

УДК 821.161.1-1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-45

ГСНТИ 17.07.31

Код ВАК 10.01.08

М. Н. Липовецкий
Боулдер, США

НЕОРОМАНТИЗМ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX–XXI ВЕКОВ: СМЫСЛ И ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЯ

Аннотация. В статье М. Липовецкого рассматриваются основные характеристики неоромантизма в русской поэзии XX века как дискурсивной формации, объединяющей таких разных художников, как Н. Гумилев, С. Есенин, А. Вергинский, А. Ривин, М. Светлов, Б. Слуцкий, Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий, Б. Ахмадулина и др. В качестве важнейших принципов неоромантизма рассматриваются стилизация, множественность и театрализация «я», доминирование оксюморона и интерес к пограничным ситуациям (отсюда высокая популярность жанра баллады среди неоромантиков). Последний порождает, с одной стороны, эстетизацию маскулинности и насилия, а с другой, радикальный отказ от позиции силы в пользу «сентиментальности». В целом, неоромантический дискурс предлагает исключительно гибкий механизм символических «переговоров» и поиска компромиссов между индивидуальной свободой (во многом понятой в соответствии с философией Ницше) и политическими и / или культурными силами времени, требующими от человека жертвовать своей свободой ради общего дела или национальных интересов.

Ключевые слова: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; неоромантизм; дискурсивная формация; концепция субъекта; стилизация; оксюморон.

M. N. Lipovetsky
Boulder, USA

NEOROMANTICISM IN RUSSIAN POETRY OF THE XX–XXI CENTURIES: MEANING AND SCOPE OF THE CONCEPT

Abstract. Mark Lipovetsky's article discusses main characteristics of neoromanticism in Russian poetry of the 20th century. Lipovetsky interprets neoromanticism as a discursive formation that unites such dissimilar poets as Nikolai Gumilev, Sergei Esenin, Aleksandr Vertinsky, Aleksandr Rivin, Mikhail Svetlov, Boris Slutsky, Bulat Okudzhava, Aleksandr Galich, Vladimir Vysotsky, Bella Akhmadulina and many others. As formative features of neoromanticism, the article highlights stylization, multiplicity of lyrical selves and theatricalization of subjectivity, the predominance of oxymoron and focus on extreme (borderline) situations (hence, high popularity of ballads among neoromantic poets). The exploration of the subject's reactions to borderline situations leads to the bifurcation of the neoromantic discourse. On the one hand, it is the aesthetization of violence and force-based masculinity, on the other, a radical rejection of the position of force/power for the sake of "sentimentality", tender and vulnerable humanity. All in all, the neoromantic discourse offers an incredibly flexible mechanism for symbolic negotiations and the quest for compromises between the individual freedom (frequently understood according to Nietzsche) and politic/cultural forces of the time requiring from a human sacrifices for the sake of the "common cause" (national class, state, etc.).

Keywords: Russian poetry; Russian poets; poetry writing; neo-romanticism; discursive paradigm; conception of subject; pastiche; oxymoron.

Исследователи редко идентифицируют неоромантизм как самостоятельную тенденцию в русской литературе XX века, однако именно этой характеристикой обычно сопровождается творчество таких писателей, как Горький периода ранних рассказов, Паустовский, Грин, Каверин, Гайдар, Крапивин и ряд других авторов¹. В частности, Н. Л. Лейдерман рассматривал как неоромантических таких писателей, как И. Бабель и Ю. Олеша [Лейдерман 2012: 388–417; 435–449]. Вопрос о неоромантической прозе заслуживает отдельного рассмотрения, мы же сосредоточимся на неоромантической поэзии — а вернее, на том сплетении тропов и мотивов, которые образуют некую повторяющуюся «формулу» неоромантизма.

О поэзии неоромантизма еще в начале XX века писал С. А. Венгеров — однако в его понимании под эту категорию подпадает фактически вся поэзия модернизма [Венгеров 1914: 2–38]. З. Г. Минц рассматривает неоромантизм как переходную форму между

модернизмом и авангардом, лучше всего представленную Еленой Гуро [Минц 2004: 317–326]. В последнее время о неоромантизме много пишет К. Н. Анкудинов², но в его представлениях неоромантизм не отличим от «классического» романтизма и, в сущности, сводится к наличию метафизического содержания³. По

² См., например: Анкудинов К. Н. Романтизм без переговоров: Русская романтическая поэзия второй половины XX — начала XXI веков. Майкоп: Адыгейский ун-т, 2015; *Он же*. Современная неоромантическая поэзия как параллельная культура // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2007. № 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-neoromanticheskaya-poeziya-kak-parallelnaya-kultura>; *Он же*. Анкудинов К. Н. К вопросу о содержании методологического концепта «Романтизм после романтизма» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1 (114). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-soderzhanii-metodologicheskogo-kontsepta-romantizm-posle-romantizma>.

³ См., например, такую характеристику неоромантизма: «Абсолютизация свободы выбора романтизмом приводит к конфликту между личностью («Я») и миром, окружающим личность («не-Я»). Бытие с его непреложными законами рассматривается романтическим героем как помеха для осуществления абсолютной свободы. Та-

¹ См.: Кармалова Е. Ю. Неоромантизм в культуре серебряного века. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005; Козлов С. С. Мифология неоромантизма в литературе модерна. Курск: Кур. гос. пед. ун-т, 2000; Васильева И. В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века: автореферат дис. ... канд. культурологии. М.: МГУ, 2011.

его логике романтизм XIX века попросту продолжает существовать в XX и XXI веках. Нам такой подход видится а-историческим. Мы рассматриваем неоромантизм как одну из форм модернизма, коренным образом отличную от романтизма XIX века. Значительно более убедительным представляется взгляд на неоромантизм, предложенный И. В. Кукулиным: «В начале XX века в русской культуре было влиятельно движение, которое связывало модернистское воображение, культ мифологического и иррационального, идею трагической «сильной личности» — с апелляциями к национализму, окрашенными постоянной амбивалентностью. Художник-модернист ощущал своё «я» проблематичным, стремясь одновременно приобщить его к нерасчленённому национальному целому, к телу воображаемого «народа» — и отстоять свою уникальность. Это постоянное «осциллирование» между стремлением к приобщённости и выстраиванием героического, обречённого «я» (в разных пропорциях героического и страдательного) стало значимой чертой поэтики таких несходных авторов, как Александр Блок и Сергей Есенин. Индивидуалистический элемент этого «осциллирования» был в обоих случаях основан на влиянии Ницше и подобных ему певцов трагического самостроительства — таких, как Генрик Ибсен, — и встраивался в культурно-психологический комплекс, связанный с попытками так или иначе переизобрести идею социальной и эстетической «русскости», то есть — с nation-building, только происходящим не в реальности, а на уровне символических форм» [Кукулин 2017: 236]. Это описание представляется точным в общефилологическом плане, оно подходит и к таким прозаикам, как, например, И. Бабель. Однако, думается, этот конфликт воплотился не только в неоромантизме, но и в позднем символизме Блока и Белого, «Докторе Живаго» Пастернака.

Если же говорить собственно о поэтике неоромантизма, то комплекс свойственных ему тропов и мотивов объединяет писателей, которые принадлежали разным, порой противоборствующим, группировкам, таким как акмеизм, Серапионовы братья, имажинизм и т. д. Рожденный модернизмом и во многих случаях непосредственно вдохновленный такими разнородными фигурами, как Эдмон Ростан, Роберт Луис Стивенсон и Редьярд Киплинг, в русской поэзии воплощенный Николаем Гумилевым, а в популярной культуре — поэтом-исполнителем Александром Вертинским, с одной стороны, и Сергеем Есениным — с другой, этот эстетический дискурс был в то же время органично воспринят социалистическим реализмом. Такие поэты, как Михаил Светлов, Эдуард Багрицкий, Николай Тихонов, Владимир Луговской, Павел Коган, Константин Симо-

ким образом, потребность этого осуществления приводит к романтическому бунту. Этот бунт может приобретать различные формы в зависимости от ряда особенностей авторского мировоззрения. Но вне зависимости от этих форм романтическая система мировоззрения имеет определяющую черту — разделение мира на «Я» и «не-Я». Данный конфликт в произведениях романтического характера превращается в основной объект авторской рефлексии» [Анкудинов 2007].

нов успешно вписали неоромантическую эстетику в рамки социалистического реализма.

В то же время неоромантическая поэтика получила мощный резонанс в неконформистской поэзии 1930–40-х годов (например, в стихах Алика Ривина) и 1960–1980-х годов, особенно в среде авторской песни («бардов») — это, в первую очередь, Александр Галич, Булат Окуджава и Владимир Высоцкий. Элементы неоромантической поэтики проявляются в творчестве крупнейшего поэта военного поколения Бориса Слуцкого, звезды следующего поколения (шестидесятников) — Беллы Ахмадулиной, а также в стихах таких современных поэтов, как Эдуард Лимонов, Тимур Кибиров, Борис Рыжий, Вера Павлова и Федор Сваровский. Возможно, к этому списку следует добавить и Юрия Кузнецова, как предлагают и К. Анкудинов и И. Кукулин, хотя в таком случае придется оговориться, что он представляет неоромантическую готику, причем неофашистского толка¹.

Однако И. Кукулин совершенно прав в том, что роль неоромантизма в русской поэзии XX века связана с тем, что этот дискурс предлагает невероятно гибкий механизм «осциллирования» или же символических «переговоров» и поиска компромиссов между индивидуальной свободой (во многом понятой в соответствии с философией Ницше) и политическими и / или культурными силами времени, требующими от человека жертвовать своей свободой ради общего дела или национальных интересов. Какими же особенностями неоромантической поэтики, обеспечивающие успех этих переговоров?

В первую очередь, неоромантическая поэзия представляет романтическое стремление к идеалу через *стилизацию*, нередко окрашенную иронией. Стилизация использует персонажей, окруженных романтической аурой, таких как капитаны, конквистадоры и путешественники Гумилева, моряки и героические солдаты Тихонова и Когана; морские контрабандисты, Дидель-птицелов, Тиль Уленшпигель Багрицкого; Дон Кихот, Жанна д'Арк и мушкетеры Светлова; у Окуджавы это «комиссары в пыльных шлемах» и «комсомольские богини» наряду с Моцартом, Вийоном, кавалергардами и пиратами. Аналогичным образом постсоветский поэт Борис Рыжий окружает романтической аурой своих современников — мелких головорезов из промышленных районов Свердловска. Стилизация может также влиять на поэтический стиль, создавая мощный эффект остранения, как это происходит в текстах Беллы Ахмадулиной. Бенедикт Сарнов писал о ее стиле: «Ахмадулина ни за что не скажет просто: "Лошадь". Увидев ребенка, едущего на велосипеде, она говорит: «... дитя, велосипед влекущее, вертя педалью...» Если о человеке надо сказать, что он уснул, она говорит: «... ослабел для совершения сна...» <...> Желая описать легкую постьупь девочки, она сплетает такой прихотливый синтаксический узор:

¹ Особая роль неоромантизма в украинском модернизме обсуждается в блоке статей, посвященных Сергею Жадану. См.: Воздух. 2017. № 1. С. 225–242.

*... пустить на волю локти и колени,
чтоб не ходить, но совершать балеты
хожденья по оттаявшей аллее...*

Последние строки могут служить самохарактеристикой. "Походку" Ахмадулиной трудно определить каким-нибудь другим глаголом. Стихи ее не "летят", не "спешат", не "маршируют" и уж во всяком случае не "ходят". Они именно "совершают балеты хожденья". Поэтическая манера Ахмадулиной более всего напоминает причудливые балетные па» [Сарнов 1987: 347, 348].

Эта характеристика Ахмадулиной описывает **парадоксальный принцип остранения**, применимый и к другим неоромантическим поэтам. Если Толстой (по Шкловскому) достигает эффекта остранения, описывая все условное и искусственное с «естественной» перспективы, то неоромантические авторы инвертируют эту стратегию, представляя естественное и обыденное как искусство или поэтическую конструкцию. Неоромантический поэт ищет альтернативу прозе жизни, и, зная о тщетности этих поисков в скудной действительности, он намеренно размывает границу между фикцией и реальностью — усиливая убедительность фантазии и проблематизируя «прочность» реального. Вот почему у Гумилева в «Шестом чувстве» (1920) природа усердно работает тысячелетия, стремясь создать орган для чувства красоты. Светлов заменяет кровавую Гражданскую войну в России ее проекцией — очевидно искусственной — на Испанию («Гренада», 1924). Вертинский утверждает: «Я могу из падали создавать поэмы, Я люблю из горничных — делать королей» («Полукровка», 1930). Эта логика остранения также объясняет, почему неоромантические тексты населены всевозможными игрушками, оловянными солдатами, бумажными балеринами, рождественскими украшениями, марионетками, а также сказочными и легендарными персонажами, актерами и клоунами, не способными снять свои маски (и проч. подобными мотивами). Такой подход порой воскрешает барочную метафору жизни как театра, как триумфа фикции и обмана: «Все мы, святые и воры, / Из алтаря и острога, / Все мы — смешные актеры / В театре Господа Бога» (Гумилев, «Театр», 1910). Чаще всего, однако, стилизация становится способом выхода из банальной и репрессивной современности в мир, созданный творческим воображением, или, скорее, средством «улучшить», «украсить» воспринимаемую реальность. Однако в этом эскапизме скрыт и внутренний конфликт.

Концептуализация стилизации как прагматически бесполезного, но экзистенциально важного жеста объясняет, почему она так часто сочетается с **иронией**. Ирония в неоромантической поэзии выполняет различные функции. Она может указывать на зияющий разрыв между областью стилизованной субъективности и реальностью — как, например, это происходит во многих песнях Вертинского, особенно в «Танго Магнолия» (1913). Воспроизведение в «Ночном дозоре» (1962–1964) Галича романтических тропов и ритма стихотворения Жуковского о

Наполеоне («Ночной смотр» (перевод «Die nächtliche Heerschau» фон Зедлица, 1836) порождает иронический эффект, но это и трагическая ирония, указывающая на сверхъестественную мощь ностальгии по деспотизму, способной поднимать трупы и оживлять монументы.

В стихах Алика Ривина ирония обычно возникает как эффект от «вторичной стилизации», применяемой к более или менее недавним и популярным неоромантическим формулам. Например, автор берет фразу из популярной песни об отважном капитане из фильма 1936 года «Дети капитана Гранта» (что поддерживает ее неоромантический контекст) и трансформирует ее через радикальное снижение в метафору горького дистанцирования от собственного времени:

*Капитан, капитан, улыбнитесь,
кус ин тохес — это флаг корабля.
Наш корабль без флагов и правительств,
во вселенной наш корабль — Земля.
Мы плывем, только брызжем звездами,
как веслом мы кометой гребем,
мы на поезд судьбы опоздали,
позади наш корабль времен [Ривин 1980].*

Стилизация в сочетании с иронией позволяет неоромантическому поэту дистанцироваться от современности и социального контекста и заявить о своей свободе, не забывая при этом о хрупкости и нестабильности созданной дистанции (и разделяя эту осведомленность с читателем). Такая противоречивая позиция делает **оксюморон** центральным неоромантическим тропом: он лучше всего соответствует попыткам поэта одновременно материализовать фантазию и дематериализовать реальность. Оксюмороны работают в неоромантической поэзии как на микро-, так и на метауровне, как в поэтике, так и в логике поэтического мира. Чаще всего неоромантические оксюмороны возникают как результат прозаических манифестаций наиболее высоких романтических тем. Например, в «Контрабандистах» Багрицкого звезды льют свой небесный свет на «грудю наживы»:

*Чтоб звезды обрызгали
Грудю наживы:
Коньяк, чулки
И презервативы ... [Багрицкий 1934: 56]*

А. Жолковский видит в оксюморонной строчке Окуджавы «рай, замаскированный под двор» — ключ ко всей его поэтике [Жолковский 1986: 279–308], а Л. Дубшан говорит о «полном господстве оксюморонов» в его стихах [Дубшан 2001: 51]. Стилизованная речь Ахмадулиной производит оксюморонный эффект, когда применяется к наименее подходящим явлениям — таким как описание октябрьского гриппа или пьющего дворника.

Этот троп представляет собой ядро не только неоромантической поэтики, но и создаваемого ею мировоззрения. Так, оксюмороны формируют философскую перспективу во многих песнях Владимира Высоцкого, как, например, в «Моей цыганской», где гротескное изображение мира вверх дном суммируется в формуле: «Света — тьма, нет бога!». Точно

так же в поэзии Слуцкого черное солнце (оксюморон, восходящий к знаменитому финалу «Тихого Дона») доминирует в социальном космосе: «Нам черное солнце светило, / нас жгло, опаляло оно, / сжигая иные светила, сияя на небе — одно» (1951). В стихотворении Галича «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1951–1962) то же ощущение оксюморонного устройства мира смешно обозначается через описание шока обычных советских людей от теории относительности:

*Все теперь на шарике вкривь и вкось,
Шиворот-навыворот, набекрень,
И что мы с вами думаем день — ночь.
А что мы с вами думаем ночь — день. [Галич 1981: 194]*

На ином уровне неоромантические поэты создают оксюморонную концепцию субъекта, который реализует несовместимые сценарии и совмещает **множественные «я»**: вымышленное и литературное соединяется с вполне реальным и повседневным; эти «я» противоречат друг другу, и в то же время они взаимозависимы и неразделимы. Принцип «множественной личности» позволяет выскользнуть из жестко определенных социальных идентичностей, а также из социальных и исторических клеток. Каждое «я», усвоенное неоромантическим автором, — это «я», способное преодолевать собственные пределы. Гумилев одним из первых заявил: «Мне странно сочетание слов “я сам“» («Два Адама», 1917–1918). В стихотворении «Память» (1921), открывающем последнюю его книгу «Огненный столп» (1921), он утверждает, опрокидывая христианскую доктрину: «Мы меняем души, не тела». Далее следует целая галерея «я»: от колдовского ребенка, «словом останавливавшего дождь», до «избранника свободы, мореплавателя и стрелка». Некоторые «я» дороги автору, некоторые чужды, но окончательный образ: «угрюмый и упрямый зодчий Храма, / восстающего во мгле» [Гумилев 2001: 90] — возникает как сумма множественных и синхронно разворачивающихся жизненных сценариев «я». А вот как Н. Л. Лейдерман писал о лирическом субъекте Есенина: «Есенин пробует разные «роли», и все они из числа тех, которые входят в ареопаг канонических лирических субъектов русской народной поэзии или традиционных фольклорных стилизаций. Субъект его ранней лирики поочередно облекается в одеяния Инока, Добра Молодца, Разбойника, Бродяги... (Впоследствии к этим типам субъективности добавятся Хулиган и Пьяница — М. Л.) У Есенина все эти ролевые лики становятся персонифицированными носителями разных аспектов единого романтического мироощущения, которое закреплено в канонической памяти образов» [Лейдерман 2012: 251].

В других неоромантических стихотворениях множественность авторских «я» часто коррелирует со стилизацией и граничит с актероподобной трансформацией поэта в другого, который отличается от лирического субъекта и в то же время определенным образом резонирует с ним. Вергинский утверждал, что перевоплощения в персонажей лишали

его собственной жизни («Я всегда был за тех, кому горше...», 1952), а Галич и Высоцкий знамениты своими поэтическими театрами. У Галича взгляд на мир с точки зрения «простого советского человека» нередко сопряжен с гротескным превращением личности в автомат (цикл «Коломийцев в полный рост», 1968–1970). Другой частый лирический образ Галича — «вечный» романтик, рассказывающий сказки о любви и предательстве, разворачивающиеся в убогих бытовых обстоятельствах, сопровождаемые грубой речью и советскими унизительными ритуалами («Веселый разговор», «Городской романс» («Тонечка»), «Красный треугольник», «Леночка»).

Поэзия Высоцкого включает в себя монологи пиратов, городской шпаны, бывших узников Гулага, алкоголиков, космических путешественников, заключенных психиатрических учреждений и тюремной камеры, а также самолета-истребителя, иноходца, волка и т. д. — но в определенном смысле все эти голоса и персонажи представляют собой разные стороны лирического «я». Высоцкий создает многоголосый и многоликий тип субъективности, претендующий на энциклопедический охват всего общества, всех его типов. Вместе с тем, в соответствии с теорией Бахтина, поэзия Высоцкого может быть понята как *субъективный карнавал*, демонстрирующий ограниченность любой монологической истины и предлагающий аудитории радость узнавания себя через поэтические опыты инаковости.

В качестве противовеса по отношению к множественности, децентрированности и общей нестабильности «я» неоромантические поэты часто обращаются к **экстремальным ситуациям** на грани жизни и смерти, рассматривая их как «точки сборки» — моменты крайней свободы от социальных и культурных конвенций, когда все ложное и фальшивое обесценивается, а нечто «прочное» выходит на первый план и во внутреннем, и во внешнем мире. Вот почему предпочтение часто отдается жанру баллады, всегда ориентированному на экстремальные ситуации; Гумилев, Светлов, Симонов, Тихонов, Окуджава, Высоцкий известны своей военной лирикой, а, например, Сваровский использует для этой цели конвенции научной фантастики. Экстремальные ситуации неизменно усиливают в неоромантической поэзии нравственную «ясность», обычно основанную на «вечных» оппозициях силы и слабости, верности и предательства, достоинства и морального падения. Вот как Гумилев объясняет смысл своей поэзии для читателей:

*Я не оскорбляю их неврастением,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать что надо.
«Мои читатели», 1921 [Гумилев 2001: 133–134].*

Впрочем, отношение к экстремальным ситуациям порождает бифуркацию неоромантических стратегий. К одному полюсу тяготеют поэты, про-

славляющие (и воплощающие) маскулинность, рыцари самопожертвования и героической смерти, среди неоромантиков этого типа наиболее известны Гумилев, Тихонов, Багрицкий, Симонов, Высоцкий, Рыжий. Азарт экстремальных ситуаций порой приводит неоромантических поэтов к таким опасным формам жизнотворчества, как эстетизация насилия и / или приятие насильственной риторики не только в литературе, но и за ее пределами (Лимонов). К противоположному полюсу тяготеют поэты, отдающие предпочтение не героическому пафосу, а «сентиментальности». Эти поэты отвергают войну как аморальное разрешение на убийство, а экстремальные ситуации понимают как жесткое напоминание о том, что только сострадание и нежность к человеческим чувствам являются достойным ответом на бесчеловечные условия бытия. Наиболее ярким в этом отношении является пример поэзии Окуджавы. По мнению Л. Дубшана, Окуджава «пошел на риск реабилитации слабости — той правды, что “не может торжествовать и побеждать”» [Дубшан 2001: 34]. Критик утверждает, что по своей сентиментальности тексты Окуджавы перекликаются с прозой Паустовского, поэзией Евтушенко и Ахмадулиной; от себя мы могли бы также добавить к этому списку поэзию Светлова (непоследовательно) и Ривина (программно), а в младшем поколении — Веры Павловой и Сваровского.

Как правило, среди неоромантических ценностей, выдерживающих испытание экстремальными ситуациями, высший авторитет приобретают те, что связаны с *трансгрессией* — способностью пересекать границы, нарушать правила и идти против ожиданий. Как правило, поэт и поэзия становятся самой впечатляющей реализацией трансгрессии и трансгрессивности — что выражается не только в текстах, но и в жизнотворчестве неоромантического автора, утверждающего себя через методичное нарушение культурных и моральных норм (Есенин, Лимонов, Высоцкий, Рыжий). Неудивительно, что «заблудившийся трамвай» Гумилева, трамвай, способный путешествовать во времени и соединять повседневность и сказку, «Капитанскую дочку» с «Индией Духа», одновременно служит метафорой поэзии, которая именно в силу своей программной трансгрессивности становится также пророческим знаком грядущей насильственной смерти автора.

Свобода поэтов в неоромантической поэзии часто соседствует с мученичеством — в соответствии с формулой Высоцкого: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа — / И режут в кровь свои босые души!» («О поэтах и смертельных цифрах», 1971). Поэты могут быть даже поняты как парадоксальные «грешные святые». Например, Галич изображает Ахматову в тот момент, когда ей приходится писать сервильные стихи в надежде облегчить судьбу арестованного сына. Однако акт трансгрессивного предательства превращается под его пером в торжество самопожертвования — стихи Галича здесь не случайно стилистически перекликаются с «Реквиемом» Ахматовой: «По белому снегу вели на расстрел / Над берегом белой реки. / И сын Ее вслед уходящим

смотрел. / У самого края строки» («Без названия») [Галич 1981: 52].

Способность поэзии (и искусства в целом) создавать дистанцию между субъектом и обстоятельствами кровавой эпохи, а также преодолевать ограничения личности одновременно представляются как объясняющие экзистенциальную потребность в поэзии. Примечательно, что поэзия кажется чем-то несомненным в тех экстремальных условиях, которые так любят неоромантические поэты: во время войны (например, «Разговор с комсомольцем Николаем Дементьевым» Багрицкого, 1927) или в ГУЛАГе — как в малоизвестных «Прозаиках» Слуцкого:

*Весь барак, как дурак, бормотал, подбирал
рифму к рифме и строку к строке.
То начальство стихом до костей пробирал,
то стремился излиться в тоске.*

*Ямб рождался из мерного боя лопат.
Словно уголь, он в шахтах копался.
Точно так же на фронте, из шага солдат,
он рождался*

и в строфы слагался [Слуцкий 1991: 251]

Разумеется, этот краткий очерк ни в коей мере не претендует на исчерпывающий охват всех характеристик и бифуркаций неоромантизма. Наша задача куда скромнее — очертить контуры этого художественного феномена, объединяющего единым дискурсивным полем таких, на первый взгляд, далеких друг от друга авторов, как Гумилев и Есенин, Багрицкий и Высоцкий, Вертинский и Лимонов, Слуцкий и Сваровский. Есть ли смысл в конструировании подобных «дискурсивных формаций» (по выражению М. Фуко), если они не соотносятся с границами и эстетическими предпочтениям существовавших литературных групп и коалиций? Думается, это совершенно необходимо. Русский модернизм — огромный материк, простирающийся от Серебряного века до сегодняшнего дня. Поиски и описания силовых линий, объединяющих на первый взгляд неблизких писателей, нужны для понимания внутренней логики развития и трансформаций модернизма как единой культурно-исторической системы. Без этих попыток мы останемся заперты в рамках синхронного видения и окажемся обречены на дублирование взглядов и предпочтений изучаемых нами авторов.

ЛИТЕРАТУРА

Анкудинов К. Н. Современная неоромантическая поэзия как параллельная культура [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. — 2007. — № 2. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/sovremennaya-neoromanticheskaya-poeziya-kak-parallelnaya-kultura> (дата обращения: 18.02.2018).

Багрицкий Э. Однотомник. — М.: Советская литература, 1934. — 256 с.

Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века: в 3-х т. / под ред. С. А. Венгерова. — М.: Изд. товарищества «Мир», 1914. — Т. 1. — С. 2–38.

Галич А. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. — 406 с.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. — М.: Воскресенье, 2001. Т. 4. Стихотворения и поэмы (1918–1921). — 394 с.

Дубшан Л. О природе вещей // Окуджава Б. Ш. Стихотворения / вступ. статьи Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина; сост. В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; примеч. В. Н. Сажина. — СПб.: Академический проект, 2001. — 712 с.

Жолковский А. К. «Рай, замаскированный под двор»: Заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы // Жолковский А., Щеглов Ю. Мир автора и структура текста. — Тенафлу: Эрмитаж, 1986. — С. 279–308.

Кукулин И. В. История культуры начала и середины двух столетий: Параллельное подключение // Воздух. — 2017. — № 1.

Лейдерман Н. Л. Сергей Есенин: Метаморфозы творческого сознания // Русская литература XX века (1917–1920-е годы): в 2-х кн. / под ред. Н. Л. Лейдермана. — М.: Академия, 2012. — Кн. 1. — С. 242–295.

Лейдерман Н. Л. Новеллистическая диалогия Исаака Бабеля; Юрий Олеся: ревизия романтической концепции мира // Русская литература XX века (1917–1920-е годы): в 2-х кн. / под ред. Н. Л. Лейдермана. — М.: Академия, 2012. — Кн. 1. — С. 388–417; 435–449.

Минц З. Г. Футуризм и неоромантизм: К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Елены Гуро // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3-х кн. — СПб.: Искусство-СПб, 2004. — Кн. 3. — С. 317–326.

Ривин А. Стихи [Электронный ресурс] // Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны: в 5-ти т. / под ред. К. Кузьминского и Г. Л. Ковалева. — Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1980. — Т. 1. — Режим доступа: <http://www.kkk-bluelagoon.ru/tom1/rivin.htm> (дата обращения: 18.02.2018).

Сарнов Б. М. Бремя таланта: портреты и памфлеты. — М.: Сов. писатель, 1987. — 384 с.

Слуцкий Б. А. Собрание сочинений: в 3 т. / Вступ. ст., сост. с науч. подгот. текста, коммент. Ю. Болдырева. — М.: Художественная литература, 1991. — Т. 1. Стихотворения 1939–1961. — 542 с.

REFERENCES

Ankudinov K. N. Sovremennaya neoromanticheskaya poeziya kak paralelnaya kul'tura [Elektronnyy resurs] // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2: Filologiya i iskusstvovedenie. — 2007. — № 2. — Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/v/sovremennaya-neoromanticheskaya-poeziya-kak-parallelnaya-kultura> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Данные об авторе

Марк Наумович Липовецкий — доктор филологических наук, профессор русистики кафедры германских и славянских языков и литератур университета штата Колорадо (Боулдер, США).

Адрес: Dept. of GSLL, McKenna 228D, UCB 276, Boulder CO 80309-0276, USA.

E-mail: tatiana.mikhailova@colorado.edu.

About the author

Mark Leiderman (Lipovetsky), Professor of Russian Studies, Chair of the Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures, University of Colorado (Boulder)

Bagritskiy E. Odnomnik. — М.: Sovetskaya literatura, 1934. — 256 s.

Vengerov S. A. Etapy neoromanticheskogo dvizheniya // Russkaya literatura KhKh veka: v 3-kh t. / pod red. S. A. Vengerova. — М.: Izd. tovarishchestva «Mir», 1914. — Т. 1. — С. 2–38.

Galich A. Kogda ya vernus': Polnoe sobranie stikhov i pesen. — Frankfurt-na-Mayne: Posev, 1981. — 406 s.

Gumilev N. S. Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. — М.: Voskresen'e, 2001. Т. 4. Stikhotvoreniya i poemny (1918–1921). — 394 s.

Dubshan L. O prirode veshchey // Okudzhava B. Sh. Stikhotvoreniya / vstup. stat'i L. S. Dubshana i V. N. Sazhina; sost. V. N. Sazhina i D. V. Sazhina; primech. V. N. Sazhina. — SPb.: Akademicheskij proekt, 2001. — 712 s.

Zholkovskiy A. K. «Ray, zamaskirovanny pod dvor»: Zametki o poeticheskom mire Bulata Okudzhavy // Zholkovskiy A., Shcheglov Yu. Mir avtora i struktura teksta. — Tenafluy: Ermitazh, 1986. — S. 279–308.

Kukulin I. V. Istoriya kul'tury nachala i serediny dvukh stoletiy: Parallel'noe podklyuchenie // Vozdukh. — 2017. — № 1.

Leyderman N. L. Sergey Esenin: Metamorfozy tvorcheskogo soznaniya // Russkaya literature XX veka (1917–1920-e gody): v 2-kh kn. / pod red. N. L. Leydermana. — М.: Akademiya, 2012. — Kn. 1. — С. 242–295.

Leyderman N. L. Novellisticheskaya dilogiya Isaaka Babelya; Yuriy Olesha: reviziya romanticheskoy kontseptsii mira // Russkaya literature XX veka (1917–1920-e gody): v 2-kh kn. / pod red. N. L. Leydermana. — М.: Akademiya, 2012. — Kn. 1. — С. 388–417; 435–449.

Mints Z. G. Futurizm i neoromantizm: K probleme genезisa i struktury «Istorii bednogo rytsarya» Eleny Guro // Mints Z. G. Blok i russkiy simbolizm: Izbrannye trudy: v 3-kh kn. — SPb.: Iskusstvo-SPb, 2004. — Kn. 3. — С. 317–326.

Rivin A. Stikhi [Elektronnyy resurs] // Antologiya novyeyshey russkoy poezii u Goluboy Laguny: v 5-ti t. / pod red. K. Kuz'minskogo i G. L. Kovaleva. — Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1980. — Т. 1. — Rezhim dostupa: <http://www.kkk-bluelagoon.ru/tom1/rivin.htm> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Sarnov B. M. Bremya talanta: portrety i pamflety. — М.: Sov. pisatel', 1987. — 384 s.

Slutskiy B. A. Sobranie sochineniy: v 3 t. / Vstup. st., sost. s nauch. podgot. teksta, komment. Yu. Boldyreva. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1991. — Т. 1. Stikhotvoreniya 1939–1961. — 542 s.