

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»

На правах рукописи



НАУМЦЕВ Иван Игоревич

**ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР
ЕВГЕНИЯ БЛАЖЕЕВСКОГО**

**5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации**

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Тропкина Н. Е.**

Волгоград – 2026

Введение	3
Глава 1. Творчество Е. Блажеевского в русской поэзии последней трети XX века: проблема самоопределения, мировоззрения, текстологического статуса	11
1.1. Поэт особой судьбы: место Е. Блажеевского в отечественной поэзии...	11
1.2. Феномен веры в поэзии Е. Блажеевского.....	21
1.3. Творчество Е. Блажеевского в зеркале текстологии.....	30
Глава 2. Система пространственных мотивов и образов в поэзии Е. Блажеевского	45
2.1. Урбанистическое и природное пространство в поэзии Е. Блажеевского.....	46
2.2. Пространство сада в поэзии Е. Блажеевского.....	85
2.3. Небесные мотивы и образы в лирике Е. Блажеевского.....	93
2.4. Онейрическое пространство в поэзии Е. Блажеевского.....	113
Глава 3. Жанровое своеобразие поэзии Е. Блажеевского	128
3.1. Традиционные жанры лирической поэзии и их трансформация в творчестве Е. Блажеевского.....	128
3.2. Архитектоника венка сонетов «Осенняя дорога».....	153
Глава 4. Литературные традиции в творчестве Е. Блажеевского	164
4.1. «Пушкинский текст» в стихотворении «Михайловское».....	165
4.2. Проблема «маленького человека» в творчестве Е. Блажеевского.....	171
4.3. Рецепция чеховской традиции в поэзии Е. Блажеевского.....	181
4.4. «Пчелиный» текст в творчестве Е. Блажеевского: поэтические традиции О. Манделъштама.....	197
Заключение	206
Список использованной литературы	209
Приложения	237

ВВЕДЕНИЕ

Одной из задач отечественного литературоведения на современном этапе является восполнение лакун в истории русской литературы второй половины XX века, требующее пристального внимания к творческому наследию значимых, но недостаточно изученных авторов. Особый интерес в этом плане представляет исследование целостных поэтических миров, сформировавшихся на периферии магистрального литературного процесса, но обладающих высокой художественной ценностью и уникальностью. Одно из таких явлений – творчество поэта Евгения Блажеевского.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена необходимостью исследования поэзии Евгения Ивановича Блажеевского (1947–1999) – самобытного автора, чье творчество не стало предметом литературоведческого анализа. Его поэтический мир, который сформировался в последней трети XX века, представляет собой незаурядное явление, отражающее сложный путь от позднесоветского литературного андеграунда к поиску новой художественной идентичности в постсоветский период.

Для анализа творчества Е. Блажеевского в качестве центральной категории нами было выбрано понятие «поэтический мир». Этот выбор обусловлен тем, что категория «поэтический мир» позволяет выйти за рамки традиционного тематического анализа, предлагая целостный, системный взгляд на уникальную художественную вселенную автора. Термин «поэтический мир» прочно вошёл в литературоведческий обиход во второй половине XX века, что способствовало преодолению узких рамок анализа отдельно взятых граней творчества автора. Поэтический мир трактуется как результат семантической интеграции и систематизации ключевых тематических комплексов, которые, будучи экстраполированными с уровня отдельного текста на уровень метатекста, образуют целостную и уникальную идиостилевую парадигму творчества автора. В этом аспекте значимым

представляется рассмотрение понятия «поэтический мир» в соотношении с «внутренним миром художественного произведения» (Д.С. Лихачев).

Важнейшей характеристикой поэтического мира как литературоведческой категории является его инвариантность. Речь идёт о тех сквозных, устойчивых началах, которые пронизывают все тексты автора. Однако поэтический мир – это не абстрактная схема, а динамическая система, проявляющаяся через конкретные художественные явления. Ключевым здесь становится соотношение инварианта как постоянной темы и его вариаций. Следует также разграничивать уровень глубинных инвариантов и уровень их конкретно-предметного воплощения. Понятие «поэтический мир» может рассматриваться как одна из форм объективации авторского сознания наряду с иными категориями, но при этом оно представляется потенциально более емким, так как охватывает всю систему в целом. А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов предлагают ряд критериев, которым должен удовлетворять набор тем, чтобы его можно было рассматривать как поэтический мир автора. Эти критерии могут служить надежным методологическим ориентиром и для исследования творчества Е. Блажеевского:

1. Темы должны быть сформулированы на высоком уровне абстракции. Если несколько частных мыслей автора сводятся к одной более общей, то именно она и должна быть признана темой. Это позволяет не утонуть в частностях и выявить действительно основополагающие константы творчества автора. В этом смысле тема имеет ряд семантических созвучий с мотивами, через которые выражается.

2. Темы не существуют изолированно; они должны образовывать единую, внутренне непротиворечивую систему, целостный «взгляд на мир».

3. Каждая тема должна иметь множество конкретных воплощений, а конкретные вариации тем должны неоднократно встречаться в разных произведениях, что подтверждает их системный, а не случайный характер.

4. Наконец, предложенная модель поэтического мира должна способствовать объяснению структуры и смысла любого конкретного текста автора.

Последний критерий видится нам не столь строгим, так как изучение внутреннего устройства поэтического мира автора, хотя и способствует более глубокому пониманию его произведений, не является единственно верным и всезамещающим способом взаимодействия исследователя с художественными смыслами в отдельно взятом стихотворении.

В связи с этим мы считаем своей задачей исследовать поэтический мир Е. Блажеевского не только как совокупность тем, переходящую в метатемы, но и проанализировать способы и средства их художественной актуализации, а также рассмотреть литературный и биографический контекст творчества поэта.

Целостность поэтического мира Е. Блажеевского предопределяется рядом факторов, в том числе авторской установкой. В своих последних сборниках поэт обозначил последовательность расположения текстов в определенном порядке, что предопределило их художественное единство. В его пространстве действуют определенные законы, корреляционно развиваются повторяющиеся темы, контекстуально сближается семантика отдельных образов.

Произведения Е. Блажеевского создавались в период смены культурных парадигм и активного переосмысления литературных традиций.

Объект исследования – совокупность поэтических произведений Е. Блажеевского, созданных на всех этапах его творчества и изучаемых как художественная целостность.

Предмет исследования – художественное своеобразие поэтического мира Е. Блажеевского.

Материалом исследования явились:

– прижизненные публикации произведений Е. Блажеевского в журналах «Юность», «Новый мир», «Литературная учеба», «Континент»;

– прижизненные издания сборников стихов поэта – «Тетрадь» (1984), «Лицом к погоне» (1994) – и сборники стихотворений, изданные после его смерти: «Черта» (2001), «Монолог» (2005), «Письмо» (2015);

– архивные материалы: было использовано несколько оцифрованных рукописей стихотворений Е. Блажеевского, размещенных в личном архиве А.Н. Кривомазова на сайте «Литературные вечера Александра Кривомазова», а также найден текст стихотворения Е. Блажеевского в фонде Ю.С. Семёнова в РГАЛИ¹;

– материалы личных бесед с дочерью поэта с М.Е. Блажеевской, а также с Н.А. Шацкой – певицей, исполняющей романсы на стихи Е. Блажеевского.

Цель работы состоит в том, чтобы выявить доминирующие особенности поэтического мира Евгения Блажеевского.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1) раскрыть мировоззренческие основы творческого самоопределения поэта;

2) исследовать поэзию Е. Блажеевского в аспекте текстологического подхода;

3) выявить и описать систему мотивов и образов, составляющих ядро поэтического мира Е. Блажеевского;

4) проанализировать жанровый состав лирики поэта, выявить гибридные и метажанровые образования;

5) охарактеризовать концептуальное содержание поэтической образности в аспекте осмысления литературных традиций и их трансформации.

Методологическую базу настоящей работы составляют фундаментальные исследования М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, К.Ф. Тарановского, Ю.Н. Тынянова, В.И. Тютю,

¹ Именной фонд Е. Блажеевского в РГАЛИ на данный момент находится в процессе обработки и закрыт для использования.

О.И. Федотова по теории лирики и стиховедению; работы М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Н.Е. Меднис, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян по проблемам художественного пространства и сверхтекста; труды М.Л. Гаспарова, Д.С. Лихачева, С.А. Рейсера, С.И. Тиминой по текстологии; работы М.М. Гиршмана, А.К. Жолковского, Б.В. Томашевского, Ю.К. Щеглова, Ю.В. Шатина, М.Н. Эпштейна по теории системного анализа поэтического текста; работы С.Ю. Артемовой, У.Ю. Вериной, Е.Е. Завьяловой, Н.Л. Лейдермана, О.В. Мирошниковой, А.В. Останковича, Ю.В. Стенника, В.И. Тюпы по проблемам лирических жанров; исследования Н.А. Богомолова, В.А. Зайцева, П.А. Ковалева, А.В. Кулагина, В.Г. Кулакова, М.А. Перепелкина, С.Б. Рассадина, А.Э. Скворцова, С.И. Чуприна по русской поэзии второй половины XX века.

Методы исследования обусловлены особенностями научных целей и задач, поставленных в диссертации: это метод историко-литературного анализа, который дает возможность выявить художественную специфику творчества Е. Блажеевского в контексте русской поэзии последней трети XX века; биографический, сравнительно-сопоставительный, герменевтический, структурно-семиотический, рецептивный методы, а также методы текстологического и мотивного анализа.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые творчество Е. Блажеевского становится предметом литературоведческого анализа. Кроме того, в научный оборот вводится целый ряд материалов, связанных с биографией и творческим наследием автора.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении представлений о поэтической когезии, выраженной в синтезе разнонаправленных художественных интенций: акмеистической предметности, лирической медитативности, социальной заостренности неконформизма, эстетики постмодернизма. Теоретическая значимость исследования определяется также тем, что дальнейшее развитие получает представление о художественном мире поэта как целостности.

Практическая значимость заключается в возможности использования материалов и выводов диссертации при чтении вузовских лекций и проведении семинарских занятий по истории русской литературы, а также в эдической практике при подготовке научных изданий произведений Е. Блажеевского.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. «Особая судьба» Е. Блажеевского, чье творчество представляет собой значительное явление русской поэзии последней трети XX века, во многом обусловлена уникальностью авторской позиции, ориентированной на принцип «автономного существования» в литературном процессе. Философско-мировоззренческая основа его поэтического мира, значительной частью которой является синкретическая религиозность, сплавливающая христианские мотивы с верой в реинкарнацию в единое целое. Это формирует особую модель взаимоотношений со смертью и вечностью.

2. Текстологический анализ демонстрирует целенаправленную эволюцию авторского сознания от личностной рефлексии к историософскому обобщению. Этот процесс реализуется в ходе изменения текстов стихотворений поэта и в архитектонике его поэтических сборников.

3. Структурообразующим элементом поэтического мира Е. Блажеевского является совокупность пространственных образов. Художественное пространство лирики Е. Блажеевского представляет собой целостную динамичную систему, в которой урбанистический топос коррелирует с природным. Через взаимодействие и противопоставление ключевых топосов – онейрического, акватического, пространства неба и сада, пространства города – поэт выстраивает уникальную модель мира. В центре ее находится рефлексующее авторское «Я», которое балансирует на грани между отчаянием городского бытия и пугающей свободой природных просторов.

4. Традиционные лирические жанры (элегия, послание, венок сонетов и др.) подверглись в творчестве Е. Блажеевского существенной концептуально-

содержательной и формальной трансформации. Так, элегия у поэта, сохраняя свою содержательную основу, усложняется за счет усиления исповедального начала и конкретизации личного опыта, где индивидуальное горе становится событием ментального единения автора и читателя по модели «перформативного высказывания», что позволяет жанру выйти за пределы отвлеченной медитации. Послание трансформируется в лирический монолог с риторическими вопросами и имплицитным адресатом, где формальные признаки письма служат лишь рамкой для глубокой авторской рефлексии. Таким образом, трансформация жанров у Е. Блажеевского заключается не в разрушении формы, а в её семантическом обогащении.

5. Автор наследует традиции классической литературы, преображая их не столько в свойственной для своего времени постмодернистской манере, сколько в русле своего лирического «Я».

Достоверность результатов исследования обеспечивается репрезентативностью проанализированного материала, адекватностью примененных методов поставленным целям и задачам, а также опорой на значительную теоретико-методологическую базу. Основные выводы отражены в публикациях автора в Москве, Волгограде, Вологде, Ростове-на-Дону, Воронеже.

Апробация исследования. Работа обсуждалась на заседаниях кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на Десятой международной научной конференции «Восток-Запад: антропологическое пространство в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2023); Международной научно-практической конференции «Искусство слова в диалоге культур: новое коммуникационное измерение» (Брест, 2024); Научном семинаре Южного научного центра РАН «До и после Чехова: вопросы традиции» (Ростов-на-Дону, 2024); Межвузовской междисциплинарной научной конференции с международным участием «Небо, звезды и воздушный океан

в художественной литературе и языковой картине мира» (Москва, 2024); Международной научной конференции «Русская литература в России и в мире — 3», посвященной 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина (Улан-Удэ, 2024); Республиканском научно-методическом семинаре с международным участием «Пути совершенствования современного филологического образования в учреждении высшего образования и школе» (Брест, 2024); VI Международной научно-практической конференции «Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики» (Москва, 2025); Научном семинаре Южного научного центра РАН «Пространственные метаобразы литературы юга России: река» (Ростов-на-Дону, 2025); X Межвузовской междисциплинарной научной конференции с международным участием «Горы и ландшафт Земли в художественной картине мира» (Москва, 2025); Международной научной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, 2025); Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения литературы и фольклора в аспекте соотношения “ума” и “сердца”» (Волгоград, 2025). По теме диссертации опубликовано 11 научных статей (общий объем 6,35 п.л.), из них 6 – в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России.

Структура работы подчинена логике решения поставленных задач. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы и восьми приложений, представляющих собой сканы автографов Е. Блажеевского из личного архива А.Н. Кривомазова. Общий объем работы составляет 244 страницы.

ГЛАВА 1.

ТВОРЧЕСТВО Е. БЛАЖЕЕВСКОГО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: ПРОБЛЕМА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ, МИРОВОЗЗРЕНИЯ, ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО СТАТУСА

1.1. Поэт особой судьбы: место Е. Блажеевского в отечественной поэзии

Определение места художника слова в сложной системе историко-литературного процесса требует внимания не только к творчеству автора, но и к значимым эпизодам его биографии. С этой целью нами предпринята попытка проанализировать в различных аспектах стихотворный материал, а также, где возможно, связать его с важными событиями в жизни Е. Блажеевского, повлиявшими на создание тех или иных произведений. К сожалению, на данный момент существуют лишь общие описания судьбы поэта, представленные на различных интернет-платформах. Другим значимым источником служат короткие сопроводительные статьи в сборниках стихов автора – наиболее подробная, написанная другом поэта Ефимом Бершиным, завершает сборник «Письмо», на который мы будем ссылаться чаще всего как на самый полный. Однако большинство биографических фактов о Е. Блажеевском взяты наши из личных бесед с его дочерью Марией Евгеньевной Блажеевской.

Творческий путь Е. Блажеевского укладывается в последнюю треть XX века. Отечественная поэзия этого времени продуктивна во всех смыслах: создаются десятки (если не сотни) поэтических групп, художественный опыт старших товарищей по перу переосмысливается и развивается в различных направлениях разнообразными способами. Множество локально значимых имён затерялись в потоке литературной жизни страны. Одним из них стал Е. Блажеевский, поэтический талант которого давно был отмечен Е. Рейном, Ю. Кублановским, Ю.А. Кувалдиным, Е.Л. Бершиным, И.С. Меламедом, И.И. Виноградовым и др. 15 декабря 1977 года в Доме актёра ВТО проходил вечер поэзии «Обещание», где, по воспоминаниям Аллы Калмыковой, выступали молодые художники слова. Организаторы, в числе которых был

Е. Евтушенко, высоко выступление оценили Е. Блажеевского [Калмыкова, 2015, с. 96]. Известно также, что поэт принимал активное участие в разнообразных квартирниках – неофициальных встречах и выступлениях представителей культуры андеграунда. Так, А.Н. Кривомазов, активно занимавшийся организацией подобных мероприятий с мая 1975 года по февраль 1983 года (свыше 350-ти квартирников, по его собственному замечанию), знакомил и объединял творческие усилия множества малоизвестных и уже имеющий литературную славу поэтов и писателей. На своём официальном сайте «Литературные вечера Александра Кривомазова» он пишет: «...каждую пятницу и субботу любой мог к 18-00 свободно прийти ко мне домой, открыть дверь и оказаться в теплой атмосфере вечера, на котором блистал, скажем, Аркадий Стругацкий или Венедикт Ерофеев, Василий Аксенов или Евгений Рейн, Аркадий Штейнберг или Марк Розовский, Дмитрий Александрович Пригов или Александр Ревич и многие, многие другие наши авторы, – спасибо им за дружбу и доверие в те времена!» [Кривомазов, Литературные вечера Александра Кривомазова]. Там же сохранились ценные автографы, черновики и уникальные фотографии Е. Блажеевского (см. Приложения 1-8), посещавшего эти литературные собрания как минимум дважды: в 1976 и в 1977 годах. Один из автографов датирован 12 октября 1977 года (вторник), что позволяет предположить: поэт мог приходить не только в дни, «свободные» для всех желающих, но и по договорённости с организаторами или по приглашению других участников. Эти факты подтверждают общительность Е. Блажеевского, который в будущем сам притягивал большое количество товарищей и знакомых-деятелей искусства, часто становясь невольным инициатором квартирников. Однако известность его ограничивалась относительно узким кругом коллег по творчеству, что никогда не смущало поэта. Напротив, по воспоминаниям хорошо знавших его товарищей, Е. Блажеевский, будучи общительным и располагающим к себе человеком, с удовольствием помогал начинающим художникам слова печататься в литературных журналах, хотя

сам никогда не стремился к славе. Возможно, с этим в том числе связано его тёплое отношение к СМОГУ как к «школе нонконформизма» (Ю. Кублановский). Кроме того, его друг Е.Л. Бершин отмечал: «В этом человеке сумасшедшая страсть и тяга к общению всегда соседствовали с горьким одиночеством» [Бершин, 2015, с. 431]. Переживание этого одиночества, – как кажется, суть поэзии Е. Блажеевского. Неслучайно одна из первых литературно-критических заметок о нём называется «Отщепенец Евгений Б. – семидесятник». С.Б. Рассадин, написавший её, пронизательно уловил «одиночество» молодого автора, ставшее впоследствии центральной темой всего творчества. Однако, что важнее, автор понятия «поэты-шестидесятники», как и подобает критику, постарался сразу же найти генезис этой проблемы. Отсюда – «семидесятник»: «Именно так: семидесятник. Не «один из семидесятников», не «поэт поколения семидесятых». Потому что отвергаемые формулы не только бессильно общи, оскорбительно безлики в сравнении с индивидуальностью поэта, — они вообще сомнительны» [Рассадин, 2007, с. 329]. Подобная точность, «придирчивость», как говорит сам С.Б. Рассадин, связана напрямую с характером творчества Е. Блажеевского: если «шестидесятников» можно было объединить, руководствуясь известными критериями отбора, то в случае с «семидесятником» сам критерий заключается в его «инаковости» и как лирика, и как человека, невозможности поставить одну фамилию через запятую с другими поэтами «безвременья» без утраты объективности и конкретности. Неслучайно критик поясняет: «...не совпадая с временами безвременья, Блажеевский отстаивал, создавал свое время. Свое! Как раз и оказываясь, становясь семидесятником, представителем нереализовавшегося поколения. Он не то чтобы выпадал из чего-то сложившегося и цельного; он — не совпадал, не совпал. Ни с одним временем, ни с другим» [Рассадин, 2007, с. 338]. В подобной ситуации оказался, например, и О. Чухонцев, о чьей поэзии тот же критик пишет как о «подполье собственной индивидуальности, которой тесно в себе самой и которая, однако, не

торопится на свет, тем более на свет рампы, на аплодисменты» [Рассадин, 1996: с. 26]. Творческий голос О. Чухонцева, относимого разными исследователями то к «тихой лирике», то к неоакмеистам, до сих пор не удалось вписать в рамки какого-то направления. Это замечание позволяет заключить, что вопрос о месте поэта (как О. Чухонцева, так и Е. Блажеевского и многих других) в отечественной литературе конца XX века до сих пор остаётся актуальным. Поэзия изучаемого нами автора, при всей его хронологической принадлежности ко второй этому литературному периоду, имеет глубокие связи с классической традицией русской поэзии. Одним из ключевых источников, на которых строится своеобразие поэтики Е. Блажеевского, является акмеизм, чьи эстетические принципы — вещность, ясность, телесность мира и ориентация на культурную память — находят в его лирике органичное и своеобразное преломление. Прежде всего, акмеистический принцип «прекрасной ясности» («clarisme») реализуется у Е. Блажеевского в установке на предметную, осязаемую образность. Мир в его стихах не умозрачен, а плотен и материален. Лирический герой существует в среде, насыщенной конкретными деталями быта, которые зачастую служат точками отсчета для экзистенциальных и метафизических обобщений. В стихотворении «Московское воспоминание» (1991) картина юности складывается из череды вещных примет: «Вели в пристройку стёртые ступени, / И старую обшарпанную дверь / Нам открывала странная хозяйка — / Огромная, на тоненьких ногах. / Кипели щи. На кухне сохла байка / Её рубах и кофточек, но, ах!..» [Блажеевский, 2015, с. 12]. Здесь «картошка печёная», «байка рубах» — это не просто бытовая зарисовка, но и акмеистический «словесный атом», из которого строится целостное переживание эпохи. Автор уделяет особое внимание вещной, предметной детали, несущей культурную и эмоциональную память. Его поэзия — это постоянный диалог с ушедшим временем, будь то «железной страны золотая пора» («Те дни породили неясную смуту...», 1992) [Блажеевский, 2015, с. 9] или призрачные силуэты друзей юности. Однако эта память не абстрактна.

Она, в духе О. Мандельштама, воплощена в архитектурном пространстве. Москва Е. Блажеевского — это топос, насыщенный историко-культурными ассоциациями, как общечеловеческими, так и индивидуально-авторскими. Улицы, площади, мосты и вокзалы становятся не просто декорацией, а полноправными действующими лицами его лирики, носителями «памяти места», что позволяет говорить о связи с традицией акмеизма и в этом аспекте. Наконец, следует отметить частотные интертекстуальные связи поэзии автора с творчеством О. Мандельштама, о чём будет сказано ниже.

Если акмеизм предоставил Е. Блажеевскому инструментарий для построения предметного и культурно насыщенного поэтического мира, то эстетика «тихой лирики» (поэзия А. Жигулина, В. Соколова) во многом определила тональность и вектор его художественных высказываний. Как известно, для этого явления в отечественной поэзии второй половины XX века характерен уход от громкой гражданской риторики в сферу интимного, личностного переживания, сосредоточенность на вечных ценностях — родном доме, природе, детстве и т.д. Лирическое «Я» Е. Блажеевского имеет черты классического героя «тихой лирики». Одинокий созерцатель, он ощущает себя частью «горсточка потерянных людей» («Мы — горсточка потерянных людей...») [Блажеевский, 2015, с. 20], человеком, существующим на «косой кромке бытия» («1972 год»). Его удел — одиночество, осмысляемое не как трагедия, а как естественное состояние, дающее свободу видеть и чувствовать. отождествлять лирическое «Я» Е. Блажеевского с традиционным героем «тихой лирики» не совсем верно. «Мы — горсточка потерянных людей...» — стихотворение-манифест «эмиграции в себя». Свобода понимается здесь не как социально-политическая категория, а как «нищая свобода» — возможность жить вне навязанного жизненного уклада.

Н.К. Нежданова описывает: «...направление, которое в 60-е называли “тихой лирикой” — очевидно, за ориентацию на строгий классический размер, за стремление к простоте и ясности» [Нежданова, 2000, с. 17]. Если

«простота и ясность» как элемент поэтики Е. Блажеевского уже отмечались нами в контексте акмеизма, то выбор поэтом относительно простых и традиционных для своего времени ритмических и жанрово-строфических форм будет рассмотрен нами в отдельном параграфе.

Одна из ключевых тем «тихой лирики» — ностальгия — получает у Е. Блажеевского мощное и многогранное развитие. Это не просто тоска по прошлому, но мучительное переживание необратимости времени, утраты связи с ушедшими людьми и эпохами. Однако в отличие от старших коллег по перу, автор не воспевает возвращение к народным корням, но явственно чувствует и описывает неустроенность нынешнего мира. Мотив невозвратности, «несовпадения» внутреннего «Я» и времени становится магистральным в его творчестве, а природа, как и в «тихой лирике», — не просто фон, а активное начало, созвучное душевному состоянию героя, о чём ещё будет сказано подробно.

Примечательна в этом контексте центрированность художественных элементов поэтического мира: через личный опыт, непрерывающуюся рефлексивность и создаются философские размышления на вечные темы, и описываются вполне бытовые ситуации коммунальной жизни. В этом аспекте творчество «семидесятника» имеет явные переклички с В. Соколовым. «У Соколова дивергентное сознание стало источником значительной части его творчества, выражаясь, как посредством рефлексии познания и анализа («Я снова юность повторяю,/Уроки давние твержу./Приобретенное теряю,/ Потерянное нахожу» <...>), так и посредством рефлексии оценки себя в контексте историзма (поэмы «Александровский сад» и «Алиби»))» — замечает Н.И. Татищева [Татищева, 2014, с. 286]. Процитированное исследовательницей стихотворение «Я снова юность повторяю...» очень созвучно с идиоматикой поэзии Е. Блажеевского, однако если В. Соколов в большинстве стихотворений старается сохранять оптимизм, глядя в манящее прошлое из удручающего настоящего, то его более молодой современник, напротив, доводит элегичность в своих

произведениях до высшей точки («Возвращение», 1975):

Я вернусь в ноябре, когда будет ледок на воде,
Постою у ворот у Никитских, сутулясь в тумане,
Подожду у «Повторного» фильма повторного, где
Моя юность, возможно, пройдёт на холодном экране.

Я вернусь в ноябре, подавившись тоской, как куском,
Но сеанса не будет и юности я не угоден.
Только ключья тумана на мокром бульваре Тверском,
Только жёлтый сквозняк — из пустых подворотен...

[Блажеевский, 2015, с. 106].

Тем не менее типологическая связь поэзии В. Соколова и творчества Е. Блажеевского прослеживается даже в рамках социальной тематики. «Я устал от двадцатого века, / От его окровавленных рек. / И не надо мне прав человека, / Я давно уже не человек» – пишет представитель «тихой лирики» [Соколов, 1999, с. 407]. «И вот совсем немного лет / Осталось до скончания века, / В котором был один сюжет: / Самоубийство Человека» – как бы вторит ему «семидесятник» [Блажеевский, 2015, с. 77].

Своеобразие поэзии Е. Блажеевского заключается именно в синтезе двух традиций. От акмеизма он берет плотность и ясность художественного мира, его культурную укоренённость и «вещность». От «тихой лирики» — экзистенциальную глубину, исповедальность, темы одиночества и утраты, внимание к «малым» мира сего. Это сочетание порождает уникальный поэтический язык, где бытовая, подчас шокирующая своей неприглядностью деталь («вонючие большие сапоги», «...ящик солдатской казармы, / Отравленный газом кишечным» [Там же, с. 108]) становится частью лирического высказывания высочайшего накала. Его лирика сочетает кажущуюся простоту и разговорность с тонкой ритмико-интонационной организацией и сложной системой культурных ассоциаций. Е. Блажеевский не просто продолжает традиции акмеизма и «тихой лирики», но и развивает

их, «без чертежа и плана» создавая на пересечении собственный, мгновенно узнаваемый поэтический мир, значимой частью которого становятся элементы постмодернистской эстетики (интертекстуальность, «негативный пафос»), пренебрежение стилевыми границами языка, «цитатное мышление», нарочитое смешение жанровых форм, «обнажение приёма» и т.д.).

Важную роль в нашем исследовании художественной системы автора играют пространственные характеристики целостной модели мира. Обращение к ним является наиболее частотным способом создания поэтической образности в творчестве большинства поэтов. Однако Е. Блажеевский особенно часто использует пространственные образы в стихотворениях различных жанрово-тематической направленности: от пейзажных этюдов до философской лирики. Думается, что во многом это связано с любовью к живописи, с умением запечатлеть местность в определённый момент времени: Е. Блажеевский унаследовал талант рисовальщика от бабушки, которую этому искусству обучал И.Е. Репин.

При исследовании художественного мира Е. Блажеевского нельзя обойти стороной проблему соотношения лирического героя и лирического «Я», без решения которой дальнейший разговор о жанровом своеобразии творчества автора не будет содержательным. Необходимость исследования лирического героя в связи с разговором о жанровой специфике лирического творчества была отмечена Л.Я. Гинзбург в процессе исследования лирики М.Ю. Лермонтова [Гинзбург, 1964, с. 164]. «Лирический герой – согласно общепринятому мнению – образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Л.г. — художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика (хотя никогда не достигает пластической завершенности литературного героя в повествовательных и драматических

жанрах)» [Николюкин, 2001, с. 452]. Однако «двойственность» эта условна и достигается через редукцию авторского образа: «Обычно подчеркивается, что отношение между биографической личностью поэта и его Л.г. подобно отношению между житейским прототипом и художественным типом: эмпирические факты эстетически претворяются и обобщаются, как при создании любого другого литературного характера. Л.г.—это «я» сотворенное» (М.М.Пришвин)» [Там же].

Таким образом, лирический герой далеко не всегда выражает авторские мысли и переживания и, кроме того, может действовать в рамках ситуации, частично или полностью смоделированной автором. Лирическое «Я» в этом смысле становится более «настоящей» и явной формой авторского переживания, часто менее конкретной и связанной с широким контекстом цикла или сборника, но существующей в рамках художественного фона, какбы не придуманного автором, а взятого из жизни, поэтически запечатлённого. Определение этого литературоведческого термина до сих пор имеет дискуссионный характер. Однако мы, вслед за Л.Я. Гинзбург (и в дальнейшем за многими другими учёными), будем различать лирического героя и лирическое «Я» как отношение действия к статике, описания события к его «чувствованию». Хотя нам кажется уместным использование этих терминов в синонимичных смыслах вообще, в данной части работы мы считаем важным сделать акцент на различии их смысловых оттенков. Б.О. Корман пишет, что лирическое «Я» «не является объектом для себя. На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» [Корман, 1982, с. 13].

Множество стихотворений Е. Блажеевского построено на поэтапной рефлексии событий, пережитых в реальной жизни. Однако, как правило, центральное место в таких произведениях занимают не сами события, а внутренний мир лирического субъекта, бывшего участником или наблюдателем произошедшего. Например, поэтический цикл «Профиль стервятника» состоит из вполне конкретных фактов прошлого, о чём

свидетельствуют названия произведений: «Московское воспоминание», «1972 год», «Те дни породили неясную смуту...» и т.д. Автор отсылается к тому, что сам пережил – явный автобиографизм подчёркивается наличием посвящений своим товарищам: «1972 год» – Олегу Яновскому, «Мы — горсточка потерянных людей...» – А. Васильеву, «Отрывок» – И. Меламеду и т.д. В этом контексте нам кажется уместным говорить о лирическом герое как о важнейшем элементе поэтической системы Е. Блажеевского, тесно связанной с вопросом жанрового своеобразия, т.к. все стихотворения такого рода, как правило, имеют черты элегической лиричности и свойственной посланиям монологичности, что будет исследовано в ниже. Н.Д. Тмарченко для разделения лирического героя и лирического «Я» предлагает обращать внимание на «статус субъекта: лирическое “я” - субъект-в-себе, тогда как лирический герой – еще и субъект-для-себя, т.е. он становится собственной темой» [Тмарченко, 2004, с. 344].

Таким образом, творческая индивидуальность Е. Блажеевского формируется в результате органичного и глубоко личностного усвоения и художественной трансформации поэтики русской лирики XX века. Этот факт является ещё более примечательным в контексте поэтических преобразований конца XX века: диффузия различных культурных парадигм художественного творчества актуализировало новый взгляд на проблему лирического героя как тесно связанный с биографической личностью автора субъект поэтического действия. А.В. Штраус отмечает: «Метареалистическое “я” редуцировалось, становилось некой метонимией мира и поэзии, понимаемых – в русле теории А. Бергсона – как непрерывный поток изменений, становлений и разрушений. Концептуалисты (М. Айзенберг, Л. Рубинштейн, Д. Пригов) воспринимали героя не как личность, а как “речевые слои” или – в высших проявлениях – как целый театр масок. Автор был воспринят ими как режиссер. Исчезновение лирического героя прослеживается и в петербургской поэзии, наследующей акмеистические принципы» [Штраус, 2009, с. 5]. Попытка редуцирования лирического героя

в этот период времени стала значительным явлением в отечественной поэзии. В этой связи становится неоспорима значимость исследования в новом контексте творчества Е. Блажеевского, лирический герой которого, напротив, ярко выражен и тесно граничит с лирическим «Я».

Е. Блажеевский предстаёт не просто как продолжатель традиций акмеизма и «тихой лирики», но как автор, синтезировавший их в уникальный поэтический мир, где культурная плотность и «вещность» образов служат выражению экзистенциального одиночества и ностальгического переживания времени. Его статус «семидесятника», определению С.Б. Рассадина, — это знак принципиального «несовпадения» с любыми готовыми литературными иерархиями, что, однако, не умаляет, а, напротив, подчёркивает значимость его голоса как одного из выразителей внутренней свободы и творческой независимости в эпоху «безвременья».

1.2. Феномен веры в поэзии Е. Блажеевского

Желание творческой личности художественно воплотить метафизическую связь человека с высшим миром часто выражалось в неортодоксальных решениях, как художественных, так и житейских.

В советское время вопросы веры ушли из поля активного обсуждения, но возникло немало ситуаций, когда невыраженная потребность веры стала приоритетом внутренних переживаний, а религия рассматривалась в большей степени с точки зрения исторического и культурного влияния. Всё это создавало необходимость обращения к самым потаённым сторонам личности и биографии писателя, в свою очередь аналитический подход к литературному материалу предполагал разграничение художественной игры и форм отражения истинного авторского мировоззрения в литературном произведении.

Е. Блажеевского нельзя назвать воцерковлённым человеком: бабушка, с которой он прожил долгое время, была атеисткой, поэтому с детства вопросы

веры едва ли выносились за пределы внутренних размышлений мальчика. Привычка говорить о Боге и с Богом исходя из собственных представлений и понятий, не следуя каноническим вероучениям, нашла своё воплощение в творчестве автора. Неслучайно уже после смерти поэта его друг Ефим Бершин отмечал: «Когда писал — не боялся. Был абсолютно свободен. Потому и не исповедовал никакой религии, и не ходил в церковь, потому что не терпел любого вмешательства в свои отношения с Богом. Так и заявлял: "Мне не нужны посредники"» [Бершин, 2015, с. 431].

Тем не менее, необходимо, на наш взгляд, последовательно изучить обстоятельства жизни Е. Блажеевского, чтобы иметь возможность наиболее точно оценить влияния на него феномена веры. Поэт родился в Азербайджане, где наиболее распространённой религией исконно является ислам. Однако город Кировабад (Гянджа), его «малая родина», в годы его детства был разделён на две части: армянскую и азербайджанскую. Соседство разных культур и религий в окружении будущего поэта, несомненно, повлияло на широту его взглядов. И хотя в раннем возрасте его мало волновали проблемы веры, атмосфера мусульманской культуры, в которой преимущественно рос Е. Блажеевский, давила на него и воспринималась как нечто «неродное». В стихотворениях об этом периоде взросления явно прослеживается противопоставление себя «местной жизни». С шестидесятых годов юноша живет в Москве и спустя некоторое время осмысляет свой переезд так:

Из мусульманства,
Из дашбашных дел,
Из местной жизни,
Чуждой славянину,
Я непременно вырваться хотел.
И променял
Чужбину
На чужбину... [Блажеевский, 2015, с. 428].

При первичном знакомстве с творчеством автора можно отметить неизменно актуальный в разные годы мотив христианского отношение к «падшим», что хорошо видно по стихотворению «1972 год». Повествование о жизни «в доме возле Бронной» сопровождается изображением мрачных, но знакомых многим картин быта в «доме игрушечном», где «...пахла едко, по-старушечьи, / Пронзительная нищета» [Блажеевский, 2015, с. 16]. Однако вместо противопоставления себя кричащим пьяницам, уже окончательно опустившимся на социальное дно, лирический герой, явно отражающий мироощущение автора, замечает:

Я в это время окаянное,
Средь горя и макулатуры,
Не спал. В окне галдели пьяные,
Тянуло гарью из Шатуры.

И я, любивший разглагольствовать
И ставить многое на вид,
Тогда почувствовал, о Господи,
Что эта грязь во мне болит,
Что я, чужою раной раненный,
Не обвинитель, не судья –
Страданий страшные окраины,
Косая кромка бытия [Там же].

Стихотворение написано о давно ушедшем для Е. Блажеевского времени, поэтому можно было бы ожидать отрефлексированные до спокойных формулировок мысли, однако текст наполнен глубоко эмоциональными переживаниями о событиях, которые, как кажется, произошли совсем недавно. Примечательно в этом контексте восклицание «о, Господи!», которое, как может показаться на первый взгляд, является вводной конструкцией, по смыслу не отличающейся от обычного междометия. Однако конструкция эта демонстрирует не только высокую

степень эмоциональной вовлечённости в прошлое, но и создаёт образный фон, позволяющий говорить о христианском самоощущении в контексте стихотворения. Лирический герой как бы удивляется тому, что он, «любивший разглагольствовать», не хочет примерять на себя мантию судьи. Но во второй половине двухчастного стихотворения становится ясно, что «чужая рана» разрастается и становится своей: «в пивных я находил забвеньё и отраду / За столиком на лавках приставных». Здесь же между строк прочитывается евангельское: не судите, да не судимы будете.

В венке сонетов «Осенняя дорога», часть которого стала знаменитым романсом «По дороге в Загорск», также можно обнаружить имплицитно выраженную религиозную образность. Герой произведения едет в Загорск, однако при попытке узнать у дочери поэта или в других источниках, как Е. Блажеевский связан с этим городом, ничего точного и конкретного выяснить не удалось. Возникает предположение, что выбор этого топонима является художественно обусловленным: имено в Загорске находится Троице-Сергиева лавра, основанная Сергием Радонежским, из-за чего город считается одним из неофициальных духовных центров русского православия. Эта идея подтверждается пафосом «Осенней дороги», наполненной исповедальными мотивами.

В своей поэзии Е. Блажеевский часто обращается к прошлому, переосмысляя детство и с ностальгической грустью вспоминая молодость. Как правило, эти мотивы связаны в его творчестве с рассуждениями о смерти и темой загробной жизни. Знаменательно в этом контексте стихотворение 1993 года «Кладбища, оснащенные гранитом...»:

Кладбища, оснащенные гранитом
И тишиной, которая густа,
Ни русским, ни армянским, ни ивритом
Уже не осквернят свои уста.
Здесь люди спят, что некогда устали
Любить, плодить, страдать, и навсегда

Их тени призвала к себе страда
В страну надежды и большой печали,
Где не запоминается вода...
А кто куда причалил и когда
Не скажет сразу, грубый команданте.
Вот турбюро Вергилия, а Данте
Сонетами торгует у пруда...
Не избежать полезного труда
Ни гению, ни птице, ни сатрапу.
Чудовищу я пожимаю лапу
И понимаю: больше никогда
Не насладиться, не опохмелиться,
Не распрощаться – ты попал в загон.
И нечем человеку расплатиться
За эту плоть, за молодость, за кон...

[Блажеевский, 2015, с. 170].

Ортодоксальное представление о загробной жизни редуцируется полушутливым упоминанием «турбюро Вергилия» и торгующего сонетами Данте. Традиционное противопоставление жизни земной и жизни загробной в данном случае интересно тем, что вне зависимости от того, «кто куда причалил и когда», по мысли поэта, никому «не избежать полезного труда», потому что труд этот является расплатой за жизнь на Земле. При этом слова «их тени призвала к себе страда» и «ты попал в загон» создают ассоциативный ряд, в финальной точке которого находится образ из древнеегипетской мифологии – Поля Иару, соответствующие христианскому Раю. Считается, что в них после смерти праведники занимаются привычными при жизни вещами, но с бóльшим успехом и удовлетворением. Кроме того, «Иару окружают стены из бронзы, ячмень растёт высотой в 4 локтя (1 локоть \approx 0,5 м), полба высится на 9 локтей. <...> По представлениям египтян, умершие выполняют в Иару все сельскохозяйственные работы»

[Швец, 2022]. Древним египтянам в сборе урожая помогали ушетби – статуэтки, работающие в загробном мире за усопшего. Однако для тех, кто похоронен без таких помощников, пребывание в египетском Раю вполне может показаться вечной страдой в загоне. Е. Блажеевский, интересовавшийся культурой и мифологией разных народов, вполне мог сделать этот факт объектом художественного осмысления.

Частое смешение христианских и языческих мотивов и образов может создать впечатление синкретического понимания религиозности автора. Конечно, следует оговориться, отметив условность содержания и художественную игру во многих стихотворениях. Однако оригинальность взглядов Е. Блажеевского в вопросах веры становится видна при анализе его лирики в целом.

Как правило, в произведениях, где особенно личные для автора темы (детство, супружество, мама и т.д.) сочетаются с мотивом смерти, он отказывается от введения в текст «экзотических» религиозных образов, что может трактоваться как желание освободиться от упрощённой формы литературной маски и максимально сблизить лирического героя с автором. Тем не менее, на первый взгляд вполне христианское представление о загробном мире и Боге сочетается с верой в реинкарнацию. Так, в «Постскриптуме» поэт пишет о переходе души «из мрака в темноту», изображая круговорот жизни одного человека в разных телах: лирический герой, говоря о «новой жизни», убеждённо замечает, что «она случится, но в другой Отчизне». Стихотворение, написанное за десять лет до смерти поэта, было вдохновлено сестрой его супруги, которая с помощью нумерологической карты гадала ему на прошлую жизнь. Увлечённый этим событием поэт пишет: «Я появился в первый раз давно – / В Ирландии в тринадцатом столетье» и «Но все же я хочу родиться вновь / Не на угрюмом Севере, а, скажем, / В далекой и прекрасной Аргентине» [Блажеевский, 2015, с. 237]. Описывая феномен реинкарнации, Е. Блажеевский свободно использует языческие образы: «...и горло / Приятно холодит летейская вода»

[Там же]. Объяснить появление этого стихотворения можно впечатлительностью творческого человека и широкой популярностью мистических практик в то время – отсюда и игра с символикой разных религий. Однако мотив «перерождения души» очень часто встречается в лирике поэта и до описанного случая приобщения к мантическим практикам, поэтому столь утвердительно читаются строки: «...душа, с её суровым стажем, / Согреется и обновится кровь» [Там же]. Разумеется, мотивы реинкарнации не следует понимать буквально: они становятся «резервуаром» для поэтической образности автора.

У Е. Блажеевского были очень тёплые отношения с матерью, смерть которой поэт переживал трагично. Именно поэтому стихотворение «Маме» дополнялось и перерабатывалось в течение шести лет. В нём он с горечью осмысляет уход из жизни самого близкого человека и предчувствует собственную смерть:

И в тебе поселяется он —
Твой последний посредник в юдоли...
Что ему суета похорон
И сквозное январское поле!..
Он... снежинкой уйдет в пустоту,
Не заботясь о брошенном теле,
И заменят портрет в паспорту
На картинку «Грачи прилетели».
Он... вернется в обличье ином,
Что ему погребальная яма
И забрызганный красным вином
Рубаи из Омара Хайяма?!
Он... влетевший в московский подъезд,
Невесомый почти и незримый
Старожил неизведанных мест,
Для которых величие Рима

Было б скопищем жалких камней
В мишуре самодельной рекламы,
И меня посетит, и ко мне
Долетит извещение от мамы,
Что не только она, но и я,
Забывая ненужное знание,
Обрету в темноте бытия,
Как бессмертье, другое сознание...

[Блажеевский, 2015, с. 178–180].

Подобные примеры упоминания реинкарнации неоднократно встречаются в творчестве Е. Блажеевского. Интересно, что перед перерождением души, как правило, проходит какое-то время – она либо «...летает по свету в худых небесах...» (как в стихотворении «Обращаюсь к тебе, хоть и знаю – бессмысленно это», 1977 г.), либо осознаёт себя при переходе в небытие, «из мрака в темноту» (как в «Постскриптуме», 1989 г.). Однако уверенность в том, что душа «вернётся в обличье ином» уничтожает страх перед «погребальной ямой». Вследствие этого возникает вопрос: почему тяжёлую печаль героя не успокаивает уверенность в бесконечности души и жизни? Ответом может служить ранее цитированное нами стихотворение 1989 года «Постскрипту», из текста которого становится ясно: в художественном мире Е. Блажеевского душа может переродиться не сразу и в совершенно другом месте, поэтому встреча с любимым человеком в одной жизни далеко не предначертана в другой.

По воспоминаниям дочери поэта, Марии Евгеньевны, Е. Блажеевский предчувствовал собственную смерть и делился своими переживаниями в последние годы с супругой. Закономерно, что танатологические мотивы многократно встречаются в его творчестве. Противопоставление жизни и смерти часто размывается в стихотворениях поэта – и связано это напрямую с его особым представлением о «душе». Она, по мысли Е. Блажеевского, всегда чего-то хочет, куда-то рвётся и о чём-то переживает, даже временное

пребывание вне тела после смерти не является универсальным ответом, о чём он пишет в стихотворении «Сжимается шагрень страны...»:

Но даже там, где рвётся нить
Судьбы, поправшей дрязги НЭПа, –
На дальних перекрёстках неба
Души не умиротворить... [Блажеевский, 2015, с. 142].

Более того, вера в перерождение души (пусть и с некоторым непостоянством, паузами в небытии и проч.) позволяет лирическому герою Е. Блажеевского воспринимать смерть как своеобразное обновление, сон между сменяющимися жизнями. Из-за этого жизнь, с её тяготами, ужасами и невозможностью полностью хотя бы на время забыться порой становится менее привлекательной, чем смерть («Телефон молчит в ночи...», 1986 г.):

И нелепо дорожить
Прочерком деяний в смете,
И всего сложнее – жить,
Ибо жизнь страшнее смерти

[Блажеевский, 2015, с. 172].

Пауза между прошедшей жизнью и жизнью новой действительно может напоминать лирическому герою сон – период, неважно насколько долгий, проходящий, как кажется, за мгновение. Жизнь же, напротив, неостановимо тянется. Во многом описанный Е. Блажеевским путь души после смерти человека напоминает ницшеанскую концепцию «вечного возвращения». Становится понятно, почему в приведённом выше отрывке автор противопоставляет глагол «жить», выражающий непрерывную протяжённость во времени, существительному «смерть», которое как бы ставит точку до нового перерождения.

Таким образом, темы смерти и загробного мира в поэзии Е. Блажеевского появляются довольно рано, однако в большей степени

актуализируются в последнее десятилетие жизни автора. Для раскрытия этих тем поэт часто обращается к религиозным мотивам и образам, конструируя в своих стихотворениях подобие синкретической религии. Однако если аллюзии на языческие вероисповедания используются для создания особой мифопоэтической структуры художественного текста, то обращение к опосредованной неортодоксальной христианской традиции и феномену реинкарнации, встречающиеся в лирике автора наиболее часто, можно трактовать как поэтическое переложение реального религиозного мировосприятия Е. Блажеевского, сложного и противоречивого.

Подводя итоги, отметим, что в художественном мире Е. Блажеевского органично сочетаются традиционные мотивы и образы, которые поэт развивает в русле исканий своего времени, и новая индивидуально-авторская символика, по-особому раскрывающаяся в его лирических текстах. Кроме того, пространство художественного мира автора условно делится на природное и антропогенное, каждое из которых имеет ряд особых значений и функций в творчестве Е. Блажеевского.

1.3. Творчество Е. Блажеевского в зеркале текстологии

Текстологический подход позволяет глубже проникнуть в самую суть творческого процесса, реконструировать творческую историю произведения, проникнуть в психологию и мировоззрение художника слова. В контексте изучения литературного наследия второй половины XX, к которому принадлежит творчество Е. Блажеевского, текстологический анализ приобретает особую значимость. Это связано с целым рядом факторов: существованием многослойного литературного процесса советской эпохи с его официальной и андеграундной составляющими, практикой «самиздата» и «машинописи», приведшей, в числе иных причин, к возникновению множества вариантов текстов, а также с постепенным, но не всегда системным введением этого наследия в научный оборот в постсоветский период. Насущной проблемой текстологии Е. Блажеевского является

установление надежной, выверенной текстовой базы для дальнейшего историко-литературного и теоретического анализа. Актуальность системного текстологического исследования творчества художника в рамках изучения его поэтического мира не подлежит сомнению. В нашей работе этому вопросу уделяется немного внимания – это связано с тем, что основной корпус архива Е. Блажеевского, включая черновики и варианты текстов, находится в РГАЛИ на обработке, доступ к нему в настоящее время закрыт. Думается, что после появления архивных материалов в открытом доступе проблема, изучению которой здесь выделяется один параграф, потребует глубокого и всестороннего исследования в рамках отдельной научной работы значительно большего объёма. Важность решения данной проблемы определяется как необходимостью установления канонических текстов в процессе подготовки научных изданий, так и тем, что сам творческий метод Е. Блажеевского, его работа со словом требуют пристального исследовательского внимания, как и творчество любого автора.

Поэзия Е. Блажеевского, сочетающая ясность акмеистического слова и экзистенциальную глубину «тихой лирики», отличается смысловой насыщенностью каждой детали. Изучение вариантов, редакций, их авторский выбор позволяет яснее увидеть «лабораторию» поэта, понять законы, по которым строится его уникальный поэтический мир. Здесь же отметим, что термины «вариант» и «редакция» иногда употребляются в синонимичном значении, однако между ними есть значительная разница: «Различия текстов произведения по отношению к принятому за основной называются разночтениями, или вариантами <...> Иногда вариант касается не небольших отрывков или отдельных слов или строк, а охватывает больший или меньший по объёму отрезок текста; если вариативность превышает основной текст, перед нами другая редакция,» – пишет С.А. Рейсер [Рейсер, 1978, с. 37]. В большинстве ситуаций редактор способен без существенных проблем отличить одно от другого, тем не менее следует учитывать относительность понятий «большой» и «меньший», что также отмечает учёный: «возможен и

такой случай, когда даже небольшое отличие текста так существенно изменяет идейный смысл произведения, что считать его вариантом трудно» [Там же].

Исключительно важно это в контексте изучения лирических произведений, где каждое слово приобретает особую значимость в рамках «тесноты стихового ряда» (Ю.Н. Тынянов). В этом случае граница между «вариантом» и «редакцией» размывается и термины нередко могут не только дополнять, но и взаимозаменять друг друга. Методологической основой для подобного изыскания служит богатейший опыт отечественной текстологической школы. Принципы текстологической работы с художественными текстами, сформулированные в научных трудах Д.С. Лихачёва, Б.В. Томашевского, Г.О. Винокура, С.М. Бонди, С.И. Тиминой и многих других исследователей, остаются актуальными и при работе с творческим наследием современных авторов. В области исследования поэтического текста и его эволюции ключевыми являются работы М.Л. Гаспарова, который в своих анализах демонстрировал, как изменение метра, ритма или отдельной лексемы в процессе правки отражает трансформацию авторского замысла.

Для изучения творчества авторов советской эпохи, чьи тексты существовали в условиях цензуры и внутренней эмиграции, чрезвычайно важен опыт М.О. Чудаковой, исследовавшей стратегии авторского поведения и текстологические судьбы наследия М. Булгакова, М. Зощенко, А. Платонова и др. Важные текстологические идеи высказаны в исследованиях Е.А. Тоддеса, посвященных поэзии как ранней (О. Мандельштам), так и поздней советской эпохи (Т. Кибиров) [см.: Тоддес, 2009; 2019 и др.].

Отметим также, что сегодня значение понятия «архив» приобретает новые рамки, расширяя область применения. Так, материалы из личного архива А. Кривомазова постепенно публикуются на его именном сайте, становясь общедоступными. Тем не менее, говоря о них, мы будем

употреблять термин «личный архив», чтобы отграничить их от прочих источников.

Наиболее ценным для текстологического исследования материалом могут служить фотографии рукописей ранних стихотворений Е. Блажеевского, сохранившихся и представленных на сайте «Литературные вечера Александра Кривомазова». Именно они позволяют индуцировать в исследовании «поэтического мира» проблему текстологического анализа творческого наследия автора. Кроме того, по словам М.Е. Блажеевской, тексты, отданные вдовой поэта в архив (РГАЛИ), представляют собой в абсолютном большинстве авторизованную машинопись, однако это не делает черновики, сохранённые А.Н. Кривомазовым, менее ценными. По ним можно проследить эволюцию поэтического взгляда на мир автора, сравнив две редакции стихотворения «Дается с опозданием часто...». Это произведение во всех известных сборниках датировано 1986 годом, однако ранняя рукопись относится к 1977 году (см. Приложение 2-3) и имеет ряд значимых отличий от более позднего текста (курсив в скобках наш – показывает вероятные опечатки):

Дается с опозданием часто,
С непоправим(ым) иногда,
Кому – усадебный участок,
Кому – почётная звезда.

Дается с опозданием часто,
С непоправимым иногда,
Кому – взлохмаченная астра,
Кому – вечерняя звезда.

Воздастся с опозданием вечным
Художнику за то, что он
Один в кругу бесчеловечном
Был для потомков – почтальон.

Воздастся с опозданием вечным
Художнику за то, что он
Один в потоке бесконечном
Был для потомков почтальон.

Дается с опозданием горьким
Сознание, что ты погиб

Дается с опозданием горьким
Сознание, что сказать не смог

И в пьяной беспощадной гонке,
Трубя себе, кричал: Гип!..Гип!..

О тех, что горевали в Горьком,
В Мордовии мотали срок.

Воздастся с опозданием страшным
За то, что бросил отчий дом
И, пусть небрежным, карандашным,
Родных не радовал письмом.

Воздастся с опозданием страшным
За то, что бросил отчий дом
И, пусть небрежным, карандашным
Родных не радовал письмом.

Даётся, душу потрясая,
Как ослепительная новь,
По-настоящему большая,
Но запоздалая любовь...

Даётся, душу поражая,
Как ослепительная новь,
По-настоящему большая,
Но запоздалая любовь...

1977 год

1986 год

Помимо пунктуационных изменений (тире в последнем стихе второго катрена и запятая после прилагательного «карандашным»), которые можно трактовать в первоначальном варианте стихотворения как поэтическую вольность автора и смысловые акценты, важна переработка первого и третьего четверостиший. Атрибуты почёта советской эпохи как бы противопоставляются пришедшей на замену в 1986 году более абстрактной и поэтической паре образов. Эмфатически представленный в стихотворении мотив поэта и поэзии позволяет рассматривать это «давание» как писательский триумф. В обеих версиях сохраняется соотношение материального и идеального, однако если в первом варианте награда является прямолинейным признанием со стороны власти, страны, то второй вариант предполагает более широкое и вместе с тем философское осмысление литературного успеха. Вместо усадьбы появляется «взлохмаченная астра» – цветок, который может быть подарен поэту после выступления. Лексемы «астра» и «звезда» масштабируют значимость достижений стихотворца, вписывая его не в утилитарный, а в идеальный,

«небесный» колорит. Атмосфера «надмирности» усиливается в версии 1986 года через замену нескольких слов: лирический субъект не «Один в кругу бесчеловечном», а «Один в потоке бесконечном» [Блажеевский, 2015, с. 63]. Это незначительное, как может показаться на первый взгляд, изменение демонстрирует точность формулировок, к которой стремился Е. Блажеевский. В первом случае поэт традиционно противопоставляется толпе, возносится над ней, сохранив, в отличие от окружающих, человечность как важнейшее качество. Однако словосочетание «в потоке бесконечном» актуализирует свойственный для более позднего поэтического мира автора мотив поэта в вечности. Оставаясь по-прежнему одиноким, душа творца выделяется среди толпы не за счёт уничтожения последней (её нельзя назвать бесчеловечной), но через уникальное умение чувствовать и мыслить вне времени, вне «бесконечного потока» поколений.

Переработка третьего катрена особенно показательна: в стихотворении, пафос которого направлен на осмысление важнейших для лирического субъекта «недостач» и экзистенциальных «опозданий», безусловно, виден лично-авторский взгляд на эту проблему. Так, если в 1977 году Е. Блажеевский пишет в большей степени о переживаниях по поводу собственной судьбы, потери себя «в пьяной беспощадной гонке», то в поздней редакции акценты расставлены иначе – идейный ореол произведения расширяется с введением мотива «эмиграции в себя». Поэт-«семидесятник» неоднократно возвращался к темам цензуры, политических репрессий и уехавших из-за этого из СССР коллег по перу, которым он сочувствовал. Примечательно, что спустя девять лет после написания первой версии «Даётся с опозданием часто...» горькое «сознание, что сказать не смог...» становится для Е. Блажеевского более важным откровением, чем индивидуально-экзистенциальные размышления.

Автобиографическая основа художественной рефлексии этих строк подтверждается тем, что к варианту 1986 года автор добавил посвящение своему другу Г.В. Чепеленко, известному учёному-лимфологу,

рентгенохирургу и поэту. Наконец, замена деепричастия «потряся» на «поражая» применимо к любви, как кажется, подчёркивает величину урона в связи с «запоздалостью» этого чувства: тридцатилетнего человека внезапная любовь может потрясти, но в тридцать девять отцу семейства осознавать подобное ещё сложнее. Возможно, поэтому фраза «душу поражая» вызывает ассоциации с болезнью, поражающей тело, и сразу на ум приходят строки из «Осенней дороги» (1978–1985–1987):

Что с рождением ребёнка теряется право на выбор,
И душе тяжело состоять при раскладе таком,
Где семейный сонет исключил холостяцкий верлибр
И нельзя разлюбить, и противно влюбляться тайком...

[Блажеевский, 2015, с. 248].

Другая рукопись, датированная 12 октября 1977 года, содержит ранние варианты сразу двух стихотворений (см. Приложения 5-8). Первое – «Мы – горсточка потерянных людей...» – в сборниках имеет указание на 1976 год и озаглавлено по первой строке. Анализ автографа актуализирует проблему ономастического характера, т.к. текст предваряет название – «Полушутливое послание друзьям». Неизвестно, было ли оно придумано автором до октябрьского квартирника или сформулировано стихийно во время встречи, но в дальнейшем Е. Блажеевский отказался от него, добавив, тем не менее, в качестве посвящения: «А. Васильеву». По воспоминаниям М.Е. Блажеевской, речь идёт о соседе по району, с которым поэт периодически выпивал. Отсюда:

Мы в пене сада на траве лежим,
Портвейн — в бутылке, как письмо — в бутылке,
Читай и пей! И пусть чужой режим
Не дышит в наши чистые затылки [Блажеевский, 2015, с. 20]

Помимо этого, замечены небольшие пунктуационные изменения, как можно предположить, связанные в большей степени с вмешательством редактора перед печатью в сборниках. Однако мы хотели бы обратить

внимание на два зеркальных случая: в старой версии восклицание «Читай и пей!..» оканчивалось многоточием; и наоборот – в ней первое предложение последнего четверостишия оканчивалось только восклицательным знаком, тогда как во всех известных вариантах печатается:

Как здорово, друзья, что мы живём

И затерялись на задворках сада!..

Ты стань жуком, я стану муравьём

И лучшей доли, кажется, не надо [Блажеевский, 2015, с. 21]

Эти небольшие переносы многоточий, призванные указывать на риторические паузы для расстановки смысловых акцентов по задумке автора, позволяют предположить, что прочтение этого стихотворения на квартирнике в 1977 году отличается от будущих редакций. Вероятно, участие в подобных поэтических вечерах, где произведения декламируются, заставило автора обратить внимание на эти детали. Думается, что новый вариант выглядит более детализированно, указывая не на множественность конкретных предметов и действий («Читай и пей!..»), а на незавершённость перечисления абстрактных, но более важных в контекстуальном поле произведения замечаний – чувств лирического субъекта.

Стихотворение, следующее за «Полушутливым посланием друзьям» в рукописном варианте, сохранившемся в личном архиве А.Н. Кривомазова, – «Ворота — настезь. В доме плач...». Напечатанное не во всех сборниках автора, оно до этого момента не имело даже приблизительной датировки. Анализируемые нами обстоятельства позволяют заключить, что его можно отнести к числу самых ранних произведений автора. Снова мы должны упомянуть несущественные расхождения знаков препинания в печатных вариантах и в автографе. Для наглядности приведём две версии (первая – из архива 1977 года, вторая – принятая для печати и публикуемая в последующих изданиях без изменений):

Ворота — настезь. В доме плач
О самом дорогом и милом.

Ворота — настезь. В доме плач
О самом дорогом и милом,

А он — подчёркнуто незряч,
Лиловогуб и пахнет мылом

Хозяйственным...

И потому,
Что жизнь мальчика — письмо в конверте,
И мне, и брату моему
В новинку едкий запах смерти.

И мы выходим на балкон,
Где крашенная крышка гроба.
Чтоб стала бронзовой ладонь —
Касаемся мы крышки оба.

О детский бронзовый привет,
О жизнь, которая в зачатке!..
Возьмёт на крышке гроба дед
В могилу ~~наши~~ эти отпечатки.

И мы уже уличены,
В том, что живём в 20м веке.
И будут пальцы учтены
В подземной, страшной картотеке.

Но птица жизни высока —
Кружит над майской круговертью!
И рано понимать пока,
Что стали в очередь за смертью...

(см. Приложения 5-8).

Как видно, наиболее значительны здесь изменения другого порядка. Графическое разделение стиха «И мне, и брату моему» на две строки добавляет в итоговый вариант произведения смысловой оттенок индивидуального знакомства героев со смертью, как бы демонстрируя, что в момент осознания смертности общность «Я и мой брат» разделяется, т.к. в

А он — подчёркнуто незряч,
Лиловогуб и пахнет мылом

Хозяйственным.

И потому,
Что жизнь мальчика — письмо в конверте,
И мне,
И брату моему
В новинку едкий запах смерти.

И мы выходим на балкон,
Где крашенная крышка гроба,
Чтоб стала бронзовой ладонь —
Касаемся мы крышки оба.

О, детский бронзовый привет,
О, жизнь, которая в зачатке!..
Возьмёт на крышке гроба дед
В могилу эти отпечатки.

Но птица жизни — высока —
Кружит над майской круговертью,
И рано понимать пока,
Что встали в очередь за смертью...

[Блажеевский, 2015, с. 281]

этом случае каждый одинок. Кроме того, подобная трансформация строфической каденции вносит в стихотворение ощущение визуальной симметрии, стройности: пять строк сменяются шестью, последовательно разделёнными. Замена в рукописи местоимения «наши» на «эти» в четвёртом катрене может быть объяснена желанием сместить семантический акцент с посессивности на обезличенную констатацию факта в связи с тем, что в загробном мире никому нет дела до того, чьи это отпечатки, – герои становятся частью множества живых, выстроенных в незримую очередь к смерти. Отметим также эвфонический эффект, который достигается при произношении стиха со словом «эти»: чтение вслух становится более плавным за счёт перехода от одного гласного к другому. Наконец, важнейшим отличием автографа от печатной версии является наличие дополнительного катрена. Думается, что его уточняющая простота, по мнению автора, предпочитавшего обобщённо-философскую атмосферу для поэтических рассуждений на экзистенциальные темы, могла негативно влиять на общий тон стихотворения. Однако это четверостишие позволяет глубже понять задумку Е. Блажеевского, по-видимому, исследующего в этом произведении детские воспоминания о смерти бабушки, которую он пережил в середине 1950-х, когда ему ещё не было и десяти лет. Интересно также, что в качестве динкуса (разделяющего знака между произведениями, а также вместо обозначения «безымянного» стихотворения) автор использует маленький рисунок тающей свечи (см. Приложение 5), иллюстрируя описанные события.

Ярчайшим примером, демонстрирующим продуктивность текстологического метода применимо к творчеству Е. Блажеевского, является судьба стихотворения «Когда-нибудь настанет крайний срок...», существующего в двух принципиально разных авторских редакциях – 1982 и 1997 годов, – которые были особым образом инкорпорированы в структуру последнего составленного автором сборника «Черта» (2001):

Когда-нибудь настанет крайний срок,
Уйдут со мною впечатленья эти.
Исчезнет мамы слабый голосок
И грозный голос моего столетья.

Исчезнут день и переплеск воды,
И пес, который был на сахар падкий.
Исчезнешь ты, и легкие следы
С листом осенним, вмятым мокрой пяткой.

Исчезнет все, что не сумел найти:
Любовь любимой, золотое слово...
Но не жалею о своем пути.
Он был, а значит — не было иного.

1982 год.

[Блажеевский, 2001, с. 234].

Когда-нибудь настанет крайний срок,
Для жизни, для судьбы, для лихолетья.
Исчезнет мамы слабый голосок
И грозный голос моего столетья.

Исчезнет переплеск речной воды,
И пёс, который был на сахар падкий.
Исчезнешь ты, и лёгкие следы
С листом осенним, вмятым мокрой пяткой.

Исчезнет всё, чем я на свете жил,
Чем я дышал в пространстве оголтелом.
Уйдёт Москва — кирпичный старожил,
В котором был я инородным телом.
Уйдёт во тьму покатошь женских плеч,
Тех самых, согревавших не однажды,
Уйдут Россия и прямая речь,
И вечная неутолённость жажды.

Исчезнет бесконечный произвол
Временщиков, живущих власти ради,
Который породил, помимо зол,
Тоску по человечности и правде.

Исчезнет всё, что не сумел найти:
Любовь любимой, лёгкую дорогу...
Но не жалею о своём пути.
Он, очевидно, был угоден Богу.

1997 год.

[Блажеевский, 2001, с. 5].

Сравнительный анализ двух редакций позволяет выявить не просто стилистическую правку, но кардинальную трансформацию художественной системы и мировоззренческих координат лирического субъекта. Ранняя

редакция (1982) выдержана в камерной, личностной тональности. Доминирующий мотив «исчезновения» касается сугубо индивидуального экзистенциального опыта: «впечатленья эти», «голосок» матери, «пес, который был на сахар падкий», «любовь возлюбленной». Финал стихотворения – «Но не жалею о своем пути. / Он был, а значит – не было иного» – носит фаталистический характер, утверждая необратимость выбора через факт его свершения. Эта версия отражает поэтику, близкую к традициям «тихой лирики», с её сосредоточенностью на частном человеке в противостоянии с безликом «грозным голосом столетья».

Редакция 1997 года представляет собой масштабное переосмысление, в котором лирическое «Я» становится «точкой сборки» целого историко-культурного пласта. Личный опыт не редуцируется, но встраивается в широкий национальный и метафизический контекст. Круг «исчезающего» расширяется до категорий почти вселенского масштаба: «Уйдет Москва — кирпичный старожил, / В котором был я инородным телом», «Уйдут Россия и прямая речь / И вечная неутоленность жажды». Отметим, что несмотря на «инородность» лирического голоса, свойственную поэзии Е. Блажеевского, именно Россия (от реальной – «кирпичная» Москва, до идеальной – «прямая речь») становится главной в жизни героя и в 1982 году, и пятнадцать лет спустя, за два года до смерти автора. Кроме того, во второй редакции в текст вводится мощный социально-критический пафос, отсутствовавший в ранней версии: «Исчезнет бесконечный произвол / Временщиков, живущих власти ради, / Который породил, помимо зол, / Тоску по человечности и правде». Кульминацией этой трансформации становится смена финальной идеи-катарсиса. Вместо фаталистического «не было иного» возникает телеологическое утверждение: «Но не жалею о своем пути. / Он, очевидно, был угоден Богу». Эта замена знаменует собой переход к религиозно-метафизическому оправданию жизненного пути, что маркирует глубокую эволюцию художественно-авторского сознания от гуманистического самоутверждения к следованию божественному промыслу.

Стратегия публикации этих редакций в сборнике «Черта» является не просто редакторским решением, но сознательным художественным жестом, актом авторского самоопределения и структурирования своего поэтического мира. Н.В. Барковская отмечает: «Книга стихов — это сложное концептуальное и архитектурное единство... <...> Объединяющий смысл имеет архитектура книги: открывающий книгу текст, как правило, играет роль стихотворения-пролога, достаточно отчетливо воспринимаются читателем кульминационные тексты, завершающее книгу стихотворение выполняет функцию эпилога или развязки сквозного сюжета...» [Барковская, 2014, с. 28].

Расположение редакции 1997 года в зачине сборника, а редакции 1982 года – в финале создает мощную композиционную рамку, пронизанную мотивом пути и идеей рефлексивной ретроспекции. Подобное использование двух вариантов стихотворений является редчайшим случаем в отечественной поэзии и позволяет говорить об уникальном характере архитектуры этой книги стихов. Вариант 1997 года, открывающий «Черту», выполняет функцию пролога-завещания. Стихотворение задает магистральные темы всего последующего корпуса текстов: подведение итогов, осмысление исторической судьбы России, поиск высшего смысла, а также актуализирует проблему творчества и речи через интертекстуальное созвучие с произведением О. Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда...». Это взгляд из точки условного «настоящего» (конец 1990-х) на пройденный путь, взгляд, обогащённый практикой жизни и получивший метафизическую перспективу. Редакция 1982 года, замыкающая сборник, играет роль эпилога. Возвращая читателя к более «раннему» мировосприятию поэта, она создает эффект замкнутого круга. Книга стихов, начавшись с итогового масштабного высказывания, завершается тем, с чего всё начиналось – с лирического голоса, ещё не обременённого всей тяжестью исторического и метафизического опыта, но уже ощущающего «грозный голос столетия». Такая архитектура превращает сборник в модель творческой биографии,

где финальная точка одновременно является и отправной, что подчеркивает неразрывность и преемственность этапов творческого становления автора.

Этот приём можно рассматривать в контексте теории «лирической книги» и поэтического цикла, разрабатывавшейся в трудах Л.Я. Гинзбург [см.: Гинзбург, 1974], В.А. Сапогова [см.: Сапогов, 1986], О.В. Мирошниковой [см.: Мирошникова, 2004], М.Н. Дарвина [см.: Дарвин, 2008] и других исследователей. Композиция в этом случае понимается учёными как динамическая система, формирующая новые смыслы на стыке отдельных произведений. Всё это подтверждает, что творческое наследие Е. Блажеевского требует дальнейшего, системного изучения всех доступных редакций и вариантов, что позволит не только установить надежную текстовую базу, но и глубже понять уникальную поэтику одного из значимых авторов рубежа второй половины XX века.

Проведенный в рамках этого параграфа анализ творчества Е. Блажеевского в русле текстологии позволяет сделать ряд значимых для исследования его поэтического мира выводов, выходящих за рамки частных наблюдений над отдельными редакциями. Как было показано, текстологический аппарат позволяет проникнуть в «творческую лабораторию» Е. Блажеевского, проследить генезис и трансформацию художественных идей. На примере стихотворения «Дается с опозданием часто...» мы наблюдаем не просто механическую правку, а сложный процесс смыслопорождения. Эволюция текста от редакции 1977 года к версии 1986 года маркирует изменения в художественном сознании поэта: от экзистенциальной рефлексии личного опыта («пьяная беспощадная гонка») к более широкому, исторически и этически насыщенному осмыслению долга художника перед «горевавшими в Горьком» и «мотавшими срок в Мордовии». Примечательно, что академик А.Д. Сахаров был сослан в Горький в 1980 году, где пробыл до декабря 1986 года, поэтому есть основания предполагать, что стихотворение Е. Блажеевского было переработано, в том числе, в связи с этим событием. Кроме того,

сопоставление вариантов произведений разных лет свидетельствует о кристаллизации в творчестве автора мотива «эмиграции в себя» и гражданской ответственности, где «опозданье» мыслится уже не как личное горе, а как трагедия поколения, не сумевшего или не имевшего возможности высказаться вовремя.

Анализ продемонстрировал, что даже минимальные изменения на лексическом и синтаксическом уровнях несут значительную смысловую нагрузку. Замена словосочетания «в кругу бесчеловечном» на «в потоке бесконечном» кардинально меняет онтологический статус лирического героя: из оппозиционера-маргинала, противостоящего враждебной среде, он превращается в одинокого демиурга, существующего в метафизическом измерении «потока» времени и истории. Это отражает общую тенденцию к усложнению и нарастанию философской направленности поэтического мира Е. Блажеевского. Замена деепричастия «потрясая» на «поражая» в контексте «запоздалой любви» усиливает переживание, добавляя ему оттенок болезненности, почти физической травмы, что углубляет психологизм лирического высказывания.

Данный параграф лишь обозначил контуры масштабной текстологической работы, которая станет возможной после введения в научный оборот всего корпуса черновиков поэта, хранящихся в РГАЛИ. Системное изучение всех вариантов и редакций позволит построить точную творческую биографию Е. Блажеевского, проследив эволюцию его ключевых тем и образов, выявить устойчивые стратегии правки, характерные для его творческого метода, а также реконструировать литературный контекст эпохи.

ГЛАВА 2.

СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ Е. БЛАЖЕЕВСКОГО

Изучение поэтического наследия любого художника слова тесно связано с анализом системы мотивов и образов, раскрывающей индивидуально-авторскую картину мира. Традиционные символы и знаки могут приобретать неожиданные коннотации и даже совершенно новые значения как в отдельных текстах, так и во всём творчестве писателя. Наиболее интересным направлением исследования этого вопроса в контексте лирики Е. Блажеевского является категория пространства, тесно связанная с природной символикой. Кроме того, подобный фокус внимания способствует более «контрастному» исследованию индивидуально-авторского отношения к «вечным» в литературе (и в культуре вообще) темам и элементам их воплощения. «Образы природы, которая остается равной себе на протяжении столетий, позволяют проследить движение самой художественной образности, не смешивая его с движением изображаемой действительности» – пишет об этом М.Н. Эпштейн [Эпштейн, 1990, с. 5].

Особое внимание к пространственным маркерам в творчестве Е. Блажеевского обусловлено неожиданным семантическим наполнением традиционных мотивов и образов в рамках важных для авторского восприятия реальных или условных координат местности. Теоретической основой работы служит комплекс идей, разработанных в трудах ведущих отечественных филологов: М.М. Бахтина [см.: Бахтин, 1975], Д.С. Лихачёва [Лихачев, 1979], В.Н. Топорова [Топоров, 1983], Ю.М. Лотмана [Лотман, 1988] и др.

Перед тем, как приступить к анализу, обозначенному в теме параграфа, следует отметить, что типологическое разделение на урбанистическое и природное виды пространства не единственное в нашей работе. В отдельных случаях мы будем говорить об антропогенном пространстве (культурном,

социально-историческом), чтобы подчеркнуть эксплицитно выраженное противопоставление в поэзии Е. Блажеевского пространству природному (натурфилософскому, космическому). Их взаимодействие, взаимопроникновение или противопоставление формирует специфическую атмосферу поэтического мира автора. Однако область города, созданная и обустроенная человеком, по определению входит в понятие антропогенного пространства, но не наоборот, поэтому не следует ставить между ними знак равенства.

Наконец, термин хронотоп, используемый нами в контексте исследования пространства поэтического мира Е. Блажеевского, является, как кажется, обязательным элементом обсуждения этой проблемы, т.к. многие пространственные образы не могут быть в полной мере исследованы вне их связи с художественным временем.

2.1. Урбанистическое и природное пространство в поэзии Е. Блажеевского

В рамках изучения проблемы локального текста ещё недавно велись острые дискуссии о существовании «московского текста». Однако работы М.П. Одесского [см.: Одесский, 1998], И.С. Веселовой [см.: Веселова, 1998], Г.С. Кнабе [см.: Кнабе, 1998], О.С. Шуруповой [см.: Шурупова, 2011], Я.О. Савиной [см.: Савина, 2024] [см.: Селеменева, 2009; 2013; 2015] и др., как кажется, поставили точку в этом вопросе, доказав необходимость глубоко и последовательного изучения особенностей этой проблемы. Творчество Е. Блажеевского особенно интересно в этом контексте, т.к. большую часть жизни поэт прожил в Москве, отразив в своих стихах сложные отношения со столицей.

Заметим, что традиционные подходы типологизации пространственного кода не всегда применимы к творчеству автора. Так, пространство художественного мира поэта нельзя чётко разделить на метафизическое и реальное – часто сознание лирического героя дрейфует

между этими категориями, а иногда граница между ними и вовсе стирается. Разумеется, это характерно для поэзии в целом, однако в рамках творчества Е. Блажеевского граница между материальным и метафизическим часто становится настолько тонкой, что сливается в единую область действия, функционирующую по особым законам художественного мира автора. Тем не менее в рамках исследования реального пространства можно выделить три явно обозначенных уровня:

1. Мир – наиболее масштабный хронотоп, в рамках которого могут осмысляться образы человечества, планеты и даже вселенной. Именно на этом уровне реальное пространство, как правило, служит иллюстрацией метафизического, а природные мотивы и образы приобретают первостепенное значение. Сопоставление мира в сознании лирического героя (его восприятия) и мира как факта реальности нередко позволяет выявить явные несоответствия, посредством чего создаётся коллизия.

2. Россия (страна, Россия, СССР): на этом пространственном уровне чаще всего встречаются размышления о судьбе народа с ярко выраженной эмотивной компонентой. Достаточно прочесть одно четверостишие из стихотворения 1989 года «Я ждал его, как воскресенья...»:

Обратно листаются годы,
И вдруг понимаются как
Российская сущность свободы –
Распад, растворение, мрак... [Блажеевский, 2015, с. 68]

Бескрайние широты России также осмысляются поэтом в нетривиальном качестве. Вместо традиционной для русской литературы вольности полей и степей Е. Блажеевский выбирает другой план описания: его лирический герой ощущает одиночество, боясь затеряться в этих просторах, о чём ещё будет сказано в рамках анализа природных хронотопов.

3. Наконец, третий уровень реального пространства представлен топосом города. Именно он является наиболее важным для передачи

авторской мысли и эмоционального состояния лирического героя. Поскольку большую часть сознательной жизни Е. Блажеевский провёл в Москве, этот город, его переулки и окрестности, стали самыми частотными маркерами пространства в творчестве поэта.

Наиболее ярко «московский текст» раскрывается в стихотворениях 1970-х – в это время молодой поэт, переехав в Москву, испытывает множество противоречивых чувств, связанных с периодом окончательного взросления в новом и далеко не всегда приветливом городе. Е. Блажеевский успел побывать в разных уголках СССР, что нашло отражение в цикле стихотворений «Всесоюзная география». Однако именно Москва становится в его лирике наиболее важной географической точкой. Поэт переезжает туда из Кировабада, а после путешествия по СССР снова возвращается в столицу. Этот город, ставший главным в жизни многих приезжих поэтов этого поколения, повлиял на творчество автора, став самой частотной локацией художественного действия. Ю. Кублановский, высоко оценивавший поэзию Е. Блажеевского, также был неразрывно связан со столицей – неслучайно исследовательница его творчества Н.А. Котова пишет: «Это (Москва Ю. Кублановского – И.Н.) особая точка во вселенной, в которой сходятся воедино все векторы и лучи времени и пространства» [Котова, 2007, с. 86]. Е. Блажеевский актуализирует в художественном пространстве Москвы мотив взросления, однако он практически всегда неразрывно связан с мотивом одиночества. Как правило, большой город у этих поэтов ломает внутреннюю гармонию лирического героя постоянным и невыносимым шумом улиц, выступая в роли фона печальных размышлений:

И с мешаниною в мозгу,
Как на постылую работу,
Я еду к женщине в субботу
Через огромную Москву... [Блажеевский, 2015, с. 353]

Большие расстояния всегда воспринимаются Е. Блажеевским негативно, но, если городской хронотоп может содержать в себе множество

самостоятельных топосов, а иногда и локусов – улица, квартира, комната и т.д., – то пустые природные просторы пугают и печалят попавшего в эту местность героя. Вместе с тем пространство города может преображаться благодаря слиянию с природными явлениями. В такие моменты почти трагичный пафос стихотворений сменяется трепетной радостью от созерцания красоты. Однако попытка разделить эту радость с другими практически всегда заканчивается неудачей («Телефонный разговор», 1976):

— Любимая, и снег по всей Руси,
И город пуст, а ты лежишь в постели?!
— Ты пьян?
— Конечно, — голосом твоим...
Вокруг Москва застыла в лунном свете...
— Мы завтра обо всём поговорим

<...>

— Я голая. Мне холодно стоять.
Давай договоримся на неделе...
— Любимая, вели четвертовать,
Но не могу...
— Да что ты в самом деле!
Я вешаю. Мне трудно говорить
И слушать эти шутки-прибаутки.
— Алло... Алло...
Кому же мне звонить

Из этой тёмной телефонной будки? [Блажеевский, 2015, с. 210].

Как видно, молодой человек, влюблённый этим вечером не только в девушку, но и в весь мир, сталкивается с отрезвляющим равнодушием героини и в финале стихотворения снова остаётся одиноким. Интересно, что в ранних стихотворениях такая «любовь к миру» встречается неоднократно, однако довольно скоро лирический герой Е. Блажеевского оставляет попытки

поделиться этими эмоциями. В связи с этим романтическая гармония становится явной приметой картин уединённого созерцания ночной Москвы. Отметим, что ночное время суток является обязательным маркером внутреннего спокойствия лирического героя, т.к. в это время безлюдное урбанистическое пространство «облагораживается» природой, а фокус внимания переходит со зданий, машин и людей на деревья, ветер и звёзды («Ночные стихи»):

Хлопнули дверью, сверкнуло стекло в темноте,
Гаснет звезда, отражаясь на чёрном капоте.
На угомон в городской беспокойной черте
Звуки ушли по волнам человеческой плоти.

<...>

Зрелая ночь целиком завладела Москвой,
Лишь запоздало спешит по Кропоткинской транспорт
Да ветерок-бедолага приносит морской
Шум нескончаемый — голос родного пространства.
Это деревьям не спится в московской ночи —
Тесен деревьям бульвара асфальтовый ворот,
И с этажа своего, как с большой каланчи,
Я наблюдаю уснувший в мерцании город...

[Блажеевский, 2015, с. 287].

При этом если в прозе важными при описании пространства Москвы становятся категории вкуса и запаха: «В московских пейзажах Б.К. Зайцева, И.С. Шмелева, М.А. Осоргина на первый план выходят такие оценочные категории, как вкус и запах...» [Селеменова, 2009: с. 22], – то в поэзии Е. Блажеевского художественное пространство города приобретает реалистичный объём благодаря сочетанию визуальных и аудиальных образов. Иногда ночная Москва плавно сменяется утренней («Повесть», 1980):

...Чтобы вкусить блаженную свободу,
И радость бытия,
И беспричинность

Блуждания по утренней Москве... [Блажеевский, 2015, с. 215].

Главный всегда сохраняющийся элемент урбанистической «пейзажной лирики» у Е. Блажеевского – безлюдные улицы. Отметим также, что московская зима может быть как лёгкой и волшебной, что было показано ранее, так и суровой:

Сегодня проносятся бесы
Над мокрою мостовой.
Мой город, без интереса
Расстанемся мы с тобой.

Метель окружает, свищет
С пронзительною тоской.
Незримое пепелище:

Козицкий... Страстной... Тверской...

Несбыточность кажется жалкой:

Так в десять, в пятнадцать так
Пытаются зажигалкой
Рассеять вселенский мрак.

<...>

Мне холодно в этом просторе,
Где пусто — зови, не зови —
И ложью попрали простое
Понятье добра и любви.

Мне холодно в шумной толкучке,
Где роком больна молодежь,

Где ты до горячки, до ручки
Вдоль сточной канавы дойдёшь.

Где нам, захлебнувшись минутой,
Не выжить в строке и в мазке.

О, бесы, что рыщут в продутой

И полубездомной Москве!.. [Блажеевский, 2015, с. 31].

Как и у многих поэтов, город становится не просто декорациями, фоном для философских размышлений, но полноценным героем, имеющим вполне определённый портрет: тёмный, холодный, «полубездомный». Последний эпитет характеризует Москву как живое существо. Лирический герой как бы вступает в диалог с ней, проговаривая свои чувства и объясняя их через описание столицы. Контраст «пустого простора», «бездомности», одиночества и «толкучки» усиливается благодаря инфернальным мотивам: кажется, что холодные ветры продувают город «со всех четырех сторон» [Гоголь 1938, с. 167], как гоголевский Петербург. Сочетание образов метели и бесов позволяет читателю уловить атмосферу страшного карнавала, запечатлённую в стихотворении А.С. Пушкина «Бесы», где человек не способен противиться воле макабрической стихии и вынужден надеяться на волю судьбы, что явно не устраивает героя Е. Блажеевского: «Мне холодно в шумной толкучке, / Где роком больна молодежь...» [Блажеевский, 2015, с. 31].

Однако холодная Москва может не только отталкивать, но и притягивать. Например, в стихотворении 1996 года «Мне не хотелось думать о делах...» лирический герой совершает прогулку и оказывается около дома, где когда-то жила его возлюбленная. Не осознавая, как пришёл в это место, он замечает перемены:

...Осколки кирпича,
Обугленные стены,
Экскаватор,

Прожектора,
Направленные косо,
И глухота,
Такая глухота!
Но дом,
Где ты жила,
Ещё стоял... [Блажеевский, 2015, с. 418].

Городское пространство становится медиатором, соединяющим настоящее и прошлое героя. Примечательно также, что он бессознательно идёт к мосту и только там окончательно приходит в себя:

В душе возникла радость созерцанья
При виде звёзд и медленной луны,
Что освещала мартовский асфальт
И грубые
Чугунные перила
На выгнутом безлюдии моста... [Там же]

Важный в творчестве поэта топос моста выполняет лиминальную функцию: пространство города здесь напрямую взаимодействует с рекой. Москва-река – наиболее частотный гидроним в поэзии Е. Блажеевского. Именно она символизирует в его лирике пусть «очеловеченную», но природу, которой поэту так не хватает в урбанистическом пространстве столицы. Однако мост не единственный образ с устойчивым значением. Е. Блажеевский наделяет отдельные части города и его инфраструктуры определёнными функциями. Оговоримся, что семантика этих топосов может быть как универсальной, так и индивидуально-авторской. Приведем примеры:

- вокзал – символ расставания (неслучайно именно образ вокзала становится центральным в стихотворении 1976 года «Памяти бабушки», где запечатлено воспоминание о прощании на перроне);

- дорога – пространство, в рамках которого лирический герой чаще всего погружается в философские размышления и рефлексиирует (например, в «Осенней дороге» 1987 года);
- квартира – символ ограничений, своего рода «клетка»: немаловажный факт в биографии поэта – его долгие скитания по коммунальным квартирам. В своих стихах Е. Блажеевский описывает быт (вечные шумы, беспорядки), а о самой «квартире» говорит как о чём-то не вполне нужном («Одутловато-слякотный февраль...», 1994): «Квартира спит, как пыльный чемодан» [Блажеевский, с. 219]. Пространство дома, квартиры в творчестве поэта очень далеко от атмосферы уюта и защищённости. Напротив, автор пишет, что ему тяжело от мысли, что «в квартирном быту для тебя не находится места» [Блажеевский, с. 243]. Может быть, именно поэтому лирический герой часто ощущает себя скитальцем, а Москва кажется ему «бездомной».
- комната же, напротив, позволяет лирическому герою отделиться от шума коммунальных квартир, отгородиться от внешнего мира и уйти в себя, погрузиться в приятные воспоминания («Октябрь», 1975).

Эти образы с устойчивым значением в творчестве Е. Блажеевского становятся элементами пространства столицы. Отметим, что наиболее часто они являются обобщёнными топосами и встречаются в границах любого города, а не только в контексте художественного осмысления Москвы. Интересно, что современная поэту Москва противопоставляется Москве «глухих времён». Старый город в сознании Е. Блажеевского представлен в сказочно-иронической манере: «где шелудивый кот / читал свои доклады по бумаге» [Блажеевский, 2015. с. 17]. Для поэта столица – это место, где его лирический герой неизменно чувствует себя лишним: «Уйдёт Москва — кирпичный старожил, / В котором был я инородным телом» [Блажеевский, 2015, с. 424]. В редких случаях, когда образы урбанистического пространства употребляются в положительном значении, речь идёт о прошлом и

географические координаты в этой связи заменяют или поясняют координаты временные («Те дни породили неясную смуту...», 1991):

...Веселое время!.. Ордынка... Таганка...

Страна отдыхала, как пьяный шахтер,

И голубь садился на вывеску банка,

И был безмятежен имперский шатер.... [Блажеевский, 2015, с. 9].

В настоящем городское пространство, как правило, тяготит героя. Тем не менее Е. Блажеевский воспекает чувство «печальной» любви «хотя бы к этим сумеркам московским...» [Блажеевский, 2015, с. 34].

Неоднозначное отношение поэта к Москве нашло отражение в его лирике. Описывая различные пространственные образы в рамках хронотопа столицы, Е. Блажеевский наполняет свои стихотворения эмотивной лексикой. Его лирический герой испытывает одиночество в московской «толкучке», но замечает удивительную красоту города в моменты, когда окружающим нет до этого дела. Наконец, пространственные образы часто осложняются особым восприятием времени: отдельные дома и мосты возвращают героя в прошлое, а обобщённая Москва воспринимается им как важный для осознания себя «кирпичный старожил», в котором, тем не менее, он ощущает себя лишним.

Урбанистическому пространству условно противопоставлено пространство природы. В поэзии Е. Блажеевского она занимает особое место, являясь, как правило, единицей устойчивой дихотомии: город – природа. «Моя квартира не имеет стен, / Её картины не имеют рам / Она свистит, / Смеётся / И течёт, / Визжит на поворотах / И кричит. / Мои диваны в скверах...» («Обстановочка», 1976) – пишет автор в самом начале своего творческого пути. В этом качестве частотными природными образами выступают традиционные в классической литературе *поле*, *море* и *ветер*. Однако они получают ряд дополнительных коннотаций в творчестве поэта. При этом *поле* и *море* можно рассматривать как наиболее значимые для

Е. Блажеевского хронотопы, а образ *ветра* – как неотъемлемое дополнение, раскрывающее их.

Замкнутости и «тесноте» города противопоставлен природный хронотоп. В ряду пространственных образов, определяющих картину мира в русской поэзии, топос «поле» занимает особое место. Он воплощает широту и простор как характерные черты российской природы. Н.А. Бердяев писал об этом: «От русской души необъятные русские пространства требовали смирения и жертвы, но они же охраняли человека и давали ему чувство безопасности. Со всех сторон чувствовал себя человек окруженным огромными пространствами и не страшно ему было в этих недрах России» [Бердяев, 1990, с. 64]. Образ поля часто встречается в русской литературе и имеет ряд устойчивых значений: «в русской лирике широкое поле обычно символизирует истинно счастливое бытие, свободу и гармонию» [Панишева, 2011, с. 149]. Однако в лирике Е. Блажеевского «поле» часто имеет совершенно иную семантику. Его широта, вопреки традиции, пугает лирического героя, желающего добраться до цели, которая теряется в бескрайнем пространстве. Стоит отметить, что в этом качестве хронотоп поля синонимичен хронотопам степи и пустыни в поэзии Е. Блажеевского.

Отметим, что мы намерено используем разные определяющие термины в отношении «поля», т.к. рассматриваем его в различных качествах, стараясь исследовать многомерную картину художественного мира поэта. Как правило, при таком влиянии «поля» на внутренне состояние лирического героя (дезориентация, осознание персонажем незначительности своего существования в масштабах необъятного пространства) есть смысл рассматривать «поле» как хронотоп. Лирический герой осознаёт себя в рамках координат не только пространственных, но и временных.

Топос поля у Е. Блажеевского часто сочетается с образом ветра, образуя устойчивую дихотомию. Это сочетание придает пространственному образу динамичность. Исследователи не раз обращались к художественной семантике «ветра» в творчестве русских поэтов. М.Н. Эпштейн в работе

«”Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии» пишет: «Ветер наиболее прямо передает чувство, вызываемое природой, ибо это – ее душа и дыхание, потому-то он сопровождается эпитетами, относящимися к состоянию души: сердитый, грустный, заунывный, жалобный, насмешливый» [Эпштейн, 1990, с. 154]. Часто встречающаяся в творчестве автора образная пара «поле» и «ветер» не только гиперболизирует понятие «свободы», но и вводит новое значение – неприютность, потерянности в пространстве и времени. Подобный ряд значений приобретает «ветром» даже без уточняющих эпитетов, т.к. смысловое наполнение создается за счёт соседства с традиционно пустым и необъятным «полем»:

Беспечно на вещи гляди,

Забыв про наличие боли.

- Эй, что там у нас впереди?..

- Лишь ветер да поле.

Скитанья отпущены нам

Судьбой равнодушной, не боле.

- Эй, что там по сторонам?..

- Лишь ветер да поле.

И прошлое, как за стеной,

Но память гуляет по воле.

- Эй, что там у нас за спиной?..

- Лишь ветер да поле [Блажеевский, 2015, 38].

Бескрайние просторы в этом случае выражают экзистенциальную безысходность, бессмысленность любых действий со стороны лирического героя, который, тем не менее, находит, если не «лекарство», то «обезболивающее» в этой же мысли: «Беспечно на вещи гляди». Оглядываясь по сторонам, заглядывая в разные временные плоскости, он наблюдает одни и те же пейзажи, что невольно навеивает чувство тоски. Ветер

часто используется как символ времени, которое подгоняет лирического героя в спину или ускользает из рук. Пространство, созданное образной парой «поле и ветер», является, в сущности, пустым, нежеланным, потому что найти в нём приют лирический герой не в состоянии. Неслучайно в стихотворении отсутствует даже намёк на движение в пространстве, а движение во времени ограничено и упорядочено: «И прошлое, как за стеной...» [Там же]. Однако, если объективное прошлое огорожено стеной, то субъективная память, напротив, легко воспроизводит его, позволяя сделать вывод, что в рамках хронотопа «поле», осложнённого образом ветра, прошлое, настоящее и будущее сливаются в единую картину пустой реальности, выбраться за границы которой (в связи с отсутствием границ) не представляется возможным. Таким образом, вместо привычных коннотаций «поля» как воплощения притягательного простора, свободы, гармонии его семантический ореол обогащается дополнительными (часто противоположными традиционным) значениями, в частности: бескрайняя тюрьма, в которой лирический герой пребывает как узник, смирившийся со своей участью. Повторяющаяся формула в конце каждого катрена не только создаёт ощущение замкнутого круга, но и роднит стихотворение поэта-«семидесятника» с пушкинским «Узником», герой которого мечтает сбежать «туда, где гуляем лишь ветер... да я!..» [ДОБАВИТЬ]. При этом Е. Блажеевский как бы вступает в заочный диалог с классиком, стараясь показать, что крайняя степень столь желанной свободы тоже может стать обузой, т.к. сопряжена с одиночеством. Именно оно становится определяющим в произведении: кажется, что даже синтаксически оформленный диалог – это разговор с самим собой (будущим, настоящим и прошлым), подчёркивающий абсолютную затерянность, сиротливость лирического героя не только в пространстве, но и во времени.

В своей поэзии Е. Блажеевский часто прибегает к приёму параллелизма. Эмоциональное состояние, атмосфера отдельного стихотворения, действующим лицом которого является лирический герой,

как правило, проговаривается напрямую, или метафорически передаётся через природные мотивы и образы. При этом пейзаж в творчестве автора чаще всего ассоциируется с тоской и разочарованием в жизни. «Поле» в таком случае гиперболизирует печаль через семантическую смежность с понятием «широта», а ветер приобретает перцептивные качества «холодный», «гнетущий» («Октябрь», 1975 г.):

Когда идет вдоль сумрачных полей
Согбенною цепочкой велокросса
В затылок перелету журавлей,
Затылком к ветру – тонкая береза,

Когда гнетет какой-то грустный долг
И перед прошлым чувствуешь вину,
Когда проходит день, как будто полк,
Без музыки идущий на войну,

Когда вокруг пугает пустота
И кажется, что время убывает,
Когда в пространстве правит простота,
С которой холод листья убивает,

Когда в моем заплаканном краю
Веселый мир освистан и повергнут
В такие дни я потихоньку пью
Остывший чай и горьковатый вермут...

[Блажеевский, 2015, с. 150].

Как можно заметить, «пустота» и даже «простота» пространства становятся индивидуально-авторскими антонимами «жизни», т.е. «заполненности» окружающего мира. При этом негативные эмоции чаще всего связаны с попытками (в том числе неосознанными) осознать себя в контексте постоянно движущегося времени: лирического героя тяготит вина за прошлое, пустота в настоящем и обречённость будущего.

Пространственные образы природы лишь усиливают чувства лирического героя. Топосу поля противопоставляется антропогенное пространство – локус комнаты. Именно поэтому печальные мысли, вызванные состоянием погоды, отступают в рамках локуса комнаты:

...Я в комнате своей сижу один,
Кренится дождь, уныл и бесконечен,
Толпится небо в прорези гардин,
Но все-таки приятен этот вечер
И память о подробностях лица,
Забытого, как карточка в конверте...
А дождь идет, и нет ему конца,
И нет конца житейской круговерти [Там же].

Обратим внимание на фокус описания. В начале стихотворения наблюдается вполне конкретная картина: «согбенная цепочка велохроосса», журавлиный клин, тоже согнувшаяся, но уже под натиском ветра берёза. Всё находится в действии, в пространственной последовательности, создавая ощущение ускоренного времени, которое проносится мимо лирического героя, внимательно наблюдающего за происходящим из окна. В последних же четверостишиях он замечает: «Толпится небо в прорези гардин» – т.е. окно уже занавешено и небо толпится в тонкой прорези между гардинами. Намеренно лишив себя обзора улицы, герой как бы укрывается от широкого и пустого пространства в спасительно тесной комнате, постепенно погружаясь из обобщающих размышлений о жизни в конкретные воспоминания. Именно такое движение мысли (от общего к частному) позволяет сосредоточиться на чём-то хорошем и, вопреки угнетающей погоде, сказать: «Но все-таки приятен этот вечер» [Там же].

Образ поля в творчестве поэта часто сопряжен с тёмным временем суток (вечером или ночью), нередко становясь проводником танатологических мотивов. Это прослеживается в стихотворном триптихе

«Маме» (1987–1993):

...Где вечернего света пузырь
Темнотою окраин распорот,
И открывшийся разом пустырь
Объясняет, что кончился город,
Что пора прикусить удила
В этом поле и зябком, и жутком,
Где на мусорной свалке зола
Между нами легла промежутком,
За которым земной небосвод
Растворяется в призрачной бездне
И души одинокий исход
Обрывает и мысли, и песни.
И в тебе поселяется он –
Твой последний посредник в юдоли...
Что ему суета похорон
И сквозное январское поле!.. [Блажеевский, 2015, с. 178].

Отрицательную коннотацию здесь приобретают различные пространственные образы – это тёмные окраины, пустырь, «зябкое и жуткое» поле, мусорная свалка. Цветовая гамма стихотворения погружает читателя в атмосферу безысходности – разглядеть выход в темноте «призрачной бездны» не получается. Природные топосы снова противопоставлены антропогенным – урбанистическим: если пространство города ещё «борется» с темнотой благодаря свету на кухне («Ты засмейся в стекло и аукни / Своему отраженью лица / И неясному контуру кухни...»), то пустырь за городом погружён в ночь, «вечерний пузырь света» распорот темнотой вокруг, а поле – «зябкое» и «жуткое» [Там же]. Стоит также обратить внимание на эпитет «сквозное», который вновь имплицитно связывает образ поля с образом ветра. Печаль и тревожность, неустроенность судьбы и

ускользающее время жизни – всё это автор не просто проецирует на образы природы, но использует последние для гиперболизации описанного. Примечательно, что лирический герой нередко попадает в пространство поля как бескрайнего простора печали, тоски, неудовлетворённости жизнью неожиданно для себя, «вдруг», но даже в этой ситуации ход его мысли, его настроение как бы заранее и подсознательно формируются окружающей средой. Это хорошо видно на примере третьего стихотворения венка сонетов «Осенняя дорога» (1978–1985–1987 гг.):

Опустело вокруг, и такая большая печаль
В эту пору распада, расхода, разлета, разъезда...
Мой возница, ругнувшись, нажал тормозную педаль,
Заработали «дворники», веером сдвинули грязь,
И тогда я увидел за черной чертой переезда,
Что тоскуют поля и судьба не совсем удалась...

[Блажеевский, 2015, с. 241].

Поле как часть природного пространства отделяется от пространства городского, или в предыдущем примере – «...на мусорной свалке зола // Между нами легла промежутком». Дорога до переезда является частью города, цивилизации. Однако в обоих случаях природная и антропогенная составляющие пространства разделяются чёткой границей чёрного цвета. Кроме того, во втором сонете «Осенней дороги» снова появляется образ ветра, связанный с глубокой рефлексией и осмыслением скоротечности жизни:

Беспощадное время и ветер гуляют по роще.
Никому не дано этой жизнью насытиться властью,
И судьба на ветру воробьиного клюва короче.

[Блажеевский, 2015, с. 240].

И далее:

На осеннем ветру мир туманен, суров и немолод.

Жизнь запряталась в шкуры, в берлоги, за стекла теплиц.
Подворотнями мается мучимый слякотью холод,
И небесное бегство закончили выводки птиц.

[Блажеевский, 2015, с. 241].

Образ ветра, как можно заметить, в творчестве Е. Блажеевского неизменно становится маркером времени, а иногда и его контекстуальным синонимом. Использование образной пары «поле» и «ветер», как правило, реализуется в рамках описания определённого времени года – осени (значительно реже – зимы). При этом осенние пейзажи не только становятся выражением меланхолических дум лирического героя, в соответствии с жанровой традицией элегии (одним из наиболее любимых жанров Е. Блажеевского), но и усиливают уже имеющиеся настроенческие интенции. Так, сочетание образов «поле» и «ветер» обретает в поэтическом творчестве автора характер устойчивой смысловой дихотомии, отражающей значимые грани его мировосприятия.

Ещё одним природным пространственным образом, важным в контексте поэзии Е. Блажеевского, является «море». Причина, по которой мы включаем его анализ в эту часть работы во многом определена семантическим аспектом употребления. Как и «поле», данный хронотоп раскрывает традиционные понятия: простор и необъятность. Следует отметить наличие их схожих функций: «море» может дублировать все основные значения «поля». Однако, если пространство последнего может расширяться только вверх, осложняясь небесными образами, то первое в схожих контекстах приобретает ещё одно качество – «бездонность». Кроме того, оно, в отличие от «поля», часто обладает признаками движения или даже живого существа («Маме», 1987 г.):

И к сердцу подступает
пустота

Большая и ритмичная, как море.

И, словно рыба, судорогой рта

Хватая воздух, выдыхаю горе... [Блажеевский, 2015, с. 177].

Как видно, выражение негативных эмоций через компаративную конструкцию, центральным элементом которой становится образ моря, позволяет добавить в стихотворение ощущение динамичности. Будучи более объёмным и разноплановым, «море» может выступать в роли неподконтрольной человеку стихии, символизирующей абсолютную свободу. Это устойчивое в литературе значение также входит в семантическое поле ореол «ветра», который, как и в случае с «полем», не только расширяет смысловые качества «моря», но и гиперболизирует его изначальные значения. Однако даже в этом случае данная образная пара, как правило, используется в контексте негативно окрашенной эмотивной лексики («Я выпадаю из обоймы вновь...», 1974 г.):

...А мой удел, по сути, никакой.
Во мраке человеческих конюшен
Я заклею квадратною доской,
Где выжжено небрежное "не нужен".

Не нужен от Камчатки – до Москвы,
Неприменим и неуместен в хоре
За то, что не желаю быть как вы,

Но не могу – как ветер или море... [Блажеевский, 2015, с. 85].

В данном случае ветер и море выступают в качестве самостоятельных смысловых единиц, играя роль классической иллюстрации «свободы». Тем не менее подобное сравнение предваряется отрицательным заключением «не могу», вызывающим у лирического героя чувство глубокой печали. Испытывая грусть от осознания собственной неуместности, ненужности, он противопоставляет людям и, как следствие, городскому хронотопу природную символику, отмечая свою «инаковость», неспособность вписаться в «человеческие конюшни» [Там же]. Сопоставление водного пространства с пространством суши через названные образы определено не только их

схожими семантическими особенностями, но и тем фактом, что Е. Блажеевский сам проводит определённые параллели. «Поле», широкое и «голое», схоже по значению с образом пустыни, ввиду чего у поэта появляются подобные смысловые пересечения: «море – пустыня – поле». Характерно в этом качестве стихотворение «Дама с собачкой»:

Белесое море хлопочет у ног,

Пустыня воды и песка.

<...>

Ленивый прилив замыкает следы,

Баркасы стоят на приколе.

Обрывок газеты ползёт вдоль воды.

Как перекасти-поле [Блажеевский, 2015, с. 350-351].

Лирический герой не испытывает негативных эмоций по отношению к «пустыне воды и песка». Напротив, он, несмотря на расстроенные чувства (в стихотворении описано расставание), часто вызываемые морем, осознаёт его таинственную притягательность, идущую как бы из далёкого прошлого. Поле и степь в этом контексте противопоставляются морю («Постскриптум», 1989 г.):

Что делать, если суть искажена

И трудно мне на переходе этом

Из мрака в темноту... До новой жизни

(она случится, но в другой Отчизне)

Довольствоваться буду слабым светом

И степью, что ветрами сожжена.

Я появился в первый раз давно –

В Ирландии в тринадцатом столетье,

И, видно, потому люблю камин,

Пустое море, скалы и кармин

Заката, и глухое лихолетье

Средневековья... Мне другого не дано [Блажеевский, 2015, 237].

В данном случае степь перенимает качества поля. При этом перед нами не по-чеховски «живая» степь, но слабоосвещённая, сожжённая ветрами. Именно её герой предпочитает «пустое море» – «пустыню воды». Более того, этот образ может быть связан с кардинально противоположными эмотивными характеристиками. Так, взгляд персонажа на «пустое» море со стороны, как правило, отмечает красочные пейзажи, водная гладь подчёркивает красоту неба («Первая любовь»):

Неужели всё это однажды со мною случилось:
Фиолетовый ветер бакинские кроны качал
И несмелое чувство в смущённую душу стучалось,
И худой виноградник в бакинские стёкла стучал...
И текли переулком, сверкая боками, машины,
И закат разгорался над морем, пустынно-багров.

[Блажеевский, 2015. с. 283].

«Ветер», снова соседствуя с образом моря, неожиданно приобретает цвет, а само водное пространство сливается с закатным небом, как бы «заражая» его пустынностью. Отметим, что данный образ чаще всего (хотя бы опосредовано) связан с характеристикой времени. При подчёркнутой пустоте этого пространства «море» дублирует функции статичного «поля» и получает способность вбирать в себя различные цвета и запахи в связи с появлением человека («От мировой до мировой...», 1990 г.):

И если образ корабля
Уместен в строчке бесполезной,
То век — корабль, но без руля
И без царя в башке железной.

В кровавой пене пряча киль,
Эсминцем уходя на Запад,
Оставит он на много миль

В пустом пространстве трупный запах [Блажеевский, 2015, с. 77].

Тем не менее «море» значительнее, чем век-корабль и человек. Спустя время любые приметы последнего будут смыты. Чтобы показать эту сторону акватического образа, Е. Блажеевский противопоставляет земное пространство водному, подчёркивая динамичность последнего («Дорога»):

Но сквозь тяжёлый азиатский зной,
С трудом одолевая плоскогорье,
Я выхожу дорогою сквозной
На древнее кочующее море... [Блажеевский, 2015, с .313].

При этом «море» у поэта почти никогда не предстаёт романтически-своенравным. Напротив, его размеренные ритмичные движения дополняют внушительный и не меняющийся с течением времени морской пейзаж, что вписывается в архитипическое представление о море как о традиционно «символическом воплощении первоосновы бытия, всеобщего источника жизни» [Рябцева, 2005, с. 53].

Таким образом, в поэзии Е. Блажеевского природный хронотоп противопоставляются хронотопу города. Образ поля в этом контексте обладает устойчивыми значениями в творчестве поэта: бесприютность, обречённость, тоска. При этом «поле» часто актуализируется в паре с образом ветра, что добавляет новые коннотации: холод, пустота, неуловимость времени. Эта дихотомия создает в стихотворениях Е. Блажеевского особую когезию, очерчивая границы размышлений персонажа как героя «степи» (т.е. героя открытого пространства в терминологии Ю.М. Лотмана) преимущественно прошедшим временем. Пространство при этом является условно бесконечным, обладающим соответствующими характеристиками. Хронотопы моря и поля часто становятся синонимичными в творчестве поэта. Однако, в отличие от последнего, «море» воспринимается лирическим героем извне, происходящее описывается как бы со стороны, а эмотивный фон при этом не ограничен отрицательными эмоциями.

Отдельно стоит поговорить о проблеме акватического кода. Последние

десятилетия в литературоведении наблюдается повышенный интерес к изучению гидропоэтики, направления, исследующего семантику водных образов в их связи с культурными кодами и индивидуально-авторскими стилевыми особенностями. Анализ водных образов приобретает особую значимость в контексте творчества Е. Блажеевского, чья поэзия до сих пор остается недостаточно исследованной в этом аспекте. Как показывают работы последних лет (И.Н. Райкова [см.: Райкова, 2022], Е.Ю. Полтавец и А.И. Смирнова [см.: Полтавец, Смирнова, Райкова, 2022], А.А. Москалинский [см.: Москалинский, 2024], В.В. Калмыкова [см.: Калмыкова, 2022], О.В. Старостина [см.: Старостина, 2024] и др.), именно через призму водной образности может наиболее полно раскрываться авторская картина мира. «В самых различных мифологиях вода – первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса... Вода – это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения...» – этот тезис в полной мере справедлив и по отношению к поэтическому миру Е. Блажеевского, где акватические образы предстают в разных ипостасях, создавая разноплановый универсум, живущий по особым правилам [Токарев, 1991, с. 240]. Подобное сходство мифологического пространства с поэтическим на фоне природной образности отмечает М.Н. Эпштейн: «О чем бы ни хотел сказать поэт, ничто не заменит ему образов, взятых из природы: «вода» и «огонь», «цветок» и «звезда». Поэзия в новое время выполняет отчасти ту функцию, какую в древности выполняла мифология — представлять мир, создаваемый человеком, в его гармонии с природой» [Эпштейн, 1990, с. 4]. В этом отношении акватическая образность чаще прочих становится смыслообразующей в лирике Е. Блажеевского.

При изучении творчества поэта было установлено, что «ночное» или «тёмное» водное пространство связывается либо с чувством тревоги, либо с интимной обстановкой. В первом случае создаётся ощущение плохой видимости, бесконтрольности («Сон», 1983):

Мне снились дождь и черная вода,

Текущая ручьем по косогору.
И мучил голос, шедший в никуда:
«Зачем – одна?.. Зачем в такую пору?..

<...>

И дул с предгорья ветер ледяной,
И снег пошел лепить куда попало.
И что кричать, когда за пеленой

Ты лишь на миг возникла и пропала... [Блажеевский, 2015, с. 311].

Этот эффект усиливается за счёт введения в художественный текст образов мокрого снега и холодного ветра. Лирический герой не контролирует ситуацию, из-за чего возникает волнение, страх, а иногда и паника. Однако чаще персонажи Е. Блажеевского быстро осознают свою беспомощность перед лицом стихии. В творчестве поэта часто фигурируют «дождь» и «туман», которые, перекрывая обзор, не позволяют увидеть не только физическое пространство, но и будущее героя («Осенняя дорога», 1978–1985–1987):

...На осеннем ветру мир туманен, суров и немолод.
Жизнь запряталась в шкуры, в берлоги, за стёкла теплиц.
Подворотнями мается мучимый слякотью холод,
И небесное бегство закончили выводки птиц.

<...>

И куда убежишь!.. Пожелтели твои перелески,
Промелькнула церквушка, со стёкол стекает вода.
И пространство летит, и туман опустил занавески
На осенний пейзаж, и дороги — куда ни вели бы —
В эти тусклые дни возвратятся с тобою туда,
Где семейный сонет исключил холостяцкий верлибр...

[Блажеевский, 2015, с. 241].

Капли, стекающие со стёкол, не дают разглядеть обстановку вокруг, а значит и места, куда едет герой. Кроме того, важным элементом описания становятся температурные маркеры: подчёркивается холод окружающего пространства, который является значимой частью общей картины пейзажа, иллюстрирующей внутреннее состояние лирического героя посредством психологического параллелизма. Однако отсутствие света в связи с акватической образностью не всегда сулит что-то плохое. Интимная атмосфера свидания также может создаваться с помощью описания тёмной воды («Да, мы не ведали беды...», 1970):

Да, мы не ведали беды.
Когда встречались тут.
О, Патриаршие пруды,
Или, точнее, пруд!
У вечеряющей воды.
Покуда не темно.
Гуляли дети и коты,
Стучало домино.
Да, я не ведал маеты,
Хотя усвоил свойство
Краснеть, когда спешила ты
Вдоль польского посольства... [Блажеевский, 2015, с. 341].

Неоднородность и даже противоречивость акватических образов в рамках одного художественного мира отметила Юдзи Кадзияма: «Вода обладает двойственным свойством – тишина и бурность, и вследствие этого может символизировать противоположности» [Кадзияма, 2013, с. 63]. Характер эмоциональной семантики акватических образов в творчестве Е. Блажеевского может определяться временем суток. Как видно, «вечеряющая» вода связана с явно положительной идиоматикой в то время, как ночная, напротив, становится проводником негативных эмоций – как, например, страх: («Первая любовь»):

...И дорогу от моря судьба отмечала столбами,
И за спинами страшно шептала ночная вода.
Я желал осторожно к щеке прикоснуться губами,
Но тогда на посмел и потом, и уже никогда...

[Блажеевский, 2015, с. 283].

В такой ситуации речь всегда идёт о воспоминаниях. Зная будущее, лирический герой анализирует прошлое. «Страшный шёпот» ночной воды становится условным маркером эмоционального состояния, в котором он всё вокруг себя воспринимает волнующим и даже страшным. Упоминание холодной воды в лирике Е. Блажеевского связано либо с темой прошлого (воспоминания как бы консервируются благодаря метафорическому переносу свойства температуры), либо с осмыслением увядания жизни («Февральское утро», 1983):

Разжала ночь медлительный кулак,
Стал резче контур, тверже перспектива;
И темнота с домов сходила, как
Ленивая волна отлива.

В холодном небе зрели голоса,
Гремел трамвай и каркали вороны.
Сквозь темноту, едва продрав глаза,
Спешил народ на ранние перроны.

И было грех лежать на простыне
Расслабленным, зевающим невеждой,
Когда носили утро по стране

И мыли лица ледяной надеждой... [Блажеевский, 2015, с. 333].

В этом отрывке темнота не просто дополняет акватическую символику, но уподобляется ей. Медленное зарождение дня, тем не менее, не предвещает приход тепла. Напротив, окружающий холод как бы не замечается всеобщим

движением жизни: «Гремел трамвай и каркали вороны», «Спешил народ...» [Там же]. «Надежда», уподобляемая воде, приобретает особый эмоциональный окрас благодаря эпитету «ледяной» – возникает дискомфортное, но бодрящее ощущение. Подобная атрибуция показывает, что реальный холод на улице не сравним с ментальным восприятием людей ситуации в стране. Неприятный, как кажется на первый взгляд, холод в контексте темы прошлого далеко не всегда изображается как средство негативной характеристики воспоминания, а иногда и вовсе противопоставляется ему, создавая контраст («Одутловато-слякотный февраль...», 1994):

...Казалось мне студенческой порой,
Что от тоски и дикого удела
Меня спасёт её души покроей
И молодое ласковое тело.

Что мокрый снег, летящий с высоты,
И февраля убогая фактура —
Лишь только фон для этой красоты:

Мерцали груди, двигалась фигура... [Блажеевский, 2015, с. 219].

Частотным акватическим образом в лирике Е. Блажеевского является снег, причём, как правило, мокрый: он либо сливается с пейзажем за окном – тогда автор может отметить природную красоту –, либо, когда персонаж находится на улице, выступает в роли преграды, ухудшая видимость, приобретая образные функции тумана. Противоположностью выступает талая вода, талый лёд. Как уже было показано на примере стихотворения «Мне не хотелось думать о делах...», обычно они становятся вестниками радостных перемен в эмоциональном состоянии лирического героя. Традиционное изображение весны, связанное с перерождением природы, улучшением ментального здоровья человека, – очень значимый комплекс мотивов в творчестве поэта («Весна»):

На город снизошла весна,
Подобная, пожалуй, чуду.
И серой скукой ремесла
Я занимать себя не буду.

Сухому вороху бумаг
И виршам из поэмы новой
Я предпочел широкий шаг
По жиже скользкой и вишневой.

<...>

Я предпочел увидеть лед,
Который бьют кайлом с размаха.
Я чую запах талых вод,
Как раненую дичь – собака... [Блажеевский, 2015, с. 285].

Вне контекста стихотворения словосочетание «скользкая жижа» несёт явно отрицательную коннотацию, однако автор предпочитает прогулку по ней обычному времяпрепровождению, наделяя последнюю красочным эпитетом «вишнёвая». Более того, на фоне жизнеутверждающей сущности весны, которую поэт не может сравнить ни с чем, кроме чуда, написание стихов огрубляется паронимической формулировкой «сухой ворох бумаг». Именно сухой, т.е. безжизненный. Образ энергичной собаки, готовой бежать за дичью, резко контрастирует со спокойным и часто тоскливо-бессильным образом лирического героя в другие времена года. Если петрикор описывается в лирике Е. Блажеевского как приятный и успокаивающий, то талые воды связаны с эмоциональным возбуждением, обретением жизненных сил. Приход в художественный мир поэта весны изображается как пробуждение от тяжёлого сна. При этом в стихотворении лирический герой уподобляется собаке, отдаваясь воле своих инстинктов, сливаясь с природой. «Запах талых вод» становится столь же манящим для человека, как «раненная дичь» для собаки, – усидеть дома невозможно. Широкий шаг

предполагает отсутствие опасений запачкаться или промокнуть, что лишь усиливает ощущение неудержимого желания встретить весну на улице. Как уже было отмечено, «жиже» противопоставляется «сухой ворох бумаг». В данном случае антонимическая пара «мокрый–сухой» имплицитно в стихотворении противопоставление жизни и смерти (или, как минимум, жизни и анабиоза, т.е. «нежизни»). Здесь же следует отметить эпитет «вишнёвый», что, по всей видимости, характеризует цвет «жижи», вероятно от реагентов, как бы наполняя её кровью – другим символом жизни.

Второй ряд значений в тематическом ореоле образа холодной воды – осмысление конечности бытия, увядания жизни. «Вода, река или море – приглашение к путешествию. И не всегда путешествию в жизни, но и путешествию из жизни» – замечает Н.Г. Красноярова [Красноярова, 2008, с. 5]. В стихотворении «Возвращение» (1975) поэт пишет:

Я вернусь в ноябре, когда будет ледок на воде,
Постою у ворот у Никитских, сутулясь в тумане,
Подожду у "Повторного" фильма повторного, где
Моя юность, возможно, пройдет на холодном экране.

Я вернусь в ноябре, подавившись тоской, как куском,
Но сеанса не будет и юности я не угоден.
Только ключья тумана на мокром бульваре Тверском,
Только желтый сквозняк – из пустых подворотен...

[Блажеевский, 2015, с. 285].

Говоря об уходе юности и жизни вообще, Е. Блажеевский снова обращается к дихотомической паре «вода и ветер». В данном случае вода спрятана под «ледком», что в сопоставлении с предыдущими стихотворениями, где фигурируют тающие льды, наводит на мысль о душевной скованности лирического героя «Возвращения». Читатель наблюдает картину мокрого ноябрьского Тверского бульвара. Негативный фон усиливает упоминание не просто ветра, но сквозняка, к тому же,

«жёлтого» – традиционно в русской литературе этот цвет ассоциируется с болезненностью. Вместо юности лирический герой описывает лишь окружающий холод, мокрый бульвар и туман. Обратим внимание, что туман – особый акватический образ, символизирующий затерянность в пространстве и времени, – накрывает не всё вокруг: «Только ключья тумана...» [Там же]. Может показаться, что таким образом автор оставляет возможность найти выход, однако герой будто и не хочет предпринимать попытки выйти из него, изначально придя «на Тверской» ради того, чтобы заблудиться в безуспешных попытках отыскать молодого себя: «Постою у ворот у Никитских, сутулясь в тумане...» [Там же]. В 1986 году поэту исполнилось сорок лет в связи с чем он пишет стихотворение «Возраст». Вместо весёлого празднования Е. Блажеевский осмысляет прожитую жизнь и делает неутешительные выводы:

Вот и ко мне грядет сорокалетье –
Земной рубеж, который был неясен
Моей душе, но пожелтевший яшень
Отбросил тень закатную туда,
Где резче ветер, холодней вода,
Где видится в гармонии прореха,
Где пугало не вызывает смеха,
Где время проявляет негатив,
Где понял я, что жил, не заплатив... [Блажеевский, 2015, с. 175].

Отрицательные качества «ветра» и «воды» усиливаются в рамках актуализации танатологического кода благодаря сравнительной степени прилагательных: резче, холодней. Такое сопоставление с миром живых позволяет сделать вывод, что именно эти атрибутивные свойства наиболее значимы и узнаваемы в связи с названной образной парой для художественного Е. Блажеевского. Кроме того, его лирический герой, часто сливающийся с лирическим Я, что ещё будет исследовано позднее, слово уже побывал за чертой смерти, поэтому в прошедшем времени звучит

утверждение «Где понял я, что жил, не заплатив...» [Там же]. Мотив подведения итогов жизни в сочетании с бессмысленной и неконтролируемой тоской по прошлому – традиционен для лирики поэта. Однако к собственной смерти он относится без страха, но с тоской. Действительно пугает его потеря самого близкого человека – мамы:

...Не переделать и не повторить!
Дочитана ещё одна страница;
На всё готов, но не могу смириться
И страшным пониманием живу,
Что мать свою вот-вот переживу... [Там же].

Проведённое исследование водных образов в поэзии Е. Блажеевского позволяет сделать ряд важных выводов о специфике их функционирования в художественном мире автора. Во-первых, «тёмное» водное пространство в лирике поэта обладает двойственной семантикой: с одной стороны, оно связано с тревогой и бесконтрольностью (образы дождя, тумана, холодной воды), с другой – формирует интимную атмосферу воспоминаний, где вода становится своеобразным медиумом между прошлым и настоящим.

Во-вторых, холодная вода в поэтической системе Е. Блажеевского выполняет две основные функции: выступает в качестве метафоры прошлого, «консервируя» воспоминания (ледяная надежда, застывшие воды ностальгии), а также символизирует экзистенциальное увядание, конечность бытия (образы ноябрьского льда, «жёлтого сквозняка», холодного экрана времени).

В-третьих, акватические образы приобретают различные функции в зависимости от времени года: если снег и лёд символизируют скованность в движениях и даже смерть, то талые воды предвосхищают возрождение, физическое и духовное освобождение от той самой скованности. При этом даже «жижа» в этом контексте приобретает положительные коннотации, трансформируясь в символ жизненной силы. Наконец, вода у Е. Блажеевского тесно связана с мотивом времени: она может либо

останавливать мгновение (как правило, в интимной лирике), либо, напротив, подчёркивает его необратимый ход (в философской лирике).

Однако разговор об акватическом коде в творчестве поэта был бы неполным без анализа значимой мифологемы – реки. Река с давних времён была одним из наиболее частотных элементов природного ландшафта, художественно осмысляемого поэтами и писателями. Именно поэтому этот образ всегда представлял особый интерес для исследователей литературы. В русской культуре он приобрёл особое значение. Неслучайно М.Н. Эпштейн говорил о водной глади как о традиционном национальном пейзаже [см.: Эпштейн, 1990]. Как уже было показано, вода в поэзии Е. Блажеевского предстаёт в разных формах. Большинство воплощений соотносится с традиционными мотивами. Так, символическое наполнение образа реки, часто используемого поэтами как олицетворение стихийности и свободы, эксплицируется в схожем виде в стихотворении 1984 года «Цветаева, и Хлебников, и Рильке!..»: «И то, что ощутил — впервые, Боже — / Свободу, равнозначную реке [Блажеевский, 2015, с. 58]. При этом мотив свободы, тесно связанный с этой мифологемой, может редуцироваться посредством вмешательства человека, создающего «искусственную природу». В таком случае «стихийность» как бы побеждается, а «река» приобретает условные очертания («Осенняя дорога»):

Где семейный сонет исключил холостяцкий верлибр,
Там округлая форма реки, заточённой в трубу.
И по ней не плывут корабли, а ленивые рыбы
Не стоят косяком, на крючок направляя губу.

И течёт твоя кровь, в темноте замедляя движенье,
По гармошкам бормочет стоящих в доме батарей,
И семью согревает железное кровоснабженье,
Целиком поглощая все замыслы жизни твоей...

Необходимость считаться с правилами семейной жизни, ощущение утраченной холостяцкой свободы тяжело переживаются лирическим героем. Чтобы показать глубину этих переживаний, автору недостаточно одномерного сравнения, из-за чего формулируется особый образный ряд: свобода, как верлибр, свобода, как горячая кровь и, наконец, как бурная река. Однако семейная жизнь исключает любое «бурление», что хорошо передано через частично отрицательную компаративную конструкцию: «И по ней не плывут корабли, а ленивые рыбы / Не стоят косяком...». Отрицательная частица «не» используется здесь в паре с глаголами, что подчёркивает отсутствие свободы действий.

Интересным является сочетание знаково-эмблематичных ассоциаций «река-отопление-кровь», актуализирующих мотив жертвенности. Такая параллель вполне традиционна, например: в русской былине река Дунай происходит из крови богатыря Дуная, а река Настасья — из крови богатырши Настасьи. И действительно, лирический герой «Осенней дороги», анализируя свою семейную жизнь, замечает, что его кровь (т.е. жизнь), «согревающая» дом, как бы приносится в жертву во благо семьи. На первый взгляд может показаться, что это вполне понятное бытовое событие является неутешительной констатацией факта, но не имеет потенциала дальнейшего развития, однако, как замечают исследователи, «возлияние (крови, вина, воды, другой жидкой субстанции) было в центре ритуала жертвоприношения <...>, причем едва ли не главной целью культового возлияния всегда было получение мудрого прорицания» [Полтавец, 2022, с. 13]. В данном случае лирический герой венка сонетов постоянно задаётся неммым вопросом: «Что дальше?». Он не видит возможности найти другой выход, и смиряется со своей судьбой, однако лишь внешне. Внутри идёт непрекращающаяся борьба с фатумом в попытке отыскать ответ на злополучный вопрос. Вероятно, в иной ситуации жертва крови могла быть использована как попытка увидеть возможное решение через прорицание, но там, где семейный сонет уже

«победил холостяцкий верлибр,» вопрошать некого и лирическому герою остаётся лишь бессильно восклицать: «И куда убежишь!..» [Блажеевский, 2015,, с. 243].

Взаимопроникающий характер образов «кровь» и «река» может раскрываться на разном смысловом уровне. Поэт обращается к этой смысловой паре не только для разговора о личной боли, но и при описании народной трагедии, как в стихотворении 1996 года «Когда зарождается смерч...»:

Когда зарождается смерч
И гасит в приходах лампады,
И пляшет безногая смерть
Под ритмы беспечной ламбады,
Когда этой пляски волчок
Взаправду, а не на картине,
Когда вместо глаза — значок
Со звёздочкой посередине,
Тогда не болезненный бред
Художника или артиста
Являет на сумрачный свет
Фантазии сюрреалиста,
Где машет флажками урод,
Где баба кричит истерично...
И входит несчастный народ

В кровавую реку вторично [Блажеевский, 2015, с. 391].

Описанный автором приход «красного террора» финализируется образом кровавой реки. Знаменитая сентенция Гераклита («Нельзя дважды войти в одну и ту же реку») опрокидывается, подчёркивая ощущение парадоксальности описанных в стихотворении «фантазий сюрреалиста»: сначала народ загоняли в реку в 988 году, чтобы крестить, а теперь – чтобы отнять веру загоняют в реку кровавую. Кроме того, словосочетание

«кровавая река» двусмысленно: с одной стороны это – река, окрашенная кровью в красный цвет, а с другой – река из крови. Автор контаминирует в рамках стихотворения культурно-исторические аллюзии, плотность которых создаёт ощущение «странной нормальности» происходящего: аллегорический сюжет пляски смерти осовременивается звуками ламбады, вместо глаз, отражающих человеческую душу, – значок с советской «звёздочкой по середине». Заметим, что эти элементы образности текста намерено ставятся поэтом в один ряд. Макабрический мотив пляски смерти, традиционно символизирующий равенство всех людей на смертном ложе, как бы приравнивается к кровавым попыткам большевиков «уравнять» всех людей при жизни.

Река в лирике Е. Блажеевского часто становится ситуативным собеседником, олицетворяющим природу в рамках урбанистического пространства Москвы. Как правило, общение это носит условный характер – лирический герой не столько говорит с рекой, сколько вслушивается в её течение. Неслучайно, сходство в этом контексте реки и речи было отмечено В.Н. Топоровым: «В основе идентификации не только акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока реки и речи, последовательного перетекания — развития, от начала до конца, до полноты смыслового наполнения» [Топоров, 2014, с. 252]. Сравнение свободной реки с «холостяцким верлибром» в отрывке «Осенней дороги», приведённом выше, также ассоциативно объединяет речь и реку в лирике поэта. И хотя в творчестве Е. Блажеевского река не имеет ярко выраженного «голоса», она может не только зеркально отражать эмоции лирического героя, являясь образом, необходимым для создания конструкции параллелизма, но и влиять на его ментальное состояние (стихотворение «В Сокольниках сентябрь...» 1997 года):

В Сокольниках сентябрь.

И я к Преображенской

До станции метро

Шагаю через мост.
А под мостом ленивая вода
Течёт уклончиво,
Как бы издалека
Рождая эхо,
И печалью женской
Тревожат душу
Осень и река... [Блажеевский, 2015, с. 376].

Именно река создаёт эхо и способствует появлению в душе лирического героя «печали женской». Вода в этом случае не отвечает на вопросы, но пассивно помогает их сформулировать. Отсюда эпитеты: «ленивая вода», «течёт уклончиво». Изображение спокойного водного пространства принято связывать с описанием природы. М. Эпштен относит «водную гладь» к «идеальному» пейзажу: «Тихая, успокоенная гладь воды нужна природе, чтобы любоваться собой, как зеркало – красавице, отсюда гармония, вносимая такой отражающей поверхностью во внутренний мир природы и завершающая её в самой себе» [Эпштейн, 1990, с. 132-133]. Однако для лирики Е. Блажеевского самоценное изображение природы вообще и водного пространства в частности нехарактерно. Водная гладь уступает место движущейся воде. Тем не менее вода эта сохраняет способность отражать, но уже не природу, замкнувшуюся в себе самой, а внутренний мир персонажа. Отдельные элементы природного ландшафта, часто изображаемые через акватические образы, как правило, имеют иллюстративную функцию, выражая внутреннее состояние лирического героя через параллелизм. В иных случаях они могут усиливать метафорическую структуру текста, о чём будет сказано позднее. На примере поэзии В. Брюсова В.В. Калмыкова отмечает, что вода может становится «...фоном для переживаний лирического героя, или проводниками его души в мир неземной...» [Калмыкова, 2022, с. 264]. Интересно в этом контексте стихотворение 1996 года «Мне не хотелось думать о делах...»:

...Зачем я эту совершил прогулку —
Не знаю,
Но холодная,
Сквозная
Возникла тяга.
Я побрёл к мосту.
Москва-река несла последний лёд,
И город засыпал,
И ветер волглый
Пронизывал,
Но сделалось легко
От ощущения, что с тобой простился
На остром сквозняке воспоминаний,
Которые обманывают нас.
Куранты за рекой пробили час
В душе возникла радость созерцанья
При виде звёзд и медленной луны,
Что освещала мартовский асфальт
И грубые
Чугунные перила
На выгнутом безлюдии моста... [Блажеевский, 2015, с. 418-419].

Топос моста, уже упоминаемый нами, позволяет герою временно оставаться между двумя мирами – природным пространством (о чём свидетельствуют река, звёзды, луна) и антропогенным пространством города. Сбегая из «толкучки» последнего, он находит одинокое умиротворение в слиянии с естественным миром. В приведённом отрывке природные образы выступают в роли маркеров, по которым можно судить об эмоциональном фоне стихотворения. Однако именно Москва-река, уносящая последний лёд, находится в центре описания. Помимо очевидной параллели, – весна в природе и весна в душе, – река становится для лирического героя

проводником в область воспоминаний. Поэтическая диффузия образов реки и ветра создаёт в стихотворении ощущение высокой динамики и весеннего холода: движение реальное иллюстрирует внутренние порывы, не вполне осознаваемые самим лирическим героем – «Зачем я эту совершил прогулку...». Эмоции, связанные с воспоминаниями, переосмысляются, как бы уносятся потоком воды – «ветер волглый» и «сквозняк воспоминаний» сменяются плавным появлением «звёзд и медленной луны», приносящими «радость созерцанья». При этом автора не интересует детальное описание ни реки, ни ветра, ни звёзд с луной, т.к. первичным здесь остаётся изображение внутренних интенций, попытка разобраться в себе. Москва, выступающая в роли урбанистического пространства, часто «душит» лирического героя Е. Блажеевского. Именно поэтому образ Москвы-реки актуализирует природную семантику, противопоставленную антропогенному пространству города. «Общение» с рекой способствует восстановлению душевной гармонии. Помимо указания на место, в котором разворачивается действие стихотворения (что ценно само по себе, т.к. даёт нам возможность более детально представить обстановку, проанализировать окружающее пространство), образ реки имеет самую разноплановую функциональность. Неслучайно А.А. Москалинский замечает: «Река в художественной литературе помогает не только дать точную географическую привязку, и является основным образом места, но и выступает в качестве сложного многопланового образа: географического, философско-символического и локально-динамического» [Москалинский, 2010, с. 6]. Говоря о семантическом ореоле образа реки, следует заметить, что Москва-река – наиболее частотный гидроним в поэзии Е. Блажеевского. Это неудивительно, т.к. большую часть сознательной жизни поэт прожил в Москве. Именно эта река символизирует в его лирике пусть «очеловеченную», но природу, которой ему так не хватает в урбанистическом пространстве столицы. Однако если лирический герой Е. Блажеевского хочет выйти за границы антропогенного пространства, то образ реки обобщается, теряя название. В

такой ситуации у него появляется ряд новых значений. Например, в стихотворении «„До свидания“ — слабое слово. Подруга, прощай!..» река уподобляется дороге:

Что ещё расскажу, что ещё про тебя наплету,
В равнодушие играя, любимая женщина, перед
Расставаньем, когда уплыву по реке на плоту,
Оставляя в тумане родимый залузганный берег?..

[Блажеевский, 2015, с. 299-300].

В отличие от дороги земной, речной путь предполагает окончательное и безвозвратное расставание, причём не только физическое, но и ментальное. Герой, мужаясь, понимает, что назад больше не вернётся, — отсюда появление тумана, другого агрегатного состояния воды, как бы скрывающего сам вид позади. Река издавна воспринималась людьми не только в качестве водоёма, служащего бытовым нуждам, но и как дорога. И.Н. Райкова, анализируя этот образ в контексте национального фольклора, пишет: «Река — один из самых древних и естественных человеческих путей, главная водная дорога. Значимость реки как водного источника и пути для России трудно переоценить» [Райкова, 2022, с. 171]. Более того, водное пространство, как было отмечено ранее, может связывать пространство реальное и потустороннее. В поэзии Е. Блажеевского пересечение реки используется в рамках мифопоэтической традиции. Так, говоря о перерождении души в стихотворении «Постскриптум» (1989), он пишет:

И вертится безумная рулетка,
И ставки душ повышены, и ветка
Маршрута обозначена, и горло
Приятно холодит летейская вода.

[Блажеевский, 2015, с. 237-238].

Как можно заметить, смертельный код в творчестве автора далеко не всегда содержит отрицательные коннотации. В данном случае попытка переплыть реку Лета становится неудачной — вместо упокоения души

лирического героя ожидает перерождение, что нисколько его не расстраивает, поэтому и вода «холодит» его горло приятно.

Таким образом, было установлено, что образ реки играет важную роль в лирике Е. Блажеевского. Водное пространство актуализирует мотив дороги, является пограничным между миром реальным и потусторонним, а также отражает внутреннее состояние лирического героя посредством параллелизма. При этом наиболее частотным гидронимом является Москва-река, наделённая природными свойствами и противопоставляемая урбанистическому пространству Москвы.

2.2. Пространство сада в поэзии Е. Блажеевского

Важное место в творчестве поэта занимает хронотоп сада, особенно интересный в рамках проблемы соотношения урбанистического и природного кода. Изучение образности пространства сада в лирике Е. Блажеевского предполагает обращение к научному и художественному осмыслению этого топоса, исследованного Д.С. Лихачёвым [см.: Лихачев, 1998], В.Н. Топоровым [см.: Топоров, 1997], Т.В. Цивьян [см.: Цивьян, 1983] и другими авторами в рамках междисциплинарного дискурса. Творческое наследие Е. Блажеевского, которого принято называть поэтом-«семидесятником», при всей его значимости до сих пор остаётся малоизученным. Думается, что ближайшее рассмотрение его лирического опыта в связи с художественным осмыслением образа сада, будет, кроме прочего, способствовать расширению понимания мотивного и идейного потенциала «сада» в русской поэзии второй половины XX века, исследованного в работах А.Г. Разумовской [см.: Разумовская, 2014], Н.Е. Тропкиной [см.: Тропкина, 2016], Н.Е. Рябцевой [см.: Рябцева, 2010], О.И. Северской [см.: Северская, 2018] и др. Отметим, что интерес к этой проблеме неслучаен и определён не только литературной и фольклорной традициями, но и историческими реалиями жизни художников слова 1970-х

годов. Кроме того, сад как частотный образ классической русской поэзии претерпел множество трансформаций в лирике отдельных поэтов под влиянием не только времени, но и индивидуально своеобразия поэтики. Вследствие чего актуально изучение особенностей пространства сада в творчестве Е. Блажеевского, поэта, не вписывающегося в привычные нормы, поэта, по меткому выражению Ю. Кублановского, «проживающего *свою* жизнь» [Блажеевский, 2005, с. 6].

Традиционно сад символизирует «образ идеального мира, космического порядка и гармонии – потерянный и вновь обретенный рай» [Тресиддер 2001, с. 142]. Подобная образная эмблематика берёт своё начало в мифологии, древних эпосах и актуализируется в новых реалиях (исторических и литературных) поэзии конца XX века. В стихотворении Е. Блажеевского 1976 года «Мы — горсточка потерянных людей...» хронотоп сада противопоставляется пространству мира за его пределами:

Мы — горсточка потерянных людей.

Мы затерялись на задворках сада

И веселимся с лёгкостью детей —

Любителей конфет и лимонада [Блажеевский, 2015, с. 20].

Сад становится местом, где общепринятые законы внешнего мира перестают иметь власть над лирическим героем и его единомышленниками. Они (герои), осознавая себя как «потерянные люди», перестают куда-либо спешить, о чём-то переживать и уподобляются детям. При этом время в саду течёт иначе, чем за его пределами, и этим подчёркивается оторванность пространства и персонажей, находящихся в нём, от реальности: «...будущее наше во вчера / Сошло-ушло тихонько, по-английски» [Там же]. Подобные временные аномалии характерны в творчестве автора для топосов, отделённых от пространства окружающего мира. Именно на таких «островах» предпочитает жить лирический герой Е. Блажеевского. «Вокруг него (Е. Блажеевского) тёмный сарай со щелями и рвущийся в эти щели ослепительный свет, а он как будто пытается заслонить эти щели ладонями.

И не потому, что свет враждебен, скорей самодостаточен, а потому, что он грозил привычному полумраку, в котором сошлись и уют детской привязанности ко всему, что любимо, и ужас перед бездной дальнейшего существования» [Жданов, 2014, с. 52]. В роли такого «сарая» в лирике поэта часто выступает «сад». При этом уместно говорить и об особенностях времени, которое в контексте данного пространства приобретает неожиданные характеристики. Герой может бесконечно наслаждаться жизнью в саду, где миг растягивается, теряет свои пределы. Именно поэтому становится возможна трансформация человека в насекомое: животные не ощущают значительные временные промежутки, не мыслят категориями «жизнь как отрезок времени». Другим частотным случаем становится консервация определённого временного промежутка в рамках пространства сада: чаще всего лирический герой переносится в беззаботное детство, о чём будет подробнее сказано ниже. «Образ сада в русской литературе архетипичен. В восприятии Б. Ахмадулиной топоним “сад” – это в том числе и символ памяти о прошлом, а дерево можно расценивать как “образ самой вечности”» – пишет Т.В. Попова [Попова, 2021, с. 169]. Таким образом, формируется особый хронотоп сада, который позволяет автору сохранять не только пространственные, но и временные особенности своего мироощущения, личного опыта посредством апперцепции «сада» лирическим героем.

Отметим, что термин «лирический герой» употребляется нами в традиционно-обобщённом смысле, тогда как в большинстве стихотворений Е. Блажеевского фигурирует «лирическое Я», позволяющее автору художественно осмыслять реальные события и переживания, что было подробнее исследовано выше. Так, поэт неоднократно писал об ощущении скованности, «ненужности» и тяжести жизни в СССР 1970-х годах. Ефим Бершин замечает: «...казалось, что всё дело в советском режиме, который он не любил, да и любить не мог при всем желании» [Бершин, 2015, с. 432]. Беспросветность будущего, так сильно тревожившая Е. Блажеевского,

Не дышит в наши чистые затылки... [Блажеевский, 2015, с. 20].

Традиционная сентенция «истина в вине» редуцируется, огрубляется за счёт замены вина портвейном. Автор изображает сад временным укрытием персонажей, притом что, как может показаться на первый взгляд, сами они вовсе не пытаются противостоять внешнему миру. Однако форма бездеятельностного протеста, напротив, усиливает антонимичность двух хронотопов – сада и внешнего мира. Н.Е. Тропкина и Н.Е. Рябцева замечают: «Пространство сада совмещает природное и культурное начало, что нашло отражение в термине «третья природа», введенном в 1994 г. английским искусствоведом Джоном Диксоном Хантом. Его концепция подразумевает под третьей природой сады, т.е. пространство природы, созданное человеком в соответствии с его замыслом» [Тропкина, 2010, 144]. Стоит обратить внимание на строки: «Как хорошо, уставясь в пустоту, / Лежать в траве среди металлолома...» [Блажеевский, 2015, с. 21]. Можно предположить, что металлолом, лежащий в траве, представляет из себя грабли, тяпки, лопаты и другие инструменты, необходимые для «окультуривания» сада. Возможно, таким образом автор не просто показывает «бунтарство» героев, но и усиливает противопоставление антропогенного пространства внешнего мира пространству сада, в котором природное начало берет верх над началом культурным. Это подтверждается заветным желанием героев слиться с природой, превратившись в насекомых: «Ты стань жуком, я стану муравьём / И лучшей доли, кажется, не надо» [Там же].

При этом образ «райского сада» может трансформироваться, абсорбируя черты современной автору эпохи, но не теряя аллегоричности, как в стихотворении «Несовпадение. Путаница карт...» (1990):

...где сад особенно тенист

И звонкий лёд кладут в стаканы с виски,

И, ставший на колени, теннисист

Шнурует кеду юной теннисистке.

Когда ты это видел и при чём

Картинка под Набокова, где Ева

Не яблоком, но теннисным мячом

На корте искушает пионера?.. [Блажеевский, 2015, с. 194].

Характерно обращение Е. Блажеевского к образу В. Набокова. Е.В. Невзглядова, говоря об автобиографическом романе писателя «Другие берега», замечает: «Две страницы текста, посвященные памятным садам, оснащены Набоковым яркими подробностями» [Невзглядова, 2013, с. 204]. Мотивная диффузия «райского сада» и советской реальности добавляет типическим символам комизм, который мыслится автором как слом бытия: «...и нету под рукой / Ни жизни доморощенной, ни смерти!..» [Блажеевский, 2015, с. 194]. Кроме того, «при сопоставлении античной, христианской, мусульманской, каббалистической, иудейской и других трактовок этого символа очерчивается круг совпадающих признаков сад – символ возрождения, гармонии, естественности, вечности» – пишет О.А. Ежова [Ежова, 2015, с. 24]. Однако сочетание религиозного по генезису символа с антирелигиозной обстановкой создаёт неординарное художественное прочтение. В отличие от стихотворения «Мы — горсточка потерянных людей...», здесь лирическое Я, хотя и противопоставляется остальному миру, наблюдает за происходящим, находясь вне топоса сада, т.к. сад искажается абсурдом исторической действительности и сливается с ней.

Традиционные мотивы детства и взросления, связанные с образом сада и его утратой (выходом из него) соответственно, являются важными элементами художественного миропонимания Е. Блажеевского. Отметим, что последнее более характерно для поэтики автора. Как правило, в этом контексте пространство сада либо становится недостижимым для героя и наблюдается как бы извне, либо требует от него «возвращения в детство» («Прощай, любовь моя, сотри слезу...»):

...Прости, любовь моя, моя беда...
Шумит листва, в саду играют дети,
И жизнь невозмутимо молода,
А нас — как будто не было на свете...

[Блажеевский, 2015, с. 222].

Этот же мотив повторяется в стихотворении «Другу»:

...И поглядим назад,
Где был когда-то сад...
<...>
Где лучшие года
Гуляют на просторе,
Где нам семнадцать лет,
Где нас в помине нет...

[Блажеевский, 2015, с. 305].

Как видно, сад становится универсальным топосом, в границах которого герой может «исчезнуть», спрятаться от взрослого мира на «задворках». Однако Н.Е. Тропкина в работе «Образ сада в русской поэзии конца XX – начала XXI века: фольклорные традиции» пишет: «В словесном творчестве образ сада может быть наполнен как позитивным, так и негативным смыслом, и ни одно из этих значений не является абсолютным и конечным» [Тропкина, 2016, с. 16]. Это заключение справедливо по отношению к поэзии Е. Блажеевского лишь отчасти. В его стихотворениях образ сада часто соседствует с образом вокзала, актуализирующим мотив пути. Примечательно, что дорога у поэта традиционно ассоциируется с прощанием, грустью. При этом осмыслиться она может метафорически: например, путь в небытие («Я умер и себя увидел сразу...», 1993):

Душа витала
И прощалась с телом,
<...>
Последним взглядом

Окинув окна,
Дверь
И палисадник...

<...>

Душа — сиротка, беженка, простушка —
Потерянная на большом вокзале,
Не знает где приткнуться,
Как войти

<...>

В холодные потёмки мироздания

[Блажеевский, 2015, с. 183].

И буквально в качестве железной дороги, как в стихотворении
«Предчувствие беды, оно гнетёт и гложет...»:

...И неотвязный сон
К твоим глазам прирос,
В котором машинист
Желает, но не может
Остановить состав,
Летящий под откос!..

<...>

...робко шелестят
Окрестные сады...
Ты отгоняешь сон,
Но мучишься осадком —

Неясным ожиданием беды [Блажеевский, 2015, с. 321].

Так или иначе, «сад», хотя и окружён лексикой с негативной коннотацией, всё ещё является образом, противопоставленным тревоге, тьме и даже смерти. В первом случае он становится атрибутом земной жизни, с которой прощается душа героя, отправляясь в страшное «ничто», а во втором – «робко шелестящие» сады помогают герою прийти в себя после увиденной

во сне трагедии. Даже в стихотворении «Воспоминание о метели», где описывается картина бурана, сырого ночного холода городской пустыни, темнота окружает сад, но не вторгается в него: «Мокрый снег. За привокзальным садом / Темнота, и невозможно жить» [Блажеевский, 2015, с. 111]. Однако даже в этом случае герой, приехавший из другого города, вынужден покинуть сад и столкнуться с тьмой: «Мёртвый час. Не присмолить окурка, / Мёрзнут руки, промерзает взгляд...» [Там же].

Таким образом, сад в творчестве Е. Блажеевского становится важным элементом единства художественного пространства. Как правило, автор изображает городской сад, который актуализирует дихотомию «сад и город». Однако поэт масштабирует это противопоставление, часто заменяя город на весь мир. Подобная антонимичность пространственных образов вводит в текст дополнительные смыслы: метафорическое противопоставление рая и ада, где сад, согласно традиции, приобретает черты первого. Кроме того, обозначенный топос является «приютом» детства и взрослый лирический герой может наблюдать за ним только извне. Наконец, эмблематика сада в поэзии Е. Блажеевского часто соседствует с образом вокзала и в этом случае напрямую связана с мотивом дороги. При этом сад всегда остаётся художественным противопоставлением тревоги, тьмы и даже смерти.

2.3. Небесные мотивы и образы в лирике Е. Блажеевского

Проблема структуры природного пространства в художественном произведении считается классической в филологии. Она интересовала М.М. Бахтина, Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана и других классиков отечественного литературоведения. И земное, и водное пространство тесно связаны сложным комплексом эмблематических отношений с небесным хронотопом. Он как элемент пространственной символики природы также неоднократно привлекал внимание исследователей литературы в различных контекстах. Так, А. Белый в статье «Пушкин, Тютчев и Баратынский в

зрительном восприятии природы», сравнивая небесные образы в поэтических произведениях трех поэтов, делает вывод: «Изучение трех “природ” трех поэтов по трем зрительным образам нас способно ввести в глубочайшие ходы и их душ и в тончайшие нервы творчеств» [Белый, 2001, с. 485]. Внимательное изучение «поэтического неба» позволяет выявить особенности не только воплощения природного начала в творчестве писателей, но и индивидуальность поэтического «самосознания поэтов» [Там же]. П.Н. Сакулин с помощью исследования антитезы «небо-земля» в творчестве М.Ю. Лермонтова стремится «уловить твердую сердцевину лирической поэзии с ее капризным перебоем чувств и настроений» [Сакулин, 1914, с. 2]. В.Н. Топоров рассматривает концепт «небо» в контексте мифопоэтического сознания человека и социума [см.: Топоров, 1980]. Все это подтверждает необходимость последовательного и разностороннего изучения художественной семантики пространства неба в поэзии Е. Блажеевского.

В названной выше статье А. Белый пишет: «Как поэты видят природу? Краски зрения их – изобразительность слова: эпитет, метафора и т. д. Необходимо их знать; необходима статистика; необходим словарь слов: Баратынского, Пушкина, Тютчева» [Белый, 2001, с. 480]. Для исследования проблемы небесного пространства в творчестве Е. Блажеевского нами были отобраны наиболее частотные эпитеты, характеризующие образ неба в рамках его художественного мира.

На основе анализа рассмотренного материала мы выделили три типа небесного пространства по уровню масштабности: локальное небо, небо страны, космическое небо. На каждом уровне поэт использует характерные эпитеты, по-разному осмысляя небесный хронотоп. К первому типу относится небо как конкретный локус, осмысляемый поэтом в рамках ограниченного пространства. В этом случае оно как бы привязано к лирическому герою, его взгляду, и конкретной местности. Небесное пространство, наиболее приближенное к реальным обстоятельствам и явно ощущаемое лирическим героем, выступает в двух вариациях: городское и

загородное. Небесному пространству вне города, как правило, соответствуют эпитеты: «пустое, безоблачное, холодное». Ограниченность этого локуса обозначается названиями конкретной местности, городов, вблизи которых происходит действие стихотворения (Ростов, Торжок, Загорск, Кагарла, Калуга и т.д.) [Блажеевский, 2015, с. 24, 137, 240, 372]. Тем не менее такое небо окружает лирического героя, демонстрируя непреодолимость пространства: «И если поглядеть, то с четырех сторон / Свинчаткою небес окружены просторы...» [Блажеевский, 2015, с. 98]; «И повернулся, / И побрел по полю, / Которому, казалось, / Нет конца. / Будь проклято безоблачное небо!» [Блажеевский, 2015, с. 137]; «Нет, пожалуй, печальней небес, / Чем над нашей осенней равниной» [Блажеевский, 2015, с. 153]; «Пустые небеса. / Туманом, словно войлоком, / Укутаны поля и облетевший лес...» [Блажеевский, 2015, с. 224], «Детеныш, не стремящийся к подобью, / Обороти прощальный взгляд на лес, — / За этот выбор платят только дробью / Да одичалой пустотой небес...» [Блажеевский, 2015, с. 372]. Любая попытка преодолеть его, выйти за границу видимого небесного пространства изначально обречена на провал. Как правило, в этом случае автор использует дихотомию «небо-земля», обращаясь к образам равнины, поля или пустыря (стихотворения «Шмелев», «Калужские стихи», «Урал», «Любитель ножа и кинжала» и др.), которые в его творчестве, помимо традиционной характеристики «широта, необъятность», приобретают негативные коннотации: непреодолимость, пустынность, одиночество, что было исследовано ранее.

Небесное пространство над городом, напротив, «густое» и «наполненное», даже в холодную погоду через психологический параллелизм уточняет положительные эмоции лирического героя: «Кренится дождь, уныл и бесконечен, / Толпится небо в прорези гардин, / Но все-таки приятны этот вечер...» [Блажеевский, 2015, с. 224]. Кроме того, часто «наполненное» небо изображается Е. Блажеевским в моменты, когда умиротворенное состояние лирического героя как бы располагает к

созерцанию, поэтому такие произведения отличаются высокой частотностью не только визуальных, но и тактильных, ольфакторных и аудиальных образов, как в стихотворении «Первая любовь»:

...И пространство синело, и небо густело, и ночью
На бульваре шумели чинары, стоящие в ряд,
И рука твою легкую руку искала на ощупь,
И стучали сердца, и, казалось, что пальцы горят!

[Блажеевский, 2015, с. 283].

Или «Майская ночь»:

Ночные облака
Аляповатой формы,
Как войско ангелов...
Я провалился в сон...

<...>

И кто-то небеса
Рванул незримой ниткой,
И голубая пыль
Зависла у виска,
И понеслись во тьму
Небесные войска,
Но пахло в городе

Сиренью и калиткой... [Блажеевский, 2015, с. 335].

Чтобы усилить связь между хронотопами неба и земли, в стихотворениях могут появляться образы-медиаторы: высокие здания, деревья, птицы. В таких случаях традиционно антонимичные «небо» и «земля» становятся единым пространством, разнородные части которого уподобляются друг другу. Это отчетливо заметно в стихотворениях «Калужские стихи», «Шмелев», «Урал» и др., где, как было показано выше, пустота и непреодолимость равнины, степи и поля усиливаются подобием

небес (курсив наш): «*Вороньё* над развалом помойки... / И такая вокруг пустота, / Словно ты на заброшенной *стройке*, / Что уперлась в небесную твердь...» [Блажеевский, 2015, с. 98]; «И побрел по полю, / Которому, казалось, / Нет конца. / Будь проклято безоблачное небо! / И рыжая резвящаяся лошадь, / И *птица*, / Пролетающая косо» [Блажеевский, 2015, с. 137]; «Вороны прославляют Каргалу, / Вороны каркают, последний слог глотая. / Исщипан воздух весь, похожий на золу, / Бежит волчицей степь, петляя и плутая. <...> И если поглядеть, то с четырех сторон / Свинчаткою небес окружены просторы...» [Блажеевский, 2015, с. 372]. В последнем примере эффект слияния разнородных элементов пространства в единое целое усиливается за счет сравнения неба со свинчаткой (степным цветком) по цветовому признаку. Однако лексема «свинчатка», имеющая несколько значений (цветок, рыболовецкая сеть, свинцовый кастет, популярный в дворовых драках), актуализирует в сознании читателя ассоциативный ряд, в рамках которого небо как бы накрывает пространство над полем, ограничивая мнимую свободу лирического героя, словно сеть.

Ко второму типу небесного пространства в творчестве Е. Блажеевского относится небо над страной. В работе «Модель мира (мифопоэтическая)» В.Н. Топоров, рассуждая о важности небесных образов, пишет: «...все причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется и подтверждается через соотнесение с космосом» [Топоров, 1980, с. 162]. Небо в этой связи и в контексте творчества Е. Блажеевского интересно потому, что автор проводит четкую границу между «русским небом» и «заграничным небом», часто на космическом уровне. В той же работе В.Н. Топоров отмечает: «В недрах мифопоэтического сознания вырабатывается система бинарных (двоичных) различительных признаков... Это противопоставления, связанные с характеристикой структуры пространства (верх-низ, небо-земля...), обнаруживающие отчетливо социальный характер: свой-чужой, близкий-далекий, внутренний-внешний...» [Там же]. Именно так пространство неба России противопоставляется земле вне страны в

творчестве Е. Блажеевского. Изучив наиболее частотные эпитеты в данном контексте, было выявлено, что небесному пространству страны соответствуют прилагательные «родное, светлое», а земле вне её – «чужая, грязная»: «Башкой пробившие дыру / и зло, / и слепо / Бодают лбами на юру / родное / небо...» [Блажеевский, 2015, с. 35]; «Поколение это другого не знало исхода: / Голос — в русское небо, а тело — в заморский песок» (противопоставление неба и земли усиливает антонимичность концептов «родное» и «чужое») [Блажеевский, 2015, с. 71]; «Где этот мальчик, в солнечном окне... <...> И римскую пятерка перелета, / Скользящую по небесам на юг?.. <...> Где эти люди, родина и мать?..» [Блажеевский, 2015, с. 384]. Заметим, что Е. Блажеевский, родившийся и выросший в Азербайджанской ССР, говоря о «своей стране», не подразумевает ни родную республику, ни даже СССР, говоря именно о России в поэтическом надвременном понимании: «русское небо», «московское небо» [Блажеевский, 2015, с. 35, 380]. В стихотворении «Когда-нибудь настанет крайний срок...» поэт поэтапно низводит всю свою жизнь в небытие, выстраивая градацию, в которой выше России находится только желание жить:

...Уйдет во тьму покатошь женских плеч,

Тех самых, согревавших не однажды,

Уйдут Россия и прямая речь,

И вечная неутоленность жажды [Блажеевский, 2015, с. 424].

Наконец, к уже перечисленному списку бинарных оппозиций в контексте «Небо России – земля за границей» (родной–чужой, близкий–далекий, чистый–грязный), следует добавить главную: «жизнь–смерть». Эта дихотомия актуализируется в большинстве стихотворений (в том числе, в примерах, приведенных выше), где представлен обозначенный нами тип небесного пространства. Для подтверждения этого тезиса приведем еще один яркий пример:

Родившись между небом и землей,

Жить в облаках, не зная про порядки,
И, скажем, в Ниццу прилетать зимой,
Как проститутки и аристократки.
Парить над парапетами моста
И, уходя воронкой уже,
Растаять без дубового креста
В осенней дымке, в придорожной луже...

[Блажеевский, 2015, с. 372].

Оппозиция неба и земли, представленная в данном отрывке, осложняется дополнительными семантическими компонентами: жизнь в родном небе противопоставлена смерти в земле Ниццы. Это усиливает образ дубового креста, отсутствие которого в контексте стихотворения становится символической репрезентацией концептов: безвестная смерть, забытость.

К последнему типу небесного пространства в творчестве Е. Блажеевского относится небо как космос. Поэт обращается к нему исключительно в ночное время суток, поэтому характерные эпитеты в данном случае: темное, звездное, страшное. Говоря об общей любви поэтов к ночному небу, Г.Ф. Ковалев пишет, что оно всегда «...манило, оно таило в себе загадку вечности: на Земле все меняется с течением времени, и только небо остается всегда неизменным» [Ковалёв, 2003, с. 109]. Поэт с особым интересом описывает именно надземное ночное пространство. Придавая большое значение этому времени суток, он, как свидетельствует его дочь, мог подолгу сидеть у окна, всматриваясь в небо (сообщено в личной беседе дочерью поэта Марией Евгеньевной Блажеевской). Больше всего его взгляд привлекали глубокая тьма и звезды. Однако, в отличие от большинства своих коллег по перу, Е. Блажеевский вовсе не склонен романтизировать их. Как правило, именно ночью лирический герой сильнее всего озабочен экзистенциальными вопросами, которые в состоянии сознания, где пространство реальное граничит с пространством онейрическим, могут

приводить к неожиданной рецепции ночного неба («Зимняя ночь», 1972):

На небе звезды — не прострелы пуль.
На небе звезды — не кристаллы соли.
На небе звезды — не серебряные блохи.
На небе звезды — это лишь толпа,
Которая глядит как мы летим
Вниз головами на тяжелом шаре.
Я это ощутил однажды ночью.
Я осознал,
Что я могу упасть
На этих обывателей,
Во мрак,
Сверкающий зрачками и зубами.
Я испугался неба,
Как ребенок
Бойся глубины подвала,
Ибо
Подвал и есть напоминание о ночи
Или, точней,
О страхе человека,
Которому внезапно показалось,
Что на его ступнях уже утрачен
Столярный клей земного притяженья.
А ночь была январская,
Глухая,
Повизгивали каблуки
И я

Боялся улететь [Блажеевский, 2015, с. 262].

Ночное небо напоминает лирическому герою о бездонной пустоте, в которой человек находится постоянно. Ее непостижимость и необъятность низводит к нулю привычную уверенность в силе земного притяжения и значимости личности как таковой. Вместо восхищения космосом, Е. Блажеевский пишет о страхе, обесценивающем любые сходства звезд с чем-то, что человек способен понять и контролировать, – отсюда отрицательные сравнения. При этом его определение не только лишает звезды привычного поэтического налета, но и одушевляет их, добавляя к первобытному страху темноты и неизвестности констатацию того, что из этого мрака за нами кто-то, «сверкающий зрачками и зубами», наблюдает [Там же].

Пространство космического неба, как и другие типы небесного пространства в творчестве поэта, находится в оппозиции земле, однако на этот раз уместно говорить о Земле в планетарном масштабе. Небесное притяжение становится сильнее в ночное время, но до определенного момента, о чем будет сказано ниже, оно не может побороть гравитацию Земли, что актуализирует бинарную оппозицию «душа – тело» в новом контексте. Говоря о космическом уровне небесного пространства, нельзя не заметить, что именно в эти моменты автор чаще всего обращается к теме жизни после смерти. Т.А. Таянова, изучая феномен небесной рецепции религиозных авторов, пишет: «Религиозно настроенный писатель, намечая подступы к осмыслению «мистического» в искусстве, задумываясь над формами и способами выражения сакрального содержания, переживания, откровения, опыта, так или иначе, обращается к осмыслению концепта «Небо» с целью его художественной и надхудожественной реализации» [Таянова, 2011, с. 1].

Е. Блажеевский не стал исключением. Так, в его творчестве можно выделить устойчивое сравнение души с облаком: «Пустые небеса. / И в дождь волокся волоком, / Уже сошел на нет / И в сумерках исчез. <...> ... хорошо, / Что облаком владею. / Мирская власть — обман» [Блажеевский, 2015, с. 154]; «Ночные облака / Аляповатой формы, / Как войско ангелов...»[

Блажеевский, 2015, с. 335]; «Родившись между небом и землей, / Жить в облаках, не зная про порядки...» [Блажеевский, 2015, с. 372]. Во всех подобных случаях небесное пространство интересует поэта именно ночью, поэтому наиболее частотные эпитеты облака: «ночное, легкое, бледное» [Блажеевский, 2015, с. 154, 271, 289, 335, 364]. Примечательно, что душа, покинувшая тело, не способна сразу обрести покой и некоторое время находится между небом и землей: «И остался твой дух — скорбный вихрь иудейской пустыни, / Что летает по свету в худых небесах октября» [Блажеевский, 2015, с. 35]; «На дальних перекрестках неба / Души не умиротворить...» [Блажеевский, 2015, с. 142]; «И души одинокий исход / Обрывает и мысли, и песни / И в тебе поселяется он — / Твой последний посредник в юдоли... <...> Он... влетевший в московский подъезд...» [Блажеевский, 2015, с. 179]; «Душа — сиротка, беженка, простушка — / Потерянная на большом вокзале, / Не знает где приткнуться... Лишь 41-й день смиряет душу» и т.д. [Блажеевский, 2015, с. 183]. Спустя время душа по мысли поэта входит «в холодные потемки мироздания» и как бы возносится в космическое небо. Таким образом появляется новый контекстуальный синоним: душа – звезда. В этом случае наиболее частотные эпитеты звезды: «чудесная, вечная, загадочная» [Блажеевский, 2015, с. 53, 65, 92, 265, 419].

При этом Е. Блажеевский, за редким исключением, не использует конкретные астрономы, говоря об условных звёздах. Важным элементом в ночном пространстве космического неба является луна. Она в лирике поэта тоже напрямую взаимодействует с душой, покинувшей тело. Но, если звёзды становятся конечным её воплощением, то луна («кладбищенская, высокая, слепая») представляет перевалочный пункт, а её свет («нестерпимый, серебристый, слепящий») ассоциируется со смертью: «Но мне всё чудится, что ты / Под нестерпимо-лунным светом / Стоишь в провале немоты... <...> Кладбищенский зрачок луны...» [Блажеевский, 2015, с. 178]; «Говорят, что души умерших лежат на луне» [Блажеевский, 2015, с. 192]; «Под ослепительной луной» [Блажеевский, 2015, с. 206]; «Не надо надеяться

втайне / На лунный серебряный след» [Блажеевский, 2015, с. 230]; «Высокая луна, / Слепя, плывёт по кругу» [Блажеевский, 2015, с. 304]; «При медленной луне...» [Блажеевский, 2015, с. 415] и т.д. Если «Пушкинская луна» – в облаках (статистика нам её рисует такую) – то она «невидимка», а – то «отуманена», – то у Е. Блажеевского, напротив, её появление вероятно в безоблачном ясном небе. Она всегда «медленная», ей нет ни до чего дела, поэтому на восхищённые взгляды живых она смотрит равнодушно или не видит их вовсе. При этом в поэтическом творчестве автора отсутствует образ месяца, что тоже является характерной чертой его художественного мира.

Отдельно отметим, что Е. Блажеевский так же редко обращается образу солнца. При редких появлениях оно обозначает время года и состояние погоды: «С весенним солнцем перемешан» [Блажеевский, 2015, с. 119]; «Сверкает на июльском солнцепеке» [Блажеевский, 2015, с. 313]; «...разглядел, как покрыла слюда / Осеннего солнца резные подробности клена...» [Блажеевский, 2015, с. 398].

Таким образом, для каждого типа небесного пространства, выделенного нами в данной статье, свойственны определенные способы его поэтического наполнения, а также индивидуальные эпитеты «неба» и других характерных образов. Локальное небо описывается как «пустое, безоблачное, холодное» – за городом и «густое, наполненное» – в городе. При этом частотными на этом уровне небесного пространства являются орнитологические образы, выступающие в качестве медиаторов, объединяющих небо и землю в единый хронотоп с общими характеристиками. «Небо России» актуализируется в противопоставлении «земле за границей» через бинарные оппозиции: родной – чужой, близкий – далекий, чистый – грязный, жизнь – смерть. Наконец, на уровне космического неба поэт наиболее часто обращается к теме жизни после смерти. Синонимом души, покинувшей тело, становится сначала облако («ночное, легкое, бледное»), а после того, как душа входит «в холодные потемки мирозданья», – звезда («чудесная, вечная, загадочная»). Луна

(«кладбищенская, высокая, слепая») становится перевалочным пунктом души (при этом до живых ей нет дела), а её свет («нестерпимый, серебристый, слепящий») ассоциируется со смертью. Наконец, характерной чертой поэзии Е. Блажеевского становится отсутствие образа месяца и редкое обращение к образу солнца. Последнее, как правило, обозначает время года и состояние погоды.

В контексте анализа природных образов, органически связанных с небесным пространством, нельзя не сказать об орнитологическом коде в творчестве поэта. Образы птиц занимают значимое место в поэтической системе многих авторов, выступая не только в качестве элементов пейзажной лирики, но и как сложные символы философского, культурного и социального планов. В русской литературной традиции птицы часто ассоциируются с душой, свободой, творчеством и даже смертью, что делает их универсальными носителями смыслов. Исследование их места в художественном мире Е. Блажеевского позволяет глубже понять индивидуальный стиль поэта, его связь с культурной памятью и национальной мифологией.

Значительный вклад в исследование орнитологического кода русской литературы внесли работы Н.Е. Тропкиной [см.: Тропкина, 2015; 2016], Н.Е. Рябцевой [см.: Рябцева, 2019], А.В. Азбукиной [см.: Азбукина, 2001] и др. Наконец, важнейшим событием последних лет в рамках разработки этой темы является коллективная монография 2019 года «Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке» [См.: Абашева и др., 2019]. Н.Е. Рябцева отмечает: «Особую роль в современной поэзии обретает полифоническая семантика орнитологического кода, причем значимыми оказываются те грани художественного смысла, которые продуцируют индивидуальное мифотворчество автора» [Рябцева, 2019, с. 229]. По этой причине нам кажется важным посвятить эту часть работы исследованию особенностей трансформации традиционных орнитологических символов в контексте индивидуально-авторского мифа Е. Блажеевского.

Один из наиболее широко представленных смысловых компонентов символа «птица» не только в отечественной поэзии, но и в различных национальных мифологиях, – душа: «представление о птицах как о человеческих душах распространено по всему миру» [Тресиддер, 1999, с. 264]. Характер эмблематики данного образа в творчестве поэта атрибутируется положением птицы на вертикали пространства, а именно: она летит по небу, только взлетает или вовсе находится на земле. Так, в стихотворении 1975 года «Чувство покоя» лирический герой мечтает сбежать от реальности (холодной степи за окном) в пространство сна, где летом сможет лежать под «...под раскидистым дубом / Блаженно во сне улыбаясь, / И птица / Сидит на руке...» [Блажеевский, 2015, с. 109]. Важнейший смысловой элемент обобщённого образа птицы – способность летать. В связи с этим изображение неподвижно сидящей птицы приобретает оттенки дополнительных значений. В данном случае её статичное нахождение на руке героя становится маркером абсолютного внутреннего спокойствия последнего. Однако далеко не всегда это действие имеет положительную семантику в контексте данного образа. Часто «птица» выступает компонентом сравнительных конструкций в паре с «человеком», являясь при этом метафорическим субститутутом души («Осенний парк»):

Окончено лето.

К зиме застекляют теплицы.

Блюститель за куревом лезет в карман галифе.

Цветы увядают,

И, словно подбитые птицы,

Старик со старухой

Сидят в опустевшем кафе [Блажеевский, 2015, с. 168].

Вспоминая событие, вдохновившее поэта на создание этого стихотворения, Ефим Бершин пишет: «За соседним столиком съёжилась пожилая пара, но через несколько минут и её сдуло. <...> И это был уже не просто ветер. Это было очередное дыхание бездны, отступившей было под

лучами короткого лета» [Блажеевский, 2015, с. 427]. Для Е. Блажеевского, осмысляющего даже бытовые события с присущим поэтам философским трагизмом, дуновение холодного ветра – это не просто примета смены времён года, но гибель природы, которой он всегда сопереживал больше, чем человеку (см. стихотворение «Я выпадаю из обоймы вновь...»), и смерть которой ощущал, как собственную. Именно поэтому замёрзшие старик со старухой – птицы, непременно «подбитые». Отметим, что обобщённый образ птицы в творчестве Е. Блажеевского всегда изображается в контексте определённого времени года с характерными природными чертами. Кроме того, «образ души-птицы в ряде случаев перекликается с образом птицы-вестника смерти» [Иванов, 1980, с. 391]. В индивидуально-авторском представлении смерть не нуждается в вестнике, но именно орнитологическая эмблематика чаще всего индуцирует смертельный код. Как правило, мотив смерти актуализируется в лирике поэта через изображение летящей птицы:

Но птица жизни — высока —
Кружит над майской круговертью,
И рано понимать пока,
Что встали в очередь за смертью... [Блажеевский, 2015, с. 281].

Однако стоит обратить внимание на особенности характера протекания действия глагольной формы: кружащая в небе птица, хотя и вызывает ассоциации с воронами (и далее – смертью), становится художественным воплощением самой жизни. Подобная тематическая трансформация возможна благодаря использованию единственного числа (вороны как предвестники смерти, как правило, изображаются группой). Вариацией этого приёма является поэтическое описание смерти в стихотворении 1977 г. «Другу»:

Это голос хозяина звал опалевшую кошку
И ушёл по России, и сгинул за гранью границ,
И оставил раскрытым в ночи слуховое окошко,
Словно вырвалась стая каких-то неведомых птиц

[Блажеевский, 2015, с. 35].

Здесь душой, воплощением жизни становится не одна птица, а стая – множественное количество, представленное в единственном числе как целое. Она «вырвалась», резко, одномоментно, покинув слуховое окно дома, как тело, из-за чего в него вступает опустошающая смерть. В этом контексте примечательна наиболее частотная орнитологическая группа образов в поэзии Е. Блажеевского – семейство врановых. Несмотря на значительную функциональную диффузию образов ворона, вороны, грача и т.д., существует ряд эмблематических отличий, в связи с которыми семантический ореол каждого из них следовало бы рассматривать индивидуально. Однако и ворон, и ворона традиционно связаны с мотивом смерти: «Танатологический смысл образа ворона соотносится с традицией славянского и в целом европейского фольклора» [Тропкина, 2015, с. 1034]. Е. Блажеевский, тем не менее, сравнительно редко обращается к подобному плану содержания («Письмо»): «Как над оркестриком, вороны / Кругами ходят над судьбой» [Блажеевский, 2015, с. 353]. Как правило, смертельная эмблематика в его поэзии связана с символикой грача, но не напрямую, а через взаимосвязь с другими самостоятельными образами («Другу», 1977 г.):

Твои кости в земле в тыщах миль от московских околиц,
И прощай ностальгия — беда роковая твоя!
Но похожий лицом на грача или, скажем, на Мориц,
Хлопнул крышкою гроба, души своей не затворя.

[Блажеевский, 2015, с. 35].

Сравнение лица покойника с «лицом» грача усиливает контрастность мотивов жизни и смерти, однако нахождение в этом ряду образа Юнны Мориц редуцирует его фольклорно-анималистический, почти мифологический подтекст. Вместе с тем невольно вспоминаются знаменитые строки поэтессы: «Птицу я назвала — голос птицы запел, / Птенчик выпорхнул в свет из яйца». Описание певучего «голоса птицы»,

«выпархивающей» из темноты небытия в свет жизни, резко антонимичен короткому хлопку крышкой гроба в стихотворении Е. Блажеевского, с которым персонаж навсегда уходит в тёмное и беззвучное забвение.

В другом примере (стихотворение «Маме», 1993 г.) лирический герой представляет, как после его смерти «...заменят портрет в паспорту / На картинку "Грачи прилетели"» [Блажеевский, 2015, с. 179]. Вполне явный образ хрестоматийного пейзажа А.К. Саврасова, на первый взгляд, оттеняет мотив смерти, т.к. сюжет картины предполагает наступление весны, а значит органически противопоставлен теме увядания. Тем не менее следует учитывать немаловажный факт – бытовую распространённость саврасовского полотна. Популярность «Грачей» в СССР была неоспорима, и в 1980 году количество репродукций картины в магазинах значительно увеличилось в связи со 150-летием со дня рождения художника. К 1993 году, когда стихотворение «Маме» получило последнюю редакцию, пейзаж А.К. Саврасова висел во множестве домов и стал культурно-«затёртым» общим местом. Этот факт, а также контекстуально пейоративная форма лексемы «картинка», позволяет предположить, что Е. Блажеевский, сам будучи умелым художником, разбирающимся в живописи, видел в замене портрета покойника популярной миниатюрой не просто оптимистичный символизм смены времён года (зимы и весны – смерти и жизни), но привычный до безразличия нарратив бытия и быта.

Чаще всего поэт обращается к собирательному образу «воронья». Отсутствие указания на видовые различия семейства врановых способствует одновременно и контаминации базовых функций образов вороны и ворона, и упрощённому пониманию их семантических аспектов: вороньё «щиплет воздух», его «гомон» заглушает прочие звуки, но всё это – поведение не мифологических ворон/воронов, а вполне реальных. В редких случаях «вороньё» можно встретить в соседстве с топосом свалки, заброшенной стройки или другого пространства, где остался мусор от пребывания человека. Подобные отходы можно сравнить с падалью, которой тоже

питаются вороньё: «Поедание В. падали, по гипотезе К. Леви-Строса, способствует тому, что В. функционирует в мифах как культурный герой: падаль – уже не животная, но и не растительная пища, поэтому В. олицетворяет некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти. Поэтому В. воспринимается как медиатор между жизнью и смертью» – замечает Е.М. Мелетинский [Мелетинский, 1980, с. 246]. И действительно, при внимательном прочтении оказывается, что сочетание этих образов также актуализирует мотив смерти («Калужские стихи», 1994 г.):

Пожелтевших белил густота,
Вороньё над развалом помойки...

<...>

О, не с нас ли, Всевышний, ответь,
Началось в небесах одичанье?!

Ни плывущих в закате бород,
Ни видений воздушного цирка... —
Только белого света разброд

И дождливое небо из цинка [Блажеевский, 2015, с. 370].

Риторический вопрос, обращённый к Всевышнему и больше похожий на крик от осознания безысходности, экзистенциальной опустошённости, иллюстрирует резкую смену фокуса повествования с неба «божественного» на небо безмолвное и «цинковое», как крышка гроба.

Другим ярким орнитологическим образом в творчестве Е. Блажеевского является орёл, имеющий устойчивый семантический ореол в коллективной памяти отечественной поэзии: «Орел в русской традиции — царь птиц и хозяин небес» [Добровольская, 2019, с. 39]. Е. Блажеевский обращается к орлиной символике в цикле «Всесоюзная география», изображая не гордого властителя неба, а сидящую «на горячем пустыре»

птицу («Туркменская зарисовка», 1980 г.):

О, это смуглая окалина
В солончаковом серебре!..
О, Родины моей окраина,
Где на горячем пустыре
Верблюд, поджавший губы тонко,
Орёл о четырёх ногах,
Где зноя выцветшая плёнка
Легла на стёкла в поездах... [Блажеевский, 2015, с. 122].

Ощущение невыносимой жары и «обезвоженности» природного пространства, создаваемое с помощью метафорического объединения образов окалина и солончака, заставляют читателя не восхищаться гордым орлом, а испытывать жалость к измученной птице. Более того, может показаться, что она вовсе потеряла способность летать, т.к. крылья превратились в ноги – «Орёл о четырёх ногах» [Там же]. Другой вариант – обращение к образу орла как элементу государственной символики («В Сокольниках сентябрь. И я к Преображенской...», 1997 г.): «Что жил певцом опальным / Под сенью то серпа, / То нового орла...» [Блажеевский, 2015, с. 377]. В этом случае выражение «под сенью» употребляется в ироническом смысле, а образ орла как бы накрывает лирического героя, лишая лучей славы.

К более продуктивным орнитологическим образам в творчестве Е. Блажеевского (как в качественном, так и в количественно смысле) относится «соловей». Как пишет Д. Чэнь: «В русской поэзии XVIII–XX веков орнитоним соловей занимает второе место по частоте обращения к нему русских поэтов после лексемы орел» [Чэнь, 2020, с. 33]. Коннотативные компоненты символа, эмблемы, знака «соловей» разнообразны. Примечательно, что «... "соловей" выступает и как символ-лейтмотив метатекста русской поэзии в целом, и как индивидуальноавторский символ,

элемент отдельной поэтической системы» [Азбукина, 2001, с. 63]. Наиболее частотным семантическим компонентом данного образа у Е. Блажеевского является «поэт» (соловей) и «поэзия» (его пение). К этому плану содержания автор всегда обращается в контексте мотива поэта и власти, особенно актуального в советское время. Переживая цензуру, мешающую художественной реализации товарищей по перу, так, словно бы она касалась его самого, Е. Блажеевский художественно формулирует свои переживания: «Невесело в моей больной отчизне, / Невесело жнецу и соловью» [Блажеевский, 2015, с. 144]. Соловей в этом примере становится поэтизированным синонимом словосочетания «на дуде игрец». Присущий оригинальной фразе сниженный стиль благодаря замене компонентов словосочетания вступает в антонимичные отношения привычно-угадываемого и нового значений, из-за чего бурлескным способом создаётся комический эффект. Однако по контексту стихотворения читатель понимает, что смех этот на самом деле трагический, от бессилия. Отдельного внимания заслуживает произведение «Когда соловьёнок впервые пытается петь...», сюжет которого становится развёрнутой метафорой насильственного разрыва преемственности поэтических поколений в СССР. Каждому «соловьёнку» – пишет автор – нужен пример «удалого сорви-соловья». Однако развитие литературы в жёстких рамках исторических реалий приводит к культурной трагедии:

...Учитель поёт, но судьба выставляет силок —
И вот уже бьётся учитель в силке птицелова.

Нарушена связь восприятия и словаря

Рулад соловьиных... Поёт соловьёнок мучительно.
Как важно ему превзойти самого соловья,
Но как превзойти, если нет на деревьях учителя...

[Блажеевский, 2015, с. 254].

Развитие литературы всегда строилось на переосмыслении и часто

даже противостоянии нового – старому. Поэтому сладкое пение становится «мучительным», т.к. нет того, кто будет воспитывать и обучать подрастающее поколение своим «удалым» примером. Вне контекста темы творца и власти для поэтики Е. Блажеевского характерно появление соловья исключительно в ночное время суток, когда его пение становится элементом создания интимной ночной атмосферы. При этом с помощью аудиальной эмблематики в этом случае передаётся спокойствие, радость и гармоничное единение лирического героя с окружающей средой, как в стихотворении 1982 года: «Собака... / Соловей... / Невольный стон... <...> И потому безмолвие легло, / Что в темноте, / Не следуя примеру, / Желают страстно, / Говорят легко, / Но в меру...» [Блажеевский, 2015, с. 337]. Как видно, соловьиное пение называется метонимически и является элементом целого ряда звуковых образов. Отсутствие пения выражает, напротив, факт печали и даже тревоги лирического субъекта, однако описывается как более явный, «объёмный» образ (стихотворение 1989 года):

Больная смерть выходит на дорогу,
Тяжёлый воздух лапами когтя.
Мы прожили своё, и слава Богу,
Но каково тебе, рождённое дитя?..

<...>

Такие времена...
Но мы пока что дышим
И пусть в ночи поют не соловьи,
Ты слышишь: кошки пронесли по крышам
Сухое электричество любви?.. [Блажеевский, 2015, с. 75].

Замена величественного и прекрасного пения соловья на сниженный аудиальный образ кошачьего воя характерен, т.к. символизирует огрубление и деградацию самого времени, в котором предстоит расти новым поколениям. Таким образом, анализ трансформации орнитологических образов в поэзии Е. Блажеевского позволяет говорить об общей

традиционности его художественных интенций. Однако конкретные виды птиц, становясь частью мифопоэтической системы писателя, преобразуются в индивидуально-авторские символы.

2.4. Онейрическое пространство в поэзии Е. Блажеевского

Мотив сновидения, образы, характерные для онейрического пространства, часто встречаются на страницах произведений мировой литературы как часть семантического ореола иной реальности, находящейся между жизнью и смертью. Использование подобной идиоматики позволяет органично вписать онейрическую эмблематику конкретного автора в широкое поле литературной традиции. Тем не менее в связи с этим изображаемые картины сновидений становятся по большей части обобщёнными. Особое отношение к традиционному использованию сна в качестве приёма в рамках художественного текста наблюдается у русскоязычных авторов, сделавших его (сон) не рядовым элементом повествования, а индивидуализированным пространством внутреннего мира героя, вписанным в общее пространство произведения. Благодаря этому онейрический код русской литературы непрерывно развивается через взаимосвязь сновидения конкретного персонажа с индивидуальным авторским мифом и далее – с мировой литературной традицией. Неслучайно А. Ремизов в труде «Огонь вещей. Сны и предсонье» пишет: «Сон, как литературный прием – без него по-русски не пишется...» [Ремизов, 2002, с. 152]. Именно поэтому вопросы изучения особенностей онейрического пространства и сегодня актуальны в отечественном литературоведении. В настоящий момент существует широкий спектр научных трудов на эту тему под авторством таких учёных, как В.В. Савельева («Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей») [см.: Савельева, 2013], О.В. Федунина («Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции)») [см.: Федунина, 2013], Д.А. Нечаенко («Сон, заветных исполненных знаков») [см.: Нечаенко, 1991], Н.А. Нагорная («Онейросфера в

русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм») [см.: Нагорная, 2004], К.В. Байрамова («Мотивы и поэтика сна в лирике А. Блока») [см.: Байрамова, 2003], Т.Ф. Теперик («Литературное сновидение: терминологический аспект») [см.: Теперик, 2007] и др. Исследование этой проблемы в творчестве Е. Блажеевского кажется нам важным элементом изучения художественного мира поэта во всей его полноте. Работа над анализом онейрического пространства по понятным причинам предполагает преодоление порога художественной неясности, с которой приходится считаться любому исследователю этого вопроса. Ю.М. Лотман в труде «Семиосфера» посвящает отдельную главу («Сон – семиотическое окно») этой теме, замечая: «Сон — это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка. Основная особенность этого языка — в его огромной неопределенности. Это делает его неудобным для передачи константных сообщений и чрезвычайно приспособленным к изобретению новой информации» [Лотман, 2000, с. 124]. В ситуации изучения онейрического пространства в художественном произведении исследователь берёт на себя функцию «переводчика», которому для объективности и детальности расшифровки сна необходимо владеть знанием не только об общих закономерностях и традиционных приемах, используемых в сфере этой темы, но и об особенностях поэтики отдельного автора: последовательное обращение к поэтической традиции не только содержательно, но и формально; частотное использование лирического «Я»; самобытное сочетание интровертивных черт характера лирического «Я» и экстравертивных – лирического героя и т.д. Многоуровневое и разноплановое пространство художественного текста Е. Блажеевского на данный момент малоизучено. Физическая реальность поэтического мира автора вступает в причудливое взаимодействие с пространством ирреальным, значимой частью которого является пространство онейрическое – этот факт определяет актуальность исследования этой проблемы.

Говоря о терминологической стороне вопроса, следует заметить, что

понятия «сон» и «сновидение» по существу имеют разные значения. Как отмечает И.П. Поборчая: сон – это «противоположное бодрствованию состояние лирического субъекта», а сновидение – «процесс, формирующий в сознании человека определенные картины и образы, т.е. в рамках художественного текста приобретающий сюжетное выражение» [Поборчая, 2016, с. 56]. Однако она же замечает, что онейрические мотивы в художественном тексте могут быть представлены через опосредованный пересказ сновидения, через воспоминания героя или вовсе описание спящего человека, поэтому синонимичное употребление терминов «сон» и «сновидение» в данном случае можно считать оправданным. Кроме того, в трудах по изучению онейрического пространства эти понятия традиционно используются в качестве синонимов, поэтому мы также будем употреблять эти термины как тождественные. Заметим, что в исследованиях, посвящённых данному вопросу, принято говорить не только о сновидениях в буквальном значении, но и о видениях, появляющихся у героя ввиду состояния изменённого сознания – например, болезни. Однако мы будем разделять онейрическое пространство (т.е. пространство, напрямую или косвенно связанное со сном) и патографическое, которое с выходом ряда работ Е.Г. Трубецковой принято называть морбуальным (т.е. связанным с болезнью) [см.: Трубецкова, 2021].

Через изображение пространства сна писатель может дать метафорическую характеристику внутренних переживаний героя или ввести в повествование эпизод, стилистически не сочетающийся с основной тканью произведения, но необходимый идейно. В этом качестве сон всегда привлекал художников слова, например, как возможность сочетать реальное и фантастическое, не нарушая внутритекстовой когезии в рамках единой концепции повествования. Е. Блажеевский использует мотив сна в своей лирике в том числе с этой целью. Так, в стихотворении с говорящим названием «Сон» (1983) с помощью введения в текст сюрреалистичных образов автор подчёркивает абсурдность расставания с возлюбленной,

невозможность воссоединения с ней: «Навстречу ехал грузовик пустой, / А за рулем кривлялась обезьяна» [Блажеевский, 2015, с. 311]. Кроме того, мнимое воспоминание наполняется символическим подтекстом: появляются рытвины и кочки как препятствия на пути к героине, чёрная вода как предзнаменование неудачи, ледяной ветер, традиционно сочетающийся в поэзии Е. Блажеевского с семантическими концептами «боль», «печаль», «одиночество», о чём мы говорили ранее, и снег, в котором как бы растворяется окружающая действительность сна вместе с возлюбленной лирического героя. Сочетание данных аспектов в онейрическом пространстве позволяет свободно ускорять или замедлять время действия, совмещать образы, соседство которых в ином случае воспринималось бы как тривиальная условность (описание погоды в качестве психологического параллелизма). Отметим, что подробное описание онейрического пространства стихотворения позволяют прочувствовать «вязкость» сна. События, развивающиеся помимо воли лирического героя, идут как бы в обычном темпе, в то время как сам он, пытаясь добежать до возлюбленной, ощущает себя неспособным ускориться, замедленным окружающей атмосферой. Разница в восприятии времени приводит к заключению: «Ты лишь на миг возникла и пропала...» [Блажеевский, 2015, с. 311]. При описании фантастических событий сохраняется целостность перцептивной реальности лирического героя, а под воздействием эмоций бессознательно моделируется ирреальная обстановка сна – комплексный образ кривляющейся обезьяны за рулём едущего по бурьяну грузовика появляется внезапно, как бы отвлекая на себя внимание героя. Неожиданное появление этого образа в предпоследнем четверостишии разрушает уверенность лирического героя в возможности докричаться до возлюбленной: от «Я закричал: «Куда же ты, постой!..», до «И что кричать...» [Там же]. Совмещение противоположных по своей сути приёмов художественной иллюстративности без выявления противоречий возможно в рамках текста стихотворения потому, что читатель не подвергает сомнению

эмоциональную конгруэнтность лирического героя, получившую неординарные способы выражения в контексте сновидения. При этом ирреальный образ, маркирующий переход героя от надежды на воссоединение к безысходности, подчёркивает состояние тотального бессилия, когда в мире сна, где возможно всё, не получается ни добежать, ни докричаться до возлюбленной. Добавим, что анализ эмоциональных концептов в лирике Е. Блажеевского является актуальным вопросом. Думается, что исследование этой проблемы, как было показано С.В. Губановым на примере творчества М. Цветаевой [см.: Губанов, 2024], в будущем будет способствовать более детальному изучению перцептивной основы онейрического пространства в поэзии Е. Блажеевского. На первый взгляд кажется очевидным, что над снами персонажей властен исключительно автор: «Им (персонажам) снится то, что хочется автору. Он творец и имитатор чужих снов, соглядатай чужих сновидений. Подарить убедительный сон своему персонажу – значит приблизиться к разгадке законов сновидений. Точнее и чаще создать сновидение по своим, писательским законам воображения» – пишет В.В. Савельева [Савельева, 2013, С. 3-4]. Описание сновидения является особой формой выражения авторской мысли: хорошо продуманное действие во сне способно донести до читателя подсознательные интенции персонажа в более убедительном виде, чем, например, через его речь или трезвые мысли, которые герой вполне мог бы контролировать. Поэтика сновидения, как пишет Т.Ф. Теперик, «является порождением не Бессознательного сновидца, но авторского замысла, т.е. Сознательного, как бы реалистично и жизненно не был изображен тот или иной литературный сон» [Теперик, 2007, с. 50]. Однако в ситуации с лирической поэзией дело обстоит несколько иначе. Так, Е. Блажеевский, моделируя онейрическое пространство в своих стихотворениях, часто изображает «реальность сна» в той её форме, которую смог уловить в реальном сне и осознать уже наяву. В таких ситуациях сновидение становится не детально продуманной метафорой, описывающей переживания

героя, а полноценным миром, временно посещаемым героем. Важный аспект такого изображения – герой у Е. Блажеевского, как правило, является выражением авторского «Я». Именно поэтому автор в подобной ситуации выступает по отношению к действию во сне не столько в роли Творца, сколько в роли летописца, запечатлевающего реально увиденное онейрическое пространство в поэтической форме. Обратимся к упомянутому выше стихотворению «Сон»:

Мне снились дождь и черная вода,
Текущая ручьем по косогору.
И мучил голос, шедший в никуда:
«Зачем – одна?.. Зачем в такую пору?..

<...>

А ты шагала в стареньком плаще,
Который, помню, вместе покупали.
И я невольно увеличил шаг.
Переступая рытвины и кочки,
Я вышел на немислимый большак,

<...>

И дул с предгорья ветер ледяной,
И снег пошел лепить куда попало.
И что кричать, когда за пеленой
Ты лишь на миг возникла и пропала...

[Блажеевский, 2015, с. 311].

Простота повествования, а также употребление всех глаголов в прошедшем времени создаёт впечатление, что автор только очнулся ото сна и теперь пытается описать увиденное. Именно поэтому кажется, что лирический герой, являющийся в данном случае отражением авторских мыслей и переживаний (практически сведённым к лирическому Я), не

контролирует ситуацию в художественном осмыслении сна, как Е. Блажеевский не контролирует действие во сне реальном. Вслед за автором персонаж старается уловить суть происходящего в меру своих ограниченных возможностей в пространстве сновидения, где нет возможности догнать уходящую возлюбленную, как ни старайся бежать, где обстановка подстраивается под эмоциональное состояние так, что параллелизм кажется бессознательно введённым в текст приёмом. При этом герой находится в одном из двух состояний: либо бежит, в надежде догнать уже ушедшее, либо замирает, осознавая безысходность происходящего. В литературной традиции поэтического изображения сна эти два состояния часто совмещаются: лирический герой в хрестоматийном стихотворении Н. Гумилёва «Заблудившийся трамвай» лишь «вскакивает на подножку», а далее стоит на месте в то время, как его уносят таинственные силы. Однако для поэтики Е. Блажеевского такое совмещение нехарактерно.

Несмотря на тот факт, что в творчестве Е. Блажеевского лирический герой чаще всего выступает в роли рупора авторской мысли, полностью выражая не только идеи, но и эмоции последнего, онейрическое пространство не может избежать художественной деформации под пером поэта даже при попытке описать реально увиденный сон. Ю.М. Лотман пишет: «пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение. Эта непересказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность» [Лотман, 2000, с. 126]. Поэтому описываемая в анализе стихотворения авторская роль «летописца» условна и подразумевает отсутствие активного действия по перестройке онейрического пространства в поэтическом тексте, попытку оставить сюжет сновидения, насколько это возможно, нетронутым. Уверенность в такой интерпретации придаёт не только традиционное для творчества Е. Блажеевского соответствие лирического героя автору с его мыслями и чувствами, но и подход поэта к созданию поэтического текста. Думается, что биографический подход в

определении главных авторских интенций может способствовать новому взгляду на художественный текст, что, например, было ярко продемонстрировано П.Л. Чуйковым на материале романа Э. Золя [см.: Чуйков, 2024]. Как вспоминает Ефим Бершин, друг поэта, Е. Блажеевский «не писал о том, что его не волновало», не гнался за большими тиражами и мог долго не сочинять вообще [Бершин, 2015, с. 437]. Именно потому, что его личные переживания должны были «настояться», лето, которое он встречал с приподнятым настроением, могло пройти без стихов, а далее «с первыми дождями и северным ветром, в тот промежуток, когда лето уже кончилось, а стихи еще не пришли, на него было больно смотреть. А потом, где-то к началу октября, ко дню рождения он уже приходил в нормальное состояние и — с новыми стихами» [Бершин, 2015, с. 438]. Многие стихотворения Е. Блажеевского отражают реальные события и эмоции, которые он переживал, сублимируя их посредством работы со словом. Вслед за поэтом его лирический герой часто страдает от бессонницы, поэтому онейрическое пространство в творчестве Е. Блажеевского наиболее ярко выражено в пограничном состоянии между сном и бодрствованием. Для такой ситуации характерны ощущение усталости, не позволяющее герою заниматься чем-то продуктивным, но и невозможность полностью погрузиться в сон, что приводит к слабоконтролируемому мыслительному процессу, суть которого заключается в переходе (часто бессознательном) от одной ассоциации к другой. Однако, как правило, в подобных размышлениях соблюдается единство темы. Более того, к концу таких размышлений лирический герой как бы «трезвеет» ото сна и формулирует вполне сознательные выводы. Ярким примером является стихотворение 1990 года, названное по первой строке:

Профиль стула, напоминающий букву «h»,
Зеркало, вобравшее смуту осенней ночи,
И душа, пополняющая нелепый багаж
Впечатлений от бессонницы, а короче —

Меловое безумие света в моём окне
И сияние нимба торжественное, как на иконах...
Говорят, что души умерших лежат на луне
(если верить Ванге, то в продолговатых флаконах).
Только кто мы и что мы в немыслимой бездне лет,
Коли наша судьба: произвол, слепота, беспечность...
И не надо замысла, чтоб сколотить табурет,
И не нужно губ, чтоб в пространство вдохнуть бесконечность...

[Блажеевский, 2015, с. 192].

В этом стихотворении отчётливо видно, как от конкретных бытовых образов повествование уходит в область абстрактных философских рассуждений. От бессвязно-ассоциативного восприятия окружения («Профиль стула, напоминающий букву “h”»), до вполне сознательных выводов («И не надо замысла, чтоб сколотить табурет, / И не нужно губ, чтоб в пространство вдохнуть бесконечность...») [Там же]. Мотив бессонницы актуализирует темы «потери», «ухода из жизни». Этот вполне традиционный в русской поэзии семантический ореол может расширяться или сужаться в творчестве отдельного поэта. Например, у А.А. Ахматовой, чьи стихи с большим удовольствием читал Е. Блажеевский, как пишет Г.П. Козубовская, – «Бессонница – синоним тревоги... Бессонница, хотя и связана с небытием, удерживает героиню в здешнем мире. Память как ее составляющее, наоборот, приводит ее к границе жизни и смерти» [Козубовская, 2011, с. 197]. В творчестве Е. Блажеевского мотив бессонницы также соседствует с темой небытия, однако перспектива лирического героя часто смещается с позиции стороннего наблюдателя в центр действия, описывая «небытие» изнутри. В стихотворении 1986 года «Телефон молчит в ночи...» повествование строится на ощущениях души, уже покинувшей тело. Наблюдая за поминками, подводя итоги жизни, лирический герой жалеет о невозможности уснуть:

...И нельзя в тепле свечи
С головой уйти, как в сено,
В сладкий сон
и спать в ночи
Без вина и седуксена.
Спать... Но это не дано.
Видно, срублен дуб старинный.
Хочется уйти на дно
Затонувшей субмариной... [Блажеевский, 2015, С. 172-173].

Через аллюзию на лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» Е. Блажеевский продолжает говорить о сне как о временном спасении, позволяющем «забыться», но возможном только при жизни. Поэт часто говорит о жизни как об одной из форм существования души. Телесность этой формы сопровождается ощущением ужаса от постоянного взаимодействия с бытием. В этом смысле его лирический герой делает вполне однозначный вывод: «И всего сложнее – жить, / Ибо жизнь страшнее смерти» [Там же]. Однако если при жизни сон может стать временным обезболивающим, то смерть позволяет «заснуть» лишь телу. Вечный сон, «холодный сон могилы», становится для Е. Блажеевского синонимом бессонницы: душе без тела не нужно спать, а значит, и «забыться» не удастся – неслучайно «дуб старинный», традиционный символ жизни, оказывается в стихотворении срубленным.

Тем не менее бодрствование в ночное время далеко не всегда в лирике поэта связывается с негативными эмоциями. Если лирический герой добровольно отказывается ото сна, то перед ним открывается удивительный ночной мир, погружённый в интимную атмосферу, за которой тот наблюдает с невиданным вниманием к деталям, как в стихотворении 1982 года «Собака... Соловей... Невольный стон...»:

...Невольный стон...
Сверчок...

Листва...
Обрывок разговора...
В переплетенье звуков погружен
Глубокий сон
Весеннего простора.
И потому безмолвие легло.
Что в темноте,
Не следуя примеру,
Желают страстно,
Говорят легко,
Но в меру... [Блажеевский, 2015, с. 337].

Лирический герой старается объять всё происходящее вокруг, собирая общую картину ночной жизни из пазлов в виде назывных предложений. Автор с упоением описывает сон как нечто, окутывающее пространство: «Глубокий сон / Весеннего простора» или «Я наблюдаю уснувший в мерцании город» («Ночные стихи») [Блажеевский, 2015, с. 287]. Для Е. Блажеевского привычно задействовать в описании обстановки зрительные образы, однако отсутствие света в ночное время приводит к ситуации, когда лирический герой больше слушает, чем смотрит. «Невольный стон... / Сверчок... / Листва... / Обрывок разговора...» – аудиальные образы позволяют как бы закрыть глаза и от конкретных деталей местности перейти к метафизическим рассуждениям. Визуальные образы возникают редко, как вспышки света в темноте, с постепенным затуханием. Превалирование звукового восприятия над другими видами перцепции наблюдается и в стихотворении «Ночные стихи» (курсив наш):

Хлопнули дверью, сверкнуло стекло в темноте,
Гаснет звезда, отражаясь на черном капоте.
На угомон в городской беспокойной черте
Звуки ушли по волнам человеческой плоти.

Здравствуй, прохлада!.. Теперь о заботах — молчок.
Общая кухня добреет в оранжевом свете,
Чайник, кипя, свиритит, как запечный сверчок,
Новый кроссворд напечатан в вечерней газете.
Завтра суббота. В приемнике переносном
Тихая музыка комнату переплывает.
Слышится треск за стеной, то сосед перед сном
Свой допотопный коричневый шкаф открывает.
Зрелая ночь целиком завладела Москвой,
Лишь запоздало спешит по Кропоткинской транспорт
Да ветерок-бедолага приносит морской
Шум нескончаемый – голос родного пространства.
Это деревьям не спится в московской ночи –
Тесен деревьям бульвара асфальтовый ворот,
И с этажа своего, как с большой каланчи,
Я наблюдаю уснувший в мерцании город...

[Блажеевский, 2015, с. 287].

Как видно, наблюдая за «уснувшей» Москвой, лирический герой больше вслушивается, чем всматривается. В отличие от бессонницы, «состояния «непоэтического» (по замечанию Г.П. Козубовской), добровольное бодрствование в ночное время, напротив, способствует появлению вдохновения и имеет множество положительно окрашенных семантических ассоциативных связей [Козубовская, 2011, с. 198].

Онейрическое пространство в поэзии Е. Блажеевского часто связано с мотивом поиска ответов на экзистенциальные вопросы, приводящим к глубокому рефлексивному процессу. Если рефлексия протекает в границах сновидения, то, как правило, сопровождается «кошмарами». В такой ситуации окончательное пробуждение ото сна возможно не сразу после пробуждения физического – требуется определённое время для того, чтобы

прийти в себя. Именно это происходит в стихотворении 1983 года «На даче»:

Проснешься в темноте —
Раскаянье и жуть
Опять собою заполняют грудь.
Ворочается крик,
И сердцу тяжело,
Как будто над тобой
Летает НЛО...
И возгласа падучая звезда
Летит во тьму
Сырой весенней дачи.
Скребется за стеклом
Подобие куста.
А изнутри душа
Скребется по-собачьи... [Блажеевский, 2015, с. 339].

Сон обрывается среди ночи, когда мир ещё не приобрёл чёткие очертания: вокруг темнота, за стеклом скребётся не куст, а «подобие куста». При этом реальность физическая не просто выстраивается через параллелизм, а буквально отзеркаливает внутреннее состояние лирического героя: во тьме, поглощающей звезду возгласа, «Скребется за стеклом / Подобие куста» и точно так же во тьме внутренней «...душа / Скребется по-собачьи».

Таким образом, изображение онейрического пространства в творчестве поэта способствует детальной передаче эмоций лирического героя благодаря использованию визуальных и аудиальных образов. Сочетая реальные и ирреальные предметы, явления и существ, автор доводит переживания персонажа до высшей точки через абсурдность художественного действия. Кроме того, сон как процесс даёт возможность лирическому герою Е. Блажеевского временно избежать невыносимого давления бытия. С этим

напрямую связан мотив бессонницы, актуализирующий тему экзистенциальных размышлений. Наконец, мотив ночного бодрствования, напротив, появляется в интимной лирике и связан с жизнеутверждающими мыслями, приятными эмоциями персонажа.

Анализ поэтического мира Е. Блажеевского через призму системы мотивов и образов позволяет заключить, что пространство в его лирике является не просто фоном, а активным, структурообразующим началом, раскрывающим глубину авторского мироощущения. Центральным для поэтики автора становится взаимопроникновение двух ключевых хронотопов — урбанистического и природного. Москва предстаёт пространством отчуждения, «бездомности» и одинокого созерцания, в то время как традиционные символы природной свободы — поле, степь, ветер, море — обретают двойственную семантику, трансформируясь из воплощения воли в образы экзистенциальной пустоты, тоски и метафизической потерянности.

Традиционные для русской литературы образы подвергаются у Е. Блажеевского последовательному индивидуально-авторскому переосмыслению. Сад, птицы, река, звёзды, луна и др. лишаются восхищённо-романтического ореола, наполняясь трагическим или меланхолическим содержанием, что позволяет поэту конструировать собственную мифологию одиночества и неприкаянности. В этом мире особая роль отводится воде как универсальному медиуму: акватические образы (от неконкретизированных дождя, тумана и талого снега до Москвы-реки) связывают внешнее и внутреннее, прошлое и настоящее, фиксируя как состояние скованности и страх смерти, так и моменты долгожданного обновления жизни.

Проведённый анализ подтверждает, что художественное пространство лирики Е. Блажеевского представляет собой целостную и динамичную систему. Через взаимодействие и противопоставление ключевых хронотопов, переключку с литературной традицией и её оригинальное преломление, а также через насыщенную образность онейрических и акватических мотивов

поэт создаёт уникальную модель мира, в центре которой находится рефлекслирующее авторское «Я», вечно балансирующее на грани между отчаянием городского бытия и пугающей свободой природных просторов.

ГЛАВА 3.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ Е.БЛАЖЕЕВСКОГО

3.1. Традиционные жанры лирической поэзии и их трансформация в творчестве Е. Блажеевского

Формальные изменения поэтического языка стали объектом исследования для целого ряда учёных (М.Л. Гаспаров, Н.Л. Лейдерман, В.И. Тюпа и др). В рамках изучения этого вопроса были созданы многочисленные диссертации (И.В. Аведова [см.: Аведова, 1999], Л.Г. Анисимова [см.: Анисимова, 2005], С.Ю. Артёмова [см.: Артёмова, 2020, с. 448] и т.д.) и монографии (Е.Е. Завьялова [см.: Завьялова, 2006], У.Ю. Верина [см.: Верина, 2019], С.Ю. Артёмова [см.: Артёмова, 2020] и др.). Перед тем, как начать разговор на тему, вынесенную в заголовок параграфа, важно сказать об общих тенденциях эволюции жанров в поэзии конца XX – начала XXI вв.

Уже на этапе трактовки термина «жанр» возникают некоторые разночтения, связанные с внутренней диалектичностью этого понятия. Ю.В. Стенник подчёркивает, что эта литературоведческая категория предполагает «консерватизм»: «Жанр как бы нейтрален по отношению к неповторимой индивидуальности произведения. В этом смысле категория жанра отмечена печатью консерватизма. И соответственно в историко-литературном процессе жанр выполняет роль фактора стабильности» [Стенник, 1974, с. 175]. Д.С. Лихачёв, обобщая идеи о проблематике литературного жанра, делает вывод: «...категория литературного жанра – категория историческая, и литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются» [Лихачев, 1971, с. 42]. Современная трактовка неизменно указывает на «нестатичность» жанра: «Давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции – и

совершается эта эволюция как раз за счет “основных” черт жанра...» – пишет Ю.Н. Тынянов [Тынянов, 1993, С. 122-123]. Таким образом, общая стабильность жанровых форм органически сочетается с исторически (и не только) обусловленными поисками новых воплощений художественной мысли. Исходя из этого, мы будем понимать жанр как одновременно «способ видения и отношения к действительности» [Пал, 1996, с. 8], «целостную организацию формальных свойств и признаков» [Гачев, Кожинов, 1964: с. 19], при этом «динамическую систему признаков» [Артёмова, 2020, с. 6]. Последнее особенно важно в современном жанровом дискурсе применимо к поэзии.

Исследование собрания поэтических сочинений автора – важный элемент анализа его творчества: «Лирическая книга является одной из составных форм наряду со стихотворным циклом, сборником, собранием стихотворений, томом лирики в собрании сочинений поэта. Она является формально-содержательной структурой моно- или полицентрического свойства, материализующей комплексное и концепированное художественно-речевое высказывание поэта, овеществленное в отдельном издании, облеченное в полиграфическую “одежду”» [Мирошникова, 2004, с. 56]. Отметим, что при жизни было опубликовано только два сборника: «Тетрадь» (1984) и «Лицом к погоне» (1994). Далее в 2001 году вышла в свет посмертная книга стихов «Черта», «составленная самим автором накануне его безвременной кончины» [Блажеевский, 2001: с. 4]. Спустя четыре года Союз российских писателей спонсирует выпуск «Монолога», книги, «наиболее полно представляющей поэтическое наследие выдающегося русского поэта Евгения Ивановича Блажеевского (1947-1999)», в основу которой «легла подготовленная им при жизни рукопись» [Блажеевский, 2005, с. 2]. Она примечательна тем, что включает в себя некоторые живописные работы автора в качестве иллюстраций.

Автор предпочитал выстраивать лирические книги через продуманное объединение циклов, стихотворения – в циклы, а циклы выстраивая в

определённом порядке, о чём свидетельствует архитектура каждой составленной при жизни лирической книги. Однако в основу структуры «Монолога» положен хронологический принцип, что идёт вразрез с идеями поэта.

Если проанализировать наиболее полный сборник поэтических произведений Е. Блажеевского «Письмо», вышедший через 16 лет после смерти автора, но составленный на основе его циклических образований, можно заметить характерные изменения формально-содержательной стороны художественных текстов, идущих от начала к концу книги. Отметим, что в эту поэтическую книгу вошли стихотворения из «Тетради» и «Лицом к погоне» (прижизненных сборников), а также «Черты» в том порядке и редакторском качестве, который задумывал Е. Блажеевский. Именно поэтому наше внимание в большей степени уделяется книге 2015 года. Н.Л. Лейдерман говорит о книге стихов как о «метажанре», определяющем сверхзадачу собранных и выстроенных автором в определённом порядке стихотворений [см.: Лейдерман, 2010].

Пространство и время как художественные категории имеют значительное влияние на определение жанра: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [Бахтин, 1975, с. 234]. Это замечание особенно важно в контексте анализа лирической поэзии, где в качестве действующего лица часто выступает лирический герой или лирическое «Я». Понятие «метажанр» в этом контексте раскрывается как «способ функционирования метода в культуре, когда опыт усваивается не через строгий количественно-качественный канон, не через жестко определенные признаки произведения, а через концептуальную позицию, через общие пространственно-временные отношения» [Бурлина, 1987, с. 45]. Среди прочего, сюжетные и

композиционные решения в рамках отдельного произведения являются важными факторами определения жанра в современном его понимании.

Для начала осветим тематическое поле. Наиболее конкретные факты освещаются в стихотворениях первой трети «Письма»: здесь поэт вспоминает страницы молодости, критически осмысляет свои поступки и обобщает эволюцию собственных взглядов на семейную жизнь, историю, политику и т.д. Как уже было сказано, в большинстве стихотворений формальная сторона подчинена содержательной: для поэта-«семидесятника» первостепенны лирические переживания и глубокая художественно осмысленная рефлексия (отсюда широкое употребление эмотивной лексики). Последнее становится неотъемлемой частью творчества Е. Блажеевского, для которого характерна глубокая художественно рефлексия. В этой ситуации возникает проблема соотношения лирического героя и лирического «Я» в поэзии автора, о которой было сказано в первой главе. Отметим также, что в последней трети XX века отечественная поэзия становится полем многочисленных экспериментов, связанных, в том числе, с жанрами стихотворных произведений. Е. Блажеевский обращается в большей степени к каноническим жанрам, которые, тем не менее, часто трансформируются в его творчестве, о чём мы поговорим далее.

Здесь можно сразу сказать о жанре послания, который сохранил в творчестве поэта свои традиционные черты. Интересно, как автор преобразует условно-эпистолярный характер. Е. Блажеевский часто использует в своих текстах элемент посвящения, указывая инициалы или, что чаще, фамилию адресата стихотворения. Однако в произведениях «Письмо» и «Последнее письмо» не указываются ни те, кто должен по задумке автора «получить» эти письма, ни даже год их написания. Это позволяет предположить, что тема ушедшей любви – эпистолярный жанр, как правило, используется автором в рамках любовной лирики – раскрывается через обобщение, без указания на реальных людей и конкретные события, а заглавие текста призвано усилить интенсивность переживания. Текст

«Неотправленного письма» построен как серия вопросов, адресованных неизвестному собеседнику:

«А вы видали чаек поутру,
Когда они скользили над волнами
На голубом, как молодость, ветру,
Не ведая, что в мире есть цунами?..

А вы видали их среди камыша,
Когда они в закатный час плескались,
Соприкасая крылья, как душа,
Чьи половинки всё же отыскались?..

А вы видали чаек в октябре,
Когда погода балует всё реже,
И птица греет птицу на заре,
Ползущей вдоль пустынных побережий?..

А я?! Как опадающий цветок,
И головой клонюсь к земле по мере
Того, как ветер, шедший на Восток,
Бесследно гаснет в иглах криптомерий...»

[Блажеевский, 2015, с. 319].

Обращение к собеседнику на «вы» позволяет говорить о попытке соблюсти этикет письма, реализм и факт «неотправленности» которого как бы подчёркивается кавычками, графически имитируя цитатность текста стихотворения. Однако все вопросы несут риторический характер и становятся в большей степени платформой для лирических рассуждений через метафорическое описание ситуаций. Анафорическое обращение, начинающееся с противительного союза «а», усиливает эмоциональность произведения, каждая строфа которого синтаксически представляет собой отдельное предложение. Строфы проговариваются как бы на одном вдохе, о чём свидетельствуют многоточия в финальных стихах, создающих паузы

между катренами. Это признание, наполненное на три четверти счастливыми зарисовками, остаётся невысказанным как «неотправленное письмо» потому, что такое же красочное описание собственных эмоций приводит автора письма к неутешительному выводу, обременять которым его адресата, как кажется, не следует.

В.И. Тюпа отмечает развитие в современной поэзии жанра «воление»: «Самоопределение лирического субъекта в данном жанре можно назвать катафатическим. «Я» раскрывается не в том, чего оно лишено, не в переживании утраченных ценностей, а в своих интенциях самореализации. Самореализация собственно и составляет жанровый этос воления. Драматизм самореализации (личность внутренне шире своей внешней причастности к жизни) определяет основную эмоционально-волевою тональность жанра, предполагающего индивидуализированную суггестию позитивной солидарности с лирическим героем, суггестию надежды» [Тюпа, 2012, с. 29]. Для творчества Е. Блажеевского характерно обращение к реальным жизненным событиям и фактам – ситуация, мысли, переживания не конструируются, а констатируются. В рамках того же исследования истоков жанра «воление» учёный замечает: «В поэзии романтической эпохи наблюдается повышенная частотность слов «желание», «мечта». Нередко их выносят в заглавие» [Тюпа, 2012, с. 28]. Самое яркое в этом смысле произведение поэта-«семидесятника» – «Просьба»:

...И вас заклинаю,
Микробы,
Машины,
Моря!
Да будут уступы,
Да будут углы как из ваты!
И пусть не забудется
Горькая просьба моя,
Поскольку она

И наивна,
И не виновата.

Тебя,

Её будущий,
Невыносимый уму
И сердцу,
Которое хочет любить по старинке,
Прошу:
Покупай в ноябре
Для любимой хурму,
Хурму продают
Возле старого цирка,
На рынке... [Блажеевский, 2015 см.: с. 319].

Стихотворение построено как обращение к людям и окружающему миру – герой просит позаботиться о возлюбленной после его кончины. Элегичность темы смерти, не называемой прямо, но подразумеваемой, перекрывается яркими восклицаниями и заботой об остающейся в мире живых любимой. При столкновении противоположных мотивов первостепенным значением, как считает В.И. Тюпа, обладают пассионарные интенции – именно поэтому исследователь определяет жанр «Выхожу один я на дорогу...» не как элегию, а как воление. Нам кажется, что в применении к Е. Блажеевскому вполне допустимо уточнение различных жанровых аспектов без стремления к их явной и окончательной дифференциации, учитывая, что этот неканонический жанр можно рассматривать как один из видов эгического переживания. Так, в «Иронической элегии» 1975 года можно наблюдать обратную ситуацию: прямо высказанные желания лирического героя («О, я хотел бы стать / Таким как тот повеса...», «О, я хотел бы стать / И гордым, и бесстрастным...» и т.д.) трансформируются в смирение, принятие реальности («Но вышло всё не так») [Блажеевский, 2015,

с. 198]. Таким образом характерные черты волеия редуцируются под влиянием интенций лирического субъекта, однако сожаление о несбыточности мечтаний высказано в иронической манере, что оправдывает название стихотворения, но усложняет точное определение его жанра. По этой причине исследователи этого вопроса в рамках современной поэзии говорят об общих интенциях и явных трансформациях формально-тематических традиций, часто не стремясь к окончательному и однозначному определению жанра произведения.

Попытки мысленно вернуться в прошлое и разобраться в первопричинах настоящего часто оборачиваются неутешительными выводами. При этом темы, волнующие автора в первой трети поэтического сборника «Письмо», разнообразны. Разделение книги на три части условно, однако оно позволяет проследить эволюцию авторской поэтики в разные годы, т.к. большинство стихотворений следует друг за другом в хронологической последовательности, а те, что не подчиняются этому принципу, становятся ярким выражением художественных идей автора (как правило, тематических), раскрывающихся таким образом через устройство больших поэтических форм (книга стихов и цикл). Руководствуясь желанием определить примерные границы, в рамках которых меняется характер поэтического подхода автора, мы продолжим исследования художественного мира Е. Блажеевского в контексте выделенных нами трёх частей «Письма» для удобства. Продолжая жанрово-тематический анализ, отметим, что в первой части ещё встречаются воспоминания о счастливой любви («Цветаева, и Хлебников, и Рильке!..», 1974, 1984):

И разговор, что вязок был, как тесто,

Из-за смущенья, из-за суеты,

Волнует ощущением подтекста:

«Любимая?..»

«Мой милый, это ты?..»

Мне восемнадцать, но уже на части
Расколот мир, и столько чепухи,
Когда бы не особенное счастье
Любить искусство и читать стихи...»

<...>

Лишь этот миг на чувственном пределе
В каморке бедной близ Москва-реки...
Тогда не я, тогда Земля при теле
Была — как шарик с ниткой — у руки!..

[Блажеевский, 2015, с. 58].

Обратим внимание, что в открывающих стихотворения сборника часто имеют несколько датировок в связи с тем, что автор возвращался к их редакции. Следует также заметить, что в дальнейшем любовная лирика поэта будет сопряжена в основном с исповедальными мотивами, анализом печального настоящего и тоской по беззаботному прошлому. В этой части «Письма» любовь разных этапов жизни ещё не противопоставляется. Диалектический характер когезии книги стихов Е. Блажеевского (в сущности – его творчества) хорошо виден при сопоставлении произведений одной тематики из первой и третьей частей сборника. Сравним предыдущее стихотворение с лирической зарисовкой «Письмо»:

Желтеют медленные кроны,
Поют валторна и гобой.
Как над оркестриком, вороны
Кругами ходят над судьбой.

Погода и пейзаж меняются.
Тепла, мой друг, уже не жди.
Опять московские дожди
На улицах переминаются.

<...>

И с мешаниною в мозгу,
Как на постылую работу,
Я еду к женщине в субботу
Через огромную Москву... [Блажеевский, 2015, с. 353].

Любовь со временем превращается в повинность. Образы дождя, холода, ворон становятся маркерами смертельного кода, который у Е. Блажеевского, как правило, не совместим с любовными мотивами. Однако, как следует из следующего за этим стихотворения, любовь давно исчезла, о чём иронически пишет поэт («Товарняк»):

Как горько сознавать: тебя никто не любит,
Как страшно одному — на остром сквозняке...

<...>

Любви, причём большой, желают миллионы,
Никто не хочет сам кого-то полюбить...

[Блажеевский, 2015, с. 355].

Отметим, что во второй половине поэтической книги «Письмо» часто отсутствуют даты написания произведений. Лирическое самоощущение актуализируется в контексте мотива дороги: герой едет на товарняке, среди соломы и бочек, что только подчёркивает его одиночество. В таком же разрезе представлены переживания и размышления о жизни. В первой части сборника стихотворения ещё несут в себе элементы оптимистического настроения («Рождественская ночь», 1978):

Как хорошо в рождественскую ночь
Лежать в обнимку с милым существом,
Которое смогло тебе помочь,
Все беды отодвинув «на потом» [Блажеевский, 2015, с. 51].

Тяжесть жизни, страх перед бытием уже заметен, однако пока что он находится вовне: «А за стеной морозно и темно, / И кажется, что где-то воют

волки» [Там же]. Как бы в противопоставление этому читается «Я не спешу. Мне некуда спешить...»:

...Над головой горит ночной неон
И Лета протекает через лето,
Смывая начертания имён,
К чему всё это?..

Под лёгким ветерком уводит в крен
Листву, что ждёт июльского рассвета,
Но не смолкает горестный рефрен:
К чему всё это?.. [Блажеевский, 2015, с. 357].

Это стихотворение, написанное в 1979 году (через год после предыдущего), помещено автором в конец сборника, предваряя цикл «Осенние заметки», проникнутый всё теми же ощущениями печали и бессмысленности существования. Интересно, что, при всей традиционности поэтического мировоззрения Е. Блажеевского (творческих экспериментов у него значительно меньше, чем у коллег по перу), ранние произведения автора, как правило, имеют устоявшиеся жанрово-тематические и строфические формы: отчётливо выделяется любовная лирика, гражданская и философская и т.д.; предпочтение отдаётся общепринятому построению через четверостишия с перекрёстной рифмовкой и полными рифмами. Поздние стихотворения, напротив, осложнены нестандартной строфикой и ритмическими рисунками: «...поэтические зарисовки, написанные незадолго до внезапной, скоропостижной кончины поэта, свидетельствуют о том, что его поэзия стояла на пороге какого-то нового и многообещающего качества» – пишет Ю. Кублановский [Блажеевский, 2005, с. 5].

Если продолжать разговор об авторе в контексте композиции сборника «Письмо», то наглядной становится эволюция поэтического дискурса Е. Блажеевского. Границу между двумя первыми частями можно провести на стыке двух циклов: окончание «Профиля стервятника» и начало «Армейской

тетради». Именно с этого момента структура «Письма» приобретает характер элементов мозаики – каждое имеет уникальную форму выражения, лексику, синтаксическое и ритмическое устройство, сильно отличаясь от остальных, однако в их тесном соседстве рождаются новые смыслы. Неслучайно цикл предваряется сноской: «Хронология стихотворений предусмотрена автором». В работе «Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв.», разносторонне исследуя интересующий нас вопрос, У.Ю. Верина заключает: традиционное лирическое стихотворение расширяет свои границы за счёт повышения значимости повествовательной функции текста («эпизации»), усложнения субъектной структуры («полисубъектности») и, как следствие, увеличения объема. Так, стихи из «Армейской тетради» частично редуцируют свойственное более ранним произведениям стремление центростремительному действию, когда все события исследуются только лирическим субъектом, образ которого является явным отражением авторского сознания. Здесь же Е. Блажеевский вводит в структуру цикла стихотворения («Пётр Соловеевич Сорока» и «Шмелёв») с ярко выраженной фабулой и объёмными образами персонажей, вписанных в художественное действие, что не свойственно его поэтической манере. В случае исследования циклических форм поэзии принято говорить о лирическом герое, который у Е. Блажеевского максимально приближен к автору. Именно этим объясняется детальное описание не только переживаний героя, но и окружающих его локаций, которые соответствуют тем, что Е. Блажеевский посетил в годы армейской службы.

Эта же характеристика в полной мере распространяется на цикл «Всесоюзная география», описывающий размышления в пространстве Туркмении, Кавказа, Киева и других уголков страны, которые автор посетил в разные годы. Магистральным в этом случае выступает мотив дороги: автор часто говорит о движении лирического субъекта либо в урбанистическом пространстве («От Пушкина спускаясь по Тверскому...» [Блажеевский, 2015, с. 140]), либо от города к городу («Тянули миражи, / Вокзалы...»

[Блажеевский, 2015, с. 116]). Постоянные блуждания героя (в реальности, как в жизни) не умаляют своеобразия каждого топоса, выносимого, как правило, в заглавие текста. Так, при описании просторов в стихотворении «Урал» 1978 года автор на протяжении всего произведения использует чередование аллитераций на «р» и на «т», подчёркивая мнимую мягкость земли, в которой то и дело встречаются рытвины, камни и «комья», и вместе с тем чистоту и «святость» этого места (курсив и подчёркивания наши. – И.Н.):

Вороны *прослав*ляют К*ар*галу,
Вороны *кар*кают, последний слог глотая..
<...>
Здесь нету суеты заласканных земель,
Здесь всё наперечёт, здесь «только» или «кроме».
Как исповедь души, вобравшей вешний хмель,
На сотни *русских вёрст* *разбросанные* комья
Передо мной лежат в суровой нагоме,
Но *что-то* в них живёт *мучительно* и *свято*.
Такая нагота *присутствует* в *Христе*,
Распятая земля — воистину распята...

[Блажеевский, 2015, с. 138].

Обращение к преимущественно шестистопному ямбу с его длинной строкой, по нашим наблюдениям, позволяет размеренно и органично сочетать визуальные природные образы с философскими рассуждениями на этот счёт. Другое впечатление создаётся при прочтении «Петербурга» (1980):

Холодный град Петра
И неба бумазея,
И коммунальная
Угрюмая кишка...

Здесь люди бедные
И холодок музея
Соседствуют,
И жизнь
Течёт исподтишка.
Здесь ржавчина времён
Сползает по карнизам,
Здесь медленный туман
Вползает в рукава,
Здесь,
Камнем окружён,
Смотрю на то, как низом
Уходит под мосты
Холодная Нева

Здесь не найти домов
Купецких да простецких,
Кариатиды спят
В чахоточном дыму.
Здесь русские живут
Среди красот немецких
И город людям чужд,
Как и они — ему... [Блажеевский, 2015, с. 135-136].

Стихотворение, которое при классической каденции можно было бы записать тремя четверостишиями, приобретает особую строфическую форму. Пространство стиха, оканчивающееся рифмованной клаузой, делится на две части, создавая впечатление пронизывающего до дрожи холода. Графическая сторона текста как бы показывает, что лирическому герою хочется плотнее обернуться в одежду, сжаться, «съёжиться». Примечательно, что шестистопный ямб, выбранный Е. Блажеевским, чтобы показать широту

Урала, «ломается» и, напротив, иллюстрирует узкое и протяжное пространство «коммунальной кишки» и Невы.

Однако помимо медитативных стихотворений элегического характера, значимое место в этом цикле занимают произведения, относимые к злободневной социальной тематике. Именно здесь они наиболее полно выражают авторские переживания о будущем страны через рефлексию её прошлого и настоящего. «Невесело в моей больной отчизне...» — пишет Е. Блажеевский в 1990 году, предчувствуя надвигающуюся бурю [Блажеевский, 2015, с. 144]. «Сжимается шагрень страны...» — переживает он распад СССР двумя годами позднее:

Сжимается шагрень страны,
И веет ужасом гражданки
На празднике у Сатаны,
И оспа русской перебранки
Картечью бьёт по кирпичу,
И волки рыщут по Отчизне,
И хочется задуть свечу
Своей сентиментальной жизни.

Но даже там, где рвётся нить
Судьбы, поправшей дрязги НЭПа,
На дальних перекрёстках неба
Души не умиротворить... [Блажеевский, 2015, с. 142].

Гражданская лирика Е. Блажеевского отмечена глубокими переживаниями за свою Отчизну, которую поэт, хоть и критиковал, всегда любил и за благополучие которой волновался сильнее, чем за своё. Распад СССР, представленный как сжатие шагренивой кожи, актуализирует связь произведения с романом Оноре де Бальзака «Шагренивая кожа». Ставя на место главного героя народ и себя как его часть, поэт как бы намекает, что вместе со «сжатием страны» в результате глупых желаний и решений

миллионы людей сталкиваются с печальными событиями. Следует заметить, что автор подчёркивает тесную связь жизни страны и жизни отдельно взятого человека, не отделяя вторую от первой. Именно поэтому наивному, но искреннему порыву «...задуть свечу / Своей сентиментальной жизни» не суждено сбыться [Там же]. Объединённые в единую строфу первые восемь стихов описывают ужас «праздника Сатаны» и глубочайшую грусть героя. Последний же катрен выполняет функцию сонетного ключа, усиливая уже высказанную мысль: настоящая любовь и истинные переживания о своей стране так сильны, что даже после смерти душа не упокоится, зная, что «волки рыщут по Отчизне» [Там же].

Таким образом, разнородность стихотворений как элементов цикла позволяет в большей мере раскрыть авторский замысел крупной поэтической формы: в «Армейской тетради» в разных ракурсах рассматривается «казарменная жизнь», рассказывая об истории лирического героя, служившего в армии в середине 1970-х, и встреченных на этом жизненном этапе людей, а во «Всесоюзной географии» произведения собираются в калейдоскоп культурно-исторического и географического пространства страны, актуализируя гражданские мотивы в творчестве автора. Отметим также, что пейзажная лирика в классическом её понимании крайне редко встречается в лирике Е. Блажеевского: для его поэтики не характерно самоценное описание природы, оно выполняет функции фона действий и (что чаще) размышлений героев, усиливая иллюстративность их желаний, переживаний и интенций.

Последний и наиболее полный сборник Е. Блажеевского состоит из десяти художественных элементов: восьми циклов, венка сонетов и отдельных стихотворений из сборника «Черта», составленного автором, но выпущенного после его смерти в 2001 году. Однако продолжая разговор в рамках трёхчастной структуры «Письма», мы предлагаем условно отсчитывать третью часть от цикла «Заметки на полях». Как уже было показано, в творчестве Е. Блажеевского можно заметить развитие

поэтических тенденций, описанных У.Ю. Вериной в работе, на которую мы ссылались ранее. Там же исследовательница пишет, что увеличение объёма стихотворений авторов конца XX – начала XXI вв. может сопровождаться ослаблением фабульности повествования: «Отдельную проблему составляет композиционно-жанровая структура стихотворения: если в так называемом «большом» стихотворении от Н. Некрасова до И. Бродского важным элементом была сюжетность, переводящая произведение к границам лирики и эпоса, то на современном этапе, если понимать сюжет как “последовательность взаимосвязанных мотивов”, “большие” стихотворения могут быть и лишены его элементов» [Верина, 2017, с. 38]. Так, в современной поэзии «большие» стихотворения могут быть лишены классического сюжета, представляя собой размышление, потенциально бесконечный поток смыслов, смещение акцента на медитативность, ассоциативный ряд. Действительно, во второй части «Письма» можно найти множество примеров, подтверждающих этот тезис.

Примечателен здесь венок сонетов «Осенняя дорога»: через работу с этой непростой жанрово-строфической формой автор решает проблему смены образного и мотивного планов стихотворений, объединённых обобщённой идеей (размышления о жизни, подведение её итогов). Анализ этого произведения, выделяемого в рамках «Письма» как значимый элемент сборника наравне с циклами, будет посвящён отдельный параграф. Если бы не строгое следование формально-строфической традиции венка сонетов, определение жанра этого произведения было бы отдельным и неоднозначным вопросом. Однако эта проблема актуальна для большинства стихотворений, написанных с конца XX века. Границы жанра как формально-содержательного канона всё больше размываются в последние десятилетия, в связи с чем композиция произведений, определение их лирического субъекта и даже графический рисунок – всё это может оказывать влияние на исследователя при установлении жанра художественного текста: «Это касается авторских предисловий, послесловий,

сносок и комментариев к лирическим стихотворениям, эпиграфов, часто принадлежащих самим авторам, объемных посвящений и даже заглавий, сопоставимых с размерами всего текста, а также указаний на место и время сочинения произведения» [Орлицкий, 2008, с. 31].

Заметим, что в последние годы жизни Е. Блажеевский тяготел к малым формам поэзии. В третьей части книги стихов 2015 года можно найти множество художественных экспериментов, высоко оценённых впоследствии коллегами по перу («Набросок», 1997):

Серый московский денёк

Отговорил, поблёк.

С неба летит снежок —

Медленный порошок

Лепится по фасаду,

И открывается взгляду,

Сколько в округе сырого

Сурика,

 сколько олова

Оплавил фонари!..

Как на портрете Серова,

Сумерки,

 словно Ермолова,

Возникли в проёме двери [Блажеевский, 2015, с. 380].

Такие произведения, характеризующиеся как неканонический жанр этюда, в творчестве автора чаще появляются в конце 1990-х годов. Нарочито простые и угадываемые рифмы, помещённые в простую схему (ААВВСС) в рамках дольника, как бы подтверждающие небрежность, заложенную в названии, сменяются неожиданным графическим решением с необычной схемой рифмовки (DEF DEF). Внутренняя рифма (Сурика – сумерки) усиливается ассонансной (повтор звука «о») и аллитерационной (повтор

звука «р») эвфонией. Интересно, что эта поэтическая зарисовка имеет посвящение Ивану Сурину, музыканту и сыну Сергея Сурина, друга поэта. Аллюзии на произведения живописи позволяют более детально представить описываемую картину, которую Сергей Сурин как живописец мог бы изобразить красками, Иван Сурин как музыкант – нотами, а поэт Е. Блажеевский делает это через многообразие искусства словесности, совмещая визуальные и звуковые способы выражения мысли.

Если объёмные стихотворения Е. Блажеевский пишет, используя преимущественно традиционные формы и средства стихосложения, то в маленьких, которые также чаще встречаются в его позднем творчестве, видны интенсивные художественные поиски автора («***», 1999):

Денёк появился и сник,
Как наше свиданье, короткий.
Лиловый исхоженный снег —
Грязцою на наши подмётки.

«Не надо, — шепчу, — не винись...»
И так от себя отпускаю,
Как будто высокий карниз
Ослабшей рукой отпускаю... [Блажеевский, 2015, с. 405].

Созвучие ударных слогов в конце стихов постепенно начинает рассматриваться им в постмодернистском дискурсе как условный и необязательный элемент канонического стихотворения: в данном случае поэт в первом катрене использует консонантную рифму (сник – снег), а во втором полнота фонетического повтора строится на использовании одного и того же слова в смежных значениях, создавая достаточно редкий для его поэзии случай тавтологической рифмы. Кроме того, в последние годы жизни и творчества Е. Блажеевский чаще обращается к тоническому стиху и верлибру («***», 1997):

И наступило великое безмолвие книги,

Подобное безмолвию сечи,
Когда текст и читатель
Несутся навстречу друг другу,
Но сшибки ещё не случилось,
А воспалённый мозг
Всё глубже оседает в тенетах
«Преступления и наказания»... [Блажеевский, 2015, с. 421].

Подобные эксперименты, хотя и показательны, составляют небольшую часть творческого наследия поэта, т.к. были внезапно прерваны его смертью в 1999 году: «...поэтические зарисовки, написанные незадолго до внезапной, скоропостижной смерти поэта, свидетельствуют о том, что его поэзия стояла на пороге какого-то нового и многообещающего качества...» [Кублановский, 2005, с. 5]. Наконец, нам известно о тридцати пяти танка, составляющих цикл «Японские подстрочники». Е. Блажеевский работал над ними всю свою писательскую жизнь с 1971 года. Этот цикл не вошёл в «Письмо», поэтому мы считаем важным упомянуть его отдельно. В нём, как кажется, содержится вся тематическая палитра поэзии автора: друг за другом следуют стихотворения, в которых развивается гражданская, философская, любовная и другие виды лирики. При этом каждая танка уникально наполнена разнообразными тропами, разностилевой лексикой и множеством интертекстуальных связей. Цикл пронизан метафорически осмысляемым мотивом пути, наиболее явно наблюдаемом в одноимённом произведении под номером 27 («Путь»):

Из грязи – в князи,
Из зёрен – в караваи,
Из детства – в старость,
Из Москвы – в Нагасаки,
Из темноты – в пустоту... [Блажеевский, 2005, с. 237].

В уже упомянутой нами статье В.И. Тюпа настаивает на необходимости прочтения и изучения лирических произведений как

перформативных высказываний (в противовес эпически обусловленному нарративному повествованию): в этом случае «...мы имеем дело не с разделением на говорящего и внимающего, но с событием ментального и эмоционального единения. Здесь со стороны лирического субъекта имеет место акт самоопределения, а со стороны реципиента – акт самоидентификации с лирическим субъектом, узнавания себя в нем, вхождения в хоровую солидарность с инициатором лирического дискурса как со своего рода запевалой» [Тюпа, 2012, с. 14].

Наиболее частотным жанром в поэтическом творчестве Е. Блажеевского является элегия, ярко демонстрирующая качество лирики, о котором пишет учёный. Последняя треть XX века сопровождалась возрождением массового интереса к элегии. Высоко значимым в этом качестве является творчество поэтов «тихой лирики» и, в частности, Н. Рубцова: «Жанровая уникальность стихотворений-песен Рубцова состоит в том, что она часто граничит с элегическим началом, выраженным достаточно отчётливо. Вследствие этого порой непросто определить рубцовский жанр: чистые формы встречаются значительно реже» [Зиновьева, 2019, с. 174]. Во многом это замечание справедливо и для лирики Е. Блажеевского, о чём уже было сказано. Поэт с художественно исследует тему необратимости времени, актуализируя мотивы уходящей молодости, тоски по детству, утраты близких и т.д. Неслучайно самое известное его произведение (венки сонетов «Осенняя дорога») пронизано атмосферой грусти.

По замечанию Д.М. Магомедовой, элегия «сосредоточена на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека» [Магомедова, 2011, с. 188]. Категория времени, осмысляемая автором в рамках элегического модуса, выделяется среди прочих как важнейший элемент художественного мира Е. Блажеевского в любой период творчества. Именно это ощущение утраченного времени становится центральной темой сборника «Письмо», объединяя все циклы в

единое художественное высказывание. Говоря об этом, уместно вернуться к вопросу о роли лирического субъекта в поэзии автора. Разумеется, своеобразии фокуса повествования элегии не позволяет применимо к ней говорить о лирическом герое в строгом понимании этого термина: «...в динамике индивидуального существования (вместо статичности ролевого пребывания) вызревает столь привычная для поэтической культуры последних двух веков фигура лирического героя. В строгом значении этого термина за ним стоит единичное, уникальное “я” (разумеется, не собственное “я” поэта, а воображенное, художественно сотворенное им) – в противовес различным жанровым амплуа поэтического “я” в литературные эпохи канонической поэтики» [Тюпа, 2012, с. 26-27]. Однако множественные произведения этого жанра у Е. Блажеевского приобретают не обобщённо-исповедальный характер, но становятся вполне индивидуализированным «перформативом» (по В.И. Тюпе) с соответствующей эмотивной окраской. Так, например, стихотворный триптих «Маме», который поэт создавал с 1987 по 1993 годы после смерти самого близкого для него человека:

Сознание распадалось на куски:
По черепку, по камню, по осколку...
Беспамятство моё страшной тоски,
Которую приписывают волку.

<...>

И к сердцу подступает пустота
Большая и ритмичная, как море.
И, словно рыба, судорогой рта
Хватая воздух, выдыхаю горе...

[Блажеевский, 2015, с. 177].

Тяжело переживая утрату, Е. Блажеевский неоднократно возвращался к этим стихотворениям. Отметим, что ранним произведениям, посвящённым

образу матери, элегичность несвойственна: для них характерны мотивы, отмеченные семантикой дома, любви, детства и безмятежности – всего того, что противостоит грусти, тоске, одиночеству и т.д. («Муха», 1969):

...Ведь человек,
Который не имеет
Любимой женщины,
Собаки или друга,
Способен муху посадить на нитку,
Давать ей крошки,
Сахар и питьё,
Прислушиваться к вою ветра,
Думать
О том,
Что в этом мире есть весна
И старенькая мама,
И любовь... [Блажеевский, 2015, с. 177].

Однако, чем старше становится поэт, тем более значимыми и неизменно актуальными кажутся для него произведения, чьё жанровое своеобразие восходит к фольклорному плачу. В данной работе мы сознательно подробно не рассматриваем этот вопрос, т.к. он требует значительного по объёму исследования. В будущем мы планируем вернуться к этой проблеме, однако нам кажется важным здесь упомянуть потенциал изучения трансформации «плача» в лирике поэта. В позднем творчестве появляется большое количество элегий, в рамках которых действует не авторское «Я», а «поэтически сотворённое». Тем не менее оно ближе к самосозерцательной интенции Е. Блажеевского. Думается, что это напрямую связано с тем, что поэт воспринимает акт написания стихов в качестве рефлексии с неизбежным для жанра элегии погружением в прошлое («1972 год», 1988):

...О, год, ушедший в чёрную дыру
Дымящейся Шатуры и портвейна!

Как обозвать тебя, как обласкать?..
Немытый, словно кружка в общепите,
Ты был прекрасен!.. Если обыскать
Словарь, то не найду другой эпитет.

Ты был прекрасен!.. Хоть в чужом доме
Я ночевал и пиво пил в подвале,
Но молодость была и потому

Со мною времена не совпадали [Блажеевский, 2015, с. 17].

Нельзя не сказать о книге стихов 2001 года «Черта», составленной автором незадолго до смерти. Большинство стихотворений представлены здесь в тех же циклах, которые Е. Блажеевский начал формировать ещё для публикации первого сборника «Тетрадь», также частично трансформировавшегося впоследствии в одноимённый в цикл. Так, например, на момент публикации «Тетради» в 1984 году «Японские подстрочники» содержали лишь семь танка, а «Осенняя дорога» была представлена одним сонетом. Отметим, что «Письмо» (2015) состоит из самых больших циклических собраний текстов, повторяющихся ещё в прижизненных изданиях.

Однако не всё уместилось на его страницах: мы уже упоминали отсутствие «Японских подстрочников»; поэма «Рихард Зорге», состоящая из семнадцати самостоятельных стихотворений, дана здесь в урезанном виде – лишь шесть поэтических эпизодов. Можно сделать вывод, что книга стихов «Тетрадь» ещё не являлась целостным произведением с единым метасюжетом, однако она представляет ценность как первая попытка работы в этом направлении. Второй сборник Е. Блажеевского «Лицом к погоне» (1995) уже состоит из ряда циклов, повторяющихся в «Черте». После этого автор долгое время работал над ранее написанными текстами и расширял

уже созданные циклические образования, уточняя их мысль новыми стихотворениями на смежные темы. Юрий Кувалдин, будучи товарищем поэта и издателем книги 1995 года, говоря на своём личном сайте о попытке подготовить к выпуску следующий сборник друга, отметил: «Блажеевский писал очень мало. На новую книгу стихов не набиралось, и он мне сдал расклейку старой плюс сколько-то новых вещей» [Кувалдин, Ежемесячный литературный журнал «Наша улица»]. Это свидетельство может указывать на то, что Е. Блажеевский длительное время был занят доработкой уже вышедшего в свет поэтического наследия, из-за чего сборник 2001 года является расширенной версией книги «Лицом к погоне». Погоня окончена, автор как бы подводит черту под своими художественными изысканиями, ставя точку в постоянных попытках отразить себя и своё поколение в калейдоскопе словесности. Неслучайно метасюжетом сборников Е. Блажеевского и его творчества в целом является жизнеописание потерянного человека в эпохе «безвременья», поэтому с наступлением XXI века лирического героя автора (как и его самого) ожидала либо глубокая трансформация, при которой XX век нужно было оставить в прошлом, либо смерть. «И не двадцатый век не отпустил поэта – пишет Иван Жданов в предисловии к «Черте» –, а поэт не выпустил его из своего слова. Пусть помнит» [Блажеевский, 2001, с. 2].

Подводя итоги, можно сделать вывод, что абсолютное большинство произведений Е. Блажеевского укладывается в литературоведческое понимание классической поэзии. Разумеется, это не значит, что поэт-«семидесятник» обходился в своём творчестве без художественных экспериментов. Однако всё их множество характерно для поэзии конца XX – начала XXI вв. С 1970-х под его пером рождаются стихотворения неканонических жанров (или нехарактерных для отечественной словесности как танка) и нестандартных графических форм. Тем не менее автор лишь к концу жизни начал часто использовать нетрадиционные формально-содержательные лирические конструкции, виды рифм, тоническое

стихосложение и т.п., поэтому, говоря о «традиционности» поэта Е. Блажеевского, мы подразумеваем, что он в большей мере ориентировался на классическую литературную традицию и значительно меньше современников-коллег по перу исследовал новые формальные стороны поэзии. Также было выявлено, что циклический принцип формирования книги стихов, лежащий в основе всех сборников автора, за исключением «Тетради» (1984), является наиболее важным для поэта.

3.2. Архитектоника венка сонетов «Осенняя дорога»

Наиболее известное произведение Е. Блажеевского – «Осенняя дорога». Поэт, впервые опубликовавший этот венок сонетов в 1978 году, продолжал работать над ним ещё в течение девяти лет, дважды внося значительные изменения: в 1985 и в 1987 годах. Сама по себе жанрово-строфическая форма, принесшая славу автору, относится к числу редких в отечественной поэзии, поэтому требует пристального анализа в рамках исследования творчества поэта-«семидесятника».

Одной из наиболее сложных и искусных форм выражения поэтической мысли является венок сонетов. Зародившись в Италии XIII века, он переходит на почву славянских языков в 1832 году с написанием Ф.К. Прешерным «Сонетного венца» и дальнейшим его переводом на русский язык Ф. Коршем [см.: Федотов, 2002]. Если построить график актуальности венка сонетов в разные периоды развития отечественной поэзии, то получится нечто, напоминающее синусоиду: достаточно активное употребление этой стихотворной формы в первой четверти XX века сменяется периодом «затишья» в 1930–1950-е гг., после чего наблюдается возрождение интереса к ней в 1970-е годы.

Первая редакция «Осенней дороги» Е. Блажеевского датирована 1978 годом. Уже тогда этот венок сонетов стал визитной карточкой поэта. Широкую известность он получил благодаря романсу «По дороге в Загорск», исполненному Жанной Бичевской (1994), Александром Подболотовым

(1995), Отцом Фотием (2015), Ниной Шацкой (2023) и др. В основу романа лёг магистрал «Осенней дороги», популярный и среди читателей, и среди любителей музыки. Тем не менее до настоящего времени самое известное произведение Е. Блажеевского не стало предметом литературоведческого исследования, без которого невозможен глубокий и детальный анализ не только непосредственно «Осенней дороги», но и поэтики автора в целом.

Сформировавшиеся к этому моменту принципы употребления формы венка сонетов переосмысливаются в ходе творческих экспериментов [см.: Гаспаров, 1984]. Так, И. Сельвинский использует традиционную формальную кальку для создания произведения с преобладанием эпического содержания «Бар-Кохба», которое М.Л. Гаспаров впоследствии назвал «венком деформированных сонетов» [Гаспаров, 2001, с. 228].

Стоит заметить, что с последней четверти XX века и до наших дней венок сонетов является настолько продуктивной жанрово-строфической конструкцией, что оценить в полной мере особенности всех его вариаций на данный момент не представляется возможным. Как позволяет судить семинар «Школа сонета», прошедший в 2015 г. в рамках конференции «Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество», приуроченной к 75-летию О.И. Федотова, в отечественной литературе насчитывается около трёх с половиной тысяч венков сонетов [Федотов, 2016, с. 48]. Е. Блажеевский предпочитал распространённому в поэтических кругах своего времени новаторству последовательное обращение к литературным традициям, будучи, скорее, «архаистом». В произведении «Осенняя дорога» он обходится без серьёзных формальных экспериментов и следует тематическим канонам: в сонетах развиваются темы смерти, неуловимости времени, экзистенциального кризиса.

Заметим, что стихотворения, следующие друг за другом в определённом порядке, являются выражением того, что в XIX в. «закрепилось за термином "цикл" для обозначения группы произведений, объединённых по определённому принципу» [Акопян, 2021, с. 85]. Однако

венки сонетов, зародившийся значительно раньше, эволюционировал по особым правилам в уникальном сочетании форм выражения и содержания. Вследствие чего особое внимание следует уделить анализу этих двух аспектов произведения в контексте литературной традиции.

Как уже было замечено, тематически «Осенняя дорога» развивает проблемы, поднимаемые в классических венках сонетов ещё XIX века. Особое родство магистрала с романсовой формой парадоксально объединяет личное и общечеловеческое лирические начала произведения. «Венок, — пишет М.Л. Гаспаров, — обычно бывает малосодержателен: первые 14 сонетов лишь многословно распространяют то, что концентрированно содержалось в магистрале» [Гаспаров, 1993, с. 217]. Однако в сонетах «Осенней дороги» знакомые всем факты культурной биографии среднестатистического человека того времени («опять закурил голубой "Беломор"»); разговоры «о спорте: Пеле... Марадона... Бимон...»; «впережку — Высоцкий, Матье, Челентано» и т.д.) органично переплетаются с индивидуально-авторскими и часто довольно конкретными переживаниями, выраженными через опосредованность лирического субъекта (поездка в Загорск, воспоминания о детстве: «Навсегда покидая свой край, где Кяпяз и Кура!..») [Блажеевский, 2015, с. 240–248]. При этом каждый новый сонет становится продолжением истории маленького путешествия в Загорск, фабульность которого условна: герой едет в Загорск; шофёр ругается на дождливую погоду и включает дворники; спустя некоторое время машину слегка заносит на повороте; водитель начинает курить и включает радио, пытаясь заговорить с героем о спорте; перед машиной проходит пьяный человек, «грозит» в стекло, водитель снова ругается; герой представляет грядущий Новый год; машина медленно едет за КраЗом по косогору. Эти события – своего рода пуанты (в значении сюжетного поворота), ненадолго возвращающие героя в реальность из мира собственных размышлений. Именно эти немногочисленные действия становятся движущей силой, способствующей смене ракурса, переходу от

одной мысли к другой. Вместе с тем путешествие героя в Загорск является фоном более важной, подробно описанной Одиссеи героя: попытка вернуться в мысленное прошлое и установить, «...как разобраться в потерях и кто виноват?» [Блажеевский, 2015, с. 248]. Магистрал «Осенней дороги», напротив, обобщает идеи, развиваемые автором в четырнадцати предыдущих сонетах, что ещё сильнее роднит финальное стихотворение с романсовой традицией. В этой связи «изоморфность и изосемантичность части "венка" целому» приобретает особый (почти обратный) характер в рамках произведения Е. Блажеевского [Павловец, 2009. с. 74]. Как кажется, подобный подход был изначально задуман автором, о чём говорит и формально-содержательное сходство магистрала со знаменитым романсом «Ямщик, не гони лошадей», слова из которого вспоминает герой «Осенней дороги». Уточним, что явные идейные параллели с произведением Николая Александровича фон Риттера раскрываются в магистрале через семантически сжатые высказывания (стихи), которые в результате соседства в рамках строгой композиционно-строфической формы венка сонетов создают финальное стихотворение с обобщённо-содержательной авторской интенцией, характерной для романсовой традиции.

Применимым к произведению Е. Блажеевского видится характеристика жанра Ж.Ж. Толысбаевой: «При относительной традиционности тем, устойчивости рифменно-строфического канона венки утрачивают чистоту стиля, допуская метафорическое сближение слов различных стилевых доминант, вводя большое количество реминисцентных образов» [Толысбаева, 2015, с. 135]. Однако данное утверждение также нуждается в уточнении в контексте нашего исследования: помимо явного влияния на автора романсовой традиции, в результате которого в «Осенней дороге» органично сочетаются нарочито апоэтичные образы советского быта и романтическая по характеру идиоматика, отметим, что Е. Блажеевский не вполне следует устоявшимся рифменно-строфическим канонам. Так, для построения сонетов он использует два классических катрена с перекрёстной

рифмовкой и шестистишия с рифмовкой: АБАВБВ. При этом чередование женской и мужской рифм, актуализируясь в рамках «жёсткой формы» венка, создаёт эффект постоянной ротации: если в первом сонете рифмы располагаются в порядке: ЖМЖМ ЖМЖМ МЖММЖМ, – то в следующем на месте мужских – женские и наоборот. Но начиная с 11 стихотворения, чередование становится нелинейным:

11 – ЖМЖМ ЖМЖМ МММЖМЖ;

12 – ЖМЖМ ЖМЖМ ЖЖЖМЖМ;

13 – МЖМЖ МЖМЖ МММЖМЖ;

14 – ЖМЖМ ЖМЖМ ЖМЖЖМЖ.

Магистрал таким образом дублирует схему 14 сонета. Этот непедалируемый автором эксперимент вписывается в общую тенденцию конца XX – начала XXI вв. – новаторски переосмыслять архитектуру венка сонетов. О.И. Федотов выделяет три направления подобных поисков: «1) изобретение и осуществление сверхмасштабных построений...; 2) возвращение венку исконного присущего ему акростиха в магистрале...; 3) отказ от традиционной метрики и рифмовки...» [Федотов, 2002, с. 410]. Безусловно, на фоне попыток объединить венок сонетов и форму верлибра, о которых также говорит учёный, художественный эксперимент Е. Блажеевского может быть и вовсе не замечен неискушённым читателем. Однако важно, что при общей «традиционности» авторской поэтики, в его творческом наследии прослеживается отчётливая тенденция к последовательному, но весьма бережному переосмыслению литературной «данности». Говоря об этом, следует подчеркнуть, что именно нетипичное объединение терцетов в шестистишия позволило поэту создать необычную схему рифмовки. В этом качестве сонеты Е. Блажеевского более всего тяготеют к итальянской традиции: «...если для французского сонета характерна парная рифмовка в начале терцетов, а для английского — в конце, то для итальянского — полное отсутствие парной рифмовки в

терцетах; типичное их строение — ...ВГВ+ГВГ или ВГД+ВГД» [Гаспаров, 2001, с. 226]. Тем не менее эта связь также условна. Романсовые воплощения произведения Е. Блажеевского имеют некоторые текстуальные разночтения и между собой, и с оригиналом. Как уже было сказано, автор дважды вносил в текст «Осенней дороги» серьёзные правки после первой публикации, поэтому во всех сборниках указываются следующие годы: 1978–1985–1987. Промежуточные варианты текста, по-видимому, не сохранились. Вероятно, после обработки и публикации архива Е. Блажеевского РГАЛИ в открытом доступе появятся новые возможности для текстологического анализа этого и других произведений автора. Тем не менее известно, что текст магистрала был положен на музыку и стал популярным романсом раньше, чем автор внёс последние изменения в веночек сонетов: «Магистрал уже давно был опубликован, из него сделали несколько песен, а всё остальное ещё писалось и писалось. «По до-ро-ге в Заго-о-рск», — тянул Александр Подболотов в фильме и со сцены. «По до-ро-ге в Заго-о-рск», — пела Бичевская. А Женя в это время всё ещё, как натюрморт в раму, втискивал всю свою жизнь, всю свою осеннюю судьбу в эти четырнадцать отрывков», – пишет Ефим Бершин в послесловии к сборнику стихов поэта «Письмо» [Бершин, 2015, с. 438]. Появляется соблазн предположить, что разночтения в тексте ранних романсов Александра Подболотова и Жанны Бичевской (далее: АП и ЖБ) являются вариантами редакций магистрала (в скобках курсивом указаны варианты исполнителей романса в сравнении с авторским текстом):

По дороге в Загорск понимаешь невольню, что осень
Растеряла июньскую (затеряла июльскую — оба) удаль и августа
пышную власть,
Что дороги больны, что темнеет не в десять, а в восемь,
Что тоскуют (пустеют — ЖБ) поля и судьба не совсем удалась.
Что с рождением ребёнка теряется право на выбор,
И душе тяжело состоять при раскладе (разладе — оба) таком.

Где семейный сонет исключил (заменял — оба) холостяцкий
верлибр

И нельзя разлюбить, и противно влюбляться тайком...

По дороге в Загорск понимаешь невольно, что время
Не кафтан и судьбы никому не дано (не дано никому — ЖБ)
перешить,

Коли (то ли — ЖБ) водка сладка, коли сделалось горьким
варенье (враньё — оба),

Коли (то ли — ЖБ) осень для бедного сердца плохая опора...

И слова из романса: «Мне некуда больше спешить...»

Так и хочется крикнуть в петлистое ухо шофёра.

[Блажеевский, 2015, с. 248].

Как видно, вариант романса Жанны Бичевской в большей степени отличается от оригинала текста. Мария Евгеньевна Блажеевская, дочь поэта, в личной беседе выразила мнение, что подобные разночтения являются вольностью исполнителей. Изменения большинства слов являются незначительными в смысловом качестве отличиями и могут быть объяснены эвфоническим и семантическим удобствами: например, «растеряла» с начальным твёрдым дрожащим звуком [р] произносится сложнее, чем «затеряла», а «то ли» в контекстуальном отрыве от предыдущих сонетов может казаться семантически более обусловлено, чем «коли». Однако эти два принципа не противоречат друг другу ни в одном случае, кроме трансформации лексем «варенье» во «враньё». С фонетической точки зрения пропадает рифма к слову «время», из-за чего ломается стройный стихотворный рисунок. Исполнители романса решают эту проблему благодаря музыкальной «эластичности» текста, протягивая финальное слово. Кроме того, особая схема рифмовки в шестистишии, о которой мы говорили выше, способствует тому, что слушатель не замечает звуковой «слом». Тем не менее подобная замена слов, обусловленная, по всей видимости, причиной

исключительно смыслового характера, говорит о том, что музыкальные артисты предпочли пожертвовать долей благозвучности ради смысловой ясности – конкретному существительному «варенье», чьё контекстуальное значение понятно только из текста 10 и 11 сонетов, выбрали абстрактное существительное «враньё», удачно раскрывающееся в рамках обобщённо-эмоционального подведения итогов жизни героя. Отмечая подобную вариативность, можно сделать вывод, что магистрал «Осенней дороги» начинает существовать вне строго заданного авторского канона, приобретая черты фольклорного произведения.

Наконец, нельзя не сказать о необычном ритмическом рисунке, выбранном Е. Блажеевским для написания «Осенней дороги». Этот довольно редкий стихотворный размер имеет, тем не менее, вполне понятный семантический ореол: «В качестве основной темы такой анапестической поэзии обозначается тема некрологическая» [Погадай, 2023, с. 11]. С размышлениями об осени, смерти, тоске связаны и другие стихотворения, написанные этим размером: «Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури» и «Памяти Н. Я. Данилевского» А. Фета, «Смотрит месяц ненастный, как сыплются желтые листья» и «Их Господь истребил за измену несчастной отчизне» И.А. Бунина, «Золотистого меда струя из бутылки текла» О. Мандельштама, «О Володе Высоцком я песню придумать решил» Б. Окуджава и т.д. Отдельно отмечая фетовское произведение, Е.П. Сошкин пишет: «Если же говорить о 5-стопном анапесте как таковом, то, как мы увидим, в «Памяти Н. Я. Данилевского» впервые получил полное выражение присущий данному размеру некрологический потенциал, проявлениями которого русские 5-стопные анапесты изобилуют» [Сошкин]. Плавный и «тягучий» характер пятистопного анапеста способствует не только размеренным рассуждениям описательного или философского плана, но и явной музыкальности. Неудивительно, что существуют песенные переложения не только произведения Е. Блажеевского, но и указанных стихотворений А. Фета и О. Мандельштама, а «О Володе Высоцком я песню

придумать решил» известно в исполнении самого Б. Окуджавы, который при этом сумел передать особо лиричную атмосферу: «...дрожала рука и мотив со стихом не сходилась...». Поскольку в сонетах «Осенней дороги» сменяются мужские и женские рифмы, ритмический рисунок выстраивается таким образом, что слоговая эпикруза (на месте мужских рифм) чередуется с паузой (на месте женских рифм), создавая ощущение, что стихи следуют друг за другом, как выдох за вдохом. Однако в шестистишиях нарастает тревожность повествования и дыхание сбивается, демонстрируя уже необычную схему рифмовки. Отметим также, что первая строка второго сонета и, как следствие, вторая строка магистрала выходят за рамки общего размера и приобретают дополнительный слог, уместаясь только в шестистопный анапест.

Ступенчатая классификация сонетных циклических образований предполагает отнесение венка сонетов к первой, наиболее композиционно обусловленной ступени [Останкович, 2008, с. 43]. Это замечание позволяет говорить о необходимости анализа сонетов «Осенней дороги» в их прямой последовательности для установления эволюции поэтической мысли автора. Имплицитный характер действия в произведении становится ещё менее явным в результате нарастания ретардации. Мысль уводит героя от реальности с такой интенсивностью, что в определённый момент он, сбегающий от настоящего в ожидаемое будущее, представляет себя за новогодним столом, но даже с воображаемого праздника постепенно уходит в мысленные миры:

...В этот вечер, когда за спиной открываются бездны
И на миг вспоминается зыбкая детская тайна...
— Вам салат положить или крылышко?.. — Будьте любезны!..
И пошла мешанина, и начали свечи тушить,
И опять вперемежку — Высоцкий, Матье, Челентано
И слова из романа: «Мне некуда больше спешить...»

И слова из романса: «Мне некуда больше спешить...»

Про себя повторяю в застольном пустом разговоре...

[Блажеевский, 2015, с. 246].

Смысловая цезура, которую читатель ожидает увидеть между сонетами, редуцируется за счёт переноса последней строки предыдущего стихотворения в начало следующего. Таким образом один сонет плавно переходит в другой и все они находят своё воплощение в магистрале. Финальная мысль: «Мне некуда больше спешить!..» – очерчивает тематические границы произведения, давая читателю понять, что жизнь лирического героя остановилась. Ощущая это на себе, Е. Блажеевский пишет венок сонетов, как бы продолжая традицию посвящать эту жанрово-строфическую форму умершему как венок настоящий [см.: Федотов, 2002]. Тему смерти, а точнее «нежизни», постепенного, но неумолимого угасания, развивает образ «возницы», которого автор сравнивает с Хароном. Отсутствие интеллектуальных задатков и эмпатии у шофёра, говорящего на любые темы, кроме действительно важных, заставляет героя чувствовать себя одиноким, а сама поездка становится метафорой его жизни: «Мой возница молчит, непричастный к подобным вопросам» [Блажеевский, 2015, с. 246]. Негатив, окружавший Е. Блажеевского во время скитания по коммунальным квартирам, во всей полноте отразился в творчестве поэта-интеллекта, как его называли знакомые и коллеги по перу. Водитель, ругающийся по любому поводу, интересующийся только околоспортивными сплетнями, становится собирательным образом людей, главный грех которых, по Е. Блажеевскому, – отсутствие любви к ближнему. Возможно, поэтому автор отмечает «петлистое ухо шофёра», создавая интертекстуальный диалог с известным рассказом И.А. Бунина «Петлистые уши», где такая физиологическая особенность становится признаком «выродка».

Таким образом, венок сонетов Е. Блажеевского «Осенняя дорога» является многоплановым произведением, в рамках которого автор сумел объединить классические литературные традиции и художественное новаторство так, чтобы форма органично раскрывала содержание.

ГЛАВА 4.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ Е. БЛАЖЕЕВСКОГО

Переехав в Москву из Кировабада в конце шестидесятых годов, Е. Блажеевский печатался во множестве журналов: «Юность», «Новый мир», «Литературная учеба» и др. Охотно общался с коллегами по перу, многим помогал публиковаться и становиться частью «литературного сообщества», однако сам никогда не был представителем какой-либо поэтической школы, не присоединялся ни к одной литературной группировке. Неслучайно поэт Ефим Бершин так пишет о своём друге: «Женя ведь никогда ни к кому не примыкал. К нему — да, пытались. А он просто не умел жить по чужим законам — законам стаи, не понимал, как это можно врываться в литературу какими-то группами и хвалить то, что не нравится, исключительно потому, что ты с кем-то в одной обойме» [Блажеевский, 2015, с. 430]. Подобная «отрешённость» необычным образом нашла своё отражение в стихах Е. Блажеевского. Несмотря на тесное общение с поэтами-современниками, многие из которых искали новые формы и смыслы, он всегда тяготел к художественному диалогу с литературной традицией в самом глубинном смысле. «Зачем поэту было пускаться вслед за ослепительными открытиями этого века: абсурд, сюр, постмодерн — когда век предоставлял все это в изобилии... <...> Кто это сказал: “Воспоминания — рай, из которого не бывает изгнания”? Кто бы ни сказал, Блажеевский утвердил это своим поэтическим делом. Отстоять свое прошлое во времени, готовом подмять под себя самое историю, — это не цель, это внутреннее терпение, то есть мужество. <...> И не двадцатый век не отпустил поэта, а поэт не выпустил его из своего слова», — пишет Иван Жданов в предисловии к сборнику Е. Блажеевского «Черта» [Блажеевский, 2001, с. 2].

Постоянное существование на границе поэтической традиции и поэтического новаторства существенно повлияло на становление и развитие художественного мира поэта-«семидесятника». Эта глава посвящена

исследованию художественного осмысления значимых для него традиционных мотивов и образов, трансформировавшихся в творчестве автора в рамках поэтического диалога с классическими в отечественной словесности художниками слова или даже воплощении их (писателей) биографического и творческого «Я» в произведениях поэта последней трети XX века.

4.1. «Пушкинский текст» в стихотворении «Михайловское»

Научный интерес отечественных литературоведов к жизни и творчеству А.С. Пушкина на рубеже XX–XXI веков воплощается в рамках еще одного этапа развития пушкиноведения. Работы Б.М. Гаспарова [см.: Гаспаров, 1996], Н.А. Кузьминой [см.: Кузьмина, 1999], Ю.В. Шатина [см.: Шатин, 1999] и др. способствовали институализации нового термина – Пушкинский текст русской литературы. В рамках этого параграфа мы будем рассматривать образ А.С. Пушкина как один из элементов Пушкинского текста в творчестве Е. Блажеевского.

В докладе «"Пушкинский текст" как объект культурной коммуникации» Ю.В. Шатин, описывая эволюцию «пушкинского мифа» в нашей культуре, замечает: «Первые десятилетия XX века отчетливо характеризуются сломом кода XIX века, сломом, явившимся результатом разложения универсализма. Универсализм сменяется феноменологизмом. Альтернативой тезису: «Пушкин – это наше всё» – становится тезис: «Мой Пушкин». Своего Пушкина конструируют Брюсов, Цветаева, Ахматова. Вересаев пишет «Пушкина в жизни», а Ф.Г. Раневская видит сны о Пушкине и записывает их» [Шатин, 1999, с. 98].

Художественная рецепция образа А.С. Пушкина в творчестве Е. Блажеевского интересна также в контексте поэтической традиции. Фигура главного поэта Золотого века русской литературы особенно сильно привлекала внимание художников слова Серебряного века. Говоря об этом, мы имеем в виду А.С. Пушкина – поэта, живого человека, биография

которого со временем стала объектом художественного осмысления художников слова. Именно в таком качестве образ «Солнца русской поэзии» актуализируется в лирике автора. И хотя в рамках постмодернистской практики трансформируется в том числе культурная коммуникация: «...биографический элемент полностью абсорбируется «пушкинским текстом», абсорбируется до такой степени, что включает наряду с действительными фактами биографии Пушкина откровенно вымышленные, часто граничащие с абсурдом», – поэт второй половины XX века рассматривает пушкинский образ в большей степени феноменологическим образом, создавая «своего Пушкина» [Там же].

Тем не менее нельзя не отметить частичную «абсорбцию биографического элемента» художественным текстом «Бориса Годунова» и не только [Там же]. Вслед за В. Маяковским («Юбилейное»), С.А. Есениным («Пушкину») Е. Блажеевский осмысляет важные для себя проблемы, обращаясь к образу великого поэта. Однако если старшие товарищи по перу делают это через условно-прямое общение, то Е. Блажеевский прибегает к общению опосредованному, совершая художественную реконструкцию одного эпизода из жизни гениального поэта в стихотворении «Михайловское». Заметим, что в отечественной поэзии последней трети XX века наблюдается очередной скачок интереса к творчеству и биографии А.С. Пушкина. Знаменательным событием становится публикация в 1978 году «Пушкинского дома» А. Битова, задуманного значительно ранее. «Роман-наказание» (согласно авторскому определению жанра) знаменует не только поколенческий разрыв, но и разрыв преемственности традиций, столь важной в русской культуре и литературе, в частности. Вместе с тем образ Пушкина, напротив, набирает популярность у поэтов и писателей конца XX века. Так, Ю. Кублановский, хорошо знавший Е. Блажеевского, обращается к биографии Пушкина не только в своей лирике, но и в множестве интервью, рассматривая его в качестве образца во многих сферах; другой поэт, ближайший друг Е. Блажеевского Е. Бершин в одной из своих книг пишет:

«Я проснулся в комнате смеха в холодном поту, с ощущением безвозвратной потери – потому что мне приснилось, будто умер Пушкин» [см.: Бершин, 2011]. Однозначно можно сказать, что важность «пушкинского Я» (и как поэта, и как человека) для коллег-современников «семидесятника» не вызывает сомнений. Следует заметить, что к частотным в его творчестве относятся мотивы поэта и власти, поэта и эпохи, поэзии и исторической реальности – все они ярко представлены в анализируемом нами стихотворении и осмыслены через призму образа А.С. Пушкина.

У Е. Блажеевского создаётся образ, соответствующий общепринятому представлению о Пушкине как о «повесе», любителе «шипенья пенистых бокалов» и азартных игр, а дополнительный атрибут добавляет этому образу визуальной узнаваемости: «...бросив трость на стол...» [Блажеевский, 2015, с. 154]. Войдя в дом, герой, очевидно, возбуждённый и негодующий по поводу своей ссылки (неслучайно трость была именно брошена), встаёт у камина:

...Но, бросив трость на стол
И встав возле камина,
Хозяин поглядел
На отблеск вороной
Решётки
И на то,
Как в сумерках карминно
Горит ушедший век
Рельефной стороной... [Блажеевский, 2015, с. 154].

Вороная решётка в смысловой связке со ссылкой в Михайловское актуализирует ассоциативный ряд: решётка – темница – заточение. Знаменательна в этом контексте начальная строка стихотворения «Узник» 1822 года: «Сижу за решеткой в темнице сырой» [Пушкин, 1822]. Созданная в этом стихотворении оппозиция «темницы сырой» как пространства несвободы и свободной природы, где «...гуляем лишь ветер...да я!..», переосмысливается Е. Блажеевским. В «Михайловском» пространство вне дома

– туманное, грязное, пустое, дождливое (сырое) и холодное, а в доме с камином, напротив, тепло, светло и сухо. «Темница» поэта становится мнимой потому, что автор предвидит продуктивный период пушкинского творчества. Создаётся ощущение, что эта ссылка в действительности делает хуже столичному бомонду, лишённому общества А.С. Пушкина, «света за решёткой». Тем не менее поэт в стихотворении Е. Блажеевского в расстроенных чувствах размышляет:

...Не лучше ли вина
Пригубить и забыться,
Как мёрзлые поля —
Под вой осенних пург,
И вовсе позабыть,
Что где-то есть столица —
Холодный истукан,
Туманный Петербург... [Блажеевский, 2015, с. 154].

Желание уподобиться «мёрзлым полям» равнозначно желанию окончить жизненный путь. Герой, подобно Гамлету, задаётся вопросом: «...Достойно ль / Смиряться под ударами судьбы, / Иль надо оказать сопротивление...» [Шекспир, пер. Пастернака, 1947, с. 79]. Через психологический параллелизм Е. Блажеевский усиливает ощущение холода и одиночества негодующего Пушкина, который только к концу стихотворения согревается у камина и успокаивается:

Пустые небеса.
Туманом, словно войлоком,
Укутаны поля и облетевший лес.
И день,
Что грязь месил
И в дождь волокся волоком,
Уже сошёл на нет
И в сумерках исчез... [Блажеевский, 2015, с. 153].

Экспозиция представлена разноплановым описанием осени. Сопоставляя его с фактами из биографии А.С. Пушкина, можно предположить, что речь идёт об осени 1825 года. Б.В. Томашевский пишет: «Вторую часть трагедии Пушкин закончил 13 сентября 1825 г.» [Томашевский, 1978, с. 487]. Интересно, что заканчивается она сценой «Ночь. Сад. Фонтан», которая привносит в трагедию тему любви, непосредственно переплетённой с интригами и смертью. Возможно, этим продиктован художественный выбор Е. Блажеевским времени года (конкретного периода из жизни А.С. Пушкина), пишущим:

Но нет, ещё нужны
Забавы и округлый
Прохладный локоток,
И вальса круговерть,
И карты, и метель,
Пока играет в куклы
Подросток Натали —
Его любовь и смерть... [Блажеевский, 2015, с. 155].

Здесь будущее поэта также сопровождается «холодными» образами, однако вместо сырой осени его окружает зима, выступающая в роли антитезы горячему нраву, яркой жизни. Образный ряд из «прохладного локотка», «метели» и «смерти» представляет собой градацию, выражающую неумолимое увядание. Однако «холодная смерть», представленная как дихотомический элемент наравне с «жаркой любовью», делает переход из бытия в небытие не постепенным процессом, а внезапным, как события последней дуэли. Динамику жизни героя усиливают «вальса круговерть» и «метель», последняя в творчестве А.С. Пушкина тесно связана с inferнальными мотивами.

Возвращаясь к экспозиции, отметим, что долгий дождь, грязь, голые деревья – всё это больше походит на описание поздней осени, когда А.С. Пушкин приступил к созданию третьей части, что, по всей видимости, и

описано в стихотворении Е. Блажеевского. «Заточение» в Михайловском, хотя и тяготило поэта, стало очень продуктивным этапом его творческой жизни. Впоследствии он сам писал об этом так:

...Здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как Ангел-утешитель, спасла меня
И я воскрес душой... [Пушкин, 1997, с. 298].

По меткому выражению П.В. Анненкова, «Борис Годунов», любимое произведение Пушкина, «составляло, так сказать, часть его самого, зерно, из которого выросли почти все его исторические и большая часть литературных убеждений» [см.: Анненков, 1984]. Неслучайно Е. Блажеевский, описывая размышления поэта, использует фразу: «Мирская власть – обман» [Блажеевский, 2015, с. 154]. Именно об этом, вероятно, думал А.С. Пушкин, работая над «Борисом Годуновым», а спустя одиннадцать лет увенчал эту мысль в знаменитом стихотворении, которое так и называется – «Мирская власть». Заметим, что в этом и выражается «абсорбция биографизма» художественным текстом, о которой писал Ю.В. Шатин: в «Михайловском» А.С. Пушкин представлен таким образом, что реальные факты из его биографии служат сюжетным каркасом произведения, а переживания и мысли поэта в ссылке даются опосредовано, через восприятие Е. Блажеевским пушкинской поэзии, из-за чего Пушкин как художественный образ выводится из уподобления лирического героя Пушкину-поэту.

Образ Бориса Годунова в стихотворении описан вполне пушкинскими эпитетами:

...Неужто есть резон
Повесе привечать
Бездомного царя —
Кошмар воображенья,
На чьи черты легла
Кровавая печать?.. [Блажеевский, 2015, с. 153].

Борис Годунов незримо следует за Пушкиным, без приглашения входя за ним в сени. Однако по его поведению ясно, что он не гость и даже не тень (как в двестишии «На перевод Илиады»), а, скорее, невольник, попавший в поле художественных интересов поэта:

...Хоть и присел в углу
Предчувствием допроса
Томимый и вконец
Измученный Борис... [Блажеевский, 2015, с. 155].

Таким образом, мы наблюдаем картину, когда А.С. Пушкин, продолжая работу над трагедией, как бы общается с её историческим прототипом. Томимый и измученный, Борис всё-таки не может избежать дотошного допроса, а поэт приступает к написанию заключительной части произведения, понимая, что когда-нибудь его век будет так же досконально изучен и художественно осмыслен, значит, как от пера не скрылись злодеяния «бездомного царя», так в будущем будут описаны козни его недругов. В рамках приведённого анализа выявляется сущность «Моего Пушкина» Е. Блажеевского как гения, гонимого поэта, достигшего вершины поэтической славы не благодаря эпохе и власти, а вопреки им. Было установлено, что автор стихотворения «Михайловское» рассматривает факты пушкинской биографии через призму сочетания модернистской и постмодернистской парадигм, поэтому кажется оправданным говорить в этом контексте об «абсорбции биографического материала» в рамках художественного осмысления образа Пушкина.

4.2. Проблема «маленького человека» в творчестве

Е. Блажеевского

Одна из сквозных тем русской литературы – тема маленького человека, обусловленная гуманистической направленностью отечественной словесности. В середине 1970-х молодой поэт проходит срочную службу: тяжелые воспоминания об этом легли в основу поэтического цикла

«Армейская тетрадь». В это время автор обращается к теме маленького человека. Два произведения отсюда становятся исключением из общих «правил», т. к. представляют фабульно мотивированные сцены «художественных воспоминаний», а их действующими лицами становятся персонажи, не связанные напрямую с лирическим героем или лирическим «Я» поэта. Более того, в стихотворениях присутствует образ повествователя, говорящего явно «авторским голосом», особенности соотношения объективности и субъективности которого также будут исследованы в этом разделе.

Наконец, важно заметить, что тенденция к использованию Е. Блажеевским обобщенных образов (без имен или художественных портретов) нарушается в рамках цикла, где центральной темой идейных поисков становятся взаимоотношения человека («большого» и «маленького») и пороков системы общественных отношений в армии. Подобное развитие поэтики в связи с интересом к типу «маленького человека» отмечает Н.Г. Компелова в творчестве А. Блока, оказавшего влияние на формирование поэта-«семидесятника»: «осваивая топос «маленького человека», Блок отчетливо двигался от интересубъектности к ролевому герою» [Компелова, 2020, с. 80]. Однако Е. Блажеевский не расширяет границы проблематики, о чем будет сказано далее. В связи с вышесказанным нам кажется важным последовательное и детальное изучение проблемы, вынесенной в заглавие параграфа, на материале стихотворений, выбивающихся из общей поэтической манеры автора.

В центре повествования цикла «Армейская тетрадь» рассказ о «больших и маленьких» людях, которые по-разному переживают схожие обстоятельства судьбы. Е. Блажеевский, выстраивая произведения в определенном порядке, руководствовался, по-видимому, идейно-тематическими соображениями. В связи с этим видится уместным отдельно поговорить о двух стихотворениях, которые по-особенному раскрываются в непосредственной близости в рамках цикла: «Петр Соловеевич Сорока»

(1975 г.) и «Шмелев» (1976 г.). Думается, что их соседство определяется сразу несколькими факторами. Оба произведения поднимают проблему армейской дедовщины, о которой Е. Блажеевский первым заговорил в поэтических кругах.

Также заметим: оба написаны разностопным ямбом с преобладанием пятистопного с дополнительной усеченной стопой. Кроме того, при прочтении в глаза бросается отсутствие рифм и неклассическая каденция. Подобная форма как нельзя лучше подходит для передачи неприятных и отчасти «рваных» воспоминаний. Наконец, герои стихотворений пытаются найти выход из схожих сложившихся ситуаций, однако делают это по-разному. Отметим, что мысли и действия персонажей противоположны по своей сути, как и их характеры, поэтому эти стихотворения представляют поэтически оформленную «развилку» на пути лирического героя Е. Блажеевского.

Стихотворение 1975 года «Петр Соловеевич Сорока» предваряется эпитафией из «Шинели» Н.В. Гоголя: «Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собой случились такие обстоятельства...» [Гоголь, 1938: с. 142]. Таким образом автор не только заранее отвечает на вероятный вопрос читателя о своеобразии имени персонажа, но вводит стихотворение в контекст идиоматики «маленького человека».

Анализируя номинативный компонент образа главного героя стихотворения, обратимся к именной символике. Как отмечают исследователи этимологии имен, «Петр» в переводе с греческого имеет значения «скала, утес, камень» [Петровский, 2000, с. 178]. «Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» – говорит Иисус своему апостолу (Мф.: гл. 16, ст. 18). Подобная семантика имени становится антонимичной положению персонажа. Усиливает это противопоставление отчество Соловеевич: имя Соловей, во-первых,

ассоциативно связано с былинным антагонистом Соловьем Разбойником, а во-вторых, имеет определенный семантический ореол в рамках литературы и, в частности, творчества Е. Блажеевского: громкое и красивое пение, твердый голос, поэт, поэзия. Тем не менее Петя не наследует ни нерушимую характеристику имени, ни потенциально-символические черты отца (удаль, силу и, конечно, противопоставление себя устоям общества, внесистемность), ни «говорливость» сороки, которая, как кажется, органично сочетается с неудержимым пением соловья. Однако подобный семантический диссонанс на деле только подчеркивает ужасы общественной системы, искусственно создавшей из Петра Соловеевича Сороки, рожденного летать, маленького человека, способного только смиренно переносить унижения.

Упоминание кинокартины «Джен Эйр» вписывает действие стихотворения в культурно-символический контекст. В фильме 1970 года (вероятно, именно его видел Е. Блажеевский во время военной службы) мистер Брокхерст в назидание ставит маленькую девочку на стул перед всеми, рассказывая, что «Бог ее не любит» и остальным «следует сторониться маленькой лгуньи». Поводом к этому послужил наивный жест Джейн Эйр: на вопросы мужчины о том, есть ли среди воспитанниц заведения голодные, она одна, будучи «новенькой» и не зная порядков, подняла руку. Эта сцена заставляет зрителей с первых минут фильма сопереживать героине, стойко выносящей несправедливые унижения. Однако в стихотворении подобная символика сюжетно искажена. Сержант находит в кадрах наказания садистское вдохновение и немедленно применяет полученные знания на своем подчиненном. Кажется, что невольное сопоставление фигуры сержанта с жестоким Брокхерстом (не только читателями, но и, как ясно, солдатами), лицемерно обучающим девочек смирению через унижение, нисколько не беспокоит первого. Кроме того, в отличие от однотонно мрачного попечителя Ловуда, предысторию которого мы не знаем, персонаж Е. Блажеевского представляется более объемным в

этом качестве. Его жестокость объясняется между строк – подобное когда-то терпел и он. Через образ сержанта, наслаждающегося унижением Сороки, автор раскрывает тему дегуманизации. Сержант утрачивает человечность, превращаясь в инструмент подавления. Сорока, в свою очередь, оказывается объектом, а не субъектом действий, что подчеркивает его бесправие. Невозможность перенести унижения иначе, кроме как долго накапливать внутри себя, а после выместить злобу на другом, создает порочный круг, в котором выжить возможно только таким способом. Как показывает Е. Блажеевский, воспитываясь в подобной обстановке, легко превратиться из жертвы насилия в его актора.

Джейн Эйр является главной героиней романтического романа как раз потому, что становится исключением из правил, не подчиняясь системе и не теряя свое «Я» под давлением суровой жизни. Петя Сорока, напротив, не способен ни противостоять этому, ни даже сказать что-то в свою защиту — он «С глазами голубыми идиота / На табурете замер / И стоит» [Блажеевский, 2015, с. 95]. При этом художественный контекст позволяет читателю ощутить разительную разницу между стойким и гордым молчанием Джейн Эйр и бессильным – Петра Соловеевича Сороки.

Отметим, что исследователи отечественной литературы второй половины XX века фиксируют значительные изменения в традиционном образе «маленького человека». Так, Венечка Ерофеев в поэме «Москва – Петушки» становится не типичным представителем «униженных и оскорбленных», но «философским наблюдателем своего времени» – «мир «прошлых» «маленьких людей» заключен в границах Петербурга, железнодорожной станции, шире – религии, собственном разуме. В противовес этому – «космос» Венички куда масштабнее» – пишет А.Р. Зуева [Зуева, 2024, с. 150]. Е. Блажеевский делает акцент на социальной несправедливости, подчеркивая ее системность. Тем не менее поэт по-новому развивает классический мотив. Явное сочувствие автора по отношению к Пете позволяет прочесть между строк еще одну мысль: на его

месте мог быть любой другой неисклѳительный герой в обыденных (и от того еще более ужасных) обстоятельствах, которого исследователь творчества А. Галича С.В. Свиридов называет «обывателем» [см.: Свиридов, 2020]. Думается, что подобная номинация справедлива и в отношении «маленького человека» Е. Блажеевского. Рассуждая о судьбе поэта А. Цыбулевского в «советской эпохе», М.А. Александрова пишет: «конкретно-исторический социальный тип, памятный по литературной классике, получил универсальный характер: "маленький человек" стал "просто человеком"» [Александрова, 2023, с. 139]. В стихотворении «Петр Соловеевич Сорока» наблюдается схожая трансформация: обычный человек становится «маленьким человеком» под тяжестью системы. Если трагические события жизни А. Цыбулевского пришлись на конец 1940-х (арест в 1948 году), то цикл «Армейская тетрадь» создается поэтом в 1970-е, время, значительно более спокойное. Тем не менее Е. Блажеевский обращает внимание читателей, что в армейской жизни по-прежнему важнейшим аспектом взаимоотношений «старших» и «младших» остается немотивированная жестокость.

Автор называет Петю «провинившимся солдатиком», передавая через диминутив ничтожность человеческого положения, загнанного в рамки иерархии военных чинов, где сержант, будучи немного выше по рангу (неслучайно в начале стихотворения он сидит, смотрит и думает «Так же, как и все»), наслаждается страданиями ближнего. Этот факт тоже является важным элементом описания картины несправедливости. «"Маленький человек" часто выступает в оппозиции к другому персонажу, человеку высокопоставленному, "значительному лицу"» – замечает Ю.В. Манн [Манн, 1971, с. 294] и о чём вслед за ним пишут В.М. Кожевников и П.А. Николаев [Кожевников, Николаев, 1997, с. 207]. Более того, изображение оппозиции «маленький – большой» в рамках традиционной темы «маленького человека» становится общим местом в поэзии второй половины XX века в контексте «армейских» мотивов: «Рядом с «маленьким» солдатом, разумеется,

находятся «большие» генералы...» – пишет исследовательница творчества Б. Окуджавы [Шпилевая, 2019, с. 80]. Однако сержант, не являющийся представителем даже младшего офицерского состава, вероятно, сам подвергался подобным унижениям, поэтому, будучи облеченным минимальной властью, издевается над своими подчиненными.

Мотив такой «вахты» создает ощущение нелепости и трагикомизма. Петя Сорока словно приговорен к абсурдной казни на табурете, который становится в этом контексте символом позора и безысходности. Подчеркнутая «детскость» наказания взрослого человека, бессмысленность этого действия усиливают трагизм происходящего: унижение здесь лишено даже видимости необходимости. Упоминание «возвышенной и трудной» любви из фильма контрастирует с грубой и унижительной реальностью казармы. Этот контраст создает ироническое напряжение, подчеркивающее, насколько далеки герои стихотворения от романтического идеала. При этом «стеклянные» глаза героя, «глаза идиота», демонстрируют попытку уйти в себя, ни думать ни о чем и хотя бы таким образом справиться с оупляющими эмоциями: «...почти животный, / Пронзительно-невыносимый страх...» [Блажеевский, 2015, с. 95]. Описание метели и отравленного горизонта Тольятти становится мрачным фоном: «И полог неба смутен и зловещ» [Там же]. Этот пейзаж служит метафорой духовной пустоты и неустроенности мира, где происходит действие. Ощущение холодной бесчеловечности передается через образ метели, обступившей Петю Соловеевича Сороку, как петербургская вьюга – Акакия Акакиевича, «со всех четырех сторон» [Гоголь, 1938: с. 167]. Она усиливает чувство безысходности «солдатика» – ни природа, ни общество не предлагают спасения. Этот параллельный ряд создает тревожное ощущение того, что в реальной жизни унижения «маленьких людей» не приводят к возвышенному финалу.

Иной вариант разрешения подобной коллизии Е. Блажеевский описывает в стихотворении 1976 года «Шмелев». Отметим, что оба

произведения имеют отыменные модели заголовков, но если в первом случае автор указывает не только имя, но и фамилию с отчеством героя, как бы знакомя нас с его родовыми чертами и компенсируя этим отсутствие личностной характеристики маленького человека, то во втором случае читатель узнает только фамилию. Тем не менее символизм, вложенный в нее, считывается так же явно. «Шмель» эмблематически очень схож с пчелой: трудолюбие, спокойный характер, умение преодолевать трудности [Гура, 1997, с. 252]. Однако в стихотворении главный герой доведен до состояния, когда его «шмелиный» спокойный характер и железная воля не способны сдержать негодование сложившейся ситуацией. Энтомологический мотив в стихотворении развивается через явно отрицательный образ гнуса: «Я не вернусь в отряд. / Я больше не желаю, / Я – не сука, / Которую пинает каждый гнус...» [Блажеевский, 2015, с. 98]. Таким образом благородному и терпеливому типу шмеля противопоставляются подлые и мелочные обидчики героя. Перевоплощение из невольника судьбы в свободного беглеца также раскрывается через антонимичный ряд эпитетов:

И на глазах у нас переделся:

Ремень солдатский – на ремень гражданский,

Вонючие большие сапоги — на башмаки,

подаренные кем-то,

И грубую стройбатовскую робу –

на синюю рубашку и штаны [Там же].

При этом «гражданская» атрибутика выделяется в тексте особым строением стиха: вместо классического переноса строки с равномерной итерацией пятистопного ямба автор намерено пытается уместить в одном стихотворном речевом ряду лексемы, принадлежащие персонажу-солдату и персонажу-«свободному» человеку. Однако, если первая фраза укладывается в пять стоп, то далее наблюдается постепенная детализация образов гражданской одежды, в связи с чем сначала уточнение («подаренные кем-то»), а далее слова, образующие самостоятельный стих («на синюю рубашку

и штаны»), становятся как бы лишними, не имеющими права на существование в символическом пространстве казармы. Последовательное уточнение образов, знаково вбирающих в себя значение свободной жизни героя, позволяет Е. Блажеевскому продемонстрировать нарастание решительности персонажа через особое графическое членение синтагм.

Как и в стихотворении «Петр Соловеевич Сорока», повествование в «Шмелеве» ведется от лица лирического героя, который, будучи сослуживцем Шмелева, становится свидетелем побега товарища. Окружающая природа («И рыжая резвящаяся лошадь, / И птица, / Пролетающая косо, / И паутинок медленный полет»), внушает беглецу «мысли об освобожденьи» [Там же]. Отметим, что описание безжизненной снежной местности вокруг казармы Пети Соловеевича Сороки антонимично открывающей строке стихотворения 1976 года: «Дышала степь и горячо, и сухо» [Блажеевский, 2015, с. 98]. В первом случае холод подчеркивает безропотное бездействие персонажа, тогда как во втором – создается ощущение эмфатического негодования Шмелева, желающего слиться с полем, «которому, казалось, нет конца» [Блажеевский, 2015, с. 98]. Однако топос поля, как уже было показано в первой главе, в творчестве Е. Блажеевского становится носителем негативных коннотаций: в его бесконечном пространстве невозможно ни достичь цели, ни сбежать от преследующей тебя погони. Воссоединение свободолюбивого героя с природой, прерывается действиями сослуживцев:

И мы ловили родственную душу,
Не понимая этого еще,
И не Шмелева,
А себя ловили –
Рабы всепобеждающей казармы,
А он бежал
И плакал,

И бежал... [Блажеевский, 2015, с. 99].

Всё стихотворение выстроено как рефлексия лирического героя посредством пересказа истории побега. Именно поэтому проанализированное ранее членение стихотворных рядов может также представлять из себя душевные переживания повествователя, с особым вниманием к деталям вспоминающего «бунт» Шмелева. Примечательно, что именно «резвящаяся» лошадь «Любезно предоставила и спину / И ноги», благодаря чему ефрейтор смог догнать беглеца» [Там же]. Образ свободной лошади (элемент природного пространства) сменяется прирученной помощницей человека (элемент пространства антропогенного), помогающей ограничить свободу главного героя. Повествователь иронически описывает свои эмоции в тот момент, понимая спустя время ужас произошедшего:

Какая лошадь

И какое счастье,

И похвала от командира части!.. [Блажеевский, 2015, с. 100].

А далее в фактологической манере рапорта, как бы пряча настоящие мысли, добавляет:

И был беглец настигнут

И доставлен

В комендатуру,

Где перекусил

Себе зубами

Вены на запястье... [Там же].

Примечательно, что в эпизодах, где лирический герой осмысляет происходящее и ведет внутренний монолог, автор использует длинные строки; в моменты, когда размышления сменяются действием, пересказом случившегося, стихи через частые переносы приобретают «ломанную» форму, как бы передающую отрывочные воспоминания повествователя. Кроме того, в отличие от Петра Соловеевича Сороки, который принимает свою участь молча, речь Шмелева позволяет исследовать дополнительный

уровень характеристики героя, делая его образ более объемным.

Подводя итоги, можно сделать ряд выводов. В стихотворениях «Петр Соловеевич Сорока» и «Шмелев» читатель знакомится с двумя противоположными по характеру героями в схожих жизненных обстоятельствах, но с разными судьбами. Если молчаливого Петю можно однозначно назвать «маленьким человеком» в состоянии абсолютной резиньяции, то Шмелев – его полная противоположность. Неслучайно лирический герой Е. Блажеевского и сам замечает: «Мы шли ловить / Большого человека» [Блажеевский, 2015, с. 99]. Однако, как показывает автор, «большой человек» не способен промолчать, смириться с унижениями и выжить в обстановке казармы, а потому выбирает единственный выход романтического героя в ситуации, когда невозможно повлиять на обстоятельства, – смерть. Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что автор не только следует традиционным для литературы того времени тенденциям в рамках проблемы «маленького человека» (изображение не униженного изначально индивида, а обычного, но унижаемого впоследствии), но и развивает эту тему, добавляя в качестве дихотомического элемента пары образ «большого человека». Кроме того, «большой человек» у Е. Блажеевского изображается в реалистическом ракурсе, подавляющей романтически идеализированное мировосприятие такого персонажа.

4.3. Рецепция чеховской традиции в поэзии Е. Блажеевского

Образ А.П. Чехова, как и традиции творчества писателя в русской поэзии XX века, не раз привлекали внимание литературоведов. К этой теме обращались исследователи А.Г. Бондарев [см.: Бондарев, 2008; 2017], М.Ч. Ларионова [см.: Ларионова, 2020], Н.Е. Тропкина [см.: Тропкина, 2010; 2016] и др. Чеховский текст в поэтическом творчестве русского поэта второй половины прошлого столетия Е. Блажеевского мало изучен – этой теме посвящены наши статьи: «Чеховские мотивы и образы в лирике Е.И.

Блажеевского» [см.: Наумцев, 2023] и «А.П. Чехов в художественной рецепции Евгения Блажеевского» [см.: Наумцев, 2024]. Особенности поэтического осмысления Е. Блажеевским мотивов и образов малой прозы А.П. Чехова важно в связи с исследованием трансформации классических традиций в лирике поэта-«семидесятника». Изучение особенностей художественной рецепции малой прозы А.П. Чехова лириком второй половины XX века является важным этапом исследования всего творчества Е. Блажеевского.

Интересным в этом контексте является образ степи, который у А.П. Чехова чаще всего выполняет функцию «ландшафта настроения»: «будучи фоном действия чеховских рассказов и повестей, степь неизменно вырастает в них до целостного образа, наполняющегося глубоким философским содержанием. Поэтому настроения и философские раздумья героев при созерцании степи становятся устойчивыми компонентами ее образа в произведении» [Криницын, 1998, с. 146]. Е. Блажеевский, изображая степь в своих стихотворениях, регулярно использует параллелизм, причём степь является неизменным маркером двух состояний: лирическому герою либо жарко в полуденной степи («Шмелёв»: «Дышала степь и горячо, и сухо» [Блажеевский, 2015, с. 98]; «Урал»: «Исщипан воздух весь, похожий на золу, / Бежит волчицей степь...» [Блажеевский, 2015, с. 53]; «Постскриптум»: «...степью, что ветрами сожжена» [Блажеевский, 2015, с. 237]), либо холодно в ночной («Чувство покоя»: «Холодная дикая степь, / Что руки ее ледяные...» [Блажеевский, 2015, с. 53]).

Также частотными образами в поэзии Е. Блажеевского являются метель и вьюга, традиционно в литературе маркирующие пространство отчуждённости героя. При этом мотив холода, для которого характерны данные образы, неразрывно связан в творчестве поэта с мотивом странствия во времени, осознанием (с точки зрения героя) своих координат в рамках человеческой истории. Нельзя не сказать о стихотворении «Воспоминание о метели», которое имеет явные параллели в поле символов с рассказом

А.П. Чехова «Студент». В экспозиции произведения автор создаёт атмосферу неуютной пустоты, окружившей героя с исчезновением тепла, что подчёркивается резко наступившей безжизненной тишиной, ощущением одиночества: «Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой» [Чехов, 2020, с. 121–122]. Неслучайно К.А. Кочнова также отмечает, что в рассказах А.П. Чехова «выявляется ассоциативная связь холода, одиночества и смерти» [Кочнова, 2015]. Так же внезапно и бескомпромиссно холод и одиночество настигают лирического героя «Воспоминания о метели»:

Мокрый снег. За привокзальным садом
Темнота, и невозможно жить,
Словно кто-то за спиной с надсадом
Обрубил связующую нить.
Мертвый час... [Блажеевский, 2015, с. 112].

Даже процесс замерзания и сопутствующие мысли лирического героя представлены с особым вниманием к деталям, которые также присутствуют в рассказе А.П. Чехова: описание замёрзших рук и лица («Мерзнут руки, промерзает взгляд...» – в стихотворении [Блажеевский, 2015, с. 112], и «У него заоченели пальцы, и разгорелось от ветра лицо» – в рассказе [Чехов, т.VIII, с. 306]), ощущение разобщённости, потери согласия и отчасти одиночества («Что-то волчье есть в моей дороге – / В темноте да на ветру сквозном!..» – в стихотворении [Блажеевский, 2015, с. 112], и «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно» – в рассказе [Чехов, т.VIII, с. 306]). Подробное описание пространства, окружающего героев рассказа и стихотворения, едва ли можно рассматривать как прием психологического параллелизма. А.П. Чудаков пишет по этому поводу следующее: «Применительно к “событию мира Чехова” более всего был бы

точен термин Фернана Броделя “кратковременность” — то есть краткий отрезок текущего бытия, вобравший в себя всё без исключения, произошедшее в это время. <...> например, рассказ “Студент”, в котором известный эпизод — ночь после тайной вечери — представлен как нерасчлененный комплекс бытия <...> элементы “антуража”, — по эмоциональной значимости приравнены к самим действиям людей» [Чудаков, 1971, с. 224].

Наконец, оба героя осознают себя через временную координату: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре» [Чехов, т.VIII, с. 306] — пишет А.П. Чехов; «Вдоль пустынных улиц Оренбурга / Я бреду, как двести лет назад» [Блажеевский, 2015, с. 112] — как бы вторит ему лирический герой Е. Блажеевского. Оба персонажа не хотят идти домой, оба размышляют в холодном пространстве и оба находят удивительно схожие тёплые мысли, согревающие их. Иван Великопольский осознаёт вневременное единение человечества, которое является чем-то большим, чем просто преемственностью поколений. Об этом также говорит исследователь творчества писателя В.Б. Катаев: «<...> «Студент» (отчасти — “Дама с собачкой”), полностью посвящены преодолению разобщенности, нахождению общего и единого понимания вещей и явлений» [Катаев, 1979, с. 326]. Понимание того, что «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [Чехов, т.VIII, с. 309], согревает душу молодого студента, уже не обращающего внимания на суровый холод. Вероятно, такую же теплоту ощущает лирический герой стихотворения «Воспоминание о метели»:

Но, уйдя в скорлупы да в тулупы,
Жизнь течет в бушующей ночи.
Корабельно подвывают трубы,

Рассекают стужу кирпичи.

И приятно мне сквозь проклятущий,
Бьющий по лицу колючий снег
Видеть этот медленно плывущий
Теплый человеческий ковчег...

[Блажеевский, 2015, с. 112].

При этом оба произведения проникнуты христианским пониманием времени и единения человечества: если в рассказе А.П. Чехова христианские мотивы и образы выведены на первый план, прямо названы, то в стихотворении автора к ним отсылает образ «человеческого ковчега», объединяющего людской род. Наделенный эпитетом «теплый» и помещенный в финальной строке стихотворения этот образ становится ключевым для всего текста. В стихотворении «Воспоминание о метели» Е. Блажеевский наследует традиции лирической по своей сути прозы Чехова на глубинном уровне миропонимания и в самой структуре текста. Этим представлен один из типов рецепции творчества Чехова в лирике поэта второй половины XX века. Следует заметить, что подобная религиозная символика, позволяющая провести параллель между стихотворением Е. Блажеевского и рассказом А.П. Чехова «Студент», встречается у поэта довольно часто. Так, например, в произведении «Октябрь» образы холодного ветра и «унылого» дождя также создают пустое и «обезжизненное» пространство, в котором лирический герой ощущает не только одиночество, но и неумолимый бег времени:

Когда вокруг пугает пустота
И кажется, что время убывает,
Когда в пространстве правит простота,
С которой холод листья убивает,

<...>

Я в комнате своей сижу один...

[Блажеевский, 2015, с. 150].

При этом в начале стихотворения время воспринимается героем как что-то личное, именно потому он печален, что подчёркивается с помощью параллелизма (холодный ветер, «унылый» дождь, «согбенная» берёзка и т. д.). Однако в последних четверостишиях высказывается неожиданное, на первый взгляд, заключение: «Но все-таки приятен этот вечер...» [Блажеевский, 2015, с. 150]. По этим строкам становится понятно, что фокус мысли лирического героя постепенно переходит с времени «личностного», на время всеобщее, характеризующее бесконечность не только природы, но и человечества: «А дождь идет, и нет ему конца, / И нет конца житейской круговерти» [Блажеевский, 2015, с. 150].

Важно более подробно рассмотреть в поэзии Е. Блажеевского образ корабля, который почти всегда, как бы выражая преемственность литературных традиций, символизирует жизнь в её человеческой общности. При этом «корабль» в творчестве поэта чаще всего выступает проводником отрицательных коннотаций – исключением является вышерассмотренный «ковчег» –, что (но не только это) позволяет провести сопоставительный анализ по данному признаку стихотворения Е. Блажеевского «От мировой до мировой» [Блажеевский, 2015] и рассказа А.П. Чехова «Гусев» [Чехов, 2015]. Н.В. Капустин замечает, что «образ плывущего в Одессу парохода в рассказе А.П. Чехова символизирует жизнь с ее социальной полярностью, жесткостью, неопределенностью движения, приводящего, однако, человека к известному неизбежному итогу» [Капустин, 1993, с. 24]. Это же, на наш взгляд, с некоторыми оговорками справедливо и для «корабля» в стихотворении Е. Блажеевского «От мировой до мировой» (1990). В нём поэт подводит итоги XX века, ужасаясь главной интенцией человечества в этот период:

И вот совсем немного лет
Осталось до скончанья века,

В котором был один сюжет:

Самоубийство Человека

[Блажеевский, 2015, с. 77].

Именно этот век сравнивается здесь с кораблём, что само по себе является художественным штампом, к которому поэт сознательно прибегает, чтобы подчеркнуть своё разочарование в «ничтожном» веке. У А.П. Чехова в рассказе «Гусев» данный образ, безусловно, становится развёрнутой метафорой жизни, вбирая в себя не только общие экзистенциальные, но и более частные (например, социальные) аспекты человеческого бытия. Писатель создаёт атмосферу безысходности, ужаса, окутавшую идущий в темноту корабль. Заметим, что повествование идёт от лица главного героя, а после его смерти рассказчик повествует как бы находясь внутри пространства корабля в то время, как лирический герой Е. Блажеевского наблюдает за кораблём со стороны, провожая век:

Но я, смотря ему вослед,
Пойму, как велика утрата.
И дорог страшный силуэт
Стервятника
в дыму заката!..

[Блажеевский, 2015, с. 77].

Однако в обоих случаях корабль везёт военных: пароход с отставными больными – в рассказе, и эсминец – в стихотворении. При этом поэт, в отличие от А.П. Чехова, открыто выражает своё отношение к данному образу, используя яркие эпитеты и разговорную лексику:

И если образ корабля
Уместен в строчке бесполезной,
То век - корабль, но без руля
И без царя в башке железной [Там же].

Объединяет эти, на первый взгляд непохожие, вариации одного образа соотнесённость с мотивом (именно мотивом) смерти: в рассказе «Гусев»

подробно описывается процесс «избавления» от трупов на примере не только главного героя, но и его попутчиков; в стихотворении автор также акцентирует на этом внимание:

В кровавой пене пряча киль,
Эсминцем уходя на Запад,
Оставит он на много миль
В пустом пространстве трупный запах [Там же].

Так, образ корабля в данных примерах используется как метафора человеческой жизни (в стихотворении – жизни в XX в.). Оба автора с большим вниманием к художественным деталям с его помощью обращаются к мотиву смерти: у Е.И. Блажеевского – как к ужасному уроку своего века, у А.П. Чехова – как к неотвратимому итогу жизни.

Наконец, пожалуй, самой частотной в творчестве Е. Блажеевского является тема «жизнеоконченности», когда поэт через лирического героя подводит итог жизни, задаваясь при этом философскими вопросами, размышляя на метафизические темы человеческого бытия. Этот мотив неизменно связан у поэта с чувством разочарования в прожитой жизни и мироустройстве. Подобные мысли посещают, хотя и в нарочито иронической манере, главного героя рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» Иванова Якова Матвеича. Яков, похоронив супругу и осознавая свою скорую кончину, размышляет о неустроенности своей судьбы и жизни в целом. Следует заметить, как органично А.П. Чехов выводит читателя на размышления о важных экзистенциальных вопросах, отталкиваясь от картины быта: «искусство подняться от прозы подчеркнуто будничного существования к философским обобщениям является, видимо, одним из главных секретов всей чеховской художественной системы» – замечает Г.П. Бердников, исследователь творчества писателя [Бердников, 1982, с. 131]. В этих размышлениях скупого, одержимого одной лишь упущенной выгодой героя, звучат важные вопросы: «впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже

озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? <...> Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!» [Чехов, т.VIII, с. 479]. Подобные размышления выражаются лирическим героем венка сонетов Е. Блажеевского «Осенняя дорога». Снова отметим, что лирический герой данного венка сонетов, как и многих других произведений поэта является выражением авторского сознания, поэтому его мысли отмечены бóльшей глубиной и метафоричностью, чем у главного героя «Скрипки Ротшильда». Однако общая мыслительная интенция героев – подведение итогов жизни, ощущение её неустроенности и неудовлетворение прожитой судьбой – выражается с помощью схожих образов. Так, например, в рассказе А.П. Чехова Яков хоронит супругу, а после заболевает и умирает в начале мая – герои не доживают до старческого «лета», когда можно наслаждаться жизнью, никуда не спеша. Лирический герой в произведении Е. Блажеевского (действие происходит поздней осенью) горюет об утраченном «лете»:

Захотелось щекою к продрогшей природе припасть
И вдогонку тебе, моя жизнь, прошептать: «Почему же
Растеряла июньскую удаль и августа пышную власть?..».

[Блажеевский, 2015, с. 240].

Это выражается и в прямой речи: «Жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку» – говорит Бронза. В стихотворении же звучит печальный вывод: «Никому не дано этой жизнью насытиться всласть, / И судьба на ветру воробьиного клюва короче» и «И тогда я увидел за черной чертой переезда, / Что тоскуют поля и судьба не совсем удалась...» [Там же]. Примечательно, что оба героя осознают, хоть и в разной мере, своё одиночество, находясь при этом в браке. Однако герой

Е. Блажеевского видит в своём супружестве очень значимую часть жизни, но в моменты экзистенциальных переживаний – ограничения судьбой и долгом:

Где семейный сонет исключил холостяцкий верлибр,
Там округлая форма реки, заточенной в трубу.
И по ней не плывут корабли, а ленивые рыбы
Не стоят косяком, на крючок направляя губу.

И течет твоя кровь, в темноте замедля движенье,
По гармошкам бормочет, стоящих в доме батарей,
И семью согревает железное кровоснабженье,
Целиком поглощая все замыслы жизни твоей [Там же].

В то время как Яков сам является причиной своего одиночества, т. к. именно он отчуждённо и грубо общается (или, вернее сказать, взаимодействует) с женой: «для мира, в котором живут чеховские герои, полного дисгармонии, “ярлыков”, социальных и психологических барьеров, “общих идей”, потерявших всякий кредит, само общение становится проблемой» [Сухих, 1987, с. 164]. При этом все его «замыслы жизни» умещаются в тетрадь, куда он записывает свои убытки. Следует отметить, что в венке сонетов «Осенняя дорога» используется более характерное поэтике данного произведения синоним нарочито сухого и безжизненного слова «убытки» – «потери»:

И тебе самому твой угрюмый характер несносен;
Только как разобраться в потерях и кто виноват?

[Блажеевский, 2015, с. 240].

Стоит заметить, что частные переживания лирического героя в «Осенней дороге» нельзя воспринимать как обобщающую интенцию творчества Е. Блажеевского. Несмотря на минорный тон произведения, в других стихотворениях образ семьи связан у поэта с понятиями «тепла» и «дома», поэтому сравнение с чеховским героем условно: оно обусловлено общим мотивом, однако на этом схожие аспекты заканчиваются. Яков –

человек, осознавший в конце жизни своё одиночество, виной которого является он сам. Лирический герой «Осенней дороги», хотя и говорит о судьбе в контексте сожаления, размышляет и подводит промежуточные итоги «по дороге в Загорск», а значит его жизнь ещё не окончена и вполне возможно, что справиться с экзистенциальным кризисом ему может помочь семья, которой нет у героя «Скрипки Ротшильда».

Кроме того, нельзя не обратить внимания на важную мысль, высказанную А.П. Чеховым в рассказе «Скрипка Ротшильда»: «Герой “Скрипки Ротшильда”, наделённый музыкальным даром, сочинил перед смертью мелодию, в которую вложил свои недоуменные, и печальные вопросы; в исполнении другого музыканта она звучит так уныло и скорбно, что слушатели плачут. Растревоженная душа пробудившегося человека продолжает жить в искусстве и будит беспокойство в людях» [Бялый, 1980–1983, с. 188]. Искусство это, изображённое в виде музыки в рассказе, очевидным образом становится мыслеструктурирующим мотивом в венке сонетов, где лирический герой даже рассуждает о своей жизни, используя характерные метафоры и сравнения: «Что тоскуют поля и судьба не совсем удалась, / Запишу на полях своей повести небезупречной, / Где нескладный герой, от насущных забот удалясь, / Пребывает в тоске и бессмысленной муке сердечной», «И душе тяжело состоять при раскладе таком, / Где семейный сонет исключил холостяцкий верлибр», «И слова из ромansa: “Мне некуда больше спешить...” / Так и хочется крикнуть в петлистое ухо шофера» и т. д. [Там же]. Наконец, вывод о глубоком синкретизме подлинной жизни и искусства, высказанный А.П. Чеховым, подтверждается на практике историей венка сонетов Е. Блажеевского «Осенняя дорога», чей магистрал благодаря своей искренности и напевности был положен на музыку, став знаменитым романсом «По дороге в Загорск», от которого до сих пор «слушатели плачут». В обращении поэта к рассказу «Дама с собачкой» механизм рецепции чеховского текста иной. «Дама с собачкой» – самое лирическое произведение Чехова, о чем не раз писали исследователи, в

частности, Т.Б. Трофимова [см.: Трофимова, 2018]. Неудивительно, что эхо именно этого произведения так часто можно наблюдать в русской лирической поэзии. Творческий диалог Е. Блажеевского с чеховским текстом декларирован уже заглавием стихотворения, дословно совпадающим с заглавием рассказа писателя-классика. Может показаться, что сопоставление малой эпической формы и лирического стихотворения влечёт за собой ряд ожидаемых, но неизбежных трудностей. Однако, как замечает Н.И. Пруцков, во второй половине XX века в зарубежном (а далее – и отечественном) литературоведении появилась своего рода традиция: «Чеховскую “Даму с собачкой” сравнивают со стихотворением Иннокентия Анненского “Прерывистые строки” (1909) <...> Названную параллель предложил Ю. Иваск. Он признаёт, что сравнение произведений поэта и прозаика возможно, если некоторые из их основных художественных приемов имеют нечто общее. Эта общность, считает исследователь, с особой наглядностью подчеркивает принципиальные различия между поэзией и прозой, их своеобразие и отчетливо выделяет оригинальность каждого из авторов — поэта и прозаика» [Пруцков, 1972, с. 73]. Именно на этот тезис мы будем опираться при сопоставительном анализе произведений.

«Дама с собачкой» А.П. Чехова заканчивается неразрешённой проблемой – герои, нашедшие друг в друге новый смысл, любовь, не пытаются изменить свою жизнь. По этой причине В.П. Буренин когда-то высказал мнение, что рассказ этот – «этюд, и притом отрывочный, представляющий как будто бы начало, первые главы ненаписанного романа» [цит. по Мелкова, 1986, С. 429-430]. В стихотворении Е. Блажеевского создаётся лирическая зарисовка курортного романа, который вписан в реалии конца XX века. Лирический сюжет оканчивается отъездом безымянной героини, а точнее – предвосхищением её отъезда на следующий день. Такая разница в сюжетном аспекте произведений может показаться несущественной в ходе сравнения рассказа и стихотворения, однако именно это в сочетании с явной аллюзией, отсылающей к чеховскому произведению,

добавляет «Даме с собачкой» Е. Блажеевского дополнительный смысловой уровень. Особый характер формальных сторон лирического стихотворения является тем, из-за чего автор активно продвигает сюжетное действие с помощью чего-то ещё, помимо слов: обрывистости фраз, знаков препинания или даже через художественное молчание между строф и строк. Так, например, вся происходящая ситуация становится ясна читателю после прочтения двух стихов: «Твой палец с колечком в ладони зажат. / Идём, замедляя шаги» [Блажеевский, 2006, с. 112]. В них описывается не только семейное положение героини, факт адюльтера, но и очень значимое ощущение прогулки, которая неминуемо закончится расставанием и которую оба её участника стремятся всеми силами продлить. При первом же прочтении стихотворения в сопоставлении с рассказом в глаза бросается ещё одна значимая деталь: прощаясь, Анна Сергеевна, хоть и понимает неизбежность происходящего, сожалеет о расставании с возлюбленным: «Она не плакала, но была грустна, точно больна, и лицо у нее дрожало. – Я буду о вас думать... вспоминать, – говорила она» [Чехов, т.Х, с. 135], в то время как Гуров и при прощании был довольно молчалив, и уже в Москве уверял себя, что «пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом и только изредка будет сниться с трогательной улыбкой, как снились другие» [Там же, с. 136]. Можно подумать, что персонажи Е. Блажеевского испытывают схожие чувства: пересказываются слова только героини стихотворения, эмоции же лирического героя можно лишь дорисовать, исходя из ситуации взаимной влюблённости:

...Куда мы с тобою в обнимку идём
С беспечностью напускной,
Мы — сбитые наспех случайным гвоздём
Осенней любви отпускной?

Совсем не входящей в расчёты твои —

Как ты накануне сказала.

Тебя провожаю до кемпинга и...

До завтрашнего вокзала... [Блажеевский, 2015, с. 350].

Эпитеты «наспех» и «отпускная», как может показаться, добавляют оттенок ироничности в характеристику их любви. Однако если искренность эмоций героини подтверждается замечанием, что любовь эта не входила в расчёты, то есть стала чем-то действительно бóльшим, чем легко забываемая мимолётная интрижка, то неподдельность чувств героя наблюдается в многоточиях, первое из которых разбивает предложение на две части. Через особенности пунктуации передаётся нежелание героя думать о грядущем «завтра», а также необходимость смириться с ним. Знаменательно, что близкие к этому особенности повествования можно найти и в чеховском рассказе: «Описание дано полностью в формах языка повествователя и нигде не переходит в несобственно-прямую речь. Но на это объективное воспроизведение событий как бы накладывается отпечаток эмоционального состояния героев. Он заключается в прерывистости синтаксиса, в особом, «задыхающемся», ритме фраз, сообщающем авторскому повествованию настроение героев» [Чудаков, 1971, с. 98]. Сюжетное действие стихотворения обрывается на этом моменте, что позволяет резюмировать и предположить: в отличие от рассказа А.П. Чехова, в произведении Е. Блажеевского оба персонажа честны со своими чувствами, поэтому их дальнейшее воссоединение может быть даже более скорым, чем у Гурова и Анны Сергеевны. При этом развитие чеховского сюжета в обоих случаях должно произойти за пределами текста. В.И. Тюпа замечает: «Нотой душевной боли в сопряжении с надеждой завершается, в частности, “Дама с собачкой”. Однако авторская надежда, представляющая здесь “не субъективное чувство, [...] а неодолимое стремление” [Гиршман, 1982, 215], ориентирована в бесконечность затекстового пространства, в котором пребывает читатель» [Тюпа, 2018]. Тем не менее стихотворение неслучайно начинается словами: «Сентябрь завершается. Лёгкий туман / Окутал и море,

и пляж» [Блажеевский, 2015, с. 350]. Поэт актуализирует мотив «блуждания в тумане» – будущее кажется неясным, ускользающим, что может трактоваться неоднозначно, например, в пользу версии о повторении сюжета чеховской «Дамы с собачкой», развитие которого остаётся за пределами текста стихотворения. Однако далее появляются строки: «Белёсое море хлопчет у ног, / Пустыня воды и песка...» и стихи финального катрена:

Ленивый прилив замыкает следы,
Баркасы стоят на приколе [Там же].

Поэт вмещает сложную череду эмоций и мыслей, употребляя термин Ю.Н. Тынянова, в тесноту стихового ряда, вслед за А.П. Чеховым включая в простую историю о курортном романе размышления о вечности. Если у писателя-классика это становится развёрнутым описанием встречи двух влюблённых, то Е. Блажеевский лишь намекает на это читателю через короткие фразы, вторящие чеховскому тексту с небольшими различиями. У А.П. Чехова: «Ялта была едва видна сквозь утренний туман...» и «...однообразный, глухой шум моря» [Чехов, т. X, с. 132], у Е. Блажеевского: «Лёгкий туман / Окутал и море, и пляж» и «Белёсое море хлопчет у ног, / Пустыня воды и песка» [Там же]. Наконец в рассказе: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет» [Чехов, т. X, с. 133]. В стихотворении же поэт пишет лаконичное: «Ленивый прилив замыкает следы», между строк замечая, что после их отъезда вечное море так же забудет об их существовании, как забывало о существовании многих других [Блажеевский, 2015, с. 350]. Однако Е. Блажеевский, в отличие от А.П. Чехова, этим заканчивает своё произведение, как бы делая акцент на величественности вечности, сводя дальнейшие отношения героев к печальной предрешённости. В пользу этого предположения говорит тот факт, что море как «пустыня воды» в лирике поэта, как правило, употребляется в качестве образа с отчётливо негативными коннотациями: пустынное, холодное, мрачное, необъятное, о чём мы писали ранее. Оно же своей вечной

необъятностью поглощает лирического героя с его чувствами и проблемами выбора, становясь не просто рядовым образом, введённым в текст для параллелизма, а первостепенным субъектом действия и объектом описания автора. Новый импульс к прочтению произведения Е. Блажеевского в ключе его параллели с чеховским претекстом – сравнение, которое возникает в финальных строках стихотворения:

Обрывок газеты ползёт вдоль воды,
Как перекасти-поле [Блажеевский, 2015, с. 350].

Перекасти-поле – образ, к которому не раз обращался Чехов, так называется один из его рассказов. В.В. Кондратьева, автор статьи «Семантика пространства в рассказе А. П. Чехова “Перекасти-поле”», обращает внимание, что в заглавии рассказа заложена двойная семантика: «связь, с одной стороны, с южно-российским ареалом, с другой – с символическим уровнем. Это и степное растение, и символ судьбы скитальца, странника» [Кондратьева, 2016, с.131]. Упоминание травянистого растения, которое оставляет после отмирания корней круглые образования, катящиеся по полю, связано с метафорой судьбы человека, неукорененного в жизни. Можно предположить, что в этом образе – провидение судьбы героя, которую, как можно подумать, случайный курортный роман изменит, как изменил он судьбу героя чеховского рассказа.

Можно сделать вывод, что творчество поэтическое творчество Е. Блажеевского во многом формируется под влиянием чеховской традиции, которая актуализируется в различных модификациях: это и сходство мотивов и образов, и общность структуры поэтического и прозаического текстов, и прямо декларированное обращение поэта к чеховскому произведению, его переосмысление. Зачастую чеховская символика сильно видоизменяется в лирике поэта: более всего это заметно в позиции автора (через отношение лирического героя) к изображаемым образам, которое выражается в использовании эмотивной лексики. Е. Блажеевский неоднократно обращался

к образам писателя, трансформируя их с учётом индивидуально-авторского восприятия и полемизируя с классиком отечественной литературы.

4.4. «Пчелиный» текст в творчестве Е. Блажеевского: поэтические традиции О. Мандельштама

Особенности художественного осмысления образов пчёл, мёда, сот и т.п. интересовали исследователей литературы с древних времён. «Пчелиная» символика наблюдается ещё у античных поэтов (Сафо, Гораций, Вергилий и др.). Весомый вклад в исследование этой темы в рамках отечественной литературы внести К.Ф. Тарановский, В.В. Иванов, В.Н. Топоров, М.С. Евзлин, А.А. Фаустов и другие исследователи. В 2020 году в свет вышла коллективная монография «Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка», где в том числе исследуются образы пчелы и осы в литературе и фольклоре. И хотя, по замечанию А.А. Фаустова, «пчелиный» текст возникает в русской литературе конца XVIII – первой половины XIX века, «к 20-м годам прошлого столетия вырисовываются два главных круга значений, которые будут прикреплены к «пчелиной» образности («творчество» и «любовь»), и почти полностью вытесняются более архаичные, средневековые по генезису смыслы, канонизированные в эмблематике: «трудолюбие», «предусмотрительность», «социальность» и т.д.», т.е. происходит обновление устойчивых значений образа [Фаустов, 1991, с. 45]. Это наблюдение значимо и в контексте предлагаемого анализа. Желание рассмотреть особенности «пчелиного» текста в творчестве Е. Блажеевского вызвано оригинальным подходом поэта второй половины XX века к осмыслению традиционных мотивов и образов. Следует отметить, что образ пчелы/осы не является частотным для автора. При изучении его лирического наследия было найдено только одно стихотворение («Осы»), применимо к которому можно говорить о проблеме «пчелиного» текста. Однако именно это обстоятельство позволяет заключить, что выбор поэтом

нехарактерной для его творческого видения символики делает данное произведение уникальным, особенным.

В литературоведении сложилась тенденция говорить о художественном осмыслении образа осы в рамках дискурса «пчелиного» текста. Так, А.А. Фаустов, изучая проблему «пчелиного» текста в творчестве О. Мандельштама, вслед за К.Ф. Тарановским говорит не только о пчёлах, но и об осах. Такой подход в изучении данного вопроса неслучаен и определён глубинной поэтической традицией. Как замечает К.Ф. Тарановский в работе «Пчёлы и осы: Мандельштам и Вячеслав Иванов»: «В общепринятой символике – пчёлы трудолюбивые, хлопотливые, а осы хитрые, хищные» [Тарановский, 2000, с. 137]. Здесь же он пишет, что подобное противопоставление, развитое О. Мандельштамом в поздней лирике, является традиционным в литературе. В этом контексте прямой поэтический диалог с О. Мандельштамом не только неизбежен, но и является выражением художественной интенции Е. Блажеевского, завершившего стихотворение «Осы» катреном:

Поэт знаменитый Осип
Ваш звёздный маршрут прочёл.
О, эти худые осы —
Раскольники среди пчёл!.. [Блажеевский, 2015, с. 266].

В связи с этим опора на поэтическую традицию поэта-акмеиста в изображении пчёл/ос раскрывает новые смысловые пласты в произведении Е. Блажеевского. При этом М.С. Евзлин отмечает: «Во всех рассмотренных А.А. Фаустовым текстах, за единственным исключением мандельштамовского «Возьми на радость из моих ладоней...», пчелы не дорастают до уровня знака-символа, организующего текст как структурно-смысловое единство...» [Евзлин, 2015, с. 96]. Осы в анализируемом стихотворении являются тем самым знаком-символом, составляющим смысловую основу текста. Четверостишие, процитированное выше,

позволяет рассматривать развёрнутый образ ос в качестве единицы бинарной оппозиции осы / пчелы, что, в свою очередь, обращает наше внимание на аналогичное противопоставление в поэзии О. Мандельштама. В произведении Е. Блажеевского оно усиливается художественным определением: «...осы — / Раскольники среди пчёл!..» [Блажеевский, 2015, с. 266]. В поздней литературной традиции пчёлы, добывающие мёд, как правило, являются частью антропогенного пространства, тогда как осы – враги, гонимые человеком, их травят и преследуют.

Наиболее значимым в «пчелином» контексте является стихотворение «Возьми на радость из моих ладоней...». В нём образ пчелы-поцелуя тесно связан с мотивом несчастной любви: «Макрообраз любовь <...> формируется амбивалентными словесными образами-интерферентами пчела (оса), роза. Следует отметить, что словесный образ-интерферент пчела (оса) в поэтической традиции является знаком любовного чувства [см. об этом Фаустов 1994), а важнейшими из традиционных символических значений словесного образа-интерферента роза являются любовь (как божественная, так и земная) и гармония» [Палий, 2006, с. 77]. В стихотворении Е. Блажеевского значение образа розы снижается ввиду контекста:

...Словно розы

Летят на ринг —

Злые осы

Ночами летят на Рим... [Блажеевский, 2015, с. 266].

Образы «пчела» и «роза» традиционно объединяются общим качеством: острые жала и шипы. Сочетание «роз» и «засосов» позволяет предположить наличие в стихотворении эротического подтекста, что также является продолжением поэтической традиции: «Пчелиная» тема в эротической её огласовке, принадлежит анакреонтике» – пишет об этом А.А. Фаустов [Фаустов, 1991, с. 45]. Однако появление ос вместо пчёл как бы «огрубляет» традиционный символизм. Осы не умирают, когда жалят, что, безусловно, редуцирует в этом контексте мотив жертвенной любви.

Множественное число, а также «полёт на ринг», где розы и окончат свою «жизнь», позволяет говорить о любви неглубокой, проходящей, которую фанаты ощущают по отношению к кумиру, читатели – по отношению к поэту. Отсюда следует второе значение «пчёл»: «Высокая степень организованности пчелы и мёда (особенно сотового), олицетворяющих начало высшей мудрости, делает пчелу и мёд универсальными символами поэтического слова, шире — самой поэзии» [Иванов, 1982: с. 844]. Это в высшей степени справедливо по отношению к стихотворению О. Мандельштама. Неслучайно исследователь его творчества Б.А. Минц пишет: «В авторизованной машинописи и списке, сделанном Н.Я. Мандельштам, есть разночтение в заключительной строке: «Из мертвых пчёл, мёд превративших в соты» (вместо – «солнце»). В обеих редакциях композиция кольцевая. «Соты» венчают «пчелиную» линию и могут быть поняты как «архитектурная» метафора поэзии, строящей гармонию ценою гибели поэта. «Солнце» позволяет дать расширительное толкование, подразумевая не только поэзию, но любовь и саму жизнь» [Минц, 2019, с. 230]. Говоря об этом, следует заметить, что в противопоставление мандельштамовскому семантическому сочетанию «пчёлы – солнце» Е. Блажеевский предлагает своё: «осы – звезда». Ночное время суток в стихотворении «Осы» принципиально важно для автора. Звезда же в этом контексте становится условным обозначением не космического объекта, а лампочки самолёта. Именно это можно предположить, последовательно анализируя текст:

...Как насосы,
Воздух ночной сосут
И звезды загадочный изумруд
Злые осы —
Худы и раскосы —
На крыльях несут... [Блажеевский, 2015, с. 265].

Насосы вполне могут представлять собой турбины, «звезды загадочный

изумруд» – огни самолёта. Изумрудный цвет указывает на особенность навигации: «Расположенные на правом конце крыла, зеленые огни обозначают правую сторону. Если другой пилот видит зеленый свет, он знает, что самолет либо движется в том же направлении, что и он, либо пересекает его путь справа налево» [Руководство по авиационным огням и их функциям, 2023]. Так и получается: осы «несут» зелёные огни именно на крыльях, передвигаясь при этом роем в одном направлении, поэтому включение зелёных огней – обязательная мера безопасности. Кроме того, по отношению к осам автор использует эпитеты «худы и раскосы»: если с первым всё очевидно (заметим также созвучие с мандельштамовскими «узкими осами»), то понимание второго потребует от читателя визуализации переднего стекла в кабине пилота, называемого в авиации фонарём.

Полноту этому образу предаёт «жужжащий» звук низко пролетающего самолёта. Подобная метафора не является необычной: например, в стихотворении О. Мандельштама «А небо будущим беременно...» аэроплан представлен в виде «большой жужжащей медуницы» [Тарановский, 2000, с. 151]. Однако можно предположить, что Е. Блажеевский сочетает устойчивые символические значения, создавая новый ассоциативный ряд «оса – самолёт – поэт». При этом образ самолёта сочетается с образом осы через подобие летающих объектов, а образ поэта – через метонимический перенос (он летит в самолёте). Подобная трактовка, как нам кажется, возможна в связи с тем, что Е. Блажеевский, судя по всему, в большей степени вдохновлялся другим стихотворением О. Мандельштама – «Вооружившись зреньем узких ос...». В нём осы становятся центральным образом, напрямую связанным с политическими мотивами. К.Ф. Тарановский, отмечая, что это стихотворение написано «вскоре после знаменитой оды Сталину», поясняет: «...ось мира, сдвинутая рукой Сталина, является несомненным подтекстом к осам, сосущим земную ось» [Тарановский, 2000, с. 152]. Кроме того, известно, что Е. Блажаевский соперничал поэтам, вынужденным покинуть родину в 1970-1980 годы. Данная версия трактовки подтверждается тесной связью

образа Мандельштама и мотива эмиграции, политического преследования в творчестве поэта. Образ Мандельштама в этом контексте имеет явную связь с родной землёй («Другу», 1977 год):

Обращаюсь к тебе, хоть и знаю — бессмысленно это,
Из осенней Москвы обращаться к тому, кто зарыт
На далёком кладбище далёкого Нового Света,
Где тебя Мандельштам не разбудит и не озарит.

<...>

Поколение это другого не знало исхода:

Голос — в русское небо, а тело — в заморский песок.

[Блажеевский, 2015, с. 35].

В таком случае существует соблазн предположить, что полёт «на Рим» является контекстуальным синонимом эмиграции, злые «осы-раскольники» противопоставлены «хорошим» пчёлам (оставшимся поэтам), а значит названы автором таковыми в иронической манере – неслучайно перед описанием действий «злых ос» неоднократно повторяется оттеняющая реализм общественных обвинений фраза: «А мы говорим...» [Там же]. Это тоже является вполне закономерным, т.к. сам автор остался на родине, с сочувственной грустью наблюдая за отъездом товарищей. Далее: улетающие осы «Пронесут засосы / И медовый дым...», что, судя по всему, означает не только конденсационный след от самолёта, но и так называемый дымарь, опускающийся на пчёл, оставшихся дома, усыпляя их тревоги и бдительность. Интересно, что словосочетание «медовый дым» встречается в стихотворении С.А. Есенина «На небесном синем блюде...»: «На небесном синем блюде / Желтых туч медовый дым». Здесь оно является метафорой пчелиного роя. Однако Е. Блажеевский идёт дальше: медовый дым обозначает не сам рой, а то, что остаётся после его полёта. Оса, равно как и пчела, становится символом поэта через переходный образ самолёта. Вместе с тем усиливается противопоставление ос, улетающих ночью, и пчёл,

которые в это время спят. У О. Мандельштама «могучие, хитрые осы – это сильные мира сего» [Тарановский, 2000, с. 153]. Сосущие земную ось, они вращают Землю в нужном им направлении. Лирический герой О. Мандельштама не отождествляет себя с ними, но, вооружившись их зрением, ощущает то, что неподвластно остальным, становясь воплощением пушкинского пророка. Осы в стихотворении Е. Блажеевского только ищут точку опоры, чтобы «впитаться» в земную ось. Отметим, что Кемь и Крым, через которые пролетают осы, имеют определённую географическую особенность: и северный город, и южный полуостров имеют одинаковые координаты долготы – 34 градуса в.д. Именно так, соединяя северную и южную часть страны, «...осы / Преносят насосы / Через Кемь и Крым...», стремясь добраться до земной оси через единый меридиан. Более того, в конце стихотворения автор пишет:

...На откосы
Двигается караван
Из далёких стран.
Это осы —
Худы и раскосы —
Летят сквозь туман [Блажеевский, 2015, с. 266].

Образ каравана, а также «раскосость» ос позволяют предположить, что далёкие страны – это страны Ближнего Востока, откуда через откосы и моря (отсюда и туман) они летят. Таким образом две линии движения создают условный крест, а также точку пересечения, которая, вероятно, станет местом, где осы смогут «впитаться» в ось Земли. В таком случае «Рим», часто осмысляемый в литературе (и не только) как центр мира, становится главным местом их притяжения. Примечательно, что лирический герой, отождествляемый с авторским голосом, отмечает точные координаты в рамках своей страны (Кемь и Крым) и только обобщает пространственные характеристики остальных ос словосочетанием «другие страны».

Наконец, нельзя не сказать о стихотворении О. Мандельштама «Сёстры

тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы», с которым также перекликаются «Осы» Е. Блажеевского. Если у О. Мандельштама «Медуницы и осы тяжёлую розу сосут», то у Е. Блажеевского они уподобляются розам, а глагол «сосут» применяется к ночному воздуху. Неудивительно, что строки: «Как насосы, / Воздух ночной сосут», созвучны мандельштамовской формуле: «Словно тёмную воду, я пью помутившийся воздух» [Блажеевский, 2015, с. 265]. При подобном сопоставлении становится очевидна близость образов осы и поэта. Однако эта же связь прослеживается с антонимичными осам пчёлами, к которым таким же образом может быть применено сравнение с розами, летящими на ринг, т.е. любовью мимолётной, проходящей. Подобное дихотомическое сочетание как бы вторит словам О. Мандельштама: «Сестры тяжесть и нежность...» и «Розы тяжесть и нежность...».

В стихотворении «Осы» Е. Блажеевский обращается к частотным в русской словесности образам, напрямую связанным с «пчелиным» текстом литературы. Через поэтический диалог с О. Мандельштамом актуализируются политический, любовный мотивы, а также мотив поэта-пророка. Е. Блажеевский переосмысляет традиционную символику «пчелиных» («осиных») образов, расширяя семантико-коннотативное поле образа «осы». Этот пример демонстрирует высокую степень влияния творчества поэта-акмеиста на лирику поэта-«семидесятника».

Исследование литературных традиций в поэзии Е. Блажеевского позволяет сделать вывод о сложной и неоднозначной позиции поэта по отношению к классическому наследию. С одной стороны, его творчество глубоко укоренено в контексте русской словесности, что проявляется в сознательном и систематическом диалоге с ключевыми фигурами (например, А.С. Пушкиным, А.П. Чеховым, О.Э. Мандельштамом). С другой стороны, Е. Блажеевский демонстрирует феноменологический подход: традиционные мотивы и образы становятся для него материалом для создания собственной, индивидуальной художественной вселенной.

Анализ показал, что диалог с традицией у Блажеевского носит характер глубокого переосмысления, а зачастую и полемики. Так, в пушкинском тексте («Михайловское») его интересует не столько канонизированный образ гения, сколько внутренний мир «гонимого поэта», чье творческое «Я» формируется вопреки давлению эпохи и власти. Обращение к теме «маленького человека» в цикле «Армейская тетрадь» ведёт не к её повторению, а к развитию и усложнению: через дихотомию безропотного Пети Сороки и бунтующего Шмелева автор показывает трагичность ситуаций и безвыходность героев, выбравших противоположные стратегии существования внутри репрессивной системы.

Чеховская традиция усваивается на глубинном уровне мироощущения и поэтики (мотивы одиночества, холода, экзистенциального подведения итогов), при этом Е. Блажеевский видоизменяет символику, внося более резкое, порой эмотивно окрашенное авторское отношение. Показателен диалог с Мандельштамом: через переключку с «осиным» символическим комплексом поэт-«семидесятник» актуализирует мотивы эмиграции, разрыва с родиной и сложной идентичности писателя в позднесоветскую эпоху.

Таким образом, литературная традиция в поэзии Е. Блажеевского предстает не как набор готовых форм для подражания, а как динамичное смысловое поле для художественной рефлексии. Сохраняя связь с «большим временем» культуры, обретает собственный голос в эпоху «безвременья», трансформируя классические мотивы и образы в соответствии с запросами современности и личным поэтическим видением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование поэтического мира Е. Блажеевского позволило системно раскрыть глубинные константы, организующие его художественную вселенную. Поэтический мир, понимаемый как система инвариантных тем, получающих многообразное воплощение через мотивы, образы, жанры и интертекстуальные связи, был изучен в различных аспектах. В первой главе была решена задача контекстуализации творчества Блажеевского. Установлено, что его место в отечественной поэзии определяется статусом «поэта особой судьбы», сознательно дистанцировавшегося от магистральных идеологических и эстетических течений эпохи. Это позволило ему выработать автономный и внутренне цельный художественный универсум. Значимым мировоззренческим основанием этого универсума, как показано во втором параграфе первой главы, является феномен глубокой, недогматической христианской веры, пронизывающей его лирику не как набор прямых символов, а как особый способ восприятия мира. Текстологический анализ рукописных материалов подтвердил, что эта целостность является результатом напряженной творческой работы, а его черновики раскрывают процесс кристаллизации ключевых мотивов и образов. Они же, в свою очередь, наиболее явно репрезентируются через пространственные категории. Исследование жанрового своеобразия выявило его тяготение к малым лирическим формам (элегия, медитативное стихотворение, лирическая миниатюра), в которых достигается максимальная смысловая плотность. Детальный анализ архитектоники венка сонетов «Осенняя дорога» стал наглядным доказательством того, как тематические инварианты (дорога, память, творчество) организуются в строгую семантически насыщенную структуру, превращая произведение в модель поэтического мира автора. При этом в творчестве Е. Блажеевского явным образом трансформируются традиции классической русской литературы.

Намеченный путь системного изучения поэтического мира

Е. Блажеевского открывает множество перспективных направлений для будущих исследований. Среди них можно выделить следующие:

1. Выявленные в работе ключевые мотивы и образы настоятельно требуют изучения их связи с фольклорной и архетипической основой. Особый интерес представляет анализ того, как христианское мировидение поэта взаимодействует с дохристианскими, народно-поэтическими моделями мира в его образах леса, сада, дома и т.д. Это позволит глубже понять синтетическую природу его художественного мышления.
2. Несомненную ценность будет представлять постепенное и последовательное установление и изучение генетических и типологических связей творчества Е. Блажеевского не только с отечественными (хотя преимущественно), но и с зарубежными авторами.
3. Важным этапом в процессе текстологического исследования творчества поэта должно стать предстоящее открытие для доступа фонда Е. Блажеевского в РГАЛИ. Это позволит изучить полный корпус рукописей, черновиков, вариантов и, возможно, неопубликованных текстов поэта.
4. Значимой параллельной задачей является систематизация и критическое изучение мемуарного наследия — воспоминаний друзей, коллег-современников поэта. Это позволит более объемно реконструировать литературный быт его круга, круг его чтения и философских интересов, историю создания отдельных произведений. Совмещение этого материала с дальнейшим углубленным анализом текстов должно способствовать более полному раскрытию феномена творчества Е. Блажеевского в истории русской литературы.
5. Перспективной видится тема экфрасиса в творчестве Е. Блажеевского, картины которого, хотя и сохранились в небольшом количестве,

позволяют взглянуть на его поэзию под новым углом, так как некоторые произведения (например, «Осенняя дорога») имеют авторские иллюстрации.

Проведенное исследование показывает, что поэтический мир Е. Блажеевского представляет собой целостный и ценностно значимый художественный феномен, требующий дальнейшего научного внимания. Его творчество, в котором глубокая традиционность сочетается с лирической уникальностью, является важной частью духовных и эстетических поисков русской поэзии последней трети XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты и материалы

1. Бершин, Е.Л. Автопортрет в саду / Е.Л. Бершин // Юность. – 1990. – № 12. – С. 104
2. Бершин, Е.Л. «Ассистент клоуна» / Е.Л. Бершин // Гостиная. – 2011 г. – Текст: электронный. – URL: <https://gostinaya.net/?p=23900> (дата обращения: 02.12.2024).
3. Бершин, Е.Л. «Без чертежа и плана...» / Е.Л. Бершин // Блажеевский Е.И. Письмо: . Письмо: по праву памяти / Е.И. Блажеевский . – Москва: Арт-Хаус Медиа, 2015. – С.427-441.
4. Блажеевский, Е.И. Черта: Книга стихотворений / Е.И. Блажеевский. – Москва: Московский рабочий. 2001. – 255 с.
5. Блажеевский, Е. И. Монолог: Стихотворения / Е.И. Блажеевский. – Москва: Союз российских писателей, 2005. – 248 с.
6. Блажеевский, Е. И. Письмо: по праву памяти / Е.И. Блажеевский . – Москва: Арт-Хаус Медиа, 2015. – 449 с.
7. Блажеевский, Е. И. Тетрадь: стихи и поэма / Е.И. Блажеевский. – Москва: Молодая гвардия, 1984. – 80 с.
8. Блажеевский, Е. Стихотворения / Е.И. Блажеевский // Русская поэзия XXI век. Антология. – Москва: Вече, 2010. – С. 33.
9. Блажеевский, Е.И. Воспоминание о метели: стихотворение / Е.И. Блажеевский // Башня: альманах. – Оренбург: ОГИМ, 2006. – С. 112.
10. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / Н.В. Гоголь. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1937—1952.
11. Жданов, И. Ф. Беззащитное мужество Евгения Блажеевского / И.Ф. Жданов // Культура Алтайского края. – 2014. – № 1 (13). – С. 50–53.

12. Калмыкова, А.Г. «Оставь герою сердце» / А.Г. Калмыкова // Письма из России. Литературный журнал, издаваемый Сергеем Яковлевым. Специальный выпуск памяти поэта Владимира Леонтовича. – 2015. – С.93-117.
13. Кривомазов, А.Н. Литературные вечера Александра Кривомазова Кривомазов А.Н. – Текст: электронный. URL: <https://isiman.wixsite.com/krivomazov> (дата обращения: 25.10.2025).
14. Кувалдин Ю. Евгений Блажеевский "Лицом к погоне" книга стихотворений / Ю. Кувалдин // Наша улица. Ежемесячный электронный журнал. Текст: электронный. URL: <https://kuvaldn-nu.narod.ru/blazheevskiy-litsom-k-pogone.html> (дата обращения: 12.07.2025).
15. Мандельштам, О. Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. Изд. 3-е, испр. и доп. Т. 1 : Стихотворения / О. Мандельштам. — Санкт-Петербург: Интернет-издание, 2020. – 700 с.
16. Пушкин, А. С. "... Вновь я посетил..." / А.С. Пушкин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. – 1948. – С. 399-400.
17. Пушкин, А. С. Из ранних редакций / А.С. Пушкин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Ленинград: Наука, 1977–1979. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. – 1977. – С. 415—432.
18. Пушкин, А. С. Узник («Сижу за решеткой в темнице сырой...») / А.С. Пушкин // Пушкин А. С. Стихотворения. – Санкт-Петербург: Наука, 1997. – С.298.
19. Соколов, В.Н. Неповторимый венец: стихотворения и поэмы /В.Н. Соколов. – Москва: Новый ключ, 1999. – 559 с.
20. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / А.П. Чехов. – Москва: Наука, 1974 – 1983.

21. Шекспир, В. Гамлет, принц Датский. Перевод Б.Л. Пастернака / В. Шекспир. – Москва; Ленинград: Ленгиз, 1947. – 190 стр.

Научная литература

22. Аведова, И.В. Жанровая система поэзии Беллы Ахмадулиной: специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Аведова Ирина Вартановна. – Тверь, 1999. – 19 с.
23. Азбукина, А. В. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX в.: специальность 10.01.01 "Русская литература": диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Азбукина Алла Владиславовна. – Казань, 2001. – 259 с.
24. Акопян, Л. Г. Венок сонетов: проблемы генезиса и становления жанровой формы / Л. Г. Акопян // Проблемы исторической поэтики. – 2021. – №4. – С.82-104.
25. Александрова, М. А. «На фоне Пушкина»: диалог в стихотворении Булата Окуджавы «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину» / М. А. Александрова // Болдинские чтения: сборник материалов международной научной конференции, Нижний Новгород, 12–16 сентября 2022 года. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2023. – С. 133-141.
26. Альфонсов, В.Н. Поэзия Бориса Пастернака / В.Н. Альфонсов. – Ленинград: Советский писатель, 1990. – 368 с.
27. Анисимова, Л.Г. Художественная концепция личности в сонетах русских модернистов: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Анисимова Людмила Геннадьевна. – Ставрополь, 2005. – 22 с.

28. Анненков, П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина / П.В. Анненков. – Москва : Современник, 1984. – 476 с.
29. Артёмова, С. Ю. Трансформация жанров русской лирики в XX веке: специальность 10.01.08. «Теория литературы. Текстология»: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Артёмова, Светлана Юрьевна. – Тверь 2020. – 448 с.
30. Артёмова, С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография / С.Ю. Артёмова. – Тверь: Тверской государственный университет, 2020. – 191 с.
31. Артёмова, С.Ю. Эпиграммы на поэтов: жанровая специфика / С.Ю. Артёмова // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: сборник статей к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой. – Москва: Институт мировой литературы Российской Академии наук, 2019. – С.113-120.
32. Байрамова, К. В. Мотивы и поэтика сна в лирике А. Блока: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Байрамова Карина Владимировна. – Махачкала, 2003. – 190 с.
33. Барковская, Н. В. Книга стихов как теоретическая проблема / Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина // Филологический класс. – 2014. – № 1(35). – С. 20-30.
34. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 502 с.
35. Белый, А. Из книги «Поэзия слова»: Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: Антология Изд. 2-е, исправленное и дополненное. – Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 480-485.

- 36.Бердников, Г. П. Социальное и общечеловеческое в творчестве Чехова / Г.П. Бердников // Вопросы литературы. – 1982. – №1. – С. 124-151.
- 37.Бердяев, Н.А. О власти пространств над русской душой / Н.А. Бердяев // Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. Репринтное воспроизведение издания 1918 года. – Москва: Философское общество СССР, 1990. – С. 62–68.
- 38.Бернштейн, Д. «Борис Годунов» / Д. Бернштейн // [Александр Пушкин]. – Москва: Журнально-газетное объединение, 1934. – С. 215–246.
- 39.Бирюкова, О.И. Существующие и возможные герменевтические подходы к вопросу о жанре как литературоведческой категории / О.И. Бирюкова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 13. – С. 17-21.
- 40.Богомолов, Н.А. Бардовская песня глазами литературоведа / Н.А. Богомолов. — Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2019. – 528 с.
- 41.Богомолов, Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии / Н.А. Богомолов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 623 с.
- 42.Бондарев, А. Г. Чеховский миф в современной поэзии: специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Бондарев Александр Геннадьевич. – Иркутск, 2008. – 20 с.
- 43.Бондарев, А.Г. Мифологема «Вишневый сад» в поэзии Т. Кибирова / А.Г. Бондарев // Успехи современной науки и образования. – 2017. – № 5. – С. 49–53.
- 44.Бонди, С.М. Черновики Пушкина. Статьи, 1930 – 1970 гг. – Москва: Просвещение, 1971. – 231 с.

- 45.Бурлина, Е. Я. Культура и жанр : Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Я. Бурлина. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1987. – 165 с.
- 46.Бялый, Г.А. Антон Чехов // История русской литературы: в 4 т. Т. 4. – Ленинград: Наука, 1983. – С. 177–210.
- 47.Верина, У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии конца XX - начала XXI в.: специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Верина Ульяна Юрьевна. – Москва, 2019. – 450 с.
- 48.Вертянкина, Н.Н. Категория жанра как теоретико-литературная проблема: Учебно-методическое пособие / Н.Н. Вертянкина. – Самара: Издательство СГПУ, 2003. – 163 с.
- 49.Веселова, И.С. Логика московской путаницы (на материале московской «несказочной» прозы конца XVIII – начала XX вв.) / И.С. Веселова // Москва и московский текст русской культуры. – Москва: Издательство РГГУ, 1998. – С. 98–118.
- 50.Винокур, Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г.О. Винокур. – Москва: Наука, 1990. – 452 с.
- 51.Винокур, Г.О. Критика поэтического текста / Г.О. Винокур.. — Москва: Государственная академия художественных наук, 1927. – 134 с.
- 52.Витковская, Л. В. Авторское "Я" в когнитивной парадигме : литературоведческое исследование : монография / Л. В. Витковская. – Пятигорск: Издательство Пятигорского государственного лингвистического университета, 2005. – 241 с.
- 53.Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. / Б. М. Гаспаров. – Москва: «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.

54. Гаспаров, М. Л. Очерки истории европейского стиха: Метрика. Рифма. Строфа / М. Л. Гаспаров. – Москва: Наука, 1984. – 319 с.
55. Гаспаров, М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях / М. Л. Гаспаров. – Москва: Высшая школа, 1993. – 272 с.
56. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Издание второе (дополненное) / М. Л. Гаспаров. – Москва: «Фортуна Лимитед». 2001. – 288 с.
57. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград: Советский писатель, 1974. – 408 с.
58. Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
59. Гришунин, А.Л. Исследовательские аспекты текстологии / А.Л. Гришунин. – Москва: Наследие, 1998. – 416 с.
60. Губанов, С.А. Признаковая концептуализация эмоций в текстах М. Цветаевой / С.А. Губанов // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2024. – № 3(54). – С. 93-99.
61. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – Москва: Индрик, 1997. - 910 с.
62. Добровольская, В.Е. Орнитоморфные персонажи русской волшебной сказки / В.Е. Добровольская // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография. – Москва: Книгодел; МГПУ, 2019. – С. 32-41.
63. Дутбаева, С. С. Лингвокультурологические особенности образов небесного мира в русской поэзии 90-х гг. XX в. / С.С. Дутбаева // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2019. – №4 (80). – С.1095-1104
64. Евзлин, М.С. Пчелы, мед и трагедия: И. Анненский и Ф. Сологуб / М.С. Евзлин // Филологические записки. Вестник литературоведения и

- языкознания. 2014–2015. – Выпуск 32. Часть 1. – Воронеж, 2015. – С. 96–151.
- 65.Ежкова, О.А. Сад как христианский символ в поэзии Серебряного века / О.А. Ежкова // Вестник Северо-Восточного государственного университета. – 2015. – № 23. – С. 24-26.
- 66.Ермоленко, С. И. К теории лирического жанра / С. И. Ермоленко // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Наума Лазаревича Лейдермана. Сборник научных трудов — Екатеринбург : УГПУ, 2008. – С. 30–44.
- 67.Жаравина, Л.В. Поэзия как судьба: микрообразы Варлама Шаламова : монография / Л.В. Жаравина. – Москва : ФЛИНТА, 2019. – 248 с.
- 68.Жолковский, А.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты-Тема-Приемы-Текст. Сборник статей / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – Москва: Прогресс; Универс, 1996. – 344 с.
- 69.Завьялова Е.Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880-1890-х годов: монография / Е.Е. Завьялова. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – 352 с.
- 70.Завьялова, Е.Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Завьялова Елена Евгеньевна. – Волгоград, 2006. – 40 с.
- 71.Зайцев, В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940-2000) / В. А. Зайцев. – Москва: Издательство Московского университета, 2009. – 378 с.
- 72.Зуева, А. Р. Новые концептуальные интерпретации образа "маленького человека" в поэме В. Ерофеева "Москва – Петушки" / А. Р. Зуева // Язык. Культура. Личность : материалы Международной научной конференции молодых ученых, Самара, 15 декабря 2023 года. – Самара : ООО "Научно-технический центр", 2024. – С. 146-153.

73. Зусева-Озкан, В. Б. Маскулинное лирическое "я" в поэзии Марии Евгеньевны Лёвберг / В.Б. Зусева-Озкан // Сибирский филологический журнал. – 2022. – №1. – С. 73-90.
74. Кадзияма, Юдзи. Образ воды в творчестве Б. Л. Пастернака («Февраль. Достать чернил и плакать!..»), «Повесть» и «Доктор Живаго») / Кадзияма Юдзи // Новый филологический вестник. – 2013. №4 (27). – С. 54-63.
75. Калмыкова, В.В. Трепет. Тайна. Неоформленность. (водные образы в поэзии В.Я. Брюсова 1890–1910-х гг.). / В.В. Калмыкова // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллективная монография. – Москва: Книгодел; МГПУ, 2022. – С. 258 -264.
76. Капустин, Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе А.П. Чехова конца 1880–1890-х годов / Н.В. Капустин // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. – Москва: Наука, 1993. – С. 17 - 26.
77. Катаев, В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – Москва: Издательство МГУ, 1979. – 327 с.
78. Ковалев, Г. Ф. Небеса поэтов. Астрономы в русской литературе / Г. Ф. Ковалев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2003. – № 1. – С. 109 - 132.
79. Ковалев, П.А. Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса. Монография / П.А. Ковалев. – Орел: Издательство Орловского государственного университета, 2013. – 243 с.
80. Козлов, В.И. Русская элегия неканонического периода : типология, история, поэтика : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Козлов Владимир Иванович. – Москва, 2013. – 418 с.
81. Козубовская, Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика: монография // Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА. 2011. – 318 с.

82. Кондратьева, В.В. Семантика пространства в рассказе А. П. Чехова «Перекасти-поле» / В.В. Кондратьева // Известия ВГПУ. – 2016. – №7 (111). – С.130-135.
83. Коптелова, Н. Г. На пути преодоления индивидуализма: образ "маленького человека" в лирике А. Блока 1900-х годов / Н. Г. Коптелова // Духовно-нравственные основы русской литературы: сборник научных статей. – Кострома : Костромской государственной университет, 2020. – С. 75 - 81.
84. Корман, Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора: В помощь студенту-заочнику, специализирующемуся по литературе / Б.О. Корман. – Ижевск: УдГУ, 1982. – 18 с.
85. Котова Н. А. Образ города в лирике Юрия Кублановского / Н.А. Котова // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века: Материалы международной научной конференции. Выпуск III. – Москва: МГПУ, 2007. – С. 85-92.
86. Кочнова, К. А. "Пейзаж-метель" в языковой картине мира А.П. Чехова / К. А. Кочнова // Филология и литературоведение. – 2015. – № 3(42). – С. 3-6.
87. Красноярова, Н. Г. Природа как концепт культуры: опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока / Н. Г. Красноярова // Аналитика культурологии. – 2008. – № 1(10). – С. 49-55.
88. Криницын, А.Б. Семантика образа степи в прозе Чехова / А.Б. Криницын // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. – Москва: Издательство Московского университета, 1998. – С. 145–146.
89. Крылова, С. В. Основные тенденции современной русской поэзии / С. В. Крылова // Образование в XXI веке: традиции и новации: материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 04 июля 2018 года. Том Выпуск 1. – Москва: Московский государственный областной университет, 2018. – С. 281-291.

90. Кузьмина, Н. А. Пушкинский текст современной поэзии / Н. А. Кузьмина // Вестник Омского университета. – 1999. – № 2. – С. 108-117.
91. Кулагин, А. В. Авторская песня: поверх филологических барьеров / А. В. Кулагин // Слово семь заветных струн...: статьи о бардах, и не только о них. – Коломна : Государственный социально-гуманитарный университет, 2018. – С. 227-236.
92. Кулагин, А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта / А. В. Кулагин. – Москва: Булат, 2010. – 384 с.
93. Кулагин, А. В. Поэтический Петербург Александра Кушнера : Монография. Статьи. Эссе / А. В. Кулагин. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Коломна : Государственный социально-гуманитарный университет, 2020. – 421 с.
94. Кулаков, В.Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах / В.Г. Кулаков. – Москва: Новое литературное обозрение, 1999. – 400 с.
95. Кулаков, В.Г. Неофициальная поэзия 1950—1980-х гг. История и поэтика: специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Кулаков Владислав Геннадьевич. – Москва, 2000. – 201 с.
96. Кулаков, В.Г. Постфактум. Книга о стихах / В.Г. Кулаков. – Москва: Новое литературное обозрение, 2007. — 227 с.
97. Ларионова, М.Ч. «Чеховская декорация»: «Вишневый сад» в русской поэзии XX – начала XXI века / М.Ч. Ларионова, Н.Е. Тропкина // *Annales instituti slavici universitatis debreceniensis Slavica Debrecen university press* – 2020. – XLIX. – С. 75–83.
98. Левинг, Ю. Вокзал-Гараж-Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма / Ю. Левинг. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 397 с.

99. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.
100. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968 – № 8. – С. 74–87.
101. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – Ленинград: Художественная литература, 1971. – 413 с.
102. Лихачев, Д.С. Текстология: на материале русской литературы X - XVII вв. / Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 758 с.
103. Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – Москва: Согласие, 1998. – 469 с.
104. Локша, А. В. Поэтическая космология в творчестве Владимира Нарбута / А. В. Локша // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2010. – Т. 16, № 1. – С. 47-48.
105. Лотман, Ю. М. Сон – семиотическое окно / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – Москва: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 703 с.
106. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. - Москва: Искусство, 1970. – 384 с.
107. Мальцева Т. В. Антитеза земли и неба в русской поэзии / Т.В. Мальцева // Пушкинские чтения. – 2014. – №XIX. – С.136-141.
108. Манн, Ю. В. Путь к открытию характера / Ю.В. Манн // Достоевский — художник и мыслитель: сборник статей. – Москва: Художественная литература, 1971. – С. 284–311.
109. Машукова, Д. А. Образ лирического «я» в мемуарной прозе М.И. Цветаевой / Д. А. Машукова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2017. – № 1-3(55). – С. 89-91.
110. Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2003. – 170 с.

111. Мелкова, А.С. [Примечания к рассказу «Дама с собачкой»] // А.С. Мелкова // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 18 т. – Т.10. 1898-1903. – Москва, Наука, 1986. – С. 419-431.
112. Минц, Б.А. Структура и поэтика лирических единств в поэзии О. Мандельштама: специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук // Минц Белла Александровна. – Саратов, 2019. – 495 с.
113. Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка. Коллективная монография / Отв. ред. А. И. Смирнова. – Москва: Книгодел; МГПУ, 2020. — 400 с.
114. Мирошникова, О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитекtonика и жанровая динамика : монография / О. В. Мирошникова. – Омск: Издательство Омского государственного университета, 2004. – 338 с.
115. Москалинский А. А. Река как основной географический образ в художественной литературе // Псковский регионологический журнал. 2010. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reka-kak-osnovnoy-geograficheskiy-obraz-v-hudozhestvennoy-literature> (дата обращения: 16.02.2024).
116. Москва и «московский текст» русской культуры: сборник статей. – Москва: Издательство РГГУ, 1998. – 228 с.
117. Нагорная, Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук // Нагорная Наталья Анатольевна. – Москва, 2004. – 414 с.
118. Наумцев, И. И. «Московский текст» в творчестве Е. Блажеевского» / И. И. Наумцев // Вестник РГГУ. Серия:

Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2025. – № 11. – С. 143-154.

119. Наумцев, И. И. «Большие» и «маленькие» люди в поэтическом цикле Е. Блажеевского «Из армейской тетради» / И. И. Наумцев // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Исторические и филологические науки. – 2026. – № 1(40). – С. 50-53.
120. Наумцев, И. И. «Пчелиный» текст в творчестве Е. Блажеевского / И. И. Наумцев // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2025. – № 3(58). – С. 126-132.
121. Наумцев, И. И. А. П. Чехов в художественной рецепции Евгения Блажеевского / И. И. Наумцев // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2025. – Т. 29, № 1. – С. 32-39.
122. Наумцев, И. И. Акватические образы в поэзии Е. Блажеевского / И. И. Наумцев // Поволжский вестник науки. – 2025. – № 3(37). – С. 77-80.
123. Наумцев, И. И. Образ А.С. Пушкина в стихотворении Е. Блажеевского «Михайловское» / И. И. Наумцев // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Исторические и филологические науки. – 2025. – № 1(36). – С. 58-60.
124. Наумцев, И. И. Образная дихотомия «поле» и «вечер» в поэзии Е. Блажеевского / И. И. Наумцев // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2023. – № 3(03). – С. 94-97.
125. Наумцев, И. И. Особенности небесного пространства в поэзии Е. Блажеевского / И. И. Наумцев // Известия Волгоградского государственного социально-педагогического университета. Филологические науки. – 2025. – № 1(9). – С. 76-81.
126. Наумцев, И. И. Особенности онейрического пространства в творчестве Е. Блажеевского / И. И. Наумцев // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2025. – № 1(56). – С. 71-79.

127. Наумцев, И. И. Феномен веры в поэзии Е.И. Блажеевского: трансформация религиозных образов и мотивов / И. И. Наумцев // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2024. – № 6(189). – С. 141-145.
128. Наумцев, И. И. Чеховские мотивы и образы в лирике Е.И. Блажеевского / И. И. Наумцев // Грани познания. – 2023. – № 3(86). – С. 80-85.
129. Невзглядова, Е.В. Сады в русской поэзии / Е.В. Невзглядова // Звезда. – 2013. – № 10. – С. 191–204.
130. Нежданова, Н.К. Современная русская поэзия: пути развития: Учебное пособие / Н.К. Нежданова. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2000. – 91 с.
131. Нечаенко, Дмитрий Александрович. Сон, заветных исполненный знаков Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и худож. лит. / Д. А. Нечаенко. – Москва : Юридическая литература, 1991. – 302 с.
132. Образ рая: От мифа к утопии. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – 256 с.
133. Одесский, М.П. Москва – град святого Петра / М.П. Одесский // Москва и московский текст русской культуры. – Москва: Издательство РГГУ, 1998. – С.9-25.
134. Омилянчук, С.П. Текстология: Конспект лекций / С.П. Омилянчук. – Москва: МГУП, 2002. – 171 с.
135. Орлицкий, Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю. Б. Орлицкий. – Москва : РГГУ, 2008. – 842 с.
136. Останкович А. В. Художественная роль повтора в гармонии сонета / А. В. Останкович // Наука. Инновации. Технологии. – 2004. – №39.– С.104-113.

137. Останкович, А. В. Жанровая специфика, принципы и закономерности циклической связи сонетов / А. В. Останкович // Наука. Инновации. Технологии. – 2008. – №5. – С.39-44.
138. Павловец, М. Г. "Венок сонетов" как прецедентная жанровая форма и книга Василиска Гнедова "Смерть Искусству" (1913) / М. Г. Павловец // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 2-1. – С. 73-77.
139. Пал, И. С. Вопросы теории жанра : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Пал Илья Соломонович. – Москва : 1966. – 16 с.
140. Палий О.В. Структура эллинского ЛМЦ книги стихов О. Мандельштама «Tristia» и традиционная картина мира / О.В. Палий // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно—строительного университета. – 2006. – Выпуск 1. – С. 69–78.
141. Панишева, Н. А. "На степных просторах Смерть кочует..." (хронотоп степи и поля в поэзии А. Несмелова) / Н. А. Панишева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 10(64). – С. 147-150.
142. Пасько Ю. В. Поэт «под небом и над землей»: небо как пространство мифа в поэзии Марины Цветаевой / Ю. В. Пасько // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2017. – № 11(188). – С. 161-169.
143. Перепелкин, М. А. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (Смерть и бессмертие в парадигме традиции): специальность 10.01.01 "Русская литература" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Перепелкин Михаил Анатольевич. – Самара, 2000. – 276 с.
144. Перепелкин, М. А. Проблема становления и структура "метафизического кода" в ранней лирике И. Бродского ("В темноте у

- окна") / М. А. Перепелкин // Памяти профессора В.П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков : Международный сборник научных статей / Самарский государственный университет, Кафедра русской и зарубежной литературы. – Самара : Самарский университет, 2005. – С. 318-334.
145. Перепелкин, М. А. Бездны на краю : И. Бродский и В. Высоцкий: диалог художественных систем / М. А. Перепелкин. – Самара : Самарский университет, 2005. – 175 с.
146. Перепелкин, М. А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Перепелкин Михаил Анатольевич. – Самара, 2010. – 523 с.
147. Пименова, Е. Е. Архаичные способы категоризации неба / Е. Е. Пименова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 1. – С. 41-46.
148. Поборчая, И. П. Онейрические мотивы в поэзии А. Кушнера / И.П. Поборчая // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. – 2016. – № 4 (59). – С. 55–61.
149. Полтавец, Е.Ю.. «И божественное слово умирляет и приручает воды»: водный символизм в русской словесности и мировой культуре / Е.Ю. Полтавец, А.И. Смирнова, И.Н. Райкова // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллективная монография. – Москва: Книгодел; МГПУ, 2022. – С. 80-30.
150. Попова Т.В. Хронотоп лета в лирике Б. Ахмадулиной / Т.В. Попова // Филологические открытия: сборник научных статей участников VIII Международной научно-методической конференции,

- Владивосток, 28 мая 2021 года. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2021. – С. 167-171.
151. Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11(49). – С. 87-94.
152. Прохоров, Е.И. Текстология: Принципы издания классической литературы / Е.И. Прохоров. – Москва: Высшая школа, 1966. – 226 с.
153. Пруцков, А. П. Чехов и И. Ф. Анненский / Н. И. Пруцков // // Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1972. – С. 72-84.
154. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография. – Москва : Книгодел, 2019. – 504 с.
155. Разумовская, А. Г. Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма) / А. Г. Разумовская. – Санкт-Петербург : НП-Принт, 2014. – 436 с.
156. Райкова, И.Н. «С моста в реченьку глядела...»: фольклорный образ реки в кросс-жанровом аспекте / И.Н. Райкова // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллективная монография. – Москва: Книгодел; МГПУ, 2022. – С. 171-183.
157. Рак, И. В. Египетская мифология / И. В. Рак. — Москва: ТЕРРА-Кн. клуб, 2004. – 316 с.
158. Рассадин, С.Б. Время стихов и время поэтов / С.Б. Рассадин // Арион. – 1996. – № 4. – С. 18-29.
159. Рассадин С.Б. Голос из арьергарда. Портреты. Полемика. Предпочтения. Постсоцреализм. — Москва: Время, 2007. — 384 с.
160. Рейсер, С.А. Основы текстологии / С.А. Рейсер. – Ленинград.: Просвещение, 1978. – 176 с.
161. Ремизов А.М. Сны и предсонье / А.М. Ремизов. – Санкт-Петербург: Азбука. 2002. – 432 с.

162. Рябцева, Н. Е. Мифологические и литературные истоки орнитологической символики в поэзии И. Лиснянской и С. Кековой / Н. Е. Рябцева // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке : Коллективная монография. – Москва : Книгодел, 2019. – С. 228-233.
163. Рябцева, Н.Е. Образы пространства и времени в поэзии Инны Лиснянской : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Рябцева Наталья Евгеньевна. – Волгоград, 2005. – 241 с.
164. Савельева, В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография // В.В. Савельева. – Алматы: Жазушы. 2013. – 520 с.
165. Савина, Я. О. Московский и петербургский тексты русской культуры в российском литературоведении рубежа веков / Я. О. Савина // Вестник БГУ. Филология. — 2024. — №3. — С. 95-102.
166. Сакулин, П. Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова / П. Н. Сакулин // Венок М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – Москва; Петроград: Издательство товарищества "В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых", 1914. – С. 1-55.
167. Свиридов, С. В. Обыватель в художественном мире Александра Галича / С. В. Свиридов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2020. – № 1. – С. 66–79.
168. Северская, О.И. Образы рая в русской поэзии конца XX века / О.И. Северская // Слово.ру: балтийский акцент. – 2018. – Т. 9, № 2. – С. 60-68.
169. Селеменова, М.В. «Московский текст» в русской литературе XX века (на материале художественной прозы 1910-1950-х гг.) / М. В.

- Селеменова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2009. – С. 20-27.
170. Селеменова, М. В. Антитеза "Москва/Петербург" в романе В. Маканина "Две сестры и Кандинский" / М. В. Селеменова // Восток-Запад: типология пространства в русской литературе и фольклоре : Материалы V Международной научной конференции (заочной), Волгоград, 19–20 ноября 2012 года. – Волгоград: Издательство ВГПУ "Перемена", 2013. – С. 216-223.
171. Селеменова, М. В. Образ Москвы в русской литературе начала XXI века / М. В. Селеменова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2015. – № 4. – С. 93-103.
172. Скворцов, А. Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского : специальность 10.01.01 "Русская литература" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Скворцов Артем Эдуардович. – Казань, 2011. – 542 с.
173. Скороходов М.В. Сад Эдемский – усадебный – дачный в русской литературной традиции / М.В. Скороходов // Вестник славянских культур. – 2023. – № 69. – С. 248-256.
174. Старостина, О. В. Особенности авторской интерпретации образа реки в поэзии Серебряного века / О. В. Старостина // Филология и культура. – 2014. – № 2(36). – С. 58-61.
175. Стенник, Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю.В. Стенник // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. – Ленинград: Наука, 1974. – С.168-203.
176. Сурнина, Л. Е. Поэтический мир как способ выражения авторского сознания в детской лирике А. И. Некрасова (Гамса) / Л. Е. Сурнина // Вестник угроведения. – 2022. – Т. 12, № 2. – С. 319-327.

177. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова / И.Н. Сухих . – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1987. – 183 с.
178. Тамарченко, Н.Д. Субъектная структура лирического произведения // Теория литературы: В 2 т. / Под редакцией Н.Д. Тамарченко. – Т. 1.: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Москва: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 341 – 347.
179. Тарановской, К.Ф. Пчёлы и осы в поэзии Мандельштама: Мандельштам и Вячеслав Иванов / К.Ф. Тарановский // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С.123-164.
180. Татищева, Н. И. Дивергентное и конвергентное сознание в поэзии Владимира Соколова / Н. И. Татищева // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – № 1. – С. 286-289.
181. Таянова, Т. А. Концепт «Небо» в творчестве религиозных писателей (к антологии русских художественных концептов) / Т. А. Таянова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – №3 (33). – С.720-724.
182. Таянова, Т. А. Литература и религия: К вопросу о «двоеверии» религиозного писателя / Т. А. Таянова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2012. – № 3(37). – С. 232.
183. Текстологический временник. Вопросы текстологии и источниковедения. Русская литература XX века: сборник статей – Москва: ИМЛИ РАН, 2012. – 1067 с.
184. Теория литературных жанров: Учеб. пособие / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа. – Москва: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.
185. Теория литературы: Учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: В 2 т. – Т.

- 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 339 с.
186. Теперик Т. Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект / Т. Ф. Теперик // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. – Москва: Б/и, 2007. – С. 47–55.
187. Тимина, С. И. Путь книги: (Проблемы текстологии сов. литературы): Спецкурс / С. И. Тимина ; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. — Ленинград: ЛГПИ, 1975. — 152 с.
188. Тоддес, Е.А. Текстологический временник: Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения / Е.А. Тоддес. – Москва: Институт мировой литературы Российской Академии наук 2009. – 888 с.
189. Тоддес, Е.А. Избранные труды по русской литературе и филологии / Е.А. Тоддес. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019. – 760 с.
190. Толысбаева, Ж. Ж. О характере преобразования венка сонетов в поэзии рубежа XX-XXI веков / Ж.Ж. Толысбаева // Сибирский филологический журнал. – 2015. – №1. С.133-139.
191. Томашевский, Б.В. Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. / Б.В. Томашевский. – Москва: Искусство, 1959. – 281 с.
192. Томашевский, Б. В. [Примечания] / Б. В. Томашевский // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Том 5. Евгений Онегин. Драматические произведения, 1977–1979. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 483–521.
193. Топоров, В. Н. Ветхий дом и дикий сад : Образ утраченного счастья (Страничка из истории русской поэзии) / В. Н. Топоров //

- Облик слова : Сборник статей. – Москва: Русские словари, 1997 . – 290-318.
194. Топоров, В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – Москва: Прогресс-Культура, 1995. – С. 575-622.
195. Тропкина, Н.Е. Образ сада в русской поэзии второй половины XX века и в русском фольклоре / Н.Е. Тропкина, Н.Е. Рябцева // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2010. – № 4(30). – С. 144-150.
196. Тропкина, Н.Е. Образ Чехова и чеховские образы в русской поэзии последней трети XX – начала XXI века / Н.Е. Тропкина // Чехов и мировая литература XX века. Монография. – Волгоград: Перемена, 2010. – С. 126-140.
197. Тропкина, Н. Е. Типы и модели пространства в русской поэзии второй половины XX начала XXI в / Н.Е. Тропкина // Известия ВГПУ. – 2011. – №8. – С.161-165.
198. Тропкина, Н. Е. Образ Чехова и чеховские образы в русской поэзии последней трети XX -начала XXI века / Н.Е. Тропкина // Международна научна конференция "Европа чете Чехов". 7-9 октомври 2010. - Велико Търново (Болгария): Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий", 2012. - С.264-271.
199. Тропкина, Н.Е. Каштанка в прозе и поэзии / Н.Е. Тропкина // Личная библиотека А.П. Чехова: литературное окружение и эпоха: сб. материалов междунар. науч. конф. (г. Таганрог, 14–15 сент. 2015 г.). – Ростов н/Д: Foundation, 2016. – С. 231–237.
200. Тропкина, Н.Е. Орнитологические образы в поэзии Н. Карамзина / Н.Е. Тропкина // М.Н. Карамзин: русская и национальные литературы. Материалы международной научно-практической

- конференции 14-16 октября 2016 г. – Ереван: Издательский дом Лусабац, 2016. – С.617-627.
201. Тропкина, Н.Е. Образ сада в русской поэзии конца XX - начала XXI века: фольклорные традиции / Н.Е. Тропкина // Литература в школе. – 2016. – № 8. – С. 16-18.
202. Тропкина, Н. Е. Динамика художественной семантики орнитологических образов в русской поэзии начала XX века: образы врановых / Н. Е. Тропкина // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2016. – № 5. – С. 1034-1038.
203. Тропкина, Н.Е. проблема идентификации локального текста / Н.Е. Тропкина, Н.Е. Пономарева // Russian Linguistic Bulletin. — 2025. — №10 (70). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=83049716> (дата обращения: 24.012.2025)
204. Трофимова Т.Б. Комментарий к рассказу А. П. Чехова «Дама с собачкой» // Образовательная итернет-академия, 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/542> (дата обращения: 24.04.2024).
205. Трубецкова, Е. Г. Морбуальный код русской литературы XX-XXI вв.: специальность 10.01.01 – «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Трубецкова Елена Геннадьевна. – Саратов, 2021. – 477 с.
206. Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция : Избранные труды / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Аграф, 2002. - 496 с.
207. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. 576 с.
208. Тюпа, В. И. Генеалогия лирических жанров / В. И. Тюпа // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8-31.
209. Тюпа, В.И. Чеховский рассказ: жанрообразующая роль кризиса идентичности / В.И. Тюпа // Narratorium. 2018. Вып. 11.

- [Электронный ресурс] URL: <https://clck.ru/3DbkM8> (дата обращения: 24.04.2024).
210. Фаустов, А. А. Еще раз о мандельштамовских пчелах: к предыстории образа на русской почве /А.А. Фаустов // Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Мандельштама. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1991. – С. 44–47.
211. Фаустов, А. А. Эюд о художественной реальности Мандельштама. Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста /А.А. Фаустов // Филологические записки. Воронеж, – 1994. Вып. 2. – С. 71–83.
212. Федотов, О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 2: Строфика / О.И. Федотов.. – Москва: Флинта: Наука, 2002. — 488 с.
213. Федотов, О. И. Венок сонетологов и сонетистов / О.И. Федотов. – Москва: ООО «Русское слово – учебник», 2016. – 360 с.
214. Федунина, О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции) / О.В. Федунина. — Москва: INTRADA, 2013. — 195 с.
215. Федюкина, Е. И звезда с звездой говорит... / Е. Федюкина // Elpis. – 2014. – Т. 16. – С. 221-225.
216. Цивьян, Т. В. Семиотические путешествия / Т.В. Цивьян. — Санкт-Петербург: Иван Лимбах, 2001. — 248 с.
217. Цивьян, Т.В. VERG. GEORG. IV, 116–148: К мифологеме сада / Т.В. Цивьян // Текст: семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. С. 140–152.
218. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – Москва: Наука, 1971. – 291 с.
219. Чудакова, М.О. Беседы об архивах / М.О. Чудакова. — Издание 2-е, испр. — Москва: Молодая гвардия, 1980. — 224 с.

220. Чудакова, М.О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей: Книга для учителя/ М.О. Чудакова. – Москва: Просвещение, 1986. –176 с.
221. Чуйков П.Л. Автобиографические мотивы в романе Э. Золя «Страница любви» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2024. № 1(52). С. 17-20.
222. Чупринин, С.И. Оттепель как неповиновение / С.И. Чупринин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023. – 224 с.
223. Чупринин, С.И. Перемена участи: Статьи последних лет /С.И. Чупринин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2003. – 391 с.
224. Чэнь, Д. Орнитоним соловей в русской и китайской поэзии / Д. Чэнь // Мы говорим на одном языке : Материалы международной межвузовской студенческой конференции, заочно прошедшей в РГГМУ, Санкт-Петербург, 23–24 апреля 2020 года. – Санкт-Петербург: Российский государственный гидрометеорологический университет, 2020. – С. 32-36.
225. Шарифова, С.Ш. Дискурс о соотношении понятий жанра в теории литературы / С.Ш. Шарифова // Обсерватория культуры. – 2012. – № 3. – С. 104-110.
226. Шарифова, С.Ш. Понятие жанрового смешения (жанровой контаминации) / С.Ш. Шарифова // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2013. – Т. 1. – С. 98-103.
227. Шаталова, О. В. Смысловая структура символа небо в поэзии Серебряного века / О. В. Шаталова // Актуальные проблемы культуры речи: сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 26 апреля 2019 года / отв. ред. И. С. Папуша. – Москва: Московский государственный областной университет, 2019. – С. 11-18.

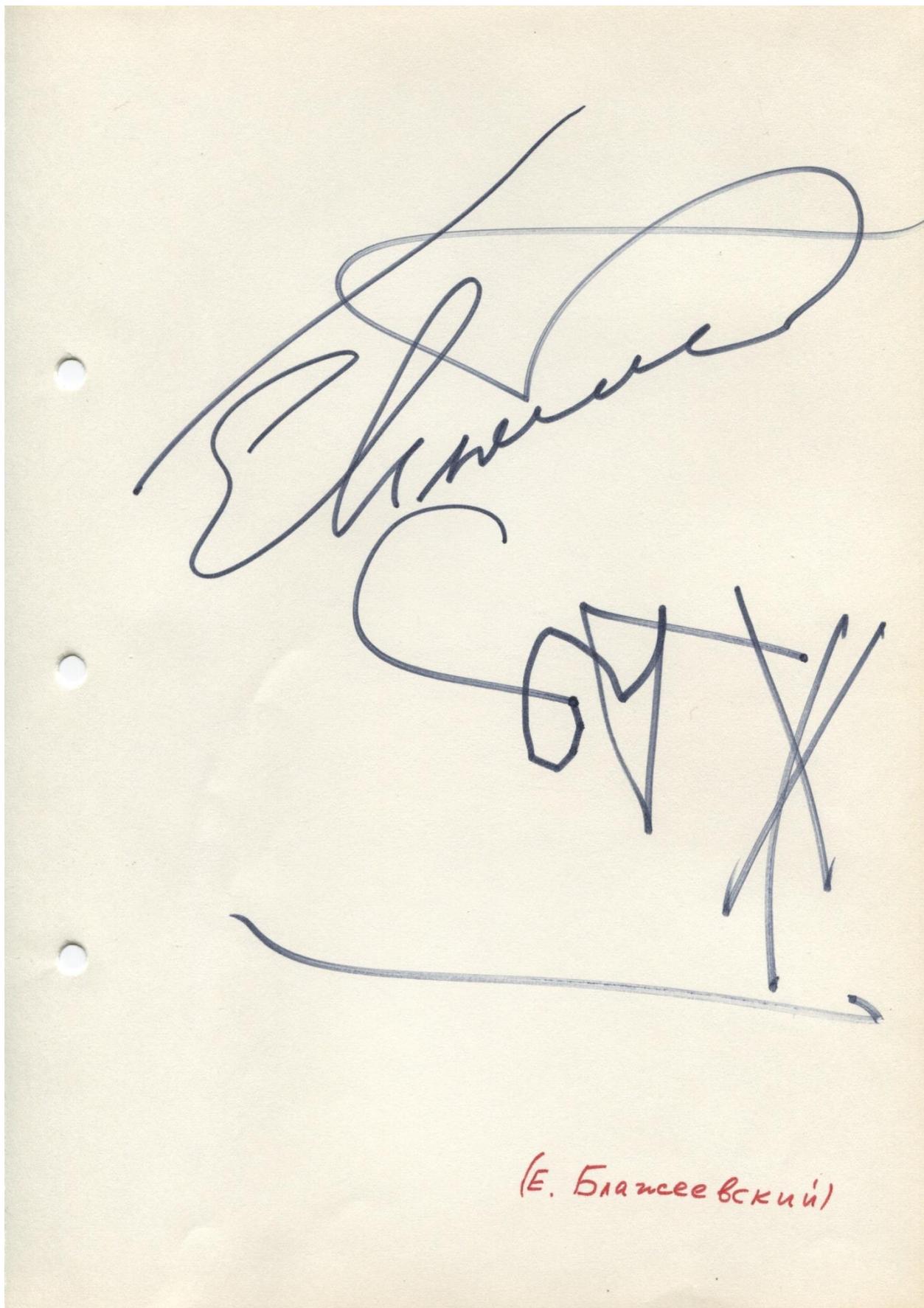
228. Шатин, Ю. В. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации / Ю. В. Шатин // Australian Slavonic and East European Studies (Formely Melbourne Slavonic Studies). 1999. – Vol. 13. – N. 1. – С. 97–102.
229. Шатин, Ю. В. Пушкинский код Дмитрия Александровича Пригова. Преодоление метамодерна / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – 2024. – № 2. – С. 389–404.
230. Шатин, Ю. В. Русская литература в зеркале семиотики / Ю. В. Шатин. – Москва: Языки славянской культуры, 2015. – 344 с.
231. Шпилева, Г. А. Образ "маленького человека" в творчестве А. Галича, Б. Окуджавы и В. Высоцкого: "о несходстве сходного" / Г. А. Шпилева, Д. А. Скобелев, Н. П. Беляева // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2019. – № 2. – С. 77–82.
232. Штраус, А. В. Проблема лирического героя в современной поэзии: новые тенденции 1990-х - 2000-х годов : специальность 10.01.01 "Русская литература" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Штраус Антонина Валерьевна. – Пермь, 2009. – 16 с.
233. Шурупова, О. С. Московский текст русской литературы и его герои / О.С. Шурупова // Русская речь. – 2011. – № 1. – С. 97–102.
234. Щеглов, Ю.К. Избранные труды. – Москва: РГГУ, 2013. – 956 с.
235. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – Москва: Высшая школа, 1990. – 303 с.

Справочная литература

236. Дарвин, М. Н. Книга стихов / М.Н. Дарвин // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – Москва: Intrada, 2008. – С.96-97.

237. Иванов, В. В. Пчела /В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Мифы народов мира: В 2 т. Т.2. – Москва : Советская энциклопедия, 1982. – С. 844.
238. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - Москва : Интелвак, 2001. – 1600 с.
239. Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
240. Мелетинский, Е.М. Ворон Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т.1. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – С.245-247.
241. Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1980-1982.
242. Петровский, Н. А. Словарь русских личных имен / Н.А. Петровский. – 6-е изд., стер. – Москва : Русские словари, 2000. – 477 с.
243. Руководство по авиационным огням и их функциям (красный, зеленый, стробоскоп, маяк) // AIR POWER, 2023. [Электронный ресурс] URL: <https://www.airpowerinc.com/what—are—the—lights—on—an—airplane> (дата обращения: 08.10.2024).
244. Словарь египетской мифологии / Сост. Н. Н. Швец. – Москва : Центрполиграф, 2008. – 249 с.
245. Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, Гранд, 1999. - 443 с.

Приложение 1. Автограф Е. Блажеевского (1976 год).



Е. Блаженский

Даётся с опозданием часто,
С непоправимым итогом,
Кому — усадебный участок,
Кому — полярная звезда.

Воздастся с опозданием вконец
Художнику за то, что он
Вдвиг в кручу бесчеловечности
Был для потаков — потаком.

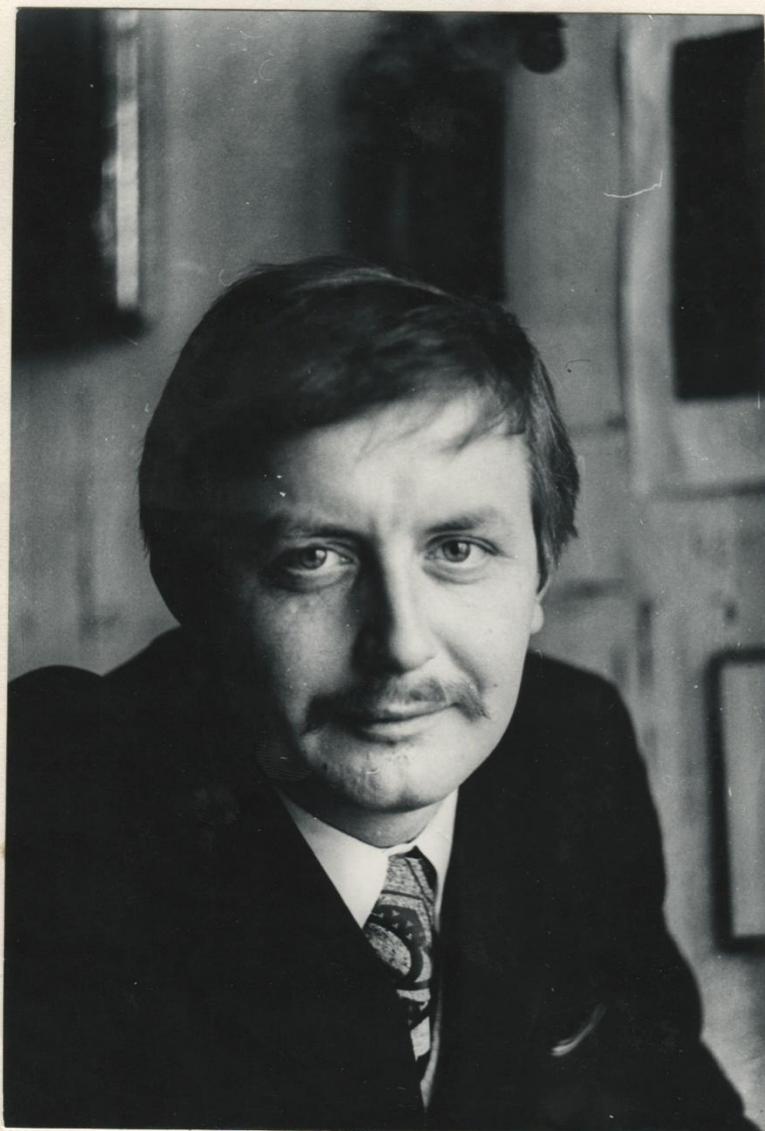
Даётся с опозданием горьким
Сознание, что ты пошл
И в пьяной беспощадной гонке
Обубя себе, кричал: Туп!... Туп!...

Воздастся с опозданием страстным
За то, что бросил отчий дом
И, мучь небрежностью, карандашными,
Разных не разовым писателем.

Даётся, душу погресая
Как ослепительная нить,
То-начальнику башня,
Но запоздалая любовь...

Е. С. Савицкий

Приложение 4. Фотография Е. Блажеевского (1977 год).



Приложения 5-8. «Полушутливое послание друзьям» и фотография (12 октября 1977 года).

Ев. Толстеевский

Полушутливое послание друзьям

Мы — горсточка потерянных людей,
Мы затерялись на задворках сада
И веселимся с лёгкостью детей —
Любителей конфет и лимонада.

Мы понимаем: кончилась пора
Надежд о славе и тоски по близким
И будущее наше во вчерашнем
Сошло-ушло тихонько, по-английски.

Еще мы понимаем, что права
В саду свежа всего лишь четверть года,
Что может быть единственно права
Похмельная, но мудрая свобода.

Свобода жить без мелочных забот,
Свобода жить дружно и глазами,
Свобода жить без пятниц и суббот,
Свобода жить как пожелаем сами

Мы в пене сада на траве лежим;
Портвейн — в бутылке, как письмо — в бутылке.
Читай и пей!... И пусть тужет режим
Не докнит в наши чистые зателки.

Как хорошо, уставая в пустоту,
Лежать в траве среди металлолома
И пощипать простую красоту
За зренью бели, за черной наглою.

Как здорово, друзья, что мы живём
И затерялись на зурборках сада!
Ты стань жуком, я стану муравьём
И лугшей доли, как сетя, не надо.



Ворота — настень. В доле плач
О самом дорогом и шилом.
А он подтеркнута неуряч,
Лиловолюб и пахнет мылом.

Хозяйственным...

И потому,
Что жизнь мальчика — письмо в конверте,
И мне, и брату моему
В новинку едкий запах смерти.

И мы выходим на балкон,
Тде крашеная крышка гроба.
Мой стала бронзовой ладонь —
Касается мы крышки оба.

О детский бронзовый привет!
О жизнь, котоя в закатке!
Возьмёт на крышке гроба дед
В лощину ~~камень~~^{эти} отпечатки

И мы уже учтены, ~~стать~~
В том, что живём в 20м веке.
И будут пальцы учтены
В поземной, страшной картеке.

Но птица ищет высека —
Кружит над ладской кругобертою!
И рано понимать пока,
Что стал возоредо за смертою...

Владимир
12.10.77

