

На правах рукописи

ОСИПОВ Андрей Игоревич

**ЭЛЕГИЧЕСКИЙ МОДУС ЛИРИКИ ПЕРВОГО ПОСЛЕВОЕННОГО
ПОКОЛЕНИЯ (СЕРЕДИНА 1960-Х ГОДОВ)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук**

Тюмень – 2004

Работа выполнена в государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Тюменский государственный университет» на кафедре русской литературы

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент
Сергей Анатольевич Комаров

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Леонид Петрович Быков
доктор филологических наук, доцент
Александр Иванович Куляпин

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»

Защита состоится 21 декабря 2004г. в 16.30 на заседании диссертационного совета К 212.274.02 при государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Тюменский государственный университет» по адресу: 625003, г. Тюмень, ул. Семакова, 10, ауд. 325.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУВПО «Тюменский государственный университет».

Автореферат разослан 19 ноября 2004г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

Л.А. Вараксин

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность темы исследования. Феномен поколения в гуманитарной мысли последних десятилетий все чаще подвергается развернутой рефлексии [НЛО 1998, №30, С. 7-91]. С точки зрения М.П. Абашевой, это «знаменует важный шаг в самосознании современного человека». Ориентируясь на опыт рефлексии русского литературного процесса в аспекте смены поколений [Абашева 2001, Комаров 2002, Чудакова 1998], автор диссертации в качестве единицы новой социологии отечественной словесности мыслит поколение, а в качестве границы вычленения единиц в истории – сроки физического появления на свет. Поэтому главным критерием при определении границ первого послевоенного поколения поэтов будут не сроки вхождения в литературу, не отношение к знаковым событиям общественной жизни (например, XX съезд КПСС), а факт рождения во временном промежутке с 1930-го по 1941 годы. К числу поэтов данного поколения относятся Е. Евтушенко (1932), А. Вознесенский (1933), Е. Рейн (1935), А. Кушнер (1936), Н. Рубцов (1936), Б. Ахмадулина (1937), И. Бродский (1940) и др. Выбор имен позволяет репрезентативно представить культурные «топосы», школы (условно говоря, московскую, петербургскую, нестоличную) и яркие индивидуальные художественные системы. В ситуации конца «оттепели» (1963 – 1967 годы) поэтам в минимуме от 23-х лет и в максимуме до 37-ми лет. Существенно, что принадлежность к поколению ими ощущается достаточно четко. Так или иначе она даже декларируется, например у Евтушенко: «Лучшие из поколения, возьмите меня трубачом» (1957). Поэтами осознаётся культурно-историческая миссия поколения: «Поколение, к которому я принадлежу, <...> явилось в мир, чтобы продолжить то, что теоретически должно было прерваться в крематориях Аушвица <...>, тот факт, что не все прервалось – по крайней мере, в России, – есть в немалой мере заслуга моего поколения» (И. Бродский). Так заявленный предмет научной рефлексии отчасти диктуется и самосознанием субъектов изучения, он очевидно «не навязывается» материалу. Ситуация конца

«оттепели» для первого послевоенного поколения поэтов показательна в нескольких отношениях. Первое – поколение уже имеет общественное признание, мыслится как надежда страны, ее опора и перспектива. Второе – организационно и биографически оно впервые оказывается перед реальной угрозой размежевания, расчленения (свои – чужие, лучшие – нелучшие, центр – периферия, состоявшиеся – несостоявшиеся и т.п.), причем эта угроза возникает как извне, так и изнутри. Третье – в связи с вышесказанным важен опыт внутреннего поведения в стихе, когда потребность самостояния при общности ценностного механизма начинает проявляться в индивидуальных вариантах. Ситуация конца «оттепели» становится развилкой в определении собственного пути каждым поэтом. Это было время овладения культурным пространством, расширения его границ. Поэты вступали в диалог с предшествующими поколениями, «подхватывая слово, однажды прозвучавшее, напечатанное, т.е. уже как бы дозволенное, пытались сказать больше, чем смогли бы от собственного имени», традиция ими «мыслилась как форма иносказания и приращения смысла, способ освобождения» (И.О. Шайтанов). Общей для литературного процесса в этот период становится тенденция к эпизации художественных форм (отмечена в работах Н.Л. Лейдермана, В.С. Баевского и др.).

Еще недавнее представление о смерти жанров, о радикальной смене жанрового мышления стилевым мышлением сегодня значительно скорректировано. Жанры не умерли, но трансформировались: из канонических они превратились в неканонические. Доказательством обоснованности и продуктивности применения жанрового подхода к исследованию русской литературы XX века являются известные работы ученых «уральско-сибирской филологической школы» А.С. Субботина (лирика), Н.В. Барковской, Н.Л. Лейдермана, Т.Л. Рыбальченко и В.А. Суханова (эпос), Н.Н. Киселева, С.М. Козловой (драма). Категория «элегический модус» используется в диссертации потому, что позволяет выходить от уровня жанровой принадлежности текста к уровню ценностно-эстетических ориентаций субъектов творческой

деятельности. В качестве рабочего избрано определение В.И. Тютюпы. Дефиниция из книги ученого «Аналитика художественного» теперь является важным элементом современных представлений о литературе в учебном пособии для высшей школы (2004): «Различные модусы художественности суть стратегии творческого «ощельнения», порождающего специфически художественный смысл целого. Поле этого смысла предполагает не только соответствующий тип героя и актуализированной вокруг него ситуации, не только соответствующую авторскую позицию и актуализируемую текстом установку читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику: организацию условного времени и условного пространства, систему мотивов, систему «голосов», ритмико-интонационный строй текста».

Нельзя сказать, что писавшие о лирике 1960-х годов данного поколения не замечали элементов элегического в её составе. С.И. Чупринин, например, фиксировал в ней наличие «углублённого сосредоточенного лиризма», «зыбкое, плавучее чувство, обаяние и сила которого в непрояснённости, принципиальной невыговоренности», отмечал «направленность этого чувства на мир, что уже отшумел и отошёл без возврата». Эти «симптомы» он объяснил феноменом возраста – физического и духовного. Е.Ю. Сидоров усматривал в стихах Евтушенко «безнадежное и в то же время праздничное чувство утраты», у Вознесенского «пронзительную ноту потерь», у Ахмадулиной следование «традиции открытой исповеди» с призывом «к духовному соучастию». А.В. Македонов сопоставлял опыты Евтушенко с конструкцией медитативной элегии как «цепочки психологических деталей и ситуаций». А.А. Михайлов размышлял о генезисе темы памяти у поэтов поколения и связывал её «с войной, горем матерей и сиротством детей, со смертью и пожарищами, с трагедией целых народов и государств». П.С. Выходцев отмечал у Рубцова «веру в правду своего бытия», «напряженный драматизм» переживания. Показательно и то, что, говоря о Бродском, представители последующих поколений выделяют черты, конститутивные именно для элегического модуса:

«независимость частного лица», «стихийная анархическая религиозность», «фундаментальное одиночество», «героическое быть собой» и не беречь себя, освободительная «память о смерти», «позитивный полюс тоски» (О. Седакова).

Объектом исследования послужили более двух десятков лирических произведений, созданных в 1963 - 1967 годы поэтами первого послевоенного поколения. **Предмет исследования** – элегический модус произведений и связанные с ним жанровые особенности текстов.

Цель работы – систематическое детальное описание элегического модуса лирики середины 1960-х годов поэтов первого послевоенного поколения.

Для достижения поставленной цели в работе решается ряд **задач**.

1. Доказать, что «элегический модус» выражает сущностные особенности ценностного сознания всех поэтов первого послевоенного поколения и имеет индивидуальные варианты эстетического воплощения.
2. Зафиксировать наличие проекции на иной «текст» в качестве одного из путей эпизации художественного целого в середине 1960-х годов различными представителями поколения.
3. Показать через анализ поэтики конкретных произведений середины 1960-х годов различных поэтов первого послевоенного поколения взаимодействие элегии и баллады, элегии и послания как типовой способ эстетических решений.

Методы исследования. Методологически работа ориентирована на сочетание элементов системно-целостного [Гиршман 1981, 1991; Федоров 1984; Корман 1972, 1986; Лейдерман 1982; Тюпа 2001], типологического [Лотман 1997; Маркович 1992; Манн 2001; Гинзбург 1979; Тamarченко 1988] и культурологического [Мелетинский 1976; Лихачев 1989; Бройтман 1997, 2001] подходов к анализу литературных явлений.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые более двух десятков текстов, созданных поэтами одного поколения на достаточно узком временном отрезке, детально и целенаправленно анализируются в

аспекте определенного модуса. **Новизна подхода** – в постановке задачи реконструкции ценностного сознания конкретного поколения в пороговой ситуации и в использовании жанрового механизма стиха в качестве эстетического аналога данного феномена, а художественных текстов в качестве документов ценностно-поведенческого самоопределения поэтов – выразителей спектра личностных реакций. Тем самым, предлагается логика накопления фактического материала для создания новой социологии русской литературы с использованием идей традиционной отечественной филологии (А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, О.М. Фрейденберг, Д.С.Лихачев, Ю.М. Лотман).

Практическая значимость работы. Материалы исследования могут быть использованы при чтении курса «История русской литературы второй половины 20 века» в вузах, спецкурсов по социологии и поэтике русской лирики 20 века, при изучении современной русской поэзии в 11 классе МОУ.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Ситуация конца «оттепели» – уникальное время для первого послевоенного поколения, когда при всех отличиях индивидуальных поэтических систем проявляется общность мироощущения.
2. Элегия определяет модус лирики поэтов первого послевоенного поколения и позволяет выразить особенности их ценностного сознания.
3. Актуализация жанровых кодов баллады и послания в рамках элегического модуса свидетельствует о процессе эпизации лирики поэтов первого послевоенного поколения, расширяет спектр ценностных обертонов художественного мира поэта. В рамках художественного целого идёт поиск духовно-эстетического восполнения комплекса утраты.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. Отдельные фрагменты диссертации, основные положения и материалы исследования легли в основу докладов, представленных на международных и всероссийских конференциях в АГУ, ТюмГУ, ТГНГУ (Барнаул, 2004; Тюмень, 2002, 2004),

региональных научно-практических конференциях в ТюмГУ (Тюмень, 2000, 2001, 2003). Результаты работы над темой диссертации отражены в 10 публикациях, были поддержаны грантом МО РФ 2003г. для аспирантов (шифр гранта - А03-1.6-228).

Структура диссертационного исследования определяется поставленной целью и задачами. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы. В ней анализируются тексты, созданные в 1963-1967 гг., соответствующие параметрам элегического модуса, имеющие среднюю стиховую массу (не менее двадцати стихов), репрезентативные (по мнению специалистов и самих авторов) для их творчества.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** определяется степень актуальности, научная новизна и теоретико-методологическая база диссертационного исследования, дается краткий очерк гуманитарной рефлексии проблемы поколений (К. Мангейм, П. Нора, М. Чудакова, Е. Боброва, В. Баевский и др.), формулируются цель и задачи диссертации.

В **первой главе** подробно анализируется одна из разновидностей интертекстуальности неклассической литературы – проективность, доказывається, что это типовой путь построения текста самыми разными поэтами первого послевоенного поколения. Проективность в сцеплении выражает миромоделирующие, ценностные и конвенционально-коммуникативные устремления мастеров слова данной генерации. Подвижное семантическое поле, существующее между текстом автора и проекционными «плоскостями», является законным атрибутом текста, его важнейшей структурной особенностью. Читатель должен свободно войти в это «поле», в эту «зону» пересечения «полюсов» (С.Н. Бройтман), принять ее как реальность. Сделать же данный шаг может только такой читатель, для которого интеллектуально и эмоционально доступны смыслы и источники, к которым апеллирует автор. Стихотворение Рубцова «Шумит Катунь» (1967) строится

через проекцию на «Смерть Ермака» К.Ф. Рылеева, ставшую известной, истинно народной песней. Эпические характеристики образа Ермака (покорителя Сибири) проецируются на лирического субъекта, который мыслится автором как преемник его дела – и, соответственно, он не свободен от алгоритма трагической судьбы. В этой системе координат прочитывается и посвящение текста В.П. Астафьеву. Рубцову важно очертить своему собрату по духу и по искусству глубинное понимание первоистоков языка творчества, идущего от российской провинции (Катунь как хтоническая вечность в финале). Ему необходимо опредметить в тексте ту эмоционально-эстетическую общность с Астафьевым и Сибирью - его «малой родиной», которую он, как пришелец на эту территорию, как «чужой», смог уловить и запечатлеть. Так внутренне мотивируется то взаимодействие «субъективного» и «объективного», что последовательно структурировало текст «Шумит Катунь», корректировало его элегичность. Так посвящение вводит в поле прочтения данного текста и затекстовые эпизирующие координаты: европейское – азиатское (не случайно стихотворение «Сибирь, как будто не Сибирь!..» заканчивается строкой «И было б все по-вологодски»), духовное братство российских провинциальных художников, их непосредственное соприкосновение с реалиями «малой родины» друг друга, их сопричастность через это к глубине и культурно-историческому многообразию творческих основ отечественной словесности.

Стихотворение Рубцова «Над вечным покоем» (1963) проецируется на одноименную картину И. Левитана, композиционное решение которой используется в качестве «активизатора» памяти массового читателя: «край косогора, как край человеческой жизни, со старой деревянной церквушкой, заброшенным кладбищем, выделен напряженным силуэтом на фоне бескрайнего озера, как маленький мыс посреди океана бытия» (искусствовед М.Л. Елекоев). Проекция усиливает «перечувствование» воспринимающим сознанием национального опыта, утраченного современниками в исторической реальности, - гармонии белостенных храмов и храма природы. Показательно,

что поэты «петербургской школы» в качестве проекции избирают не отечественную, а западноевропейскую живопись далекого XVII века («Ночной дозор» Рембрандта). Эта переломная в творчестве великого голландца многофигурная работа, полная борьбы контрастов, игры света и тени, начинает оживать, наполняться «голосами» в одноименном стихотворении Кушнера. Причём текст помещён поэтом в композиционный центр книги с таким же названием – «Ночной дозор» (1966). Образ ночной стражи у Кушнера двойся, может читаться как относящийся к художнику, стоящему на страже прекрасного, к поэту, проникающему сквозь века и создающему эффект присутствия. Интенция Кушнера – непрерывность живой жизни, опредмечиваемая и сохраняемая мастерами искусства в бытийном диалоге (внутри и поверх эпох). Показательно, что эта позиция полемична по отношению к тексту поэта предыдущего поколения – А. Галича «Ночной дозор» (1962-1964), рисующего апокалипсическую картину происходящего. В позднем сборнике «Темнота зеркал» Е. Рейн, включаясь в переключку, своих стражников «Ночного дозора» превратит в «чекистов» сталинской эпохи.

Мастер «московской школы» А. Вознесенский будет проецировать текст («Тишины!» 1964г.) на тютчевский «Silentium!», парадоксально используя, с одной стороны, его риторическое начало, близкое «громкой» поэзии, с другой, ценностно-тематический строй, ведущий к «тихой лирике». Также в главе детально анализируется проекция на книгу Е. Баратынского «Сумерки» в стихотворении И. Бродского «Сумерки. Снег. Тишина. Весьма...» (1966).

В заключительном параграфе первой главы с опорой на работы ведущих специалистов по жанрам лирики очерчиваются жанровые признаки элегии, баллады и послания, которые станут инструментом анализа специфики элегического модуса в трёх последующих главах.

Толкование утраты, ее масштабов и причин определялось индивидуальным духовно-социальным опытом каждого из поэтов. У Рубцова – это религиозно-духовные ценности почвенного мира дореволюционной России. У Ахмадулиной – это духовное братство деятелей мировой культуры разных

эпох. У Рейна – это повседневная и неустранимая утрачиваемость мгновений и предметов каждым из нас в рамках жизненного круга. У Бродского – это движение к физической смерти как экзистенциальному центру жизни с периферии культурных ощущений, задаваемых контекстом среды, дарованной тебе и избранной тобой в качестве пространства местопребывания и исчисления себя. У Кушнера – это точечность, предметность знаков прошлого и настоящего, эмоциональное погружение в их ауру, прорисовывание процесса установления диалогических отношений с этими знаками – как способ восстанавливать и оживлять реальность чужого, далекого, иного, в принципе всего в мире без физического перемещения субъекта. У Евтушенко – это выстраивание вертикальных координат жизни по аналогии именно с природным рядом (снег, звезда и т.п.) в дополнение к заполняющим сознание субъекта вехам национально-исторической горизонтали. У Вознесенского утрата предстает в качестве всеобщей недореализованности, недоволощенности изначально дарованного человеку творческого «огня», расходуемого бесполезно при прохождении через «потраву» и соблазны внешней, официальной жизни, которую поэт противопоставляет настоящему неназываемому. Обращение и возвращение к самому себе настоящему, к первоистокам своей натуры – такова логика повседневного героизма субъекта современной эпохи, по Вознесенскому. Комплекс утраты мыслится поэтами как предустановленный им судьбой, он разворачивается в качестве личностного исповедального переживания лирического субъекта. Л.А. Аннинский так сформулировал ощущение своего поколения: «...раннее сиротство, позабытое за ранними заботами, навсегда вошло в наш духовный состав и ... оно еще много раз будет оплакано нами, ибо нельзя прожить другое детство, чем то, что тебе досталось, а надобно только, чтобы в какой-то момент отодвинулась пелена каждодневных забот и обнажилась истина судьбы, и драма ее встала во весь рост». Поэтов окружал безблагодатный мир пределов, разрывов, внешней динамики, мир, переполненный призывами, риторикой о «закономерностях» «преемственности» и единстве. Возникла потребность в оживлении

«нейтрального» слова (Г.А. Белая) чувством, в духовной сосредоточенности, казавшейся спасением от одиночества, на деле же в творческом акте стимулировавшей уединённость субъекта. Непривычность этого состояния и чувство общественной опасности его вели поэтов к установлению жестовых, знаковых связей в малом мире и «поверх барьеров» исторических эпох. Отсюда типовая включенность в процедуру построения текста опыта жанра послания. Важными становятся категории «памяти», «рода», «дома», «семьи», необходимо было наработать их новое (невоенное) истолкование. Тем самым актуализируется семейно-личностный аспект балладного творчества, его опора на национальное предание. Баллада используется в качестве проверенного средства объективации цепи событий действительного или мыслимого контекста жизни лирического героя. Фантастичность как элемент данного жанра способствует органичности включения событийной цепочки в логику элегического переживания без жесткой фиксации границ реального и ирреального, объективного и субъективного. Она помогает поддерживать драматизм лирического сюжета.

Во **второй главе** освещается взаимодействие элегии и баллады в текстах поэтов первого послевоенного поколения. Так, в стихотворении Бродского «Ты поскачешь во мраке...» (1962) цитирование первой строки «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам» в ее измененных вариантах до последней строфы создает «реальный» план стихотворения, привязывая читателя к пространственной системе координат, и служит средством организации большей части текста. В последней строфе не только отсутствует цитация первой строки, но и глаголы движения в прямом значении. Это придает ей особый статус в тексте, усиленный «ключевым словом» *маятник*. Жизнь и что-то ей противопоставленное – два крайних положения маятника: «не жизнь, а другая какая-то боль». Так предыдущие строки обретают «субъективное» значение: «Все равно возвращение. Все равно даже в ритме баллад, / есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат». В противопоставлении *разбег – возврат* и *баллада – печальный* (признак элегии)

указывается на неустранимость элегического из механизма и хода жизни. Перемещаясь в пространстве, субъект изменяется внутренне. Возникает эффект: мифический всадник – вселенская душа, которая «скачет <...> возле самых небес» и одновременно «глядит на себя, отраженного в черной воде». Непосредственность восприятия и удаление субъекта в пределах одной строфы является знаком, говорящим о пограничности движения, о совмещении планов непосредственного ощущения и обобщенного восприятия. В другом стихотворении Бродского 1962г. «Под вечер он видит, застывши в дверях...» всадники вызваны тишиной и к ней возвращаются: «Их вновь возвращает к себе тишина». Это символические выражения души лирического субъекта, находящейся в состоянии трагической дисгармонии, бесконечного движения по кругу в поисках целостности бытия. Трагическая невозможность соединения двух состояний души, присущих элегии (тоска и покой), придают силу развитию балладного движения, что обуславливает проникновение в реальность движения ирреальных оттенков. Движение, появление всадников связано с внутренним миром героя, они движутся в такт ударам его сердца: «Так сердце звучит, как им мчаться дано. / Так сердце стучит: за ударом удар». Предстояние перед смертью, по мысли Бродского, ведет к экзистенциальному прозрению: жизнь будет продолжаться в текстах: «И просто за смертью, на первых порах, / хотя бы вот так, как развеянный прах, / потомков застав над бумагой с утра, / хоть пылью коснусь дорогого пера». Смерть способна победить все, но сила творчества преодолевает даже смерть. Появление двух деталей (пера и бумаги) в финале обозначает путь к целостности, к гармонии, устанавливающейся в душе лирического субъекта. Таково взаимодействие двух жанровых матриц элегии и баллады.

Оно очевидно и у Рубцова. Использованный им в стихотворении «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» (1963) прием кольцевой композиции отсылает к балладе Жуковского «Лесной царь». В первой строфе задается два направления, два типа движения: реальное, внешнее – «Я буду скакать по холмам...» и духовное, внутреннее – «Я буду скакать по следам

миновавших времен», а также посыл к медитативным переживаниям, размышлениям, воспоминаниям, выраженным в последующих фрагментах. Девятая же строфа вновь возвращает к реальному движению, создавая внешнюю окантовку. На основе балладных композиционных принципов в произведении создается чередование тематических структур: воспоминания, т.е. отстраненности и объективизации картины – вторая и третья строфы (предание); сиюминутного переживания, медитации – четвертая и пятая строфы (утрата); обращения взгляда в будущее – шестая, седьмая и восьмая строфы (заклятие). Автором моделируется всеохватность, цикличность временных координат. Во внешней окантовке стихотворения три главных персонажа: лирический герой – «неведомый сын удивительных вольных племен», «отрок», «таинственный всадник» – мифическая душа; бывший десантник и его старуха. Между ними устанавливается некая связь, своеобразный диалог, поиск которого шел на протяжении всего стихотворения: «скакали на голос...», «мчался я на звуки гармошки, на пенье», «никто не услышит», «никто не окликнет». И только старик (воин) может увидеть этого всадника «в бреду». Так стирается граница между реальным и ирреальным, конкретным и мифическим. Одинокая душа всадника входит в мифическую семью, обретает статус духовного сыновства в семье стариков (семейный аспект баллады). В этой символической семье находится точка пересечения двух направлений пути всадника: поиска нравственного, духовного (восхождение вверх) и пространственного движения по горизонтали.

Стихотворение «Идут белые снеги» (1965) Е. Евтушенко от начала и до конца пронизывает мотив смерти / бессмертия, данный в развертывании символа – «белые снеги». В композиционно очевидных трех частях текста представлены разные стороны мотива. Возникая как реальное событие, снегопад обретает символическое значение, вводится в сознание лирического героя, «насыщается» семантикой умирания. И вот уже снеги – это души умерших людей, возносящиеся на небо. Снег, снеги становятся знаком вечности. Лирический герой же, потерявший все связующие нити, вместо

вечности обретет лишь ничто, пустоту: «И я больше не буду / Никогда, никогда». Но рефлексия утраты (веры, родины, семьи и т.д.), страх перед физической и духовной смертью приводят к стремлению восстановить утраченные связи. Вечность обретается в образе матери-России, в жизненном цикле («Ее реки в разливе / и когда подо льдом»), в весеннем расцвете и зимней тишине. Теперь и *белые снега*. - это символические нити, которые связывали лирического героя с Россией и позволили ему вернуться к ней через все преграды: «Идут белые снега, / Как по нитке скользя». Признание любви к России композиционно занимает центральное положение в стихотворении: условные 6-7 «строфы» текста, состоящего из 13 строф. Так преодолевается направленность взгляда субъекта на себя, корректируется элегический акцент видения мира. Две центральные «строфы» не имеют пробела и соединены запятой. В результате сопрягаются два основных значения, связанных в тексте с Россией, – способность к объединению и вечность.

Жанровые особенности стихотворения «Зимняя замкнутость» (1965) Б. Ахмадулиной позволяют автору полемизировать с финалами «Ворона» Э. По, «Моцарта и Сальери» Пушкина и «Черного человека» Есенина, выразить преодоление смертельного элегического одиночества, сиротства героини. Следуя в русле семейно-личностного начала баллады, поэт манифестарно пытается обрести свою «культурную семью», включиться в традицию. Посвящение Булату Окуджаве уже прорывает семантику заглавия текста, адресует к современной поэзии. Еще одним знаком, отсылающим к наследию серебряного века, является словесная игра с именем Марины Цветаевой. Внешность Булата и его культурно-родовая метисность выступают аналогом двух «знаковых» для этого стихотворения поэтов – Пушкина и Есенина: «Как был рус африканец и смугл россиянин». В результате зримо является, монтируется для читателя обобщенный образ друга, в котором собраны черты поэтов разных поколений и веков - «золотого», «серебряного» и современности. Они грани одного лика творца, универсального поэта. К нему стремится героиня, ведь только он сможет вызволить ее из замкнутого

пространства одиночества души перед физической смертью, позволить ей перестать быть «сиротой», обрести культурную семью.

Третья глава посвящена взаимодействию элегии и послания, в ней анализируются четыре текста: «Уроки музыки» Б. Ахмадулиной (1965), «Письмо Есенину» Е. Евтушенко (1965), «Большая элегия Джону Донну» И. Бродского (1963), «Два наводнения» А. Кушнера (1966).

В первых строках текста Ахмадулиной обращением к Цветаевой («Люблю, Марина») открыто заявляется жанровая форма послания, что и обуславливает дальнейшее развитие сюжета. Оригинальная композиция произведения (вторая часть внутри первой) дает развитию сюжета дополнительный импульс. В тексте проговаривается единство двух субъектов: «Равно, как вместе мы склоняли лбы». Музыкальная стихия – источник их поэтического дара. Устанавливается общность в музыке судьбы, которая была задана звучанием музыкальных нот «до – судьбы, до – речи». Детство провозглашается автором тем уникальным временем и пространством, где стираются границы отчужденности, поэтому именно к детской непосредственности апеллирует герой Ахмадулиной. Но субъект, жестово адресуясь к Марине, невольно подразумевает и иную, свою поэтическую судьбу. Мотив одинокой судьбы поэта реализуется в развернутой метафоре поединка «одиночеств», в образе «круга», символизирующем гармоничное самодостаточное начало, не предусматривающее вмешательство Другого. Круг – обращённое внутрь себя элегическое пространство. Высочайшая степень замкнутости, одиночества характеризует поэтическую судьбу. Сиротство, одиночество – вечные спутники поэтического дара у Ахмадулиной.

Обращение к поэту серебряного века, еще недавно запрещенному, формирует статус диалога в стихотворении «Письмо Есенину» Евтушенко. Это диалог не только с конкретным поэтом, но и со сложившейся культурной традицией, во многом уже забытой и утраченной. В такой ретроспекции значимо проявляется исповедальный характер элегии. В то же время внимание к фигуре Есенина свидетельствует о поиске автором новых «творческих

ориентиров», хотя поэт и остается последователем Пастернака и Маяковского (В.С. Баевский). Важнейшие тематические комплексы стихотворения (Россия и Поэзия) пронизаны мотивом утраты, связаны с образом Есенина как идеалом национального поэта, развернуты в проекции на его творчество и судьбу. Фигура Есенина появляется и непосредственно (словоформа «Есенин» употреблена пять раз), и в виде цитат, реминисценций из произведений, и опосредованно (в фактах биографии его, близких ему людей и поэтических соперников). В теме взаимоотношения поэта и «румяной» идеологической власти, нетерпящей инакомыслия, показательное насыщение культурными отсылками казалось бы прямой по сатирическому заданию речи «под Маяковского». «Румяный» отсылает к пушкинскому «румяный критик мой», а «вылепить свое подобье» к известным религиозным формулам (в условиях воинствующего атеизма данный жест являлся вызовом режиму). Судьба «русского поэта» рефлектируется субъектом и одновременно переживается как своя собственная.

Три категории, обладающие древней мифологической семантикой, являются центральными в «Большой элегии Джону Донну» Бродского: мотив сна, символ иглы и образ птицы. «Игла» как источник жизни является в тексте знаком, противостояния распаду смерти, ее центробежной разъединяющей силы. В первой части «игла» метонимически связана с мотивом снегопада. Появление «нитей» снега, из которых образуется белоснежная ткань савана, укрывшего мир, формирует зрительный образ «исчезающего» пространства. В этом пространстве разъединены адресат и субъект, невозможна коммуникация. Мир «белеет», то есть умирает, в нем теряются последние «черные пятна» жизни. Фразеологизм в конце первой части («белый свет») приобретает в контексте значение "умершего всего". Во второй части «игла» появляется как признак души Джона Донна, голос которой «тонок, впрямь игла. А нити нет...» Снег и сон выполняют функцию нити, сшивая «пространство меж душой и спящим телом». Диалоговая природа жанра послания, средоточие лирического сюжета на адресате – живом, чувствующем человеке, позволяют увидеть в

произведении «динамику» традиционной метафоры сна как смерти. Не во сне – смерть, а в смерти, вечности проявляется сон – жизнь, в нем восстанавливаются утраченные связи времен, рождается новое слово.

В стихотворении Кушнера «Два наводнения» силу лирическому герою (Евгению) придает сознание того, что это уже было, что он не одинок («Медный всадник» Пушкина). Текст подразумевает преодоление стихии, поэтому страх не парализует, а мобилизует при всеобщности ситуации: «Повторений боялись все». Метафора света фонаря как знака произведения искусства актуализирует значение духовной «зоркости» субъекта, его способности увидеть и откликнуться на сигнал. Послание у Кушнера выстраивается в режиме диалога, сюжетного драматизма, таинственной непредсказуемости развязки и одновременно в ощущении национальной истории как непрерывного чтения общесемейного альбома, где каждая страница, каждая фотография известна всем.

Включение жанра послания в рамки элегического модуса лирики является следствием целенаправленного поиска авторами Другого как точки духовной и ценностной опоры. Принципиальна четко заявленная ретроспективность диалога, т.е. обращенность лирического субъекта к прошлым эпохам и художникам этих эпох. Данный принцип становится средством создания эпической перспективы, остранения и объективизации лирического переживания. Сочетание конкретного и всеобщего, как признак послания, позволяет увидеть условность границ вещного и трансцендентного миров, их взаимопроникаемость и взаимообусловленность.

В **четвертой главе** характеризуется ряд индивидуальных вариантов элегического модуса лирики поколения: экзистенциальный вариант Бродского, трагический вариант Рейна, сенсуальный вариант Евтушенко, визуальный вариант Вознесенского. Типологические схемы обычно достаточно условны, так и предлагаемая версия имеет рабочий характер.

Текст Бродского «От окраины к центру» содержит прямую отсылку к стихотворению «...Вновь я посетил...» Пушкина. «Три фонаря» у Бродского –

это урбанизированный аналог «трех сосен», а новостройки - тот «растительный» символ нового поколения, «племени молодого, незнакомого», роль которого у классика выполняла зеленая поросль. В отличие от стихотворения Пушкина, в котором обозначены природные, естественные элементы пейзажа, у Бродского формируется каменное пространство города, ограничивающее и регламентирующее сферу субъекта. Поэт оспаривает линейное движение жизни, вводя границы (юность – окраина, смерть - центр), делая предметом изображения внутреннюю жизнь сознания субъекта в стремлении к экзистенциальной границе, то есть к смерти. Он показывает читателю обобщенную логику этого пути, что во многом снимает как персонализацию переживания, так и боязнь личной смерти для человека. В то же время пушкинская модель утверждения жизни сохраняется в качестве ассоциативного фона. Она не отвергается, удерживается, сохраняя свою значимость для сознания лирического субъекта. Категория смерти введена в композиционный центр стихотворения: «Мы становимся смертью и раем» (десятая строфа). «Мы» подчеркивает всеобъемлющий характер смерти: «И полны темноты, / И полны темноты и покоя, / мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою». Смерть окончательно разрушает идиллический ореол первых строф, привносит новый метафизический, обобщенный характер восприятия пройденного пути к «центру».

Сюжетоорганизующим в стихотворении Е. Рейна «Истинный новый год» является мотивный комплекс утраты, гранями которого являются мотивы встречи и расставания, обуславливающие трагическую неразрешенность ситуации. Зима (один из знаков времени) обладает традиционными значениями умирания, гибели, финала жизни, они актуализируются в тексте, который становится пространством неосуществившихся встреч и предчувствия грядущих утрат. Отсутствие четкой границы между реальностью быта и необъятного мира творчества в их взаимосвязанности и взаимообусловленности, повседневная и неустранимая утрачиваемость

мгновений и предметов каждым из нас в рамках жизненного круга – таковы трагические основания данной элегии Рейна и других его текстов.

В текстах Евтушенко «Третья память» и «Нью-Йоркская элегия» «память тела» мыслится как накопитель жизненных сил и тем самым источник воспоминаний, когда герой как бы слеп, нем и неподвижен. Поэтому тактильные ощущения являются основными. Данные телесные воспоминания рождены, когда жизнь еще была «обнажена». Обнаженность тела становится метафорой открытой души в пору детского (непосредственного) восприятия жизни. Для этой фазы была также характерна неразрывность ощущения и его оценки, то есть синкретичность древней (родовой) памяти тела. Это проявляется в окказиональном эпитете «доброшершавность языка / всепонимающей собаки». Чтобы увидеть красоту и гармонию мира, герою необходимо преодолеть инерцию потребительского существования за счет «обнажения» жизни, души, прийти к покаянию и приятию своего креста в финале. Субъект декларирует новое качество «голоса»: «Я говорил с Америкой негромко - / мы оба с ней устали от речей» - как результат личного и мирового опыта. Более того, приемлем и другой способ коммуникации – диалог молчания и телесного ощущения осени в чужом пространстве: «Я говорил с Америкой ногами. / Усталые шаги земле не врут, / и отвечала мне она кругами / от мертвых листьев, падающих в пруд». Через традиционный мотив снегопада (снегопад сокрыл разноцветные приметы потерянных вещей под белым покрывалом) вводится автором метафора единения: «И под бесшумным белым снегопадом, / объединявшим тайною своей, / Америка со мной садилась рядом, на место для потерянных детей». Так условно и парадоксально ситуация одиночества преодолевается в рамках лирического сюжета.

В стихотворении Вознесенского «Муромский сруб» «как и я, глядит Вселенная во мрак, / подбородок, положивши на кулак». Визуально Вселенная и субъект соразмерны, романтически не противопоставлены, не разведены, а, наоборот, подчеркнуто соединены. Текст разворачивается через развитие автором зрительного образа из финала тетраптиха Маяковского «Облако в

штанах»: «Глухо. // Вселенная спит, / положивши на лапу / с клешнями звезд огромное ухо». Вознесенский как бы вычленяет из контекста тетраптиха эту образную модель космического сосредоточенного покоя, уверенности и надежности, делает ее отправной для своего мирообраза. Очевидно, что здесь есть и полемика, и диалог с опытом Маяковского. Poleмика – в снятии глухоты между «я» и Вселенной, наличествовавшей в тексте «Облако в штанах». Диалог – в публичной адресации к Маяковскому как признанному «главарю» всей «громкой» поэзии. Он также и в указании читателю на завершение определенного отрезка духовного пути, который Вознесенский и его герой прошли к данному моменту, чтобы снова «сверить» себя с Вселенной. Элегический комплекс, зримо воплощенный в параллели «печалей» сруба и лирического субъекта («предок, сруб мой, ну о чем твоя печаль / над скамейкою замшелой, как пицаль?» - «Сколько раз мои печали отвели / эти пальцы деревянные твои...»), является в стихотворении базовой характеристикой действующих лиц, вступающих в духовное соприкосновение (сруб – субъект). Пицаль не просто в данном контексте «огневое оружие, некогда пушка», но и «дуда, сопель, свирель» (В.И. Даль), что также имеет особый выход на корректировку метафорических формул Маяковского (стих - оружие).

В заключении подводятся общие итоги исследования.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Осипов А.И. Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении Н. Рубцова «Я буду скакать...» // Славянские духовные ценности на рубеже веков. – Тюмень, 2001. - С. 90-91.
2. Осипов А.И. Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении И. Бродского «Ты поскачешь во мраке...» // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. - Тюмень, 2001. - С. 146-149.
3. Осипов А.И. Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворных текстах середины 1960-х гг. первого послевоенного поколения

- («Идут белые снега» Е. Евтушенко, «Зимняя замкнутость» Б. Ахмадулиной) // Славянские истоки словесности и культуры в Западной Сибири. - Тюмень, 2001. - С. 137-149.
4. Осипов А.И. Жанровое своеобразие лирики первого послевоенного поколения (стихотворение А. Кушнера «Пластинка») // Славянские духовные традиции в Сибири. - Тюмень, 2002. - С. 118-120.
5. Осипов А.И. Эпизация лирики в книге стихов А. Кушнера «Ночной дозор» // Вестник Тюменского государственного университета. - 2002. - № 2. - С. - 218-221.
6. Осипов А.И. «От окраины к центру»: пространство города в элегическом сознании И. Бродского // Город как культурное пространство. - Тюмень, 2003. - С. 237-243.
7. Осипов А.И. Элегия Н. Рубцова середины 1960-х годов как модель провинциального культурного ландшафта // Региональные культурные ландшафты: история и современность. - Тюмень, 2004. - С. 168-174.
8. Осипов А.И. Алтайский текст в элегии Николая Рубцова середины 1960-х годов («Шумит Катунь») // Алтайский текст в русской культуре. Вып. 2. - Барнаул, 2004 (в печати).
9. Осипов А.И. Ценностное сознание поэтов первого послевоенного поколения в ситуации конца «оттепели» // Проблемы гуманитарного образования и пути их решения на современном этапе. - Тюмень, 2004 (в печати).
10. Осипов А.И. Ценностный аспект жанровой специфики стихотворных текстов Евгения Рейна (середина 1960-х годов) // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. - Тюмень, 2004 (в печати).