих момента – важнейшие слагаемые детской литературы. И книга «Птицы небесные», конечно же, относится к разряду детской литературы, кругу детского чтения. Отсюда, кстати, и установка на определенный жанрово-стилевой раздел: сказка, незатейливый рассказ, поучительный тон, прямые назидательные рекомендации.

Но этим не ограничивается у Гадмер освоение феномена «детского сознания». Здесь важны как минимум еще два момента. Во-первых, Гадмер исповедует систему «детских» ценностей, означенных известным евангельским призывом: «Будьте как дети». Жалость, сострадание и любовь – природные и естественные проявления человечности, которые чаще всего встречаются именно в детской натуре, в душе ребенка, а не в огрубелом сердце взрослого человека. Но они-то и заставляют напомнить о том, что душа по природе своей христианка и проявляет себя именно в мире детства.

Во-вторых, для Гадмер принципиально важно сознание ребенка как некий «магический кристалл», через который преломляется картина мира. Использование феноменологии детского сознания позволяет Гадмер не просто заявить детскую тему и отстоять систему «детских» ценностей, но и утвердить детское сознание как специфическую аудиторию слушателей, реализовать его в полном объеме как акт художественной рецепции в системе эстетических отношений *автор – герой – читатель*.

Обращение к детям становится жанрообразующим моментом в прозаической сказке «Жалобы птичек». Сказка строится на фантастическом допущении, обнаруживающем притчевый смысл авторского замысла. Жаворонок по просьбе всех лесных птиц взвился в высь неба, к престолу Всевышнего, чтобы отнести ему жалобы всех пернатых. «О, какой глубокой тоской, какой бесконечной скорбью звенела в безбрежной небесной пустыне его рыдающая песнь! Сколько муки, сколько слез было в ней! <…> – Господи! – молил он кротко: – Ты видишь наши страдания, Ты знаешь, сколько зла причиняют нам люди! Заступись же за нас! Защити нас Своею могучей десницей! Я не прошу, Господи, чтобы из-за нас Ты наказал человека, а молю Тебя только – вразуми его! И Бог услышал его молитву» *[Там же: 14–15]*. Вразумление «жестоких людей», по замыслу самого Всевышнего, должно было пойти на пользу заблудшему человечеству. Исчезновение пернатых приводит к экологической катастрофе: «Плач и стенания раздавались по всей земле, уныние и отчаяние наполнили все сердца» *[Там же: 17]*. А это, в свою очередь, оборачивается покаянием людей. В финале сказки по воле Бога восстанавливается экологическое равновесие, и радостно, весело в поднебесной зазвенела «благодарственная песня жаворонка».

Сказка сменяется еще одним прозаическим жанром – на этот раз натуралистическим очерком «Красный воробей». Соседство столь контрастных жанров, по всей видимости, входило в задание автора, в его циклический замысел. Но есть тут и свой круг идей и мотивов, и свой тип субъектной организации, что является общим достоянием всей книги и всех прозаических жанровых «вставок» в ней.

Рассказ «Красный воробей» значительно объемнее (по сравнению с предшествующей сказкой), но в субъектно-архитектоническом плане выполнен однотипно – с «ролевой» позиции красного воробья, который выступает и как действующее лицо (персонаж), и как рассказчик (субъект сознания и речи). Романтический конфликт свободы и неволи раскрывается уже на первых страницах: «Свобода!.. Ах! это ведь такая бесценная вещь, которой ничто, ничто не заменит!..» *[Там же: 23]*; «Для нас, имеющих крылья, могущих уноситься на них за многие тысячи верст, для нас свобода, может быть, дороже, чем для других живых существ, способных только ходить или ползать» *[Там же: 38]*.

К типу романтического конфликта следует отнести также ценностную оппозицию мечты и действительности, которую приоткрывает для себя герой (красный воробей), находясь уже в плену, что окрашивает его медитацию в элегический тон: «И как же грустно было потом возвращаться от этих светлых сновидений к

печальной действительности!..» *[Там же: 24]*. От Руссо идет и традиция противопоставления природного и социального – причем в пользу именно природного. Сам выбор субъектной позиции подчеркивает важность сознания естественного и природного человека. Это позволяет автору ненавязчиво (через систему «остраняющих» приемов) раскрыть социальную тему, выявить причины, побуждающие птицеловов заниматься их постыдным промыслом.

Выражению авторской позиции (помимо слов самого красного воробья) служат также замечания некоторых других персонажей, так или иначе согласующиеся с христианскими идеями и ценностями. Первый, кто озвучивает эту позицию, – один из приятелей птицелова Митрича: «Эта тварь несчастная как мается! … Смотри, сват, ужо ответишь ты за них перед Богом, достанется тебе на Страшном суде!..» *[Там же: 34]*. Еще более определенно истину евангельской любви и сострадания, близкую авторской позиции, высказывает некий безымянный персонаж, смахивающий на юродивого, – «какой-то благообразный старичок, с длинными седыми волосами, с кожаной сумочкой на плечах, похожий не то на странника-монаха, не то на заштатного священника, отправившегося на богомолье». Именно ему отводится в рассказе обличающее слово, направленное в адрес птицелова Митрича: «Грешник ты, грешник!.. великий грешник! Ты думаешь, если птичка мала, то некому и вступиться за нее? Ошибаешься! Перед лицом Господа, создавшего ее, ее страдания, может быть, также велики, как и твои» *[Там же: 35]*. Показательно, что заключительные слова о страданиях «малых сих» повторятся в рассказе еще дважды, в том числе и в самом финале – как итоговое умозаключение от лица самой небесной твари: «Люди, люди! что вы сделали со мной! За что искалечили меня? <…> Как знать, вольный ветер, – может быть, перед лицом Всевышнего, создавшего нас, наши страдания так же велики, как человеческие» *[Там же: 63]*.

В рассказе представлен пример своего рода моральной утопии. Примечателен образ гимназического учителя истории Андрея Борисовича, о котором говорится, что «каждую весну этот добрый человек выпускал в лес всех своих питомцев, а осенью накупал новых» *[Там же: 46]*. Как видим, поведение доброго старичка-учителя совершенно соответствует христианскому обычаю, который описывал Пушкин в стихотворении «Птичка».

Следующая стихопрозаическая книга Е. Гадмер – «Вечная каторга (Рассказ лошади)» (СПб., 1914) – продолжает традицию, начатую предшествующим изданием «Птицы небесные». На этот раз «птичья» фабула сменяется еще одной, в высшей степени знаменательной для русской литературы (от Н. Некрасова и

Л. Толстого до В. Маяковского и Б. Слуцкого), темой – «хорошего отношения к лошадям». Но в то же время Гадмер продолжает линию гуманистического творчества для детей. Только романтически-сентименталистская тема замещается выполненным в натуралистической манере социальным очерком. Пушкинская традиция уступает место некрасовской теме («Мерещится мне всюду драма») и толстовскому (в духе «Холстомера») стилю «остраненного» повествования.

Открывается книга стихотворным вступлением в виде социально-бытовой сцены «Убитая лошадь» и балладно-драматизированным рассказом «Обоз». В этих текстах легко обозначаются «сигналы» предшествующей жанровой традиции. Используемый поэтессой в «Обозе» дактилический размер гармонирует с установкой на народный сказ. В основе сценической зарисовки лежит обмен репликами между стариком и его сварливой старухой-женой, пытающейся пристыдить мужа за тяжкое истязание и убийство лошади. Примечательно, что речь старухи богато уснащена морально-религиозными коннотациями: «Мать Пресвятая!.. никак ты напился?»; «Господи Боже!.. С чего ж она пала?»; «Бога забыл ты!.. Стыда ты не знаешь! / Камень ведь сердце твое. / Маешь, бывало, сердешную, маешь… / Дашь ты ответ за нее» *[Гадмер 1914: 5]*. В ином ключе выстроена речь мужика, сознание которого не сразу, но неуклонно (в этом и сила народно-христианского менталитета!) продвигается к нравственному раскаянию. Кульминацией диалогической сцены следует считать психологически точное в своем драматизме признание убийцы лошади:

– Будет, старуха… Такой уродился…
Пусть уж простит мне гнедко…
Может быть, сам я над ним прослезился.
Думаешь, мне-то легко?
Сам понимаю, что бить бы не надо…
Это в роду уж у нас:
Дед и отец лошадей без пощады
Били до смерти не раз.
Я-то впервые… Теперь вот и жалко.
Вспомнить-то страшно, как бил:
Бил и кнутом, и поленом, и палкой…
Где только разум мой был?..
Лошадь, а как на меня поглядела!
Слезы стояли в глазах…
Веришь ли, сердце во мне обомлело,
Словно бы взял меня страх

[Там же: 5–6]

Параллелью данной драматизированной сцене в русской поэзии можно считать известный текст Н. Некрасова из цикла «О погоде», который учитывал и Ф. Достоевский, автор

«Преступления и наказания», в изображении сна Раскольникова и на который, по всей вероятности, могла ориентироваться Гадмер, создавая образ убитой от побоев лошади. Напомним фрагмент этого текста:

Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,
Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела… (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).
Он опять: по спине, по бокам,
И вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим, кротким глазам!

[Некрасов 1986: 210]

Но если у Некрасова драматическая сцена увидена глазами стороннего наблюдателя (вспомним жанровый подзаголовок цикла «Уличные впечатления»), а сам новеллистический рассказ подается в «раме» сочувствующего слова автора-повествователя, то у Гадмер, напротив, сцена смягчается внутренним раскаянием героя, покаянным монологом участника сцены, а авторская позиция при этом полностью элиминируется. Таким образом, драматизированная речь персонажей обходится без единой авторской ремарки.

Драматизированная форма рассмотренного стихотворения логически подготавливает введение новой субъектной позиции – ролевого героя. Не случайно следующая лирическая пьеса «Обоз» («В полдневный жар идем мы степью») написана как бы от лица плетущихся в обозе и страдающих от непосильной ноши лошадей. Оппозиция *природное – человеческое* предельно важна для выражения авторской концепции: «О, люди! Нам, по вашей воле, / В удел страданье лишь дано! / От наших мук, от горькой доли / Смерть – избавление одно…» *[Гадмер 1914: 9]*. Здесь же появляется метафорический мотив каторги, концептуально важный для всей идейной структуры сборника: «Степь – наша каторга всегда» *[Там же]*. Заметим, что центральное произведение книги, составляющее ее идейно-структурное «ядро», носит заглавие «Пожизненная каторга».

Упомянутый рассказ напрямую уводит к толстовской традиции, а именно к повести «Холстомер». Особенно наглядно это выражается на уровне жанрового подзаголовка: у Толстого «История лошади», у Гадмер – «Рассказ лошади». Но усматриваются, однако, и существенные различия. В произведении Толстого проявлен более широкий диапазон нарративных стратегий: авторское повествование сменяется глубоко продуманным и художественно мотивированным переходом к рассказу от лица

лошади (цикл «ночей» с первой по пятую). Все многообразие повествовательных модусов и их тематических вариаций у Гадмер сводится к одному усредненному и шаблонному варианту наррации – рассказу от лица лошади. Усредненность стилевого порядка заключается также в том, что вместо конкретизирующих номинаций (как, например, «пегий мерин», «бурая кобылка» и т. д. у Толстого) Гадмер использует только одну, отличающуюся предельной абстрактностью, родовую номинацию «лошадь»: при том, что у «лошади» нет половых различий, грамматическая форма женского рода начинает корреспондировать с образом лирической героини.

Совпадение с толстовской традицией намечается и в финале произведения. Последнее шествие лошади на живодерню описано у Гадмер как крестный путь на Голгофу: «Страшный, длинный… бесконечно длинный путь!.. / Веревки до крови врезываются мне в кожу, а также и неровности дровней; голова свесилась и бьется о дровни, волочась по земле; сломанные ноги болтаются, вызывая адскую боль. В довершение всего, мой хозяин сел на меня… Из глаз моих текут слезы… Я начинаю терять сознание… <…> / Ударом по голове живодер оглушил меня и стал снимать с меня кожу… / Потом… все исчезло куда-то… Стало легко и вольно… Я перестала страдать… / Каторга моя кончилась…» *[Там же: 50–51]*.

Приведенный пассаж вызывает в памяти последние мгновения жизни старого мерина, переданные Толстым с «внутренней» точки зрения, в модусе сознания самого Холстомера (хотя формально автором используется форма местоимения 3-го лица): «И точно, он почувствовал, что что-то сделали с его горлом. Ему стало больно, он вздрогнул, ботнул ногой, но удержался и стал ждать, что будет дальше. Дальше сделалось то, что что-то жидкое полилось большой струей ему прямо на шею и грудь. Он вздохнул во все бока. И ему стало легче гораздо. Облегчалась вся тяжесть его жизни» *[Толстой 1983: 128]*.

Показательно также, что финал рассказа «Пожизненная каторга» содержит в себе явную установку на притчевое начало. Во-первых, в нем дается мотивировка странно-фантастической манеры повествования: «Каторга моя кончилась… Освобожденный дух мой явился к человеку и внушил ему рассказать от моего имени все, пережитое мной…» *[Гадмер 1914: 51]*. Во-вторых, самые последние слова «Имеющий уши слышать – да слышит…» уводят к евангельскому контексту и специфической манере Христа изъясняться притчами. Рассказ лошади, таким образом, превращается под пером Гадмер в аллегорический замысел о крестном страдании человека, о неизбывно-неодолимой (здесь на земле) «пожизненной каторге». У рассказа есть свой автобиографический,

точнее даже – автопсихологический подтекст, который проясняет уже отчасти цитируемое нами письмо Гадмер к Л.Н. Толстому от 6 октября 1905 г. В нем писательница сравнивает себя с «надорвавшейся лошадью». «Кто из имеющих душу живую спокойно пройдет мимо измученной, надорванной лошади, готовой пасть под тяжестью непосильного воза? Кто не пожалеет о человеке, преждевременно павшем, подобно этой лошади, – не пожалеет, что не мог вовремя протянуть ему руку помощи?.. Каждый раз, когда я особенно мучительно чувствую себя в положении надорвавшейся, готовой свалиться лошади, мне думается: как охотно, вероятно, помогли бы мне многие, если бы знали, что могут помочь мне! И как, может быть, горячо стали бы сожалеть, если бы узнали о моем преждевременном конце и о том, что они могли бы мне помочь!» *[Гадмер 2006: 59]*. Образ «надорванной лошади», казалось бы, взятый из книги самой писательницы, к тому же преломленный сквозь призму толстовской традиции, сливается с поистине трагическим положением регионального писателя-труженика, литературного поденщика «без имени», вынужденного писать из расчета 20 рублей (и это «наивысший гонорар»!) за печатный лист *[Там же: 20]*.

К сугубо прозаическим книгам Е. Гадмер следует отнести издания «Около железа и золота. Очерки из жизни уральских рабочих» (1-е изд., СПб., 1904; 2-е изд., СПб., 1913) и «Уральские легенды» (Пг., 1915). Они показывают автора с совершенно неожиданной стороны. Место лирика и проникновенного дидактика занимает в них опытный бытописатель и этнограф.

Отметим еще одну особенность, характерную для того и другого издания. Место публикации обеих книг – столица. Но в обоих их заглавиях содержится характерное указание на конкретную географическую местность («Очерки из жизни уральских рабочих», «Уральские легенды»). Данное обстоятельство выдвигает Гадмер в ряды тех писателей, которые пытаются отстоять символический статус региона. Найденная ею формула художественного обобщения территории – «около железа и золота» – представляется весьма удачной для символической презентации Урала на литературной карте России.

Присмотримся более подробно к первой книге «Около железа и золота». В ее состав входят три очерка («На руднике», «У Силыча» и «Около золота»), образующие сериально-циклическое единство. В центре повествования судьба тринадцатилетнего мальчика Гриши, который поначалу определяется в рудник (в этом ему помогает дядя Герасим), а позднее, в связи с закрытием рудника и потерей рабочего места, по совету матери отправляется на золотой прииск к дедушке Силычу в надежде пристроиться в артель к старателям.

Все составные части цикла (особенно первая и третья) выполнены в жанре физиологического очерка и несут на себе характерные черты поэтики натуральной школы. С указанным жанром их роднят локализация места действия, сословно-профессиональная дифференциация авторского зрения, типологическая «емкость» характеров, сюжетно-композиционная фрагментарность, установка на циклизацию. Колоритно выписан в очерке образ дяди Герасима: герою «не было и сорока лет», но «на вид ему казалось гораздо больше. Сутулый, узкоплечий, с бледными впалыми щеками, с жиденькой бесцветной бородкой и тусклыми слезящимися глазами, он производил впечатление человека слабого и нездорового, надорвавшегося на непосильной работе» *[Гадмер 1913: 4]*. В этом описании угадывается хорошо известная схема – доведенный до стереотипа портрет забитого непосильной работой труженика. Под стать этому портрету и целая галерея типов горнозаводских рабочих. За каждым из них стоит своя судьба, у каждого – свое меткое, характерное прозвище: «Шляпа», «Кузя-Ерш», «Поп», «Леший», «Гусиное-Горло», «Козел», «Жертвенник», «Девятый Дьявол», «Матушка-Просвирня».

Воспроизведение в самом строе повествования натуралистических подробностей конкретной социально-профессиональной среды подкрепляется в книге Гадмер десятью рисунками, иллюстрирующими два основных вида производства – добычу руды и промысел золотарей.

Однако, как нам представляется, точность воспроизведения реалий сословно-профессиональной среды, натуралистичность описаний не являются определяющими для данной книги. Несомненно, автору важнее иное. Гадмер продолжает линию освоения детского сознания, начатую еще в сборнике «Птицы небесные». Сознание тринадцатилетнего ребенка, взгляд естественный и любопытствующий одновременно, позволяет автору раскрыть для неподготовленного читателя всю «механику», изнаночную сторону горнозаводского производства и старательского промысла. Не случайно изображение рудника (первый очерк) приобретает в сознании мальчика поистине исполинские, сказочно-фантастические размеры. Отметим лишь одну колоритную деталь: свисток, возвестивший начало работ, заставляет Гришу вздрогнуть – «ему показалось, что это рев какого-то грозного чудовища, во власти которого он теперь очутился» *[Там же: 12]*.

Определяющей для читательского восприятия очерков становится познавательная установка, преломленная через призму детского сознания. Именно она выступает непременным условием адекватной читательской рецепции. Читатель вместе с

героем Гришей, впервые сталкивающимся с новой предметно-профессиональной сферой, постепенно открывает для себя этот неизведанный мир, проникая в суть только что увиденного. Обозначим этапы этого познавательного процесса, запечатленные в дискурсе повествователя: «Вначале Гриша никак не мог понять, что происходит внутри корпуса: как это делается, что грязная руда, всыпанная в верхний люк, из нижнего, наружного люка возвращается чистенькой, промытой…» *[Там же: 18]*; «Будучи любознательным от природы, он постарался найти ответ на все эти вопросы. Частью сам наблюдал, частью ему разъяснили другие, так что, в конце концов, ему стал понятен весь путь, проходимый рудой, от начала до конца» *[Там же: 19]*; «Узнал Гриша, что такое и архимедов винт. Это длинная и довольно широкая деревянная труба с железными обручами, поставленная наклонно в то место, куда стекает вода от промывки» *[Там же: 22]*. Таким образом, вместе с чутким и восприимчивым ко всему новому сознанием ребенка выстраивается и акт читательской рецепции: познание новой предметно-профессиональной реальности – открытие (откровение) детского сознания.

Следующая книга «Уральские легенды», ставшая последним изданием Е. Гадмер, в какой-то степени контрастна по отношению к предшествующей. В ней доминирует уже иная творческая установка: не натуралистическое изображение рабочего быта, а поэтизация жизни края, символическое претворение регионального бытия, мифологизация горнопромышленного пространства Урала.

Книга включает в себя четыре легенды: «Чертово Городбище», «Невьянская башня», «Семь братьев» и «Плешивая гора». Показательно, что двум последним очеркам предпослан жанровый подзаголовок «Уральская легенда», напрямую пересекающийся с общим заглавием книги. Примечательны также и содержащиеся в книге иллюстрации, знакомящие столичного (и шире – общероссийского) читателя с природой и географией уральского региона, топонимикой г. Екатеринбурга: например, «Озеро Шарташ», «Чертово Городбище», «Невьянская башня», «Семь братьев», «Городской пруд в Екатеринбурге».

Но, пожалуй, самое важное – что этнографический колорит сочетается в книге Гадмер с установкой на оригинальное мифотворчество. Эта неомифологическая установка автора во многом родственна широко распространенной в 1910-е годы эстетике и практике символизма. Однако заметим, что само выстраивание индивидуально-авторского мифа на «локальной» основе, попытка символизации отдельного географического региона, выявление своего рода «гения места» – несомненная заслуга Е. Гадмер. Можно даже утверждать, что в книге «Уральские легенды» автор закладывает основы самобытной мифологии края, придает Уральскому региону поистине символический статус. От «Уральских легенд» открывается прямая дорога к сказам П.П. Бажова. К этому призваны и используемые Гадмер лирически взволнованные описания, оригинальные этимологические штудии, сказочные фантазии-феерии и нравоучительные притчи.

Выявление фольклорных корней «уральских легенд», уяснение соотношения роли и места коллективного предания в индивидуально-авторском творчестве – вот тот круг актуальных задач, который открывается перед будущим исследователем творчества Елизаветы Гадмер. Возвращение уральской писательнице незаслуженно забытого имени – исторический долг регионального литературоведения.

ЛИТЕРАТУРА

[Гадмер Е.] Стихотворения Елизаветы Головой. Екатеринбург, 1887.
Гадмер Е. Птицы небесные. Стихи и рассказы. СПб., 1904.
Гадмер Е. Вечерний звон. Сборник стихотворений. Липецк, 1911.
Гадмер Е. Около железа и золота. Очерки из жизни уральских рабочих с 10 рисунками. 2-е изд. Печатано с 1-го издания, допущенного Ученым Комитетом М.Н.П. в ученические библиотеки низших училищ. СПб., 1913.
Гадмер Е. Вечная каторга (Рассказ лошади). СПб., 1914.
Гадмер Е. Уральские легенды. С иллюстрациями. Пг., 1915.
Гадмер Елизавета: Материалы к биографии. Екатеринбург, 2006.
Курочкин Ю.М. Реконструкция одной судьбы // Курочкин Ю.М. Уральские находки. Свердловск, 1982.
Ломоносов М.В. Стихотворения. М., 1984.
Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. В 4 т. Т. 1. М., 1956.
Мирошникова О.В. Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации // Европейский лирический цикл: Матер. междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М., 2003.
Некрасов Н.А. Стихотворения. Л., 1986.
Пушкин А.С. Полн. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. Л., 1977.
Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Л., 1979.
Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича: Повести и рассказы. Л., 1983.
Тюпа В.И. Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл: Матер. междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М., 2003.

1.4. Жанровая специфика драматургии Н.Ф. Новикова (Черешнева)

(Е.В. Харитонова)

Исследование провинциальной литературы актуально во многих отношениях. На материале, который дает нам провинция, можно наблюдать специфику освоения массовым сознанием проблем, важных для «большой» культуры центра. Особый

интерес к драматургии Урала связан и с той огромной ролью, которую театр играл в провинциальной жизни *[см. об этом: Костерина-Азарян 1998]*, и с тем обстоятельством, что эта тема практически не исследована, в отличие от прозы, поэзии.

Из всех уральских драматургов рубежа XIX–XX вв. выделяются четыре центральные фигуры.

Г.Г. Казанцев – автор комедии «Мне показалось»[1], мелодрамы «Суд совести», драм «Братья» и «Без чести». На творчество этого уральского литератора значительное воздействие оказывали новые течения в литературе переходного времени (ощутимо влияние модернистских тенденций), а также формирующаяся в условиях нового века массовая литература. Комедия «Мне показалось» продолжает традицию русского водевиля, одновременно являя собой пародию на расхожие штампы русской романистики. Мелодрама «Суд совести» – попытка совместить «кровавую драму» с мистико-психологическим анализом и размышлениями о судьбе и роли русской интеллигенции. Драма «Братья» – подражание «сценам» А.Н. Островского. Драма «Без чести» отражает столкновение традиционного сознания, национального духа, народной морали с «новыми веяниями», порожденными антигуманным просветительством и капитализацией деревни.

Из драматургического наследия ***Н.В. Казанцева*** до нас дошли следующие пьесы: драмы «Старые чувства живучи», «Любовь спасла», «Неудавшаяся карьера», «Разбитые иллюзии», комедии «Всякому свое», «По рассеянности», «На своих местах», «Бывает!». Эти пьесы отличают линейная трактовка образов, простота в разрешении конфликтов, тяготение к мелодраматизму. Автор проповедует «культурное хозяйствование», верит в возможность социальной гармонии и разумного жизнеустроения. Сюжетная линия, как правило, несложна: герой противостоит в административном, экономическом, идеологическом, нравственном, наконец, любовном планах антагонистам – карьеристам, «хищникам», «воротилам», людям, оторвавшимся от национальной почвы. Последняя драма – «Разбитые иллюзии» (1894), пожалуй, наиболее интересна: она посвящена актуальной проблеме взаимоотношений интеллигенции и народа, «идеологический» и «личный» конфликты органично взаимодействуют, в решении сюжетных коллизий уже отсутствует очевидность[2].

[1] Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.

[2] О сценических воплощениях пьес Г.Г. Казанцева и Н.В. Казанцева см. *[Костерина-Азарян 1998: 145–147]*.

Е.С. Гадмер играла значительную роль в культурной жизни региона, но прежде всего за счет просветительской и благотворительной деятельности. Она стала автором своеобразных «дайджестов» для детей и подростков – популярных пересказов классических текстов мировой литературы. Например, ей принадлежит драматическое переложение романа Джованьоли «Спартак»: эта пьеса чрезвычайно большого объема существовала как «читаемая», она написана нерифмованным пятистопным ямбом. Также Е.С. Гадмер – автор драм «Сусанна», «Былинка», «Ундина». В пьесах ощутимо влияние символизма; в драме «Былинка» сделана попытка создать мифологизированный образ «писательницы вообще».

Пожалуй, наиболее интересно и самобытно творчество ***Н.Ф. Новикова***. Настоящая глава посвящена проблеме выявления жанровой специфики его драматургии.

К сожалению, биография Н. Новикова к настоящему моменту изучена недостаточно. Известно, что Николай Федорович Новиков родился 17 апреля 1884 г. в Архангело-Пашийском заводе Пермской губернии в семье небогатого торговца. Его детство прошло в Бисерском заводе. С 1895 г. он учился в Пермской гимназии, где начал писать стихи. Окончив в 1903 г. гимназию, поступил в Казанский университет, но был исключен со второго курса за участие в студенческих волнениях и выслан «по месту жительства», в Пермскую губернию. Оказавшись вновь на Урале, Н. Новиков активно сотрудничал с местной печатью – публиковался в газетах «Пермские губернские ведомости», «Урал», «Голос Урала», «Уральский край», в сатирических журналах «Гном» и «Рубин». Зиму он нередко проводил в столице, где его много и охотно печатали, но с наступлением весны неизменно возвращался на Урал. Новиков писал стихи и своеобразные «фантазии» – как правило, бессюжетные зарисовки, полные мистических мотивов, многие из которых были опубликованы в уральских газетах в 1906–1907 гг. Достаточно долгое время жил, работал, публиковался в Екатеринбурге. Осенью 1912 г. был призван в армию. Едва окончилась служба, началась мировая война: Новиков вновь оказался в казарме. Окончил четырехмесячное Павловское военное училище со званием прапорщика, вскоре был отправлен в составе экспедиционного корпуса во Францию, где в боях под Верденом 6 декабря 1916 г. был убит *[см.: Игорев, Халымбаджа 1993]*.

Драмы Н. Новиков начинает писать после 1906 г. Он выбирает себе «весенний» псевдоним – Н. Черешнев. Его творчество ориентировано на «вечные» проблемы человеческого существования.

В драматургическом наследии Н. Новикова ощутимы два этапа. В период с 1906 по 1912 г. он создает пьесы, в жанровом отношении близкие *лирической драме*. Примечательно, что Н. Новиков сам ощущал усиление лирического начала в собственных драматургических текстах – об этом свидетельствуют авторские жанровые номинации: «Бабушкина усадьба» – *лирико-драматические картины* в 4 актах; «Весенние голоса» – *картины весенней жизни* в 4 актах; «Тучка золотая» – *драматические акварели* в 4 актах; «Трагедия красоты» – *лирическая пьеса* в 3 актах; «Антэрос» – *драматическая поэма* в 3 актах.

Художественный мир Н.Ф. Новикова мифологизирован. Лирическое начало в пьесах 1906–1912 гг. во многом связано с мифологемой дворянской усадьбы. Этот топос во многом обусловливает лирическое начало в драмах и становится жанрообразующим компонентом.

Образ дворянской усадьбы – родового гнезда – играет особую роль в драматургии Н. Новикова (пьесы «Сады зеленые», «Бабушкина усадьба», «Весенние голоса», «Ключи горячие», «Тучка золотая»)[3]. Дворянская усадьба в драматургии Новикова – это своего рода маргинальный хронотоп, некий «серединный мир», пограничный между «низким», профанным существованием и идеалом. Дворянская усадьба оказывается остановкой на полпути между хаосом, низменным, профанным существованием и идеалом. Мир дворянской усадьбы отличают красота, поэтичность, покой, внутренняя гармония, означающая возможность отдохновения (достигнута внешняя сторона идеала), но – в то же время – подверженность влиянию хаоса.

Образ сада в драмах Н. Новикова значительнее образа дома. Приведем описание сада, которым открывается пьеса «Бабушкин сад» (авторское жанрообозначение – «лирико-драматические картины»): «Ночью над бабушкиной усадьбой пронеслась гроза, омыла и словно помолодила старый сад, и весь он, густой и запущенный, кажется теперь каким-то особенным, тихим и радостным, погрузившимся в свои, тихие и старчески-радостные

[3] Надо сказать, что мотив, образ, наконец – миф дворянской усадьбы сегодня активно изучаются представителями разных областей гуманитарного знания. В 1992 г. было воссоздано Общество по изучению русской усадьбы, проводятся конференции, выпускаются научные сборники. Среди важнейших следует назвать работу, выполненную двумя авторами – филологом и театроведом, историком театра: Е.Е. Дмитриева и О.Н. Купцова. «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай», – а также исследование В.Г. Щукина «Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе». Эти исследователи полагают, что русская дворянская усадьба – социокультурный локус, подвергшийся мифологизации.

думы. Приветливей обыкновенного из широкораскинувшихся ветвей смотрит старый барский дом с потемневшими и растрескавшимися от времени, когда-то белыми и чистыми, а теперь грязновато-серыми, колоннами, с потонувшей в зелени террасой, старыми скрипучими ступенями, спускающейся на песок широкой, убегающей в глубь сада, розовой аллеи.

Задорно-сверкающе светит на безоблачном голубом небе июньское солнце, звонко и задорно щебечут птицы, а старые, раскидистые деревья стоят и не шелохнутся, словно боятся спугнуть овладевшие ими тихие закатные думы их дворянской старости.

На террасе еще не убрано со стола. Елена Ивановна пьет утренний чай. Прислонился к облупившейся колонне Сажин, курит папиросу и ласковыми, жмурящимися, как у кота на солнышке, глазами смотрит в старый сад, словно он очарован и весь отдался и омытой запущенности старого дворянского гнезда, и маняще-раскинувшейся тени великанов-деревьев, и розовой улыбке погожего дня.

Тишина. Слышно только, как щебечут-заливаются птицы» *[Бабушкина усадьба 1910: 2]*.

В приведенном фрагменте ощутимы следование традиционным литературным образцам, повторение и эклектичное варьирование хорошо известных литературных тем, сюжетов, мотивов – в частности, локус здесь условно тургеневско-чеховский. Автор, очевидно, стремится к «изящности» стилевого оформления традиционных мотивов: он обильно использует сложные прилагательные, выполняющие функции эпитета, применяет обратный порядок слов (в названиях пьес, связанных с топосом дворянской усадьбы, также будет использован этот прием – «Ключи горячие», «Сады зеленые», «Тучка золотая»), круг лексики намеренно эстетизирован.

Как известно, в создании усадебного текста русской литературы особую роль сыграл А.П. Чехов. По-видимому, А.П. Чехову Н. Черешнев стремился подражать более, чем другим писателям «первого ряда». Свои драмы Н. Черешнев начинает писать после 1906 г. (т. е. в «послечеховское» время). Это симптоматично, поскольку, как пишет В.В. Полонский, «рубеж в истории восприятия Чехова в России ознаменовала смерть писателя. Именно с 1904 г. … происходит качественный перелом в осознании сущности его (Чехова. – *Е.Х.*) творчества и той роли, какую оно сыграло в истории русской литературы» *[Полонский 2008: 93]*. А в 1905 г. в газете «Уральская жизнь» было опубликовано стихотворение Н. Новикова-Черешнева «Под говор вишневого сада» с посвящением «Дорогой памяти А.П. Чехова». Рефреном стихотворения стала строка «сад вишневый отцвел…»: «Сад

вишневый отцвел… Ярко плещет луна. / Стихли жизни и говора звуки, / И уносится ввысь отголосков волна, / Наболевшую грудь заставляет она / Позабыть все сомненья и муки. / …Сад вишневый отцвел… В голубой вышине / Меж собой ведут листья лишь речи, / Позабытые сны навевают они, / Воскресают в душевной святой глубине пережитые чувства и встречи…» (стихотворение Н. Новикова цит. по: *[Голдин 2006: 113]*). Как видим, уже здесь, в лирическом тексте 1905 г., появляется своего рода «пучок» мотивов, характерных для позднейшей новиковской драматургии. Даже беглое сопоставление чеховского («Вишневый сад») и новиковского («Ключи горячие») текстов позволит выявить общность проблематики, мотивов, образной системы, пространственно-временной организации, а также жанровой ориентации.

Изображение сада имеет давнюю мифологическую и литературную традицию. Так, В.Е. Кайгородова отмечает, что «в пьесе Чехова сад – вечное возрождение, круговорот бытия … Элизиум, обитель теней, где в деревьях воплотились души умерших … здесь сплетены жизнь и смерть» *[Кайгородова 2004: 251]*. Н. Новиков использует традиционную для русской литературы мифопоэтику сада [*см. об этом: Лихачев 1998*; *Эртнер 2005*], архетипический топос Эдемского сада расширяется за счет теологических, культурных, фольклорных ассоциаций. В драмах Новикова возникает архетип рая-сада, пространства, символизирующего собой невинное начало человеческого пути. Образ сада устойчиво соотносится с образом детства. Так, героиня комедии «Ключи горячие» актриса Татьяна Львовна Платонова приезжает в Денисовку – имение, где она родилась, где прошло ее детство, с намерением ее вернуть.

«Платонова. Сад мой родной, детство мое безмятежное, чистое… все по-старому, ничего не изменилось. Только как постарело все, кажется таким пришибленным, несчастным и до боли родным… <…> Ах, то ли здесь было прежде. Двадцать, двадцать с лишним лет не была я на родине, сколько воды утекло. Все постарело, – и я постарела за эти двадцать лет… <…> Нет, нет, – правда, мне никто не дает моих лет, но я постарела и вижу это теперь так ясно, с такой тоской…» *[Ключи горячие 1911: 15]*.

Безусловно, Денисовка невозвратима, как и детство, и молодость, и любовь к Городцову, теперешнему владельцу Денисовки.

Сравним приведенную цитату со словами героини чеховской пьесы «Вишневый сад» – Любови Андреевны Раневской.

«Любовь Андреевна (*глядит в окно в сад*). О, мое детство, чистота моя! В этой комнате я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» *[Чехов 2007: 221]*.

Очевидны текстуальные совпадения, а также общность исходной ситуации: имения могут быть утрачены, проданы – и владелицы приезжают для того, чтобы их спасти. Однако если «чеховский» сад ожидает только разорение и гибель, то «черешневский» сад Платоновой удается сохранить: Татьяна Львовна скупает векселя и преподносит их в виде свадебного подарка Марку, сыну Городцова, намеревающемуся жениться на ее дочери. Личному счастью она предпочитает счастье детей и дает согласие на брак Марка и Людмилы. Таким образом, драматические противоречия в комедии Н. Черешнева не столь напряженны, как в комедии Чехова, и допускают возможность благополучного разрешения, однако счастливая развязка здесь основывается на жертве героини. Как известно, исследователи неоднократно ставили вопрос о жанровой принадлежности «Вишневого сада»: Чехов назвал пьесу комедией, театр поставил ее как тяжелую драму русской жизни, другие варианты жанрообозначения – лирическая комедия, драма, трагикомедия. Н.Д. Тамарченко, отмечая важность «проблемы совмещения признаков комедии и драмы» в творчестве Чехова, обнаруживает в «Вишневом саде» признаки *классической комедии* и *новой драмы [Теория литературы 2004: 413–417]*. Жанровую принадлежность пьесы исследователь определяет так: «*драма, похожая на комедию*» *[Там же]*. Думается, эта номинация может служить определением жанровой специфики и пьесы уральского драматурга.

В других пьесах Н. Черешнева («Бабушкина усадьба», «Тучка золотая», «Сады зеленые», «Весенние голоса») чеховские истоки не менее ощутимы. Сад как некий центр топоса, сюжета и идейной структуры возникает и в этих текстах. В усадебном и собственно садовом контексте раскрывается тема памяти. Воспоминаниям и мечтам о случившемся и неслучившемся, сбывшемся и несбывшемся предаются в драмах Н. Новикова все, при этом молодые вспоминают детство, взрослые, зрелые и старые вспоминают молодость. Вообще, в усадебном пространстве время становится объектом напряженной рефлексии.

«Сажин. Елена Ивановна, а вы… понимаете молодость?

Елена Ивановна. Я?.. В том-то и все горе, что я, кажется, слишком ее понимаю… понимать молодость, понимать музыку, понимать весну, по-моему, это все равно… Пусть моя молодость уже прошла, но я понимаю ее, чувствую… Ведь что такое старость? По-моему, старость… Старость не что иное, как пепел…. Понимаете, потухающий пепел когда-то молодых пожаров жизни… Он потухает, он гаснет, но в нем все еще искрится былой пожар, былая молодость… и она погаснет в человеке только тогда, когда наступит час его смерти… Ведь молодость же олицетворение жизненной силы, и жизненную силу может оборвать только смерть…» *[Бабушкина усадьба 1910: 31]*.

Общеизвестно, что тема времени – одна из важнейших в комедии Чехова «Вишневый сад». Хрестоматийной стала мысль о том, что представители разных поколений по-разному относятся к вишневому саду: для старых его хозяев, Гаева и Раневской, сад – это воплощение и, так сказать, концентрация мира дворянского гнезда, в котором время остановилось; это воплощение навсегда ушедших детства и юности; сад дорог им как источник светлых воспоминаний. Лопахин – олицетворение буржуазии, приходящей на смену дворянству; его радует власть над жизнью, которую он обрел покупкой вишневого сада. Аня и Петя Трофимов, казалось бы, – воплощение будущего, однако и они рефлексируют о прошлом; Аня же мечтает «насадить новый сад, роскошнее прежнего». В усадебном пространстве пьес Н. Черешнева встречаются три поколения. Старшее – образы бабушки, старой няни, экономки – являет собой опоэтизированное, «романтизированное», славное прошлое. Поколение отцов и матерей воспринимает свою жизнь в усадьбе как затянувшееся заточение. Так, героиня «Тучки золотой» Елена Ивановна размышляет: «…Мне кажется, что мы отбываем здесь какое-то заточение, и тянется оно уже долгие-долгие годы. И когда оно кончится? И хочется иногда бежать отсюда, и некуда бежать… И снова нелепые ссоры, пошлые, ненужные…» *[Тучка золотая 1912: 50]*. Представители этого поколения мечтают о будущем, которое для них оказывается в прошлом. Образ сада сопутствует мотиву несбывшихся ожиданий, жизни, проходящей мимо. Сад здесь означает все прекрасное, ушедшее, чему нельзя помочь. Для «детей» усадьба – «романтическое наследство», красоту и своеобразие которого они ощущают. Образ сада сопутствует инициации юных героев: в садовом пространстве возникают любовные и брачные союзы. Оппозиция старость / молодость, явленная на разных уровнях организации текста (отметим символический образ старого сада, омытого весенним дождем), – проявление цикличности и, следовательно, мифологизированности усадебной жизни.

Как отмечает В.Г. Щукин, «миф дворянского гнезда, чудесным образом упрощающий и “выпрямляющий” его действительную сущность, появился затем, чтобы закрепить в культурной памяти многих поколений яркое представление о поэтичности всего, что окружает усадьбу или каким-то образом связывается с нею, – от окрестного пейзажа до глубин психологии ее обитателей. Миф русской усадьбы – это миф о *красоте* “приютных уголков”, которую хранят в своей душе лучшие из тех, кто в этих “уголках” родился и вырос» *[Щукин 2007: 159]*. Добавим: красота и особая, трудно осознаваемая, но легко ощутимая поэтичность русской дворянской усадьбы не оставляет равнодушным даже человека

иной формации, впервые в ней оказавшегося. Так, герой пьесы Н. Черешнева Дмитрий Федорович Осипчук, художник, впервые оказавшийся в усадьбе, замечает: «Представь, я ни разу в жизни не видал помещичьих усадеб и теперь смотрю на старый дом как на что-то родное или, пожалуй, даже как на романтическое наследство, перешедшее к нам от Тургенева. Оно уже постарело, обветшало, сильно изменило свою физиономию, но что-то еще осталось в нем, что влечет к нему каким-то неувядающим обаянием даже в своей обветшалости» *[Сады зеленые 1912: 2]*. Однако и сама усадебная жизнь подвержена влиянию извне, гармоническое целое усадебной жизни при этом разрушается.

В авторских номинациях пьес дважды используется лексема «весенний» («Сады зеленые» – *весенняя комедия* в 4 действиях; «*Весенние* голоса» – *картины весенней жизни* в 4 актах; в последнем случае, как видим, слово «весенний» вынесено также в заглавие). Безусловно, эти лексические повторы имеют смыслообразующее значение; кроме того, в нашем случае эта временная определенность играет роль жанрообразующего фактора. По-видимому, в творческом сознании Н. Черешнева весна – время, когда рациональные способы познания мира отступают перед иррациональным началом. Эта установка уральского драматурга была подкреплена художественными и мировоззренческими исканиями других литераторов эпохи рубежа XIX и XX столетий с их апологией иррационального и подсознательного. В художественном мире пьес Н. Черешнева весна – время, в которое человек не волен в своих действиях, желаниях и поступках. Вот рассуждения о весне героини пьесы «Сады зеленые» Марьи Ивановны, старой экономки: «Какие у молодежи сны весной. Я молодой-то была, – так, помню, мне все сады зеленые снились. Ох, и тяжело же нашему бабьему сословию весной, так тяжело, что порой в петлю лезть – так и то впору.

З а п е в а л о в. Ай да Марья Ивановна… Неужто уж весна такая ядовитая?

М а р ь я И в а н о в н а. Ох, и не говорите, ваше превосходительство. Уж такая ядовитая, такая ядовитая, что не приведи, Господи. Ну, чума – да и только. Как чумная, бывало, ходишь. <…> Уж я-то, Ольга Семеновна, знаю, каково нам, девкам да вдовам, весной живется…» *[Там же: 10]*.

Место и время – поэтичная дворянская усадьба, прелестная в своей обветшалости, и «колдовство» весны – как будто предопределяют драматизм развязки. Не случайно лексема «драма» и производная от нее появляются в речи героев:

«О с и п ч у к. А кто просил драм-то этих тут не устраивать?

З а п е в а л о в. Так, понимаешь, в воздухе-то плывут драматические тучи…» *[Там же: 60–61]*.

Однако герои находят в себе силы противостоять весеннему дурману – и драматизм оказывается снят, *весенняя комедия* остается *лирической комедией*. Отдав дань прошлому, герои возвращаются в настоящее – Ирина Андреевна так объясняет мужу происходящее: «…Вчера был доигран финал весенней симфонии. Может быть, она еще будет звучать в душе, за это еще никто из нас не вправе поручиться, но я думаю, что мы к ней больше не возвратимся. И в нашей памяти сохранится прелестная школьная сказка, сказка, о которой ты хорошо знал и сам, готовя Дмитрию сюрприз в виде встречи со мной» *[Там же: 58]*.

Драматизм появляется там, где рассудок не может одержать верх над проявлением бессознательного, стихийного: так происходит в пьесах «Бабушкина усадьба» (лирико-*драматические* картины в 4 актах) и «Тучка золотая» (*драматические* акварели в 4 актах), где героиня влюбляется в репетитора своего сына. Этот сюжетный ход, возможно, был заимствован Н.Ф. Новиковым у И.С. Тургенева из комедии «Месяц в деревне». В «Весенних голосах» (картины весенней жизни в 4 актах) гувернантка Ольга Сергеевна влюблена в старшего сына владельца усадьбы; отец семейства, в свою очередь, влюблен в нее. Здесь власть стихийного порыва, утоление страсти никому не приносит не только счастья, но и успокоения, о котором мечтается. Один из молодых героев пьесы, Валерий, причину происходящего видит не только в следовании безрассудной страсти, но и в трагической разобщенности людей: «…Всё наше несчастье, и не только наше, а всего времени, в том и заключается, что мы не знаем друг друга… не видим в человеке человека… Был могучий, бешеный прибой… покрыл нас своими валами… и когда наступил час отлива, мы по какой-то странной прихоти судьбы остались на том же берегу… мы остались целы, живы, но, словно на Вавилонском столпотворении, мы не можем понять друг друга… Слишком уж, до неузнаваемости, залепил нас песок, эта тина нахлынувшего прилива… Человека нет, вместо человека есть только маска… и нужно сорвать, сорвать с человека эту маску… Как?.. Как ее сорвать?..» *[Весенние голоса 1909: 51]*. Примечательно, что уже в этих текстах появляется мотив сна, властвующего над реальностью, а также аллегоризм при сохранении рамок внешнего жизнеподобия.

Итак, в драматургии Н. Новикова символическая наполненность образа дворянской усадьбы чрезвычайно велика: уходящая жизнь, душа, быстротечность и необратимость времени, несбывшиеся надежды, поэтическое восприятие мира, загробный мир, гостеприимство, уют, память и т. д. С образом родового гнезда сопряжен мотив «потерянного рая», соотнесенный, в свою очередь, с проблемой утраты общей родовой жизни. Это

приводит к потере ощущения целостности, гармоничности и осмысленности человеческого существования.

Обращение к классической теме дворянской усадебной жизни, открытая ориентированность на нее свидетельствуют прежде всего о стремлении Новикова включиться в литературную и шире – культурную – традицию. В изображении усадебной жизни Новиков опирается на образ русской дворянской культуры как таковой. Герои пьес Новикова постоянно музицируют, исполняя при этом, как правило, сочинения композиторов-романтиков – Грига, Шумана, произведения Чайковского, романсы русских композиторов. Думается, определенное влияние на него оказали не только литературные, но и изобразительные источники, например полотна Василия Дмитриевича Поленова, прежде всего «Бабушкин сад» (1878 г.) – в 1910 г. Черешневым написана пьеса «Бабушкина усадьба». Помимо очевидного сближения названий картины и пьесы, в них отмечается также общность состояния лирической созерцательности, элегической тоски по прошлому, утраченному, которое приобрело особое значение и распространилось в русской живописи 1890-х гг. По мнению искусствоведов, Поленов, сам того не сознавая, в определенной мере предвосхитил поэтику «мирискусснического пассеизма» со свойственными «Миру искусства» эстетизацией старины, угасания, восхищением закатными красками дворянской культуры. Этот способ мироотношения и мирописания оказался близок и уральскому литератору. При этом надо отметить, что в новиковских пьесах ощутима связь с полотнами других русских пейзажистов. Так, один из героев «Садов зеленых» отмечает: «Здесь много поэтичных уголков в духе Левитана». Примечательно, что в авторских обозначениях жанров присутствуют «визуальные» номинации: «Тучка золотая» – драматические *акварели*; «Весенние голоса» – *картины* весенней жизни. Как и в чеховских драмах, явления звукового и цветового фона выступают здесь активными участниками действия. И все же, очевидно, наибольшую значимость для уральского драматурга имела литературная традиция, и эта привязанность была им отрефлектирована. Вероятно, Новиков ориентирован не столько на реальное географическое, сколько на условное литературное пространство – некий собирательный литературный топос. Н. Новиков обращается к накопленным до него средствам и способам характеристики пространственно-временного целого русской усадебной жизни, сознательно демонстрируя приверженность классической литературной традиции.

Эстетические приемы, выявленные нами в рассмотренных текстах, были абсолютизированы драматургом в двух сочинениях: «Трагедия красоты» (лирическая пьеса в 3 актах) и «Антэрос» (драматическая поэма в 3 актах).

Безусловно, на проблематику и поэтику лирических драм Н. Новикова также оказала влияние зарубежная литература конца XIX – начала XX в. Символический подтекст драм, своего рода неонатурализм – интерес к теме взаимодействия сознательного и бессознательного, к теме наследственности и пр. – позволяют говорить о влиянии К. Гамсуна, Г. Ибсена, М. Метерлинка. Н.П. Малютина, размышляя о принципах создания лирической драмы, замечает: «Природа метерлинковского лиризма … близка закономерностям художественного выражения, присущим экспрессионистской драме: заданность деструктивной интенции, двуплановость реально-нереального измерений, преобладание подтекста, деформированность хронотопа, диссонирующий характер высказываний, абстрагированность, поэтика умолчания (онтология паузации) … Вместо понятийной, отрефлексированной идеи, растворенной в пафосе поэтического слова, в тексте имплицирована интуитивно воспринятая, мистически понятая идея суггестивного воздействия текста на читателя» *[Малютина 2005: 41]*. Названные жанрово-стилевые признаки можно обнаружить в текстах пьес Н. Черешнева: им свойствен конфликт «действительности» и «сна», внешних и внутренних форм жизни, грезы и реальности, сознательного и бессознательного. «Лирическая пьеса» (следуя жанрообозначению автора) «Трагедия красоты» посвящена теме искусства и творчества, ответственности художника-творца за свое создание, осмыслению феномена прекрасного. Конфликт перенесен в область достаточно абстрактную, освобожден от житейской конкретики. Действующие лица либо названы символически, либо обозначены по их семейной или социальной роли: отец, мачеха, Никс, Тамань, художник, Май, экономка, няня, старик-камердинер, молодой камердинер. Главный герой – прекрасный юноша Никс – носит знаковое имя: в переводе с латинского значит «снег», у него, как видится всем, снежная, не запятнанная ничем душа. Май – юная девушка-соседка, подруга Никса и Тамани с детства. По-видимому, Май и Тамань – домашние, «детские» имена. Красота Никса счастья никому не приносит: влюбленная мачеха вынуждена лгать своему мужу, Май сходит с ума, гнетет красота и самого Никса: «Мне моя красота опротивела, она гнетет меня… Мне нужна красота моей жизни, а не моя красота…Пусть красота жизни должна заключаться в самом человеке, но у меня-то ее нет… <...> И молодость моя меня не радует… Что я такое?.. Мне временами кажется, что я полнейшее ничтожество, и только… Правда, ничтожество с красивой маской… <...> Ты открыл мне мою красоту… Я ее раньше не замечал, но ты мне ее открыл, ты заставил меня полюбить ее, полюбить себя… Ты заставил меня уверовать в высоту моей красоты и заставил меня стремиться к

такой же красоте, искать ее в жизни, но я не могу ее найти, не могу найти своего двойника, в любви к которому воплотилась бы радость и красота жизни, красота чувства. <…> так научи, научи же меня жить…. <...> Так научи или укажи мне такого Учителя жизни, который бы дал мне эту красоту жизни, гармонию, моего двойника, для которого, действительно, можно и должно жить…» *[Трагедия красоты 1908: 33]* – так прекрасный юноша обращается к художнику. Будучи не в состоянии заполнить пустоту в жизни Никса и не желая примириться с развенчанным идеалом чистоты, художник уходит из жизни. «Жрецы умирают, а их красота остается жить…» – резюмирует Никс *[Там же: 78]*.

В «драматической поэме» «Антэрос» степень символической условности еще более высока. В пьесе несколько действующих лиц: Скульптор, Беатриче, Гольденбах, Адонис. Н. Черешнев вновь обращается к проблеме творчества как интуитивного проявления личности художника. Скульптор встречает свое ожившее творение в тот день, когда статуя была окончена. Гольденбах, отец прекрасного юноши Адониса, упрашивает создателя шедевра продать ему эту статую, чтобы предотвратить встречу Скульптора и Адониса, но это оказывается невозможным, поскольку встреча предопределена. Живой юноша оказывается холоднее и равнодушнее белоснежного мрамора, и Скульптор решает ценою собственной жизни возвратить Адониса к жизни: «Мрамору я дал его красоту, и вам я дам его сердце» *[Антэрос 1912: 19]*, – обещает скульптор Гольденбаху и Беатриче. Сердце гордого юноши действительно оживает – но только для того, чтобы уйти вслед за Скульптором. Беатриче, утешая Гольденбаха, рассказывает «прекрасную легенду» о любви двух греческих юношей, друг за другом нашедших свою смерть в морской пучине с надеждой на встречу в другом мире. «Когда об этом узнали греки, они воздвигли на берегу моря статую. В честь погибших юношей они воздвигли прекрасную статую и назвали ее Антэрос. Спи, отец. Мы остались с тобой вдвоем. Скоро умрешь и ты, и я останусь одна, и со мной останется вечная скорбь. Одна я буду ходить по берегу моря и ждать своей смерти. Вечная скорбь. (Тихо, боясь разбудить спящего старика, плачет скорбная Беатриче)». *[Там же: 28]*. Таким образом, пьесы «Трагедия красоты» и «Антэрос» являют собой своего рода жанровую диффузию – содержат признаки нескольких жанров *символистской драматургии: модернизированной античной драмы, легенды, аллегории*.

Пьесы, написанные Н. Новиковым после 1912 г., свидетельствуют о разочаровании автора в собственной позиции. Так, по мысли Д.В. Жердева, одноактная комедия «Комики» представляет собой автопародию *[Жердев 1992: 49]*. Общеизвестно, что

в 10-е гг. XX в. в России огромную популярность приобрел театр пародии и гротеска. «Комики» Н. Новикова – *новый тип пьесы*, основанной на *гротеске* и включавшей в себя черты *шаржа*, приближавшейся к *анекдоту*. Авторская жанровая номинация – «*легкая комедия* в одном действии». Герои комедии не названы по имени: Он и Она. Она сообщает Ему, что ушла от мужа, поскольку он изменяет Ей с Его женой, поэтому ей негде ночевать. Он решает, что Она и Его жена будут жить вместе, а Он – с Ее мужем: «Вы будете жить вместе, и мы – вместе. Но скучать мы вам не дадим. Ты довольна? И от мужа ушла, и меня не потеряла» *[Комики 1912]*. Этот вариант прекрасно устраивает обоих. Как видим, комедии присуща масочность, намеренно бурлескный характер.

Помимо того, в творческом наследии Н. Черешнева есть несколько драматических произведений с нейтральным подзаголовком «*пьеса*»: «Погорельцы (Белогорье)» (пьеса в 4 актах), «Чистилище» (пьеса в 4 актах), «Частное дело» (пьеса в 4 актах), «Квартира Кораблевой» (пьеса в 4 актах), «Новый долг» (пьеса в 4 актах из современной жизни).

Драмы «Белогорье» («Погорельцы»), «Чистилище», «Квартира Кораблевой» «содержат более серьезный анализ светской идеологии» *[Жердев 1992: 49]*. Как явствует из заглавия пьесы «Погорельцы», кульминационным событием становится пожар в «местечке Белогорье» (названном по принадлежности семейству Белогоровых). Случившийся ранним майским утром пожар, в котором сгорел только что построенный дом, становится знаковым образом, символизирующим состояние души современного человека. Так о пожаре размышляет Сергей Петрович Соколов, уездный доктор: «…Кто у нас в России из лучших людей не погорелец? У нее сын. У другого что-нибудь другое, у каждого что-нибудь да выгорело в душе. Было столько шума, светлых надежд, пробуждалась как будто Россия к новой жизни, вздохнула свободно, а теперь… Где все это повыгорело» *[Белогорье 1913: 31]*. Женя, воспитанница Белогоровой, соглашается с ним: «Все мы здесь странные, и вся наша жизнь здесь какая-то непонятная, странная. Погорельцы. И в самом деле, живем мы здесь, как погорельцы. У каждого из нас что-нибудь повыгорело в душе, так и живем с почерневшими душами. Все думаем да надеемся, авось как-нибудь да и отстроимся, а жизнь-то идет и идет. Да и отстроимся ли?» *[Там же: 38]*. Женя – виновница пожара, она признается Белогоровой, что подожгла в доме стружки, чтобы отомстить Алексею, сыну Белогоровой: «Молодой хозяин, все имение ему достанется. Так на же тебе… Отомстила. Зажгла в доме эти проклятые стружки. Прости, прости меня, сама не знаю, как решилась» *[Там же: 42]*. Женю прощают, Алексей просит ее выйти за

него замуж, однако их счастье зиждется на жертве: Соколов получил при тушении пожара царапину, а потом заразился трупным ядом и умер. Жизнь Сони, сестры Алексея, любящей Соколова, разбита. И здесь в человеческую жизнь вмешиваются стихийно-бессознательные силы, провоцирующие человека на неразумные поступки. Впрочем, в этом случае иррациональные, казалось бы, действия детерминируются социальным неравенством.

В пьесе «Чистилище» действие происходит в семействе Леонтьевых, которые держат ресторан «Бавария», сдают комнаты жильцам, а по сути – негласно содержат публичный дом. Образ чистилища возникает в речи одного из сыновей Леонтьевых, Всеволода. На упреки жильца Леонтьевых, своего друга Владимира Кононова, он возражает: «Не испортился я, Володя, а очищаюсь и только…Ты думаешь, самому-то не противна эта моя жизнь?.. Я, брат, огонь и воду и медные трубы прошел, вот скоро уеду и буду чистым, новым… <…> И тогда прощай, чистилище…» *[Чистилище 1909]*. Симптоматично, что, ненавидя образ жизни в родительском доме, дети понимают, что виноваты в нем не столько родители, сколько общие условия жизни: «А вы-то с отцом уж не так виноваты, – говорит Сергей, – а виновата эта темнота, которая в вас сидит… Ну как ты ее из людей выбьешь?» *[Там же]*.

В пьесе «Частное дело» речь идет о нравах учителей и воспитанников частного училища, открытого главой семейства, Степаном Ильичом Поленовым: классная дама, Марья Андреевна Теплова, совращает Бориса, сына Поленова, 18-летнего юношу; мать одного из учащихся устраивает скандал, требуя, чтобы ее сына не исключали из училища за посещение ресторана и игру на бильярде, поскольку сам директор подает пример аморального поведения; француженка принимает одновременно и учителя, и учеников – ученики передают учителю забытый им у нее галстук.

Образ «квартиры Кораблевой», вынесенный в заглавие одноименной пьесы, метонимически замещает собою всю российскую действительность: «Это не жизнь, а, извините за выражение, какая-то квартира Кораблевой. Квартира Кораблевой – вот наша жизнь. Кораблева – вот наша владычица, вот наша госпожа, – такая же тупая, бессердечная, ограниченная женщина, как и вся наша жизнь» *[Квартира Кораблевой 1914: 36]*, – утверждает Василий Петрович Топорков, преподаватель частного училища. Впрочем, несколько героев пьесы намерены убедиться в том, что «не вся же Россия – квартира Кораблевой» *[Там же: 61]*, они уезжают.

Наконец, «Новый долг» – «пьеса из современной жизни в 4 актах» – посвящена изображению российской действительности накануне Первой мировой войны. Место действия уже не дворянская усадьба, но дача. В сущности, и здесь изложена история

гибели нескольких семейств. В этой пьесе также возникает оппозиция «естественного», «природного» и «цивилизованного» человека, которую воплощают два брата Корсаковы: один вежлив, корректен, а другой грубоват, заносчив, непокорен; очевиднее всего это противостояние сказывается в отношении к женщине. Однако в этом случае появляется возможность преодоления чувства всеобщей разобщенности перед надвигающейся опасностью: «…Странно, нас учили, что… не убий, что война – братоубийственное зло … но вот вспыхнула эта война. Я чувствую вот, что пойти на войну – это мой нравственный долг, новый долг, которого я раньше не подозревал за собой, я чувствую, что я иду выплачивать этот долг с готовностью, с полным сознанием этого долга, без принужденья, без насилья над своей доброй волей, без сомнений в его важности…» *[Новый долг 1914: 40]*. Для героев пьесы война связана с чувством наступающего обновления жизни, с мыслью об обновляющейся России, о формировании нового нравственного и социального восприятия жизни: «Может быть, и в самом деле проветрится наш российский затхлый погреб и блеснет над Россией долгожданная, прекрасная заря…» *[Там же: 51]*.

Названные тексты с подзаголовком «пьеса» могут быть отнесены к жанру *социально-психологической драмы*. Отметим, что жанровая специфика пьес, близких к лирической драме, объединенных топосом дворянской усадьбы, осознавалась самим драматургом, в то время как специфика социально-психологических драм не была им отрефлектирована. Очевидно, в начале второго этапа творчества поиск новой системы отсчета в художественном мире драматурга был прерван войной и его гибелью в 1916 г.

Таким образом, анализ жанровой системы драматургии Н. Новикова позволяет увидеть в его творчестве попытку синтеза реалистического и модернистского искусства. Н. Черешнев создал круг драматических произведений, не обладающих художественной масштабностью и ярко выраженной оригинальностью, но посвященных проблемам своей страны и эпохи, отвечающих интеллектуальным, эстетическим и нравственным запросам современников. Еще Ю.М. Лотман заметил, что «массовая литература устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру», и поэтому в ней «самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют как живые» *[Лотман 2005: 283]*. Действительно, в пьесах Н.Ф. Новикова наблюдается своего рода эффект «отставания» и в формальных поисках, и в проблематике в сопоставлении с литературой «центра». В то же время отставание делает возможным своеобразный синтез идей, что создает некоторую эклектичность, но и дает возможность оригинальных решений, выражает комплекс представлений, характерный для провинциальной интеллигенции, тот культурный фон, на котором создавалась – по принципу «притяжения» и «отталкивания» – «большая» литература.

ЛИТЕРАТУРА

Голдин В.Н. Поэзия конца XIX – начала XX столетия в периодических изданиях Урала. Кн. 1. Екатеринбург, 2006.

Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

Жердев Д.В. Уральские драматурги конца XIX – начала XX века // Дергачевские чтения: Тез. докл. и сообщ. науч. конф. Екатеринбург, 1992. С. 47–50.

Игорев И., Халымбаджа И. Поэт Н. Черешнев и фантаст Н. Новиков // Местное время (Пермь), 1993. 30 сент.

Кайгородова В.Е. Вишневый сад А.П. Чехова: Поэтика названия и основные мотивы // Русская литература XIX–XX вв.: Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск, 2004. С. 249–257.

Костерина-Азарян А.Б. Театральная старина Урала. Екатеринбург, 1998.

Лихачев Д.С. Поэзия садов. М., 1998.

Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 817–827.

Малютина Н.П. Пути формирования лирической драмы в русской и украинской литературе рубежа XIX–XX вв. // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 5. С. 37–44.

Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.

Теория литературы: Учеб. пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

Черешнев Н. Антэрос. Драматическая поэма в 3 актах. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись]; Бабушкина усадьба. Лирико-драматические картины в 4 актах. Санкт-Петербург, 1910 [машинопись]; Весенние голоса. Картины весенней жизни в 4 актах. Санкт-Петербург, 1909 [машинопись]; Квартира Кораблевой. Пьеса в 4 актах. Санкт-Петербург, 1914 [машинопись]; Ключи горячие. Комедия в 4 действиях. Санкт-Петербург, 1911 [машинопись]; Комики. Легкая комедия в 1 действии. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись]; Новый долг. Пьеса в 4 актах из современной жизни. Санкт-Петербург, 1914 [машинопись]; Погорельцы (Белогорье). Пьеса в 4 актах. Санкт-Петербург, 1913 [машинопись]; Сады зеленые. Весенняя комедия в 4 действиях. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись]; Трагедия красоты. Лирическая пьеса в 3 актах. Санкт-Петербург, 1908 [машинопись]; Тучка золотая. Драматические акварели в 4 актах. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись]; Частное дело. Пьеса в 4 актах. Санкт-Петербург, 1911 [машинопись]; Чистилище. Пьеса в 4 актах. Санкт-Петербург, 1909 [рукопись]. Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.

Чехов А.П. Вишневый сад. Комедия в 4 действиях // А.П. Чехов. Пьесы. М., 2007.

Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007.

Эртнер Е.Н. Пространство сада в литературе Тюменского края XIX века // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: Сборник статей. Тюмень, 2005. Вып. 6. С. 158–162.

Глава 2

ЖАНРОВОЕ РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ РЕГИОНА В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ

2.1. Спектр и динамика жанрового развития поэзии на Урале в 1917–1919 гг.
(И.Е. Васильев)

Уральская поэзия рубежа 1910–1920-х гг. существовала в основном на страницах периодических изданий. Поэтические книги и сборники почти не издавались. Крупных творческих индивидуальностей не было. Стихотворная продукция создавалась любителями и носила массовый самодеятельный характер. Казалось бы, в этих условиях трудно ожидать больших открытий, ибо уже сама форма бытования накладывала свой отпечаток на жанровые предпочтения, в результате чего поэзия представала в газетно-публицистическом, гражданско-общественном облике со сравнительно немногочисленными случаями описательно-пейзажных стихотворений и еще более редкими примерами любовной и медитативной лирики. Тем не менее стихи появлялись, и в весьма большом количестве. В 1917 г. на Урале выходило около 200 газет, и лишь немногие из них избегали стихотворных публикаций. В эпоху революционных потрясений поэзия стала каналом транслирования общественного мнения, передавая, как мы постараемся показать, довольно разнообразный круг представлений и мнений.

1

Февральскую революцию на Урале встретили ликованием. Появилась масса стихов, где происходящее в стране иллюстрировалось параллелью с освобождением из тюрьмы, распахнувшей свои двери. *Панегирическая* литература включала в себя многообразные формы *похвальных речей*: патетической *здравицы*, благодарственного *превознесения*, пышного *славословия*. Популярный в то время литератор В.П. Чекин назвал февральские события «светлым праздником» и восторженно приветствовал ее результаты: «Да здравствует свободная Россия! / Да здравствует раскованный народ!» *[Голдин 2006, I: 163]*. С ним солидарны и пермский автор Ц. Эль («Русь свободна! Русь проснулась! Вторят лес и горы. / Русь воскресла!» – повторяют всюду птичьи хоры»), и курганский самодеятельный поэт Н.А. Грамолин в стихотворении со знаменательным названием «Свершилось» («Пал старый строй России, к гибели ведущий, / Свободы светом озарилася она») *[Там же, I: 179, 201]*.

Революция всколыхнула народное самосознание и привела к массовой политизации общества, все слои которого так или иначе приняли участие в свершающихся событиях. Заслуга революции виделась в разрушении господства «тиранов», получавших сугубо отрицательные характеристики: «насильники, цепи ковавшие», «злодеи», «палачи», «Каины», «ядовитые змеи», «вампиры», «шакалы и волки». Все многообразие определений в стихах обличительной направленности вписывалось в ходячее выражение «темные силы», используемое «правыми» и «левыми» политиками, сторонниками и противниками тех или иных начинаний. Его собирательность позволяла включать в объем понятия самые разные, порой совершенно противоположные реалии (монархию, германские войска, бюрократию, буржуазию и т. д.), но главное – служила задаче консолидации единомышленников. Все клялись в верности русскому народу и разоблачали его внутренних и внешних врагов. Отношение к революции, выраженное в слове, обретало черты нравственного измерения, воздействуя не только на общественные идеалы, но и на их репрезентацию, осмысление в стихах.

В стихотворении, знаменательно названном «Песня революционеров», читаем: «Мы с крестом на Голгофу тащились. / Нас терновый кустарник колол. / И по тюрьмам сырым мы садились. / Кто на каторгу вечную шел». Тема «народного страдания» выливалась в песню возмездия. Автор стихотворения уверен, что теперь утвердится подлинное народовластие: «Но теперь вам, вампиры, злодеи, / Царству вашему будет конец. / И воскреснет народное царство / И на нем будет правды венец» *[Там же, I: 81]*. «Народное царство» воспринималось как «новая жизнь на устоях добра», в которой «в один сольются все народы, все станут дружною семьей» *[Там же, I: 86]*. В этих и подобных стихах отчетливо присутствуют элементы жанра *утопии* (часто скрещенные с элементами *инвективы*, митингового *воззвания*, лозунгового *призыва* и т. п.). Причем речь идет о народных утопических представлениях, для которых характерны мотивы «мужицкого царства», обрушивающего мир угнетателей и «паразитов» и устанавливающего новый порядок. Чаще всего этот новый порядок, что наблюдалось в утопиях прежних дней, есть перевернутый прежний порядок *[Мильдон 2006: 7–14]*. Приходят новые хозяева, но ведут себя и мыслят они в категориях прежних ценностей: у рабочих, идущих «широкой дорогой» истории, «рубище царскою тогой висит на могучих плечах» *[Голдин 2006, II: 15]*; простая крестьянка, страдавшая всю жизнь от «темной силы» судьбы, заслуживает царского возвеличивания (поэт пишет: «Тебя я короной венчал бы нетленною» *[Там же,*

II: 112]). Новое положение вещей недостижимо путем эволюции, медленных перемен, ибо «без боя не уступит безумный хищный враг плененных им свобод» *[Там же, II: 145]*. Вместе с тем голоса тех, кто предостерегал от революционного нажима и не одобрял силовых решений, пока еще сильны. В новом обществе не должно быть места крови, ненависти и злобе, не совместимым с гуманистическими гражданскими ценностями. Поэт П.Я. Блиновский в журнале «Уральское хозяйство» писал: «Но разве кровь венец всего? / И разве в ненависти – новь? / От злобы гибнут без следа / Свобода, правда и любовь» *[Там же, I: 44]*.

Февраль 1917 г. представал в стихах уральских поэтов временем обновления, пробуждения к новой жизни. Чаще всего для его характеристики использовались метафоры перехода от ночной тьмы к свету, поворота от зимы к весне, начала дня – заря, утро, рассвет. Так возникали *стихи-иносказания*, с прозрачными *аллегорическими* образами, как правило, расшифровывающимися в этом же стихотворении. Например, известный литератор того времени В.Е. Лезин писал о революции как о послегрозовом просветлении, характеризуя ее именно подобными образами: «И в жизни русского народа / Внезапно вспыхнули лучи, / Забили знания ключи, / Пришла на зов его свобода – / Я верил в это утро года, / Могучий утренний рассвет, / и шлю сердечный ей привет / В весенний день ее прихода» *[Там же, I: 94–95]*. Аналогичная жанровая конструкция представлена в стихотворении В. Чекина «Вчера и сегодня», опубликованном в мартовском номере газеты «Зауральский край». Строчки: «И в мартовские дни как будто май настал; / Кругом снега, а чудится, ручьями / Даль пробуждения поет, зовет, шумит, / И расцветает яркими цветами, / И о грядущем светлом говорит» – могли бы выглядеть обычными стихами о весеннем пробуждении природы и человеческих чувств, когда бы не было предыдущих строк о дне вчерашнем, с явным символическим подтекстом, переводящим изображение в общественно-политический план: «Мы без дороги медленно брели, / Пугали призраки, кричали жутко совы. / Шипенье змей сменяло волчий вой, / И где-то звякали мучительно оковы, / И доносился стон откуда-то глухой» *[Там же, I: 162–163]*.

Нередко в стихах начальной послереволюционной поры присутствовала религиозная нота. Так, распространены были параллели с христианским праздником Пасхи. Говорилось о возрождении и воскрешении России, пробуждении народа, о чудесном спасении[1]. В этой связи закономерно появление мотива колокольного звона во славу свершившихся преобразований: «Привет проснувшейся отчизне! / Да сгинут духи тьмы и зла!.. / О новой, светлой, ясной жизни, / смеясь, поют колокола…» *[Там же, I: 127]*. В соответствии с требованиями времени этот колокольный звон характеризовался эпитетом «красный»[2].

[1] Это было характерное явление той поры в масштабе всей России. См., напр.: *[Баран 1993: 329–347]*.

В этих условиях возросла и общественная самооценка поэзии. Поиски собственной идентичности осуществлялись поэтами на путях гражданского искусства, живущего заботами широких масс трудящихся. Уральские авторы мечтали о такой общественно-полезной поэзии и видели себя трибунами, глашатаями народной правды, носителями идей свободы и демократии. Так, поэт П. Гордиевский, обращаясь к своей «песне» (вариант «музы»), писал в курганской «Народной газете»: «Греми, моя песня, сильней и сильней / В душе недоверчивых слабых людей» *[Там же, I: 200]*. Многие другие поэты в честь Февраля слагали своеобразные *оды* и *гимны* («Красный звон» В. Прохорова, «Гимн празднику свободы» Н. Анзоре, «Гимн новой России» И. Антонова и др.).

Однако постфевральская эйфория вскоре стала затихать. И тому было несколько причин. Во-первых, Временное правительство, заявив о своей приверженности принципами демократии, отложило окончательное решение насущных вопросов до созыва Учредительного собрания. Во-вторых, продолжалась война с Германией. По-прежнему лилась кровь, гибли люди. Поэзия продемонстрировала широкий спектр отношений уральцев к войне. Одни просили о помощи «Родине-матери» («Родина-мать погибает, – / Бейте тревогу в набат, / Всех она нас призывает, / Всех – и крестьян, и солдат» *[Там же, II: 75]*), звали к войне до победного конца («Мы немцев сокрушим до основанья, / Не пощадим ни сил и ни труда!»; «Пойдем, пойдем скорее на врага / Родного народа» *[Там же, I: 201, 233]*) и прославляли воинский подвиг, готовность умереть за Родину («Иду я в бой кровавый, / С молитвой к жизни умереть, / Для Родины, для славы» *[Там же, II: 24]*). Здесь использовались жанровые возможности

[2] См. стихи В. Прохорова, А. Ачкасова и Марсия с показательным названием «Красный звон» *[Голдин 2006, I: 127; II, 38, 92–93]*. Ср. также наблюдение исследователя В. Булдагова, который подметил, что во время Февральской революции «поразительно быстро стала возникать новая символика»: «Непременным ее атрибутом стали красные знамена и особенно банты. Красный (в прошлом красивый) цвет, вероятно, стал теперь ассоциироваться в массах с чем-то новым» *[Булдагов 1997: 66]*. Добавим, что революционный красный цвет, в свою очередь, осознавался как символ света, солнца, утренней зари: «Красный цвет, / Алый цвет, / Солнца всход, / Солнца свет – / Наш оплот! / Наш завет!» *[Голдин 2006, II: 19]*.

агитационного воззвания («Призыв» – название одного из процитированных стихотворений), громко заявляла о себе апелляция к гражданской ответственности, звучала требовательная либо убеждающая интонация.

Другие (и их больше) изобличали войну, показывая ее горести: инвалидов, изувеченных войной (Ф. Рябов «Свидание» *[Там же, I: 245–246]*), бесплодное ожидание домашними солдат с фронта (В. Вячеславский «Свежая могила»; Гилев «Матери»; Н.П. «Гаданье» *[Там же, II: 59, 63, 101]*), гибель людей, разрушения, пожары («Гибнут юноши, дети – надежда страны… Люди жгут города и селенья» *[Там же, I:* 169*]*). В этом тематическом регистре использовались жанры не столько публичного, сколько личностного тона, окрашенные жалостными, сентиментальными представлениями: стихотворение Ф. Рябова написано в виде *сценки* встречи искалеченного отца с собственными детьми, обескураженными и убитыми горем; В. Вячеславский совмещает на пространстве изображения сиротливую могилу и надеющуюся на встречу с мужем и отцом семью; в стихотворении Гилева представлены мысли сына об одинокой матери; в «Гаданье» нарисована картина зловещего гаданья, лишающего всякой надежды на встречу с «милым». Эти жанры можно отнести к группе жанров, называемых Г.Н. Поспеловым *романическими* с их интересом к частной жизни человека, характерологии и сюжетике *[Поспелов 1978*: *254–261]*. Поэты, настроенные более решительно, призывали к прекращению войны («Конец войне! Войне проклятье! / Довольно крови на земле» *[Голдин 2006, I:* 72*]*) и выражали уверенность в ее скором окончании («Я верю: скоро будет время – / На плуги пушки перельют» *[Там же, I: 86]*). С императивностью *лозунга* у них уживалась незлобивость и пацифистика, надежда на мирное решение мировых споров. В-третьих, скоро выяснилось, что Февральская революция не решила главных социальных проблем населения. В стихах, опубликованных в газетах разной политической направленности, обильно представлены свидетельства того, что переживаемое время – это время неурядиц, неснятых противоречий: «Разбиты цепи, и народ / Собою правит сам, / Но и “созвездие свобод” / Не ярко светит нам. / Ползет зловещих туч гроза, / Анархия, погром…» *[Там же, I: 165]*. Началась полоса сомнений, неуверенности: «Жизнь спуталась народная / В уродливый моток…» *[Там же, I: 165]*. Автор этих строк В. Чекин назвал свое стихотворение «Несуразица». Оно иронично, но это горькая ирония, ибо поэт видит, что общество в своем стремлении к переустройству пошло не по тому пути, заблудилось. Отсюда ощущение растерянности, как у путника, сбившегося с дороги. В другом стихотворении поэт саркастически констатирует падение нравов у заблудших:

«Стыд не дым – глаза не выест!» / Современники твердят… / Здесь – паяцев шумный выезд, / Там – насильников парад». Негодование поэта выливается в *слова морального обличения, укора и назидания*: «За людей до боли стыдно, / Подражающих скотам» *[Там же, I: 166]*. Еще один автор вздыхает в стихах, напоминающих не то фольклорные, не то кольцовские строчки: «Снова непогоды, / Бездорожица. / Снова ищем мы / Пути торные… / И найдем ли их? / Покажет времечко» *[Там же, I: 215]*. Уходит почва из-под ног, и уносится вдаль «золотая карета Свободы», как в иносказательно-аллегоричном стихотворении Е. Радомирского: «Сказка сгибла… Пожары, проклятья, вражда… / Где восторг, упоенье народа? / О, ужель унеслась навсегда, навсегда / Золотая карета Свободы?» *[Там же, I: 130]*.

Свобода оказалась великим испытанием, ибо человек не знал, что с ней делать. Уподобляя ее солнцу, которое дает жизнь, но может быть и смертельно палящим, В. Лезин не без дидактичности констатировал: «Тех же, о люди, кто разум теряет, / Она беспощадно сама убивает. / Всех: ослепленных свободой бойцов, / Забывших пред родиной долг беглецов, / Богатых людей, фабрикантов, купцов, / Всех, кто о ней и теперь забывает, / Зову я свободу беречь» *[Там же, I: 95]*. Характеризуя варварские инстинкты «безграмотной толпы», Кузьма Аристов, другой екатеринбургский поэт, писал: «Нет, враг не пал! Еще сильны / Инстинкты варварства в народе. / Подонки общества страшны / Своею дикостью в свободе» *[Там же, I: 31]*. Его стихотворение, названное «В народ!», тоже исполнено в *учительском жанре*. Есть в нем и привкус *проповеди*, желания исправить людские нравы: «Спеши скорей в народ! В народ! / Сей дорогое просвещение!»; «Слово святое / В сердце родное / Сейте! И ждите восход. / Колосом спелым, / Сильным и смелым / Вырастет русский народ» *[Там же, I: 32; 30]*.

Некрасовские строки «сейте разумное, доброе, вечное» из стихотворения «Сеятелям» пришлись по вкусу уральским авторам, охотно следовавшим просветительским заветам поэта-демократа и народнической поэзии второй половины девятнадцатого века. Все еще актуальной была задача разбудить спящего русского мужика, которого «Поп … обирал, / Становой угнетал; / Мироед старшина / Беспощадно ругал». Автор процитированных строк напоминает русскому мужику, что он теперь свободный гражданин, а не подневольный работник, что настали времена исторических свершений и творчества: «Вместе с волей – земля / Тоже будет твоя, / Лишь не спи, поднимись! / Загорелась заря!» *[Там же, I: 102–103]*.

Мысль о необходимости действовать, трудиться, работать на будущее обретала разнообразные формы: и *романтического*

протеста против быта («Бороться – значит сжечь перины уютных гнезд» *[Там же, I: 155]*), и светлой *надежды*, что русским народом будет-таки воздвигнут «новый храм» человечеству *[Там же, I: 163],* и *призывов* к власти бросить пустые слова и совершенствовать политическую организацию общества «делами бодрыми» *[Голдин 2006, I: 166]*.

Идея борьбы прочно сливалась с идеей труда в *символико-аллегорическом* образе кузнеца, кующего свое счастье: «Вставай плечом к плечу на славную борьбу. / И с кличем боевым: «За землю и за волю!» / Мы, стойкие, пойдем ковать себе судьбу» *[Там же, I: 258]*. Постепенно место работы кузнеца разрастается до размеров общероссийских («В этой кузнице огромной, / Что Россией мы зовем, / Свет и волю, Жизнь и долю / Смело мы теперь куем!» *[Там же, I: 211]*) и мировых («Кузница мирового счастья» – таково название одного из стихотворений).

Атрибуты кузницы – огонь и металл – прочно войдут в поэтическую символику революционной эпохи и станут востребованными на протяжении всей первой половины 1920-х гг. во многих лирических образованиях как приметы жанрового содержания, генерализирующего способы интерпретации происходящего в обществе. Топика кузницы связана с мифологизирующими тенденциями художественного сознания[3]. Революция воспринималась как переход от старого к новому через грозовые испытания и жертвы. Участники революционного действа представали культурными героями, пересоздающими и творящими заново мир. Отсюда гипертрофия их внутренних качеств и внешнего облика: «Я могуч… Я весь из стали… / С тяжким молотом в руках. / Все невзгоды, все печали / Я разбить сумею в прах!» *[Там же, I: 89]*. Такой герой в соответствии с мифологическими конституционными свойствами превосходит способности рядовых людей и возвышается над природой. Молотобоец, разбивающий цепи рабства, – образ, рожденный пролетарским мировосприятием (хотя его корни уходят в далекое прошлое, архетипическая его подкладка – бог грозы и грома, небесного огня, повергающий хтонических чудовищ – врагов революции, народа, России).

Но Урал был не только рабочим краем: «Главной особенностью горнозаводского жизненного уклада на Урале был его “промежуточный” характер – полурабочий-полукрестьянский образ жизни. От крестьянской организации жизни горнозаводской мир унаследовал тесную связь с народным календарем, с природным и земледельческим циклом» *[Харитонова 2006: 463]*. Отсюда естественно присутствие в поэзии аграрной символики: «Вырвем все сорные травы / С нивы свободы, любви, / Равенства, братства и права» *[Голдин 2006, II: 75]*. Работа, труд, к которым призывали поэты-уральцы, как пути к изменению общества часто отождествлялись с сельскохозяйственной деятельностью: «Да воцарится на вспаханных нивах / Царство труда!» *[Там же, II: 16]*.

Преображение страны мыслится как результат ее «воскрешения», окупленного жертвами: «Ценою новых жертв, ценою жесткой купит / Священные права воскреснувший народ» *[Там же, II: 145]*. Сакральные ценности («священные права»), оказывается, можно получить лишь путем смерти. Эта смерть (жертва) зиждительна, ибо способна обеспечить переход к новой счастливой жизни: «Пусть хоть на наших могилах / Новая жизнь расцветет» *[Там же, II: 76]*.

Мотив жертвенности восходит к аграрному *мифу* – гибели-возрождению зерна, образу умирающего и оживающего бога. Эта мифопоэтика присутствует во многих стихах в честь павших героев революции (часто это *эпитафии, надгробные речи, реквиемы*). Стихотворение оренбургского поэта Н.М. Вострикова, написанное, правда, несколько позже, называется «Памяти павших» *[Там же, II: 11]*. Обращено оно прежде всего к живущим людям с вполне, казалось бы, жизненным советом, практическими рекомендациями творить благие дела, но отливаются эти пожелания в метафорическую форму все того же «возделывания нивы», «сева», т. е. аграрной символики: «Сейте разумное, доброе семя, / Почва готова, вас она ждет. / Пусть наше новое, родное племя / Ниву богатую с поля пожнет». Далее следует расшифровка, что нужно делать для счастливой жизни на земле, и только в конце стихотворения звучит жанрово закрепленное обязательное прославление погибших, увенчание павших: «Вечная слава борцам за свободу, / Павшим за правду лавровый венец». Соседство двух мотивов (закапывания зерна и похорон мертвых) не случайно: тут действует мифопоэтическая логика, сопрягающая эти сюжеты в один процесс. Гибель героя – жертва во имя торжества революционных идей: «Слава умершим, / Ныне воскресшим / В духе народном, / В слове свободном!» *[Там же, II: 203]*. Погибшие за свободу становятся причастными к мистерийным процессам, ибо они способны указать путь и знают подлинную правду (т. е. истину). Их кровь горит огнем (сакральное начало революции) на красных знаменах (метонимических заместителях революции): «Кровь ваша вечная, вот, на знаменах, / Алым пожаром горит в небесах» *[Там же, II: 203]*.

[3] Мы солидарны с мнением, что «письмо» (литературно-художественная деятельность как творческая практика) в его жанровых экспликациях репрезентирует «состояние сознания» творцов прежде всего через архетипику и что «подлинным “языком” сознания является *язык символов*» *[Созина 2001: 14]*.

Между тем конфронтация в стране укреплялась и получала свое выражение в поэзии: «Мы бьем в набат! Товарищи, дружнее!.. / Враг близок…»; «Рабочие, друзья мои, сплотитесь! / Не верьте никому: враги, враги кругом». Все чаще раздавались *призывы* к «бою», «битве»: «Мы накануне грозных дней – / Мы накануне битвы»; «Мы молот мщенья подняли высоко… / Мечи куют борцы, чтоб благо дать народу!» *[Там же, I: 77, 66, 27, 76]*. Решающим аргументом становится социально-экономическое неравенство: «Пока один наследует богатства, / Другой в тисках родится нищеты – / Свободы нет, ни равенства, ни братства, / Есть царство лжи, обмана, темноты» *[Там же, I: 67]*.

Все более устойчивым становится убеждение, что в стране ничего не изменилось к лучшему, ибо жители, особенно в сельской местности, по-прежнему терпят нужду, что напрасно «ждет мужик свободы» и улучшения своего положения, поскольку над ним стоят все те же гонители – «толстопузый поп», «зубастый и речистый капиталист», «дворянский суд»: «С мужиком расправы быстры, / Нет царя, так есть министры. / Строят тюрьмы. Их не счесть. / Все как было, так и есть» *[Там же, I: 107]*.

Коммунисты развернули агитацию за дальнейшее развитие революции: «Гуди, наш медный колокол, сильнее, / Кричи о том – рабочий люд не спит! / Мы бьем в набат, мы все крепки душою! / Товарищи! Вы слышите – как колокол гудит!..» *[Там же, I: 77]*. Их сторонники и участники революционного движения (поэты Л. Огонек, Е. Аникина, Ф. Сыромолотов, С. Турчанинов, Н. Штирнер и др.) призывали к бдительности («Сговор слышишь врагов? / Слышишь: речи змеиные льются» *[Там же, I: 119]*), предупреждали о скором начале решительных действий («Мы накануне буйных гроз, / Мы все готовы к бою, – / Воспитаны борьбою, / Мы не боимся гроз» *[Там же, I: 27]*), утверждали необоримость революционного порыва («Жужжит снаряд. Свистит картечь. / Сомкнув ряды, рука с рукою, / Идем разить и побеждать / Готовы к бою!..»; «Скорей в боевые отряды и смело / С оружьем в руках за народную власть / Вперед! – На борьбу! За рабочее дело! / Ни шагу назад! – Лучше пасть!» *[Там же, I: 148, 174]*).

Мир окончательно распался на два непримиримых лагеря. Автор, взявший себе псевдоним Фома Кузнец, в стихотворении «Буржуй и пролетарий» с предельной простотой и ясностью выразил конфликт времени: «Ты жил во дворце, – я в подвале холодном. / Ты вечно был празден, – я вечно в труде, / Ты был пресыщенным, – я вечно голодным. / Ты в злате купался, – я в горькой нужде…» *[Там же, I: 159]*. Наступил час, когда обездоленные и неимущие предъявили счет благополучным и состоятельным («Оковы распались, но годы страданья / Изранили душу и

сделали злой. / Так вот почему в час великий восстанья / Я, грозен и гневен, стою пред тобой» *[Там же, I: 159]*, однако платить по этому счету история заставила всех – и «буржуев», и «пролетариев», и «белых», и «красных».

2

На Урале Гражданская война 1918–1919 гг. выразилась в ожесточенном противостоянии «красных» и войск Чехословацкого корпуса, местных белогвардейских формирований, Колчака. Обе стороны имели свою периодическую печать. Существовали воинские газеты, перемещавшиеся с войсками по городам, переходящим из рук в руки, были и территориально прикрепленные газеты либерального толка, заявлявшие о своей внепартийности, однако явно сочувствовавшие «белым» (в анонсе челябинской газеты «Вестник Приуралья» *[1919, № 2. 15 марта]* значилась задача «всемерной борьбы с большевизмом»). Обе стороны – и «красные», и «белые» – действовали в рамках единого алгоритма, заданного условиями, целями и задачами общественно-политической борьбы: отстаивали свои интересы, представляя собственную линию поведения как позитивную, отвечающую потребностям истории и народа, обрушивались на врага с критикой и обвинениями. Отстаиваемые ценности идеализировались, самоличные действия представали в ореоле героизма и гражданской ответственности. «Свое» и «чужое» сталкивалось в беспощадной и бескомпромиссной схватке не на жизнь, а на смерть. Ненависть, злоба, агрессия захлестнули общество и прессу. Публикуемые материалы, в том числе и поэзия, приобрели инструментальность, политизировались, стали идеологическими жестами, продолжающими и дополняющими военные действия враждующих армий. В поэзии, как и в 1917 г., продолжала преобладать публицистичность, журналистская злободневность. Логика конфронтации требовала прежде всего уничтожения врага, поэтому широко развивалась *сатира*, а одним из ведущих жанров становилась *инвектива*, транслирующая обвинения, оскорбления и угрозы.

Для сторонников «белых» большевик «беспощаден, хамски жаден, дерзок на язык» *[Ф.Т. 1919а: 2]*. Это «деспот», рвущийся к мщению, «палач», вершащий «свой зверский суд» *[Патриот 1919: 2]*. Живущие животными инстинктами, дикие большевики способны лишь к разрушению: «Большевицкая орда / Окружила нас – беда! / Слышишь – там попа распяли, / Там деревню обобрали, / Там пускают петуха, / Выпускают потроха, / Там спустили паровоз / И весь поезд под откос» *[Ф.Т. 1919б: 4]*. Владимир Менестрель в обширном стихотворении-*памфлете* «Коммунисты»

демонстрирует широкий спектр бранных слов и выражений, характеризующих большевиков, которые «предали врагам несчастную страну», «погрязли в тунеядстве», «убили право», «всех уравняли в голоде и пытке», действуя лицемерно и лживо, обижая сирот и немощных. Эти «преступники и рыцари обмана» «бесчестят женщин, в щепки бьют иконы». Поток виртуозных филиппик разрастается крещендо, пока не разрешается патетической кодой: «Довольно вам глумиться, аферисты! / Уж новая заря над родиной взошла… / Останется навек лишь слово “коммунисты” / Как символ подлости, ничтожества и зла!» *[Менестрель 1919: 2]*.

Не все поднимались до высот патетической сатиры и убийственного сарказма, было много и рядовых *фельетонов*, распространенных в газетах. Над большевиками открыто потешались: «Бежали храбро комиссары, / Забравши все, что можно взять, / Не поскупились лишь на кары, / На остальное ведь плевать» *[Рифмы Бурелома 1918: 20]*. Фельетонная тональность сохранялась и позже: «Ах, как грустно, что ушли большевики, / От тоски готов я даже похудеть…». Автор притворно сокрушается, что с уходом большевиков изменилась привычная картина: «не блестят штыки», «не берут на мушку», «не заходят… в гости по ночам» *[Костров 1919: 3]*.

В других стихах – с уже серьезной тональностью – говорилось о «большевистских застенках» и подробно, нередко с натуралистическими деталями, изображались пытки. Таково стихотворение Д. Бронина «Безумье и ужас» *[Голдин 2006, II: 51–52]*. Здесь говорится о «хрусте костей», «стоне жертв», «груде» трупов, «крови на устах», рубцах «с грязью, кровью от сабельных ран». Подзаголовок «Штрих из проклятого недавнего прошлого» подчеркивает как наличие обличительных намерений автора, так и его склонность к описательной изобразительности, к *этологической* доминанте избранного жанра (в таких стихах на первом плане изображение нравов, «осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни» *[Поспелов 1978: 248]* и моралистичное противостояние злу: «Ведь люди же, люди / Творили кошмар, / Дробили мозг, груди…»).

В *инвективах* большевикам использовалась то высокая библейская атрибутика, долженствовавшая теперь выражать ненависть и ожесточение (например в *эпиграмме*: «Иуда был предателем Бога, / А Каин – первый был убийца. / В тебе же совместилось много: / Предатель ты и кровопийца» *[Голдин 2006, I: 237]*), то грубоватая *частушечная* образность, выражающая представления об антинародности большевистского воинства («Красна армия воюет, / А буржуев не берет – / Лишь с крестьянином дерется, / Да с рабочих деньги рвет» *[Там же, I: 68]*).

Власть большевиков некий Беспалый Кузьма в журнале «Уральское хозяйство» назвал «комиссародержавием» и аттестовал его следующим образом: «Наступило помрачение… / Самовластной стала чернь, / И пошло в Руси правление / Чрез колоду, через пень» *[Там же, I: 41]*.

В сознании обывателей большевики представали чужой враждебной силой, их называли «душителями свободы», распявшими Россию на кресте, «палачами», развязавшими братоубийственную резню, а в чехах виделись «братья-славяне», «освободители»: «И знай, славяне – наши братья, / Они несут свободу нам»; «И ты страдал… Но брат по крови, / Брат-славянин сверг палачей» *[Там же, I: 253, 247]*. Колчак в глазах многих также представал мудрым правителем, исполнителем божественной воли. Так, полковник Н.А. Лебедев в стихотворении, велеречиво названном «Гимн России (Молитва офицеров 4-го Степного Сибирского кадрового полка)», писал: «С нами Верховный Правитель / Думой одною живет, / С верой в Тебя, Вседержитель, / К славе Россию ведет» *[Там же, II: 174]*. Другой автор, Риголли, поместил в газете «Сибирские стрелки» *оду*, в которой воспел достоинства героя белого движения. Ода была приурочена к конкретному событию и торжественно называлась «К приезду в Пермь адмирала Колчака»: «Слава тебе, наш Верховный Правитель, / Вздумавший Русь воссоздать: / Слава тебе, наш герой, наш спаситель, / Двинувший грозную рать!» *[Там же, II: 119]*. Подобные мотивы звучат почти во всех стихах, выполненных в жанре *увенчания*, *триумфального возвеличивания* (воздаяния *хвалы*, почета) и *приветствия* освободителям (Д. Бронин «Освободителям», В. Григорьев «Сибирским стрелкам» и др. *[Там же, II: 50, 68]*).

Как и во всех политизированных стихах, идеологическое подчиняет здесь художественное и выражается через систему трафаретной образности, стандартных стилистических клише. Среди «общих мест» революционных произведений (как у «белых», так, впрочем, и у «красных») – уничижение противника с использованием сниженной лексики, уподоблений хтоническим чудовищам, зооморфных метафор («гады», «нечисть»), солярной символики (на стороне тех социальных сил, интересы которых отстаиваются, – солнце, свет, тепло; на стороне врагов – тьма, ночь, холод), природных, аграрных образных противопоставлений (смерть – жизнь; зима – лето, весна; скудость, неурожай – бурный рост, изобилие и пр.).

В стихотворении С. Михеева из Перми «Святой Георгий опять в бою» представлен известный евангелический сюжет о Георгии Победоносце, повергающем змея. Перед нами очередная *аллегория* («Замолкнут клики кровавых оргий, / И только

будут среди полей – / Святой Георгий / И мертвый змей» *[Там же, II: 98]*), однако *иносказательная* стратегия автора не оставляет сомнения относительно того, на чьей стороне Георгий и кто тут змей, ибо о святом говорится: «В рядах Сибирских Он лестно дышит…». Ряды Сибирские – это, конечно, о «белых».

После каждой крупной военной удачи «белых» появлялись стихи, насыщенные радужными надеждами на скорое изменение политической ситуации. Чаще всего они были выполнены все в той же *символико-метафорической, иносказательной* манере: «Россия, милая, родная, / Снимай свой траурный наряд. / Смотри, на небесах сверкая, / Лучи победные горят» *[Арнольд 1919: 1]*. Но было много и прямых *публицистических* высказываний, *призывов* к борьбе с большевизмом, *укоров* уклоняющимся, *угроз* предателям, *оплакиваний* погибших и т. п. Так, А. Малинин в стихотворении «В эти дни» требовал отказа от роскоши, развлечений, отдыха и ратовал за суровый аскетизм сопротивления: «Как можно думать в эти дни, / В дни злой большевистской напасти, / Об эгоизме, личном счастье, / И не любить своей страны…» *[Голдин 2006, II: 89]*. Нравоучительное, но вполне гражданское заявление в духе революционного времени, когда многие ощущали себя истинными патриотами, обеспокоенными судьбами страны.

Понятие «Родина», пожалуй, доминирует на пространстве тогдашней лирики и предстает то в образе старой святой патриархальной Руси с колокольными перезвонами и вековыми традициями («Русь просыпается! Звон колокольный / Громким призывом звучит. / К сердцу родимому нашей Престольной / Помощь отвсюду спешит» *[Вестник Приуралья 1919, № 21, 9 апр.]*), то в образе многострадальной матери, чьи сыны теперь призываются восстановить ее достоинство («Слышишь?.. Враг терзает мать, / Издевается над ней! / И глумится и ликует, / Словно гибели не чует… / Помоги же поскорей!» *[Голдин 2006, II: 67]*) либо должны отступиться от своих братоубийственных затей («Слепых сынов твоих ряды уже редеют, / Уже спадает с глаз их пелена. / И близок час, когда они прозреют» *[Вестник Приуралья 1919, № 21, 9 апр.]*).

В любом случае все пишущие патриотические стихи мечтают о свободной, сильной и независимой России: «Да будет Русь едина, / Велика и сильна! / Да будет неделима, / И для врагов страшна» *[Там же 1919, № 20, 6 апр.]* (стихотворение выполнено в форме *молитвы*, характерно его название – «Мольба за Русь»); «Я верю, будешь ты опять обширной и могучей, / Свободной, гордою, великою страной!» *[Там же 1919, № 21, 9 апр.]*; «Верь, о Родина, о Родина святая, / В близкий свет живительных лучей…» *[Там же 1919, № 20, 6 апр.]*.

Защитники Родины-матери, ее «сыны» рисуются, безусловно, положительно. Подчеркиваются их достоинства, «белый» защитник Отечества изображается как богатырь, могучий воин, освобождающий край от вражьих полчищ. Повествование о нем ведется в духе *былин*, *стилизованных сказаний*: «Заходили в тыл врагу лютому, / Сокрушали вконец силу вражию. / Прочь срывали знамена кровавые, / Стяги красные, враждебные. / Очищали всю святую Русь от ворога. / Помогай вам Бог, стрелки Сибирские» *[Макк 1919: 4]*.

«Красные» поэты тоже писали стихи во имя спасения и во благо Родины. Среди этих стихов были *взволнованные, негодующие и в то же время вселяющие уверенность* в конечную победу (Б. Ганцев «Распни ее!» *[Голдин 2006, II: 13]*), энергичные *воззвания* (Пулемет «Спасайте Красную Россию!» *[Там же, I: 129]*) и даже *лирические раздумья*, казалось бы, неуместные в рамках исторического момента (К. Худяков «Красный Урал» *[Там же, I: 259–260]*).

И «белые», и «красные» призывали к борьбе, ратовали за победу «своих» над «чужими». И у тех, и у других было много прямолинейности и декларативности. Все *воздавали хвалу* своим «доблестным войскам», храбрым и сильным солдатам, *славили* павших героев и *уповали* на лучшее будущее. Правда, в позитивной части идейных устремлений обнаруживалось глубочайшее расхождение. За сторонниками «белого» движения были, конечно, ценности: культура, история, патриархальные устои, церковь и религия. Большевизм же противопоставлял этому перспективу прогресса, революционные новшества, надежду на благоприятные изменения в обществе и в жизни каждого человека.

В 1918–1919-е гг. поэты – сторонники «красных» – концентрировались в основном в частях Красной Армии, менявших свою дислокацию в ходе военных действий. Красноармейская поэзия, публиковавшаяся в газетах политотделов Восточной армии, опиралась на традиции освободительного рабочего движения (в годы революции и гражданской войны на Урале неоднократно издавались сборники подпольной поэзии) *[Песни 1917; Песни 1918]*. Задолго до революции 1917 г. сложились жанровые каноны *пролетарско-революционной* лирики, возникли распространенные сюжетные ходы и мотивы, выработались свои стилистические приемы. Как не без поэтической нотки в голосе отмечали М.С. Кашеваров и К.В. Боголюбов, составители сборника революционных *песен*, распространенных на Урале, это было «творчество особого рода»: «Оно зрело в атмосфере подпольных сходок, в прибое многотысячных демонстраций и митингов, в огне баррикадных боев, в каменных мешках царских тюрем» *[Песни 1935: 4]*. Часто это были *призывы к сопротивлению и*

бунту, мести классовым врагам. Вооруженная борьба «за лучшую долю» представала «святым» делом. Тема вооруженного восстания влекла за собой разговоры о подвиге борцов, их жертвенной смерти. Революционная риторика неизбежно аттестовала их «товарищами», «друзьями», «братьями» (т. е. использовался лексикон дружбы, семейственных уз, патриархального единства), а социальных антагонистов – «тиранами», «мучителями», «угнетателями», «паразитами», «палачами» (использовался язык вражды с его экспрессивной окрашенностью, негативной характеристикой противников, недоброжелательством). Метасюжет дореволюционной подпольной поэзии, таким образом, укладывался в динамическую схему: угнетенный рабочий человек (трудящийся) осознает свою зависимость как препятствие на пути к свободе, восстает и, преодолевая препятствие (сопротивление своих антагонистов), движется к абсолютному счастью. Счастье воспринимается как рай на земле: «Рай – награда за праведный образ жизни, это воплощение желаний, а желания, мечты и чаяния являются естественной, онтологической характеристикой человеческой экзистенции» *[Орнатская 2003: 187]*.

Эта *мифопоэтическая* подоплека сюжета обновления жизни позже была взята на вооружение советской литературой *[см.: Васильев 1988: 19–22]*. Но она работала уже и на самой ранней стадии развития пореволюционной литературы *[см.: Левченко 2001]*. В это время на пути к коммунизму как «раю» перед сторонниками «новой жизни» вставали «белые» – главная преграда к благополучию, гарантом же изменений была социалистическая Революция, поэтому направленность художественных поисков и содержание поэзии «красных» определяли пропаганда коммунистических ценностей, агитация за победу большевизма.

Таким образом, жизненный и культурный опыт революционеров-подпольщиков выливался в «изложницы» определенных структур сознания и художественного мышления адептов нового строя, порождая соответствующую «форму видения и осмысления определенных сторон мира», как писал М. Бахтин о жанре *[Бахтин 1979: 332]*. Но реальная творческая практика не могла не дробить единый метасюжет, сканируя отдельные его элементы, видоизменяя их, соединяя в новые бесчисленные комбинации. Например, в стихотворении Киселевой «Символ веры» *[Голдин 2006, II: 165–166]* на первый план выдвинут момент веры в революционные идеалы, и все оно, будучи довольно протяженным, является прежде всего их экземплификацией. Вместе с тем напоминание о метасюжете как основе всего жизненного хода остается: «Окруженные врагами, / Мы идем к заветной цели, / И насильники падут. / Ведь звучат в единой гамме, / Как призыв сквозь свист метели, / Братство, равенство и труд!». А в

стихотворении И. Кузнецова, состоящем всего из четырех строчек, воспроизводится ядро семантического комплекса революционного метасюжета: «Проснулся труженик-мужик, / Встряхнул с себя ярмо невзгоды, / И стал ты грозен и велик / В лучах сияющей свободы» *[Там же, II: 173]*.

В метасюжете революционных преобразований основными становились мотивы пути и преодолеваемых трудностей. Это всегда «трудный», «тернистый» путь, как в стихотворении Л. Матлина «За лучший мир»: «Идя, спотыкаясь, мы падаем, стонем, / Тяжел и колюч наш терновый венец, / Но время в рассвет, в лучезарную долю, / Дает нам надежду прекрасный конец» *[Там же, II: 177]*. Препятствиями на пути к счастью выступает сонмище зооморфных существ: здесь и «мрачные вороны, страшные, дикие», «шакалы двуликие», «змеи». Но в финале стихотворения акцент делается на кульминационный пункт метасюжета – борьбу, устанавливающую гармонию: «Встаньте же, братья, гонимые жизнью, / Дружно сомкните ряды свои стройные, / Смелые, сильные, битву насильную / Дайте, и в мир принесите раздолье!» *[Там же, II: 178]*. Обратим внимание на эпитет «насильная» по отношению к битве: т. е. связанная с насилием. Другим и не может быть бой с врагом, отсюда *драматизм* революционной поэзии, ее *публицистический* накал.

И у «красных», и у «белых» воевали простые крестьянские парни, нередко насильственно мобилизованные, поэтому в круг их ценностных представлений входили не только мысли о Родине, но и гораздо менее масштабные, но дорогие сердцу надежды на скорое возвращение домой, на встречу с родными и близкими. Отсюда естественно появление стихов в форме *писем* с фронта или на фронт, *обращений* к дорогим людям. Конечно, чаще всего и эти стихотворения были пропитаны гражданской риторикой, наполнены политическими мотивами, имели классово-идеологическую либо агитационную подоплеку. Газеты помещали сентиментальные *«прощания»* с солдатом: «Ну, что ж… Прощай! Не плачь, моя родная! / Перекрести меня напутственным крестом, / Чтоб там, на поле брани умирая, / Я мог уснуть покойным вечным сном» *[Там же, II: 77]*; «Мать, пусти – я иду за отчизну, / Я иду для борьбы роковой / С потемневшею жуткою жизнью, / что нависла над русской землей» *[Аштук 1919: 2];* «Прощайте, родные долины, / Прощай, моя родина мать, / В тяжелые жизни годины / Пришлось мне тебя покидать» *[Голдин 2006, I: 161]*. Чаще всего слово «прощание» стояло в названии: «Прощание красного воина», «Прощай, отец!» и т. п.

Характерны *«наказы»* сыну (И. Скрыпченко «Сыну добровольцу» *[Вестник Приуралья 1919, № 36, 3 мая]*, Я. Пасынков «От отца – сыну» *[Курганская 1919: 3]*, «Мой сын! Иди, спасай

отчизну, / Твой подвиг никогда / В потомстве не умрет!» *[Х-ий 1919: 2]*), *«напутствия»* жены или других родственников: «Иди – и смерть врагу неси, / Ему за все ты отомсти: / За вопль и стон отцов-детей, / За слезы жен и матерей, – / Иди ж скорее ты на бой, / Будь храбр и смел. Господь с тобой» *[Малинин 1919: 2]*. Распространены *надгробные речи* (Х-ий Н. «На могилу бойцу» *[Вестник Приуралья 1919, № 81, 29 июня]*, А. Корнев «Он счастлив», М. Панов «Павший боец» *[Голдин 2006, I: 87, 123]*), *поминальные* стихи, посвященные памяти погибших (см.: «Памяти героев», «Красная могила», «Раненый орел», «Памяти отца, зверски убитого белогвардейцами» *[Песни 1934: 94–95; 97–98; 100]*, А. Малинин «Вечная память, вечная слава» *[Голдин 2006, II: 90]*).

Популярны *послания* разных модификаций: послание-*приветствие* («Здравствуй, товарищ, герой незамеченный, / Русский бесстрашный солдат» *[Лубин 1919: 3]*, А.М. «Привет» *[Голдин 2006, I: 223]*, В. Курочко «Рабочей молодежи» *[Там же, II: 83]*), послание-*прощание* (Б. Благодатский «Сибири» *[Там же, I: 196]*), послание-*характеристика* (О. Шилин «Освобожденным уральцам» *[Там же, I: 173]*), послание-*просьба, мольба, увещевание, предостережение, побуждение* и т. п. (А. Ле-в «Матери», А. Смарагдов «К вам, Курганские сороки…», Странник «Остановись (Обращение к Зауральским братьям)», С. Щипачев «К молодежи» *[Там же, I]*). Все это жанровое разнообразие связано с «многоголосием» самой эпохи – бурной, сложной, противоречивой.

Итак, поэзия отвечала на запросы жизни полифонией форм. Но доминирующие установки сознания эпохи – коллективистские («Наш бог – трудовой коллектив», – писал один из авторов газеты «Уральский рабочий» в 1919 г. *[Там же, I: 118]*), поэтому постоянно звучали призывы сплотиться, стать соборным целым (Коллективным Телом), а в лирике главенствовало «хоровое» начало, ибо действовал лозунг: «Да будет тот предан навеки позору, / Кто днесь не примкнет к величавому хору / И бегством ослабит удар» *[Песни 1934: 40]*. Этот хор голосов покрывался единым «Мы», связывавшим всех общими задачами борьбы и труда. В этом хоре преобладали *ораторские, трибунные, патетические* мотивы. Но существовала и другая литературная традиция, которая была связана с иной жанровой поэтической системой.

3

Неполитизированная поэзия на Урале тех лет публиковалась на страницах литературного сборника «Молодая Русь», вышедшего в 1919 г. в Екатеринбурге, в журналах «Лесное эхо», «Уральское хозяйство», «Уральский кооператор», на полосах либерально-демократических газет. Общественные проблемы

находили в ней не столько публицистическое, сколько собственно художественное, эстетическое разрешение. Ее сторонники стремились занять неангажированную позицию. Они осуждали насилие, жестокость, которые несла с собой гражданская война: «Словно тесен нам мир, за кровавый кумир, / То за флаг, то за блеск королевских порфир / Заливается мир братской кровью» *[Голдин 2006, II: 108]*.

Неприятие действительности вместе с тем не могло устранить разговора о политике хотя бы в плане ее порицания. Шадринский поэт, выбравший себе псевдоним Конек Горбунок, хлестко высмеивал пустословие партийных лидеров в стихотворении «Печальная пародия»: «Говорят о героях и жертвах, / Восхищаясь собою тайком, / И усердно спасают Россию / Языком, языком, языком» *[Там же, I: 219]*. Другой автор тоже отмечал обилие слов, речей, обещаний и нежелание идти «дальше своих слов» *[Там же, I: 146]*. «Строят Русь… Куют основы», – иронизировал он по поводу суеты, царящей вокруг.

Сатира, таким образом, отнюдь не чужда авторам, отстраняющимся от злободневности. Но их неприятие современности имеет более глубокие корни, нежели разочарование в политике. Они не верят в возможность справедливого мироустройства. *Утопиям* социальных оптимистов они противопоставляют свою *антиутопию*. В этой связи показательно стихотворение «Вечно юная легенда» *[Там же, I: 133–135]*. Речь в нем идет о скитаниях правды и торжестве зла на земле. Сакральная природа Правды в данном стихотворении несомненна, ибо этот центральный образ, во-первых, архетипичен (мифологическая Мать Мира – первоматерь, мудрая старуха – хранительница знаний о «любви и пользе»), во-вторых, корреспондирует с апокрифическими представлениями (замена одного из звеньев божественной Троицы, в результате чего возникает ее новая, «семейная», версия: «”Мать-старуха”, Сын и Бог-отец»).

Сюжет этой «легенды» с очевидностью восходит к широко известному в культуре сюжету о борьбе Правды и Кривды. Известны древнеегипетская сказка «Правда и Кривда» и ее русский аналог, представленный в восьми вариантах в «Народных русских сказках» А.Н. Афанасьева, спор Правды и Кривды присутствует в комедии Аристофана «Облака», в народнической литературе (М. Степняк-Кравчинский «О Правде и Кривде»). В нашем случае, однако, важнее апокрифическая ветвь этого сюжета, возникшая в памятнике древнерусской культуры «Беседа трех святителей», поддержанная «Судами Соломона», «Толковой Палеей» и, наконец, получившая классическое оформление в духовном стихе о Голубиной книге: «…Кривда с Правдой сходилися, / Промежду собой бились-дрались, / Кривда Правду

одолеть хочет. / Правда кривду переспорила. / Правда пошла на небеса / К самому Христу, Царю Небесному, / А Кривда пошла у нас вся по всей земле…» *[Голубиная книга 1991: 42–43]*.

В стихотворении «Вечно юная легенда» нет персонификации Кривды, но ясно, что и здесь она подразумеваемый оппонент Правды, что ее место – на земле, где она разлита в помыслах и делах людей и безраздельно царит, не давая возможности устроить мир справедливым образом, «по правде». Вместе с тем, как мы помним, понимание правды у «красных» и «белых» было различным. Каждая сторона, формируя свою социально-политическую целостность, отстаивала собственную правду в противовес неправде другой социальной силы. И эта стихия борьбы отпугивала, ибо благо для одних оборачивалось бедой для других. Отсюда возникало чувство неверия в созидательные возможности России: «И снова Родину я чую – / Распятой в муках на кресте / И скорбь и муку мировую – / По неудавшейся мечте» *[Голдин 2006, I: 259]*. Восприятия подобного плана приобретали апокалипсическую окраску, как в стихотворении А. Смарагдова, знаменательно названном «Под знаком зверя» *[Там же, I: 250–251]*. Путь народа «к совершенству» оказывался устланным смертями, закрыт «непроходимой тьмой»: «Забыто званье “человек”, / И брат, как зверь, съедает брата. / О, старый мир не знал вовек / Такого адского разврата!».

Поэтическая историософия обнаруживала свой депрессивный и мистический характер: «Часы Истории – зловещие часы, / Слепая стрелка к полночи близка» *[Там же, I: 131]*. «Полночь» – это время пробуждения потусторонних сил, опасных для человека и человечества. Вырвавшиеся на волю, они подчиняют себе весь мир, наполняют его всесильным злом: «Безумный мир, кровавый мир… / Мир казней тяжких и страданий, / Где нагло царствует вампир, / Не слышит стона и рыданий» *[Там же, II: 8]*.

В этих условиях распространяются мотивы тоски, одиночества, неприкаянности. Модернистская концепция мира и человека фиксирует лихорадочное восприятие действительности («Мозг горит, как в огне; мысли мчатся как рой…» *[Там же, I: 45]*), кризисное, болезненное состояние духа («Мой мозг болит. Душа тоской объята. / Безумен ум. Нет веры прошлых лет» *[Там же, I: 25]*), раздвоенность и противоречивость сознания («Хочется плакать, а только смеешься!.. / Хочется верить – нет веры в груди!» *[Там же, I: 88]*).

Желание отдалиться от травмирующей реальности инспирировало разрыв с действительностью: «Опостылел мне мир, полный страсти пустой, / Мир несбыточных гордых стремлений. / Мне б уйти от него на простор золотой, – / Далеко от людских треволнений» *[Там же, I: 139]*. Мотив ухода материализовался в

сюжетах бегства в сказочный, волшебный мир: «До боли хотелось мне с ними умчаться / В чудесный, неведомый край, / Где жизнь будет милой, прелестною сказкой, / Как вечно смеющийся май» *[Там же, II: 103]* – романтический способ решения проблемы; на лоно природы: «Под узорным шатром лап зеленых / На душе так легко… / От людей далеко, / Здесь со мной только сосны да ели» *[Там же, II: 94]* – руссоистский вариант сюжета; в мир любви: «Я хочу жить, как ты, как другие, / Безрассудно и страстно любить, / В твои очи смотреть дорогие, / О страданиях прошлых забыть. / Да… забыться в объятиях нежных / Среди ласк, поцелуев твоих!» *[Там же, II: 175]* – гедонистический путь; в пространства искусства и воображения: «И помыслы буден стирались, / Бледнел повседневный кумир, / Иные пути открывались, / Иной неизведанный мир…» *[Там же, I: 189]* – самоосуществление на путях творчества. Первый сюжет порождал поэтические *легенды*, стимулировал развитие *сказочно-фантастических* жанров, второй формировал *идиллию*, *пасторальные* жанры, третий открывал путь вариантам *любовной лирики*, четвертый утверждал эстетические ценности в жанрах *раздумий*, *философских рефлексий*.

Жанр *идиллии* не характерен для бурного, взрывного времени гражданской войны, но стихи с элементами идиллического мировидения в периодике тех лет встречаются. Идиллия осуществляется в условиях гармонического, уравновешенного состояния мира, а любовь, тем более любовь поэта, редко бывает благополучной, тихой и спокойной, поэтому умиротворенных любовных картин в поэзии изучаемого периода почти нет, однако есть стихи с любовной проблематикой, выражающие радость влюбленности, обретение лирическим героем смысла жизни, воспевание счастливых дней в сельской местности, сладостные чувства, испытываемые на лоне природы. В таких стихах наблюдается общность языка описаний человеческой и природной жизни: «Как небо чисто, чисто! / Как облака легки! / В глазах твоих лучистых / Синеют васильки» *[Там же, I: 93]*; «В переулке / Ты мелькнула. Хрустнул талый снег. / Мне навстречу / Ты – подарок, / Томным запахом весны полна. / Я отвечу, / Буду жарок – / Я ль не радость, ты ли не весна?» *[Там же, II: 115]*.

В стихотворении А. Сазонова «Из летних писем» *[Там же, I: 136–137]* нет прямых выражений героем своих чувств. В нем просто вспоминаются прошлые события совместной жизни на природе, выступающие знаками пусть и былой, но счастливой поры общности и единения: «Ты помнишь домик в три окна, / Над озером под пихтою высокой, / Где в полдень нежится волна / И шелестит осока? / Ты помнишь лодку без уключин / И ловлю щук и пестрых окуней? / Наверно помнишь, как бывал

навьючен / Я после сбора кругленьких груздей. / Корзинки спелой земляники, / Душисто-пряные и яркие цветы. / Лиловость губ от ягоды-черники, / Наверно не забыла ты». Перечисленные детали, на первый взгляд, не Бог весть сколь значительны, но каждая – свидетельство вписанности человека в бытийный круг, причастности к общему ходу жизни, ибо, как справедливо отмечает В.И. Тюпа, «существо идиллической картины жизни не в смиренном благополучии, а в организующем ее способе существования», связанном с «органической сопричастностью бытию как целому» *[Тюпа 1999: 477]*.

Хронотоп *трудовой идиллии* отчетливо представлен в стихах курганского поэта В. Белькова, называвшего себя крестьянином: «Из дум сердечных и мечты / Польется песнь моя опять, / Когда деревья и цветы / Весною будут расцветать… / Польется песнь моя весной, / Когда все птички запоют… / Когда с лошадкой и сохой / Примусь за свой любимый труд» *[Голдин 2006, I: 194]*. Здесь приметами идиллии выступают общность природной и трудовой жизни, акцентуация важности труда, событийная значимость процесса весенней пахоты для человека. *Семейная идиллия* представлена стихами об усадебном патриархальном быте (Л. Унтербергер «Забытая усадьба»; Северный «В усадьбе»), о совместном отдыхе на природе, позволяющем переключиться с общественных хлопот на безмятежную приватную жизнь («На реке, как утки, плещутся / С мужиками малыши… / Сердце радостно трепещется. / Я любуюсь от души. / Не толкуют о политике… / Все забыли среди брызг! / Полюбуйтесь, поглядите-ка / Хохот слышится и визг» *[Там же, I: 234]*).

К идиллиям можно отнести и некоторые *«кладбищенские размышления»* (М. Бахтин): «Под сенью березы, средь чудной тиши / Люблю я сидеть у могилы родной: / Там, где засыпают волненья души, / Где сердце больное находит покой… / Иду я туда и под тихие звуки / Природы – мыслю, отдавшись мечте» *[Удинцев 1919: 2]*. Жанровыми маркерами выступают здесь и «родная могила», и душевный «покой», и чувство единения с природой, создающие колорит меланхолического настроения. Близки к идиллиям и некоторые *пейзажные зарисовки*. Описательные стихотворения, изображающие виды природы в разные времена года, во множестве появлялись на страницах периодических изданий. Автор в пейзажной лирике выступает в роли наблюдателя, фиксирующего детали увиденного как участки общей картины – конкретной, локализованной в пространстве и времени (Глушановский «Над рекой» *[Голдин 2006, I: 199]*; А. Каюрин «Лес зимой» *[Там же, II: 74]*; В. Вячеславский «Весна» *[Там же, II: 61]*; Таля «Яркий солнечный день…» *[Там же, II: 188]*; А. Филиппов «Зной» *[Там же, II: 191]*).

Отдельные стихотворения из «кладбищенских размышлений не только развивают *меланхолическую идиллию*, но и демонстрируют движение в сторону *элегии*. Такой *кладбищенской элегией* является, например, стихотворение «Кладбище», подписанное псевдонимом А. Ле-в – агроном *[Там же, I: 224]*. Оно наполнено грустными раздумьями о бренности и скоротечности человеческого существования, о недолговечности памяти об усопшем. Однако финал стихотворения, контрастируя с его грустным содержанием, утверждает оптимистическую перспективу торжества и вечного обновления жизни: «Природа гордая ликует / И щедро жизнь кругом дарит». Авторская стратегия в рамках элегического «модуса художественности» (В.И. Тюпа) развивает идею смены жизни, полной сил и энергии (с ней молодость, свежесть, надежды и жизненные планы), жизнью увядающей, преходящей и смертной. В стихотворении А. Красницкого «Раздумье» этот сюжет реализован в регистре цветочной символики: от фазы, когда «одни лишь розы видны… впереди», человек неизбежно переходит в возраст, когда «везде один колючий терний на… жизненном пути» *[Там же, I: 90]*. Вместе с тем отметим, что грусть элегического поэта имеет светлый характер и лишена мрачного катастрофизма и безнадежности, несмотря на жалобы и поиски сочувствия, опредмеченные в структуре произведения.

Печали, свойственной элегии, созвучно чувство сострадания в стихах, посвященных детям-сиротам (М. Кистанов «Дети войны» *[Там же, I: 84–85]*), инвалидам (Т. Баженова «Инвалиды» *[Там же, I: 193]*), сестре милосердия (А. Ле-в – агроном «Сестра милосердия» *[Там же, I: 225]*), старой изработавшейся крестьянке (П.Я. «Крестьянка» *[Там же, II: 112]*), бедным людям (Ф. Кучинский «Бедность» *[Там же, I: 91]*). Это *сентиментальные* стихи, исполненные сочувствия человеческим горю и несчастью, бедам и лишениям (одновременно могли звучать *укор* черствым людям и *апофеоз* страдальцам).

Интенции сопричастия мирским заботам людей, устремленности к Богу противостояла тяга к индивидуалистической уединенности поэтического сознания. При этом происходило движение в область замкнутого, отгороженного от повседневности мира фантазий. Так, лирический герой В. Макеева в стихотворении-*параболе* «Карточный домик» с горечью признается, что он «выстроил карточный домик» «для двоих». В этом «домике-дворце» можно было бродить по залам, слушать музыку, любоваться фонтанами. Но мечты рухнули под натиском грубой реальности, и «дворец» распался в сопровождении рыданий незадачливого архитектора-строителя *[Там же, I: 100–101]*.

Аллегорической образности стихотворения В. Макеева аккомпанирует *символическая* образность стихотворения С. Лурье

«В окна бились белые птицы метели…», где тоже изображен камерный мир любовного уединения («двое нас было в уютной постели»), испытывающий давление извне. И хотя речь идет, казалось бы, всего лишь о звуках и движениях ветра, ветер таит в себе некую угрозу, скрывает тревожную загадку: «А он все томился, как будто бы знал, / Под окнами в трубах таился, / То снова за печкой свистел и рыдал, / То в окна к нам белыми птицами бился» *[Там же, II: 86]*.

Эстетский вариант уединенной поэзии оперировал образами «грез», «чар», «фей», «сказки», «мечты», «неги» и предлагал *условно-поэтические картины*, *видения,* отрешенные от мира действительности: «В лесу недавно / Я видел Фею, / Я видел Фею / И с нею Фавна. / Они сидели / И целовались, / И забавлялись игрой свирели» *[Там же, I: 195]*; «Звезды точно лица нежных серафимов, / В задремавших травах шепот тихих фей… / Я хочу забыться в ласковых отравах / Грациозных сказок алых, детских дней» *[Там же, I: 179]*. Тяга к красоте подменялась любованием «изящным» – предметами и знаками роскошной жизни: «У зеркала на белом туалете, / Среди флаконов с гранями мечтательных духов, / Среди таинственных реликвий и эмблем / Затих букет кудрявых хризантем… / Им душно здесь в уютном будуаре, / Им холодно в стране заснеженных берез…» *[Там же, I: 137]*.

***

Таким образом, поэзия на Урале во время революций 1917 г. и Гражданской войны развивалась в рамках довольно широкого спектра жанров. Наряду с *публицистическими митингово-ораторскими, пафосно-патетическими и сатирическими* жанрами *гражданской* лирики существовали разновидности *камерной, интимной* лирики, *пейзажные* стихи, варианты *идиллий* и *элегий,* а также *символико-аллегорические* жанровые конструкции, восходящие к *мифопоэтике*, архаическим представлениям.

ЛИТЕРАТУРА

Арнольд Н. Уфа // Вестник Приуралья, 1919. № 3. 16 марта.

Аштук А. Доброволец // Вестник Приуралья, 1919. № 34. 30 апреля.

Баран Х. Пасха 1917 г.: Ахматова и другие в русских газетах // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник. М., 1993.

Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Булдагов В. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997.

Васильев И.Е. К проблеме мифологизма в советской литературе // О стиле и жанре советской литературы: Межвуз. сб. науч. тр. Калинин, 1988.

Голдин В.Н. Поэзия гражданской войны в периодических изданиях Урала: 1917–1919 годы. В 2 т. Екатеринбург, 2006.

Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. М., 1991.

Костров Л. Тоска о прошлом // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919. № 6. 29 марта.

Курганская свободная мысль. Курган, 1919. № 47. 5 мая.

Левченко М.А. Поэзия Пролеткульта: идеология и риторика революционной эпохи: Автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2001.

Лубин Н. Солдату // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919. № 67. 12 июня.

Макк А. Песня о походе Сибирских стрелков // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919. № 10. 26 марта.

Малинин А. Напутствие жены // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919. № 75. 21 июня.

Менестрель Владимир. Коммунисты // Утро Сибири. Челябинск, 1919. № 83. 29 апреля.

Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М., 2006.

Орнатская Л. А. О социальной функции рая // Образ рая: от мифа к утопии. Сер. «Symposium». СПб., 2003. Вып. 31.

Патриот. Близок час // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919. № 78. 26 июня.

Песни свободы. Тюмень, 1917.

Песни революции. Челябинск, 1918.

Песни борьбы. Красноармейская поэзия периода гражданской войны на Урале / Сост. М.С. Кашеваров, К.В. Боголюбов. Свердловск, 1934.

Песни уральского революционного подполья / Сост. М.С. Кашеваров, К.В. Богомолов. Свердловск, 1935.

Поспелов Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов. М, 1978.

Рифмы Бурелома // Лесное Эхо. Екатеринбург, 1918. № 2.

Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.

Удинцев Ю. На кладбище // Народная газета. Шадринск, 1919. 5 апреля.

Ф. Т. За родину // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919*а*. № 74. 20 июня.

Ф. Т. Современные частушки // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919*б*. № 78. 26 июня.

Харитонова Е.В. Завод как типичная форма организации жизненного уклада на Урале // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Матер. междунар. науч. конф. / Сост. А.В. Подчиненов. Екатеринбург, 2006.

Х-ий Н. За родину // Вестник Приуралья. Челябинск, 1919. № 85. 4 июля.

2.2. Поэтические жанры в литературе Урала 1920–1930-х гг.
(И.Е. Васильев, Ю.С. Подлубнова)

1

После окончания Гражданской войны на Урале наметился общественно-политический подъем. В печати раздавались радостные голоса, выражающие удовлетворение исходом военных действий, освобождением трудящихся: «Больше бодрых