

ТРАЕКТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX–XXI ВЕКОВ



УДК 821.161.1-14. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-3-102-108. ББК Ш33(2Рос=Рус)61-45.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

ТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ КАК ОБЪЕКТ РЕФЛЕКСИИ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ 1920-Х ГОДОВ

Скрипова О. А.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8619-6101>

SPIN-код: 8575-5496

Аннотация. Объектом рефлексии в лирической поэме, где господствует медитация, нередко становятся жанры-предшественники, как лирические, так и эпические. Целью статьи является рассмотрение трансформаций традиционных жанров в структуре лирической поэмы первой половины 1920-х годов и сюжетно развернутого процесса переосмысления жанрового канона. Методологическую базу исследования составили труды Н. Л. Лейдермана о теоретической модели жанра и памяти жанра, С. М. Бройтмана о неканонической поэме в свете исторической поэтики, Г. М. Ибатуллиной о художественной рефлексии в литературном процессе, В. И. Тютюна о перформативных истоках лирики. На примере лирических поэм М. Цветаевой, В. Маяковского, С. Есенина, Б. Пастернака анализируются механизмы художественной рефлексии по поводу таких традиционных жанров, как баллада, романс, ода, отрывок и т. д. Отмечается литературоцентричность поэтики рассматриваемых произведений, особое внимание уделяется мотиву встречи лирического субъекта с потусторонним героем и собственным двойником. Делается вывод о том, что лирическая поэма первой половины 1920-х годов вбирает в свое целое разные лирические и эпические жанры, трансформируя их структуру для выражения сложного и многофазного лирического переживания, особо актуализируется память жанров, отсылающих к романтической традиции. Событийный сюжет, присущий балладе, сказке, лиро-эпической поэме, позволяет придать субъективному чувству лирического героя особый масштаб, укрупнить и обобщить его. Малые лирические жанры (романс, ода, отрывок, послание) становятся объектом осмысления поэмого лирического субъекта, а также ориентируют читателя на определенный образ миропереживания, усложняя психологический сюжет, обогащая его литературными ассоциациями. Результаты исследования могут найти применение в вузовском преподавании при изучении истории русской литературы XX века, в курсе жанрового анализа текста, в спецкурсах, посвященных развитию жанра поэмы.

Ключевые слова: русские поэты XX века; лирические поэмы; жанры; художественная рефлексия

Для цитирования: Скрипова, О. А. Традиционные жанры как объект рефлексии в лирической поэме 1920-х годов / О. А. Скрипова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 3. – С. 102–108. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-3-102-108.

TRADITIONAL GENRES AS AN OBJECT OF REFLECTION IN THE LYRICAL POEMS OF THE 1920s

Olga A. Skripova

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8619-6101>

Abstract. Reflection in a lyrical poem dominated by meditation often focuses on the preceding genres, both lyrical and epical. The aim of the article is to investigate transformations of the traditional genres in the structure of the lyrical poem of the first half of the 1920s and the plot-driven process of reconsideration of the genre canon. The methodological basis of this study is formed by the works of L. N. Leiderman on the theoretical model of genre and genre memory, S. M. Broitman on the non-canonical poem in the light of historical poetics, G. M. Ibatullina on the literary reflection of creative process, and V. I. Tyupa on the performative origins of lyrics. The study analyzes the mechanisms of the creative reflection related to such traditional genres as ballad, romance, ode, passage, etc. on the examples of the lyrical poems by M. Tsvetaeva, V. Mayakovsky, S. Esenin, and B. Pasternak. It is noted that the poetics of these works is literature-centered, and the emphasis is put on the motif of the meeting of the lyrical subject with an imaginary person from the other world or the subject's own counterpart. The author concludes that the lyrical poem of the first half of the 1920s absorbs various lyrical and epical genres, transforming their structure to express the complex and multiphase lyrical experience and particularly actualizing the genre memory that refers the readers to the romantic tradition. The event plot typical of a ballad, fairy tale, or lyrical-epical poem allows adding a particular scale to the subjective feelings of the lyrical hero, making them greater and more universal. Small lyrical genres (romance, ode, passage, an epistle) become objects of reconsideration of the lyrical subject of a poem. They also lead a reader to a certain image of world perception, complicating the psychological plot and

enriching it with literary associations. The results of this study may be applied to teaching the history of Russian literature of the 20th century in universities and in specialized courses devoted to the development of the genre of poem.

Keywords: Russian poets of the 20th century; lyrical poems; genres; literary reflection

For citation: Skripova, O. A. (2024). Traditional Genres as an Object of Reflection in the Lyrical Poems of the 1920s. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-3-102-108.

Зародившийся на рубеже XIX–XX веков жанр лирической поэмы стремительно эволюционирует и в 1920-е годы достигает своего максимума. Лирическая поэма, как и всякий «новорожденный» жанр, по словам Н. Л. Лейдермана, постепенно формирует свою память – «это память об устойчивой системе условностей, посредством которой произведение превращается в целостную модель мира («сокращенную Вселенную»»). [Лейдерман 2010: 84–85]. Жанр «помнит» и о своих истоках, жанрах-предшественниках. Г. Ибатуллина подчеркивает, что «жанровое мышление – это уже рефлексивное мышление»: «рефлексия проявляет себя как принцип, источник, механизм порождения и отдельных жанровых форм, и систем жанровых моделей в целом» [Ибатуллина 2013: 24]. Объектом рефлексии в лирической поэме, которую С. М. Бройтман называет неканонической (наряду с лиро-эпической поэмой и лирическим эпосом) [Бройтман 2001: 29], нередко становятся жанры-предшественники, как лирические, так и эпические. Попытаемся рассмотреть трансформацию традиционных жанров в структуре лирической поэмы 1920-х годов и сюжетно развернутый процесс переосмысления жанрового канона.

Исследуя перформативные истоки лирики, В. И. Тюпа полагает ее жанровыми зародышами такие протолитературные перформативы, как хвала и хула, угроза и покой, жалоба и желание: «От хвалы берут начало ода и гимн, от хулы – инвектива, сатира, басня, от оплакивания – элегия, от покоя – идиллия, от тревоги – баллада» [Тюпа 2012: 45]. Исследователь пишет: «Общая тенденция развития лирических жанров состоит в нарастании и, наконец, доминировании медитативного лиризма» [Тюпа 2012: 43]. С этой точки зрения вполне закономерно появление в XX веке крупного лирического жанра, в котором господствует медитация.

Родство лиро-эпической поэмы с балладой отмечают многие исследователи. С. Бройтман пишет: «С балладой соотносят ряд бросающихся в глаза особенностей нового жанра: лирическое начало, сочетающееся с эпическим событием и драматическим диалогом, новеллистический сюжет, внезапный зачин, отрывочность и недосказанность повествования, его тяготение к кульминационным моментам, наконец, балладный стих, приближающийся в большинстве случаев к метрической схеме четырехстопного ямба» [Бройтман 2001: 32]. Неслучайно и лирическая поэма воскрешает память балладного жанра. Так, сюжет поэмы Марины Цветаевой «На Красном Конне» (1921) вбирает в себя многие особенности балладного сюжета и знаки балладного мира. Выросшая на немецких балладах, Цветаева тяготеет к ирреальному, чудесному, трагическим коллизиям. Роднит с бал-

ладой уже то, что в поэме есть герой, принадлежащий к иному, не подвластному земным законам, миру. Это Всадник, Гений, Вожатый: «На красном коне – / Мой Гений!» [Цветаева 1994: 23]. Повторяется ситуация вмешательства в жизнь лирического субъекта неведомой мистической силы, причем, по наблюдению Т. И. Подкорытовой, образ «лютого» Гения-Эроса Цветаевой воспринимают подчас в инферальном ореоле: его могучая стихия сметает рамки изжитых норм, законов, моральных установлений и т. п. – все отвердевшие формы существования мира [Подкорытова 2018: 131]. В поэме присутствует и характерный для баллады драматически напряженный сюжет, в котором акцентированы переломные моменты испытания, утраты и взросления, и роковой драматический поединок с Красным всадником, и вещей сон, и зловещий таинственный пейзаж, и кольцевая композиция, о чем мы подробно писали в статье, посвященной трансформации баллады в цветаевской поэме [Скрипова 2016]. Однако важно подчеркнуть, что у Цветаевой иносказание и балладный сюжет подчинены лирическому сюжету – сюжету становления и самоопределения поэта, осознанию своего призвания, мучительному процессу внутреннего выбора жизненного и творческого пути. Драматизм этого выбора и обусловил обращение к традициям романтической баллады, движения души, внутренняя борьба лирической героини представлены как событие. К тому же чувство отрешения от повседневности, эмоциональная напряженность, чудесное приобщение к высшему миру, свойственное балладе, близко цветаевскому мироощущению. «Лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному “миру сему” и тревожно загадочному, пугающему миру “потустороннего” бытия» [Тюпа 2012: 53]. Балладная семантика в цветаевской поэме становится иносказательным выражением сверхчеловеческого пути поэта, болевой природы любви и творчества.

Встреча с потусторонним, мистическим героем и с собственным двойником – распространенный сюжетный мотив в лирической поэме. Такова встреча с «прескверным гостем» в поэме С. Есенина «Черный человек» (1925). Как пишет Н. Л. Лейдерман, «семантическая аура этого персонажа, входящего в галерею вечных образов мирового искусства, очень обширна: двойник, Дьявол, Черт, посланец загробного мира. У Есенина этот образ изначально окрашен в инферальные тона» [Лейдерман 2007: 108], он нагоняет «на душу тоску и страх». По наблюдению А. С. Карпова, «Раздвоенность сознания, спор с самим собой подчиняют себе художественную структуру поэмы. Выражен-

ная в первой из них мысль заходит в тупик, обрывается и, начавшись во второй части теми же самыми словами, словно бы движется по новому, не завершающемуся и на сей раз, кругу» [Карпов 1989: 102]. Во второй части встречу с черным человеком предвещает характерный для баллады зловещий ночной пейзаж, создающий тревожную атмосферу:

Вся равнина покрыта
Сыпучей и мягкой извёсткой
И деревья, как всадники,
Съехались в нашем саду.
Где-то плачет
Ночная зловещая птица.
Деревянные всадники
Сеют копытливый стук [Есенин 1990: 452].

Неслучайно во второй части происходит еще большее сближение двойника с лирическим субъектом, дистанция практически исчезает: «Хрипит он, смотря мне в лицо, Сам всё ближе И ближе клонится» [Есенин 1990: 452]. Нарастает драматизм, нагнетается напряжение, которое разрешается вспышкой ярости лирического героя: «Я взбешён, разъярён, И летит моя трость Прямо к морде его, В переносицу...» [Есенин 1990: 453]. В стремительной развязке исчезает граница между двойником и лирическим героем, что подчеркнуто образом разбитого зеркала:

Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я – один...
И разбитое зеркало... [Есенин 1990: 454]

Драматический поединок лирического героя с черным человеком оказывается материализацией внутреннего конфликта, который находит выражение в психологическом сюжете суда над собой.

Подобная встреча происходит у лирического героя поэмы В. Маяковского «Про это» (1923) с «человеком из-за семи лет», это встреча с собственным прошлым, с героем дореволюционной поэмы «Человек». Встреча с двойником в поэме отсылает к балладе Жуковского, с которой исследователи обнаруживают текстуальные и ритмические переключки. Как отмечает Т. А. Маляева, «Образ самоубийцы на мосту поэмы “Про это” связан с русской романтической традицией, а именно с балладой “Громобой” Жуковского» [Маляева 2014: 131]. В отличие от есенинской поэмы, здесь двойник выступает не только в роли обвинителя, но и в роли жертвы, ожидающей спасения. Он вызывает сочувствие, а не отторжение, но, как и в поэме Есенина, с его появлением начинает развиваться событийный сюжет, завязкой которого становится задание, сопровождаемое проклятием: «Постановление неси исполкомово. Муку мою конфискуй, отмени. Пока по этой по Невской по глуби спаситель-любовь не придёт ко мне, скитайся ж и ты, и тебя не полюбят, Гребь! Тони меж домовых камней!» [Маяковский 1988: 187]. Безусловно, здесь обыгрывается и подвергается рефлексии сюжетная схема волшебной сказки, но в отличие от сюжета волшебной сказки не кто-то извне посылает героя на подвиг, голос идет из недр его души. А все даль-

нейшие скитания, события и встречи – проекция мучительных переживаний и размышлений. И отсылка к памяти жанра сказки, и включение знаков балладного мира позволяют развернуть переживание в пространстве и времени, представить его как эпически значимое событие.

Обратим внимание на то, что свойственное балладе роковое, потустороннее начало приписывается литературному (поэемному) миру, которому принадлежит «человек из-за семи лет». Несмотря на то, что этот персонаж «к перилам прикручен канатами строк» [Маяковский 1988: 186], он наделен сверхъестественными свойствами, способен мгновенно преодолевать временные и пространственные преграды, причем его перемещения сопровождаются «невероятным гулом»: «Я пришёл из-за семи лет, из-за вёрст шести ста, пришёл приказать: Нет! Пришёл повелеть: Оставь!». Гиперболизируется мощь его голоса, уподобленного грому: «Уже я далёко. Я, может быть, за день. За день от тени моей с моста. Но гром его голоса гонится сзади. В погоне угроз паруса распластал» [Маяковский 1988: 187]. Приближение двойника вызывает ассоциации с природной стихией, отсюда – образный ряд: воздушная дрожь, холод, гроза. Его появление и другие знаки балладного мира подготавливают читателя к трагической развязке лирического сюжета поэмы – поединку лирического героя с дуэлянтами-обывателями, вернее – «бойне», в результате которой поэт не просто застрелен, а разорван в клочья. С. М. Бройтман видит в подобных сюжетных ходах соотносительность неканонической поэмы со своим эпическим архетипом: «Центральный мотив поэмы – “встреча”. Она и есть кульминационный момент “поиска” – решающий поединок героя с антагонистом в “чужом” мире (по мифологической семантике – на том свете). И здесь... сквозь современную поэму проглядывает ее древний жанр-источник. Этой “памятью жанра”, очевидно, и объясняется то, что “чудесное” традиционно считалось принадлежностью поэмы и сохранилось в ней до нашего времени» [Бройтман 2001].

Нужно отметить, что рефлексия по поводу традиционного романтического жанра включена у Маяковского в сюжет: ведь монолог лирического героя в первой части поэмы, озаглавленной «Баллада Редингской тюрьмы» и отсылающей к произведению Оскара Уайльда, начинается с размышления «о балладе и о балладах»:

Немолод очень лад баллад,
но если слова болят
и слова говорят про то, что болят,
молодеет и лад баллад.
«Он» и «она» баллада моя.
Не страшно нов я.
Страшно то, что «он» – это я,
И то, что «она» – моя [Маяковский 1988: 176].

С одной стороны, повторяющаяся внутренняя рифма «лад – баллад» и нанизывание созвучий «лот/лод» – «лат/лят» (неМОЛОД, моЛОДеет, бо-ЛЯТ), многочисленные лексические повторы создают эффект каламбура. С другой стороны, жанр

соотносится в сознании лирического субъекта с болевым началом, неслучайна рифма «баллад – болят», причем сами слова наделены способностью испытывать боль. Как и в поэмах Цветаевой, это болевое начало связано с любовной коллизией («он» и «она»). Столкновение однокоренных слов «немолод-молодеет» подчеркивает древнюю традицию жанра и его способность к обновлению, омоложению, в данном случае еще и к лиризации (как известно, баллада имеет лиро-эпическую природу, а порой рассматривается как жанр на пересечении всех трех литературных родов, поскольку в нем сильно драматическое начало). Если в традиционной балладе повествование ведется от 3-го лица, то в поэме Маяковского, как и в поэмах Цветаевой и Есенина, нет дистанции между миром баллады и творящим этот мир автором, лирический субъект – и повествователь, и участник событий, поэтому в лирической поэме происходит обратный процесс по сравнению с поэмой лиро-эпической. Так, в романтической лиро-эпической поэме, по наблюдениям Ю. Манна: «...важнейшее изменение..., протекало в сфере соотношения описанного мира чувств, размышлений и действий с художественным субъектом. В элегии и дружеском послании таким субъектом было авторское “Я”. В поэме же – третье лицо – “Он”» [Манн 1995: 145]. Лирическая поэма возвращает повествование от первого лица, возвращает лирическое «Я». У Маяковского эта особенность предельно обнажена: «страшно то, что “он” – это я, И то, что “она” – моя» [Маяковский 1988: 176]. В центре внимания – процесс самоидентификации, тем более лирический субъект утрачивает цельность: «он» меняется на «Я», что становится предметом рефлексии в лирической поэме и осознается как страшное, как то самое трагическое потрясение, на которое нацелена баллада.

В поэме Маяковского сюжетно проявлена рефлексия по поводу еще одного традиционного жанра – жанра романа. Если баллада в сознании лирического субъекта связана с болью, то романс (жестокый, цыганский) – с грустью, которая создает особый ореол вокруг юноши-самоубийцы, еще одного двойника лирического героя:

Вата снег. Мальчишка шёл по вате.
Вата в золоте – чего уж пошловатей?!

Но такая грусть, что стой и грустью ранься!

Расплывайся в процыганенном романсе [Маяковский 1988: 190].

«Жестокий» романс в крестьянской и городской мещанской среде бытует как песня с «жалостным» содержанием. Как отмечает С. С. Яницкая, «Эмоциональная окраска темы любви, преимущественно несчастной (в сущности, главной и единственной темы жанра) – безнадежной, неразделенной, омраченной разлукой, изменой, утратой либо еще только пробуждающейся идеализированной любви-мечты, любви-грезы, несбыточной-призрачной любви-иллюзии – поддерживается условно-поэтическими выражениями, входящими в романсный текст с уже приобретенными “экспрессивными ореолами”» [Яницкая 2011: 274]. Эмо-

ционально-содержательную и стилистическую самобытность романа, по точному наблюдению В. Л. Рабиновича, адекватно передает есенинская формула «красивое страдание» [Рабинович 1897: 7]. Ю. Тынянов акцентирует внимание на том, что «высокая степень концентрации общих мест, устойчивых формул и банальной образности в романсе обусловлена эмоциональной природой и целевым назначением жанра: стертая романсная форма, способная вызывать сильный эмоциональный отклик, “проецируясь” в жанр, как бы само создает его» [Тынянов 2002: 447].

В сознании лирического героя Маяковского как раз возникает сильный эмоциональный отклик, вызванный вроде бы банальным образом, стертым словом романа: «вата в золоте – чего уж пошловатей». Как и в случае с балладой, осмысливаются эстетические возможности жанра, ведущая эмоция, свойственная романсу, сгущается, доводится до предела, чему способствует и лексический повтор «грусть – грустью», и окказионализмы «ранься», «процыганенный» (по аналогии с «прокуранный»). После такой рефлексии в поэму вводится сам романс как вставной жанр, на что указывает подзаголовок на полях, лирический герой входит в роль творца романа, причем в этом романсе тоже выражено «красивое страдание»:

Мальчик шёл, в закат глаза уставя.

Был закат непревзойдимо жёлт.

Даже снег желтел в Тверской заставе.

Ничего не видя мальчик шёл [Маяковский 1988: 190].

Однако наряду с устойчивыми формулами, здесь появляются индивидуально авторские экспрессионистские образы: «снег, хрустя, разламывал суставы» [Маяковский 1988: 190]. К тому же происходит неожиданный слом напевного ритма, плавные длинные строки сменяются короткими рублеными фразами, состоящими из односложных слов, каждое из которых выделено в отдельную строку:

«Шёл,

вдруг

встал.

В шёлк

рук

сталь» [Маяковский 1988: 190]

А в третьей части романа возвращение к прежнему напевному ритму (пятистопному хорю) и дистанцированный повтор выявляют смысловые различия, отмечают развязку романсового сюжета: «С час закат смотрел, глаза уставя, / за мальчишкой легшую кайму» [Маяковский 1988: 190]. Здесь происходит своеобразная грамматическая метаморфоза, когда субъект и объект действия меняются местами. Мальчика уже нет в живых, поэтому субъектом действия становится природа: закат, снег, ветер, разносящий Петровскому парку слова из предсмертной записки юного самоубийцы: «– Прощайте... Кончаю...Прошу не винить» [Маяковский 1988: 190]. Таким сентиментальным аккордом завершается романс, причем литературная саморефлексия обнаруживает актуальность и ди-

намику традиционного жанра в новую эпоху. Мы можем говорить о литературоцентричной поэтике сюжета у Маяковского. Осмыслиется сам процесс создания поэмы, подчеркивается субъективность пространственных образов, порожденных переживаниями лирического «Я»: так, о пространстве поэмы «Человек» говорится: «Недвижный, страшный, упершись в бока / Столицы, в отчаянье созданной мною» [Маяковский 1988: 185]. Нечто подобное происходит и в цветаевской «Поэме Горы» (1923), где трансформируется структура лиро-эпической поэмы: Гора, занимающая место центрального персонажа, обретает речь и комментирует не только отношения героев, но и рождение произведения: «Ещё говорила, что все поэмы / Гор пишутся так» [Цветаева 1994: 27].

Если в прологе поэмы Маяковского «Про это» давалась заявка лирической темы, то в начале поэмы Пастернака «Высокая болезнь»² отсылка к эпосу: «Рождается троянский эпос». Как пишет В. Альфонсов, поэма Б. Пастернака «Высокая болезнь» была «пикетом в эпос»: «На лирической основе Пастернак разворачивает эскизную, но подвижную и широкую картину, трагедийный характер которой во многом обусловлен мыслью о повторяемости исторических ситуаций, “века связующих тягот”, но больше, конечно, – острым ощущением реальных противоречий истории, творимой на глазах» [Альфонсов 1990: 184]. В то же время, по словам Ю. Тынянова, «в “Высокой болезни” эпос... не вытанцевался» [Тынянов 1977: 478]. «...“Высокая болезнь” дает эпос вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы – и осознание ее к концу» [Тынянов 1977: 502]. И. Серман полагает, что происходит переключение поэмы в другой жанр, переход к одическому строю, с прочной опорой на одическую классику XVIII века: «Лирическому переживанию “годов лихолетья” оказалась созвучной “лирика” в старинном, идущем от XVIII века ее значении, когда главным лирическим жанром была торжественная или похвальная ода» [Серман 2015: 270–271]. Исследователь видит сходство с одой в противопоставлении двух Властителей – свергнутого прежнего и нового, возведенного на престол к счастью его подданных, а также в отдельных образах (орла, солнца, шаровой молнии). Так, лирический герой говорит о Ленине: «Я помню, говорю его / Пронзил мне искрами загринок, / Как шорох молнии шаровой...» [Пастернак 2010: 226]. Развивая мысль И. Сермана, Джонгхён Ли отмечает, что «во фрагменте о Ленине обнаруживаются видоизменения оды. При этом герой поэмы является и нарратором-свидетелем, и лирическим “я”. На материале виденного и слышанного он рефлексировал о согла-

сии двух противоположных лирических начал: “вечное” и “милолетное”. Этому способствует свойственный поэме герой-нарратор, который является не только субъектом изображения, но и его объектом» [Ли 2020: 181].

Однако одические интонации и образы появляются лишь к концу поэмы. Сам же Пастернак в финале называет свое произведение отрывком: «Чем мне закончить мой отрывок?» [Пастернак 2010: 228]. Отрывок является жанровой формой, способной, как пишет С. И. Ермоленко, «выражать ощущение неустойчивости, нестабильности, незавершенности бытия, которое приносит с собой эпоха романтизма» [Ермоленко 1996: 125]. «Отрывочность» в жанре фрагмента проявляется прежде всего в разомкнутости, открытости лирического сюжета, невольной или намеренной оборванности его... В отрывке особый характер лирического переживания, вызываемого ощущением дискретности, разорванности бытия, его зыбкости, изменчивости, осознанием невозможности постижения мира в его целокупности» [Ермоленко 1996: 148]. Это ощущение неустойчивости и непознаваемости бытия, калейдоскопичности событий, безусловно, актуализируется в годы революционного лихолетья, захватывает поэта. Неслучайно А. Д. Синявский так характеризует поэму: «“Высокая болезнь” Пастернака – это попытка подойти к созданию эпоса собственно языковым путем. Здесь мы имеем дело, по существу, с формой затянутаго лирического отступления, которое, отправляясь от каких-то данных эпохи, стремится охватить ее эпически широко и раскрыть образ времени вне сюжетными средствами – с помощью метафорической образности, синтаксических построений, меняющегося голосового напора и т. д.» [Синявский 1965]. Обратим внимание на то, что в 1920-е годы появляется поэма Н. Асеева, которая так и называется «Лирическое отступление». Пастернак в процессе работы чувствует, что эпическая поэма с ее обязательно прочным сюжетом и вовлеченными в этот сюжет персонажами неосуществима, и размышления об этом входят в ткань произведения. В поэме «доминантой художественного целого выступает ценностное отношение лирика к историческим событиям» [Ли 2020: 181]. «Отношения лирического и эпического эйдосов здесь – именно отношения взаимоосознания, взаимоотражения, главным механизмом и принципом которого оказывается художественная рефлексия» [Ибатуллина 2013].

Таким образом, лирическая поэма первой половины 1920-х годов вбирает в свое целое разные лирические и эпические жанры, трансформируя их структуру для выражения сложного и многофазного лирического переживания. Такие жанры, как баллада, сказка, лиро-эпическая поэма, жанры, в которых есть событийный сюжет, позволяют придать субъективному чувству особый масштаб, укрупнить его и развернуть в событие. Особо актуализируются жанры, отсылающие к романтической традиции, доминирующие в романтизме. Малые лирические жанры (романс, ода, отрывок, послание) становятся объектом рефлексии в поэме,

¹ Подробный анализ трансформации структуры лиро-эпической поэмы в лирическую предпринят в статье: Скрипова О. А. Трансформация лиро-эпической поэмы в «Поэме Горы» Марины Цветаевой // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 5. Екатеринбург, 2000. С. 149–161.

² Вещь имела две редакции – 1923 и 1928 годов, мы работаем со второй редакцией, но все же рассматриваем поэму в контексте первой половины 1920-х гг.

ориентируют читателя на определенный образ миропереживания, усложняя психологический сюжет, обогащая его литературными ассоциация-

ми и размышлениями по поводу самого творческого процесса, самого создания поэмы.

Источники

- Есенин, С. А. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы / С. А. Есенин. – М. : Советская Россия ; Современник, 1990. – 480 с.
 Маяковский, В. В. Сочинения в двух томах. Т. 2 / В. В. Маяковский. – М. : Правда, 1988. – 768 с.
 Пастернак, Б. Л. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1 / Б. Л. Пастернак. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 544 с.
 Цветаева, М. И. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3 / М. И. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1994. – 816 с.

Литература

- Альфонсов, В. Поэзия Бориса Пастернака / В. Альфонсов. – Л. : Советский писатель, 1990. – 368 с.
 Бройтман, С. М. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики / С. М. Бройтман // Поэтика русской литературы. – М. : РГГУ, 2001 – С. 29–38.
 Ермоленко, С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: Жанровые процессы / С. И. Ермоленко. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 1996. – 420 с.
 Ибатуллина, Г. М. Сквозь призму образа: Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков / Г. М. Ибатуллина. – Уфа : Гилем ; Башкирская энциклопедия, 2013. – 320 с.
 Карпов, А. С. Поэмы С. Есенина / А. С. Карпов. – М. : Высшая школа, 1989. – 111 с.
 Лейдерман, Н. Л. Сергей Есенин: метаморфозы художественного сознания / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2007. – 125 с.
 Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Уральский государственный педагогический университет, 2010. – 904 с.
 Ли, Дж. Дискурсивная структура поэмы Б. Л. Пастернака «Высокая болезнь» / Дж. Ли // Новый филологический вестник. – 2020. – № 2 (53). – С. 174–184.
 Маляева, Т. А. Поэма В. В. Маяковского «Про это». История создания. Поэтика. Критика : дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Маляева. – М. : [б. и.], 2014. – 228 с.
 Манн, Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
 Подкорытова, Т. И. Вариации археосюжета о призвании певца на исходе мусической традиции («Баллада» Вл. Ходасевича и поэма «На Красном Конне» М. Цветаевой) / Т. И. Подкорытова // Критика и семиотика. – 2018. – № 1. – С. 116–138.
 Рабинович, В. «Красивое страданье». Заметки о русском романсе / В. Рабинович // Русский романс. – М. : Правда, 1987. – С. 7–30.
 Серман, И. З. «Высокая болезнь» и проблема эпоса в 1920-е годы / И. З. Серман // Серман И. З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. – М., 2015. – С. 254–272.
 Синявский, А. Д. Поэзия Пастернака / А. Д. Синявский // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. – М. ; Л. : Советский писатель, 1965. – С. 40.
 Скрипова, О. А. Трансформация балладного сюжета в поэме М. Цветаевой «На Красном коне» / О. А. Скрипова // Уральский филологический вестник. Вып. 3. Серия Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург, 2016. – С. 127–139.
 Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
 Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю. Н. Тынянов. – М. : Аграф, 2002. – 496 с.
 Тюпа, В. И. Перформативные истоки лирики / В. И. Тюпа // Материалы международной научной конференции «Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты: к 75-летию М. М. Гиршмана». Вып. 49–50. – Донецк : ДонНУ, 2012. – С. 40–62.
 Яницкая, С. С. О некоторых жанрово-стилевых свойствах русского литературного романса / С. С. Яницкая // Вторые Конкинские чтения : сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием (29–30 сентября 2011 г., г. Саранск) / отв. ред. М. В. Мосин. – Саранск : Издательство Мордовского университета, 2011. – С. 271–275.

References

- Alfonsov, V. (1990). *Poeziya Borisa Pasternaka* [Poetry of Boris Pasternak]. Leningrad, Sovetskii pisatel'. 368 p.
 Broitman, S. M. (2001). *Nekanonicheskaya poema v svete istoricheskoi poetiki* [Non-canonical Poem in the Light of Historical Poetics]. In *Poetika russkoi literatury*. Moscow, RGGU, pp. 29–38.
 Ermolenko, S. I. (1996). *Lirika M. Yu. Lermontova: Zhanrovyye protsessy* [Lyrics of M. Yu. Lermontov: Genre Processes]. Ekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. 420 p.
 Esenin, S. A. (1990). *Sobranie sochinenii: v 2 t.* [Collection of Works, in 2 vols.]. Vol. 1. Stikhotvoreniya. Poemy. – Moscow, Sovetskaya Rossiya, Sovremennik. 480 p.

- Ibatullina, G. M. (2013). *Skvoz' prizmu obraza: Khudozhestvennaya refleksiya v poetike russkoi literatury XIX–XX vekov* [Through the Prism of an Image: Creative Reflection in Poetics of Russian Literature of the 19th–20th Centuries]. Ufa, Gilem, Bashkirskaya entsiklopediya. 320 p.
- Karpov, A. S. (1989). *Poemy S. Esenina* [Poems of Esenin]. Moscow, Vysshaya shkola. 111 p.
- Lee, J. (2020). Diskursivnaya struktura poemy B. L. Pasternaka «Vysokaya bolezni» [Discursive Structure of B. L. Pasternak's Poem “High Disease”]. In *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 2 (53), pp. 174–184.
- Leiderman, N. L. (2007). *Sergei Esenin: metamorfozy khudozhestvennogo soznaniya* [Sergei Esenin: Metamorphoses of the Creative Consciousness]. Ekaterinburg. 125 p.
- Leiderman, N. L. (2010). *Teoriya zhanra* [Genre Theory]. Ekaterinburg, Institut filologicheskikh issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy «Slovesnik» UrO RAO, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. 904 p.
- Malyaeva, T. A. (2014). *Poema V. V. Mayakovskogo «Pro eto». Istoriya sozdaniya. Poetika. Kritika* [V. V. Mayakovsky's Poem “About This”. History of Creation. Poetics. Criticism]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 228 p.
- Mann, Yu. V. (1995). *Dinamika russkogo romantizma* [Dynamics of Russian Romanticism]. Moscow, Aspekt Press. 384 p.
- Mayakovsky, V. V. (1988). *Sochineniya v dvukh tomakh* [Collection of Works, in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Pravda. 768 p.
- Pasternak, B. L. (2010). *Sobranie sochineniy: v 2 t.* [Collection of Works, in 2 vols.]. Vol. 1. Saint Petersburg, Azbukaklassika. 544p.
- Podkorytova, T. I. (2018). Variatsii arkhosyuzheta o prizvanii pevtsa na iskhode musicheskoi traditsii («Ballada» Vl. Khodasevicha i poema «Na Krasnom Kone» M. Tsvetaevoi) [The Variations of Archaic Plot about Calling the Singer at the End of Mousikē Tradition (“Ballad” by V. Khodasevich and the Poem “On the Red Horse” by M. Tsvetaeva)]. In *Kritika i semiotika*. No. 1, pp. 116–138.
- Rabinovich, V. (1987). «Krasivoe stradan'e». Zametki o russkom romanse [“Pretty Suffering”. Notes on the Russian Romance]. In *Russkii romans*. Moscow, Pravda, pp. 7–30.
- Serman, I. Z. (2015). «Vysokaya bolezni» i problema eposa v 1920-e gody [“High Disease” and the Problem of Epos in 1920s.]. In Serman, I. Z. *Svobodnye razmyshleniya: Vospominaniya, stat'i*. Moscow, pp. 254–272.
- Sinyavsky, A. D. (1965). Poeziya Pasternaka [Pasternak's Poetry]. In *Boris Pasternak. Stikhotvoreniya i poemy*. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel', p. 40.
- Skripova, O. A. (2016). Transformatsiya balladnogo syuzheta v poeme M. Tsvetaevoi «Na Krasnom kone» [Transformation of the Ballad Plot in M. Tsvetaeva's Poem “On the Red Horse”]. In *Ural'skii filologicheskii vestnik. Issue 3. Seriya Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. Ekaterinburg, pp. 127–139.
- Tsvetaeva, M. I. (1994). *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collection of Works, in 7 vols.]. Vol. 3. Moscow, Ellis Lak. 816 p.
- Tynyanov, Yu. N. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka. 574 p.
- Tynyanov, Yu. N. (2002). *Literaturnaya evolyutsiya: Izbrannye trudy* [Literary Evolution: Selected Works]. Moscow, Agraf. 496 p.
- Tyupa, V. I. (2012). Performativnye istoki liriki [Performative Origins of Lyrics]. In *Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Ontologiya i poetika: teoreticheskie i analiticheskie aspekty: k 75-letiyu M. M. Girshmana»*. Issue 49–50. Donetsk, DonNU, pp. 40–62.
- Yanitskaya, S. S. (2011). O nekotorykh zhanrovo-stilevykh svoistvakh russkogo literaturnogo romansa [On Some Genre-Style Features of Russian Literary Romance]. In Mosin, M. V. (Ed.). *Vtorye Konkinskie chteniya: sbornik materialov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem (29–30 sentyabrya 2011 g., g. Saransk)*. Saransk, Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, pp. 271–275.

Данные об авторе

Скрипова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

E-mail: olga-skripova@mail.ru.

Author's information

Skripova Olga Alexandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 20.06.2024; дата публикации: 30.10.2024

Date of receipt: 20.06.2024; date of publication: 30.10.2024