

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

УДК 82-1

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2025-4-95-104>

**«Жил я странною жизнью своих персонажей...»: «Я» и «Другой» в ранней лирике
А.Н. Вергинского**

Влада Максимовна Захарова

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
vladazaharova19@gmail.com, 0009-0004-7335-179X

Аннотация

Творчество А.Н. Вергинского, ставшее важной вехой в развитии массового искусства XX в. и повлиявшее на развитие жанра авторской песни, обратило на себя внимание литературоведов лишь недавно, из-за чего многие из аспектов поэтического наследия артиста остаются неисследованными. Особого внимания заслуживает проблема соотношения «Я» и «Другого», обусловленная самой субъектной организацией произведений раннего периода. В раннем творчестве (1915–1918 гг.) реализуются две принципиально значимые для понимания авторской концепции художественные стратегии: интерес к ролевой и автопсихологической лирике. Ввиду этого целью настоящей работы стало рассмотрение субъектной сферы произведений Вергинского в аспекте соотнесенности категорий «Я» и «Другой». Актуальность исследования обусловлена отсутствием работ, направленных на изучение выделяемого в настоящей статье аспекта творчества. Центральным в ролевой лирике становится имплицитно явленный мотив сострадания, определяющий ценность чувства «Другого», его человеческое начало. Роль же является попыткой автора выстроить диалог с «Другим», дарующий ощущение сопричастности, притом выразителями чувства боли и скорби становятся «маленькие» люди, что подчеркивает универсальный характер чувства, уравнивающего всех людей перед лицом бытия. Помимо прочего, носителями чувств в художественном универсуме Вергинского являются и животные, также выступающие в роли «Другого»; это попытка автора охватить бытие во всех его проявлениях. Наряду с этим существуют стихотворения, в которых выведен лирический субъект, предстающий выразителем авторского «Я». Магистральной установкой в этих текстах является стремление реализовать себя как Поэта, с одной стороны, включенного в мир своих героев, а с другой стороны, способного Словом «закрепить» ценность их переживаний в пространстве культуры. Подобный взгляд на творчество Вергинского позволяет увидеть истоки популярности творчества шансонье как в пределах родной страны, так и в кругу иностранной публики во время эмиграции.

Ключевые слова: Вергинский, «Я», «Другой», ролевая лирика, сострадание, стихотворение

Для цитирования: Захарова В.М. «Жил я странною жизнью своих персонажей...»: «Я» и «Другой» в ранней лирике А.Н. Вергинского // Вестник Томского государственного педагогического университета (TSPU Bulletin). 2025. Вып. 4 (240). С. 95–104. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2025-4-95-104>

RUSSIAN LITERATURE AND LITERATURE OF THE PEOPLES OF THE RUSSIAN FEDERATION

"I lived a strange life of my characters...": "I" and "The Other" in the early lyrics of A.N. Vertinsky

Vlada M. Zakharova

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, vladazakharova19@gmail.com, 0009-0004-7335-179X

Abstract

The work of A.N. Vertinsky, which became an important milestone in the development of mass art of the twentieth century and influenced the development of the genre of the author's song, attracted the attention of literary scholars only recently, which is why many aspects of the artist's poetic heritage remain unexplored. The problem of the relationship between the "I" and the "Other" deserves special attention, conditioned by the very subjective organization of the works of the early period. In his early work (1915-1918), two artistic strategies that are fundamentally important for understanding the author's concept are realized: interest in role-playing and autopsychological lyrics. In view of this, the purpose of this work was to consider the subjective sphere of Vertinsky's works in the aspect of the correlation of the categories of "I" and "Other". The relevance of the study is due to the lack of works aimed at studying the aspect of creativity highlighted in this article. The implicitly revealed motive of compassion, which determines the value of the feeling of the "Other", its human beginning, becomes central to the role-playing lyrics. The role is an attempt by the author to build a dialogue with the "Other", giving a feeling of involvement, and the "little" people become the exponents of the feeling of pain and grief, which emphasizes the universal nature of the feeling of pain, equalizing all people in the face of being. Among other things, the bearers of feelings in Vertinsky's artistic universe are animals, also acting as the "Other"; this is the author's attempt to embrace being in all its manifestations. Along with this, there are poems in which a lyrical subject is brought out, appearing as an exponent of the author's "I". The main attitude in these texts is the desire to realize oneself as a Poet, on the one hand, included in the world of his heroes, and on the other hand, capable of "fixing" the value of their experiences in the cultural space with the Word. Such a view of Vertinsky's work allows us to see the origins of the popularity of the chansonnier's work both within his native country and among foreign audiences during his emigration.

Keywords: Vertinsky, "I", "Other", role-playing lyrics, compassion, poem

For citation: Zakharova V.M. «Zhil ya strannoyu zhizn'yu svoikh personazhey...»: «Ya» i «Drugoy» v ranney lirike A.N. Vertinskogo [«I lived a strange life of my characters...»: "I" and "The Other" in the early lyrics of A.N. Vertinsky]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2025, vol. 4 (240), pp. 95–104 (in Russian). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2025-4-95-104>

Введение

Певец и актер – определения, которые употребляются неразлучно, «русский Пьеро» – именно так имя Александра Николаевича Вертина вшло в русскую культуру, и это при том, что шансонье выступал в костюме Пьеро всего три года (1915–1918), что не сопоставимо с сорока годами творческой деятельности. Очевидно, что подобные номинации аккумулировали первостепенные смыслы художественного универсума поэта: синкретизм поэзии, музыки и театра, ролевое начало лирики и масочность. Подобная «раздвоенность» между поэтом и актером привела к дуальности и на уровне поэтики произведений, что является предметом интерпретации в настоящей работе.

Творчество Вертина условно можно разделить на три периода: доэмигантский (1915–1918), который определяют как декадентский; период

эмиграции (1919–1943) – период скитаний в попытках обрести свое место в мире при постоянном ощущении «внедомности» и период после возвращения в СССР (1943–1957), ознаменованный философской рефлексией и посвященный своеобразному подведению итогов. Актуализация периодизации кажется значимой, поскольку каждый из творческих этапов, хотя и не может рассматриваться изолированно, не является замкнутой на себе целостностью, отражает определенные тенденции, не столь значимые в другие периоды.

Материал и методы

В настоящей работе предпринимается попытка исследования особенностей субъектной организации ранней лирики А.Н. Вертина (стихотворения с лирическим героем и ролевая лирика). Исследование проводилось на материале посмертно-

го сборника сочинений автора «Дорогой длинною» (1990 г.) с использованием биографического и семиотического методов [1], а также нарратологического [2] и мотивного [3] анализа.

Ролевая лирика

Особого внимания в русле заданной темы заслуживает именно ранняя лирика поэта, поскольку первый период для молодого артиста стал во многом, с одной стороны, пробой пера, поиском своего стиля, что породило и подражательность: явное декадентство, эпатажность, преобладание игрового начала и аллюзивности, а с другой стороны, оказался богат произведениями, ставшими программными в творчестве Вертиńskiego («Лиловый негр», «Маленький креольчик», «Коканинетка»). Именно в это время формируется авторский жанр «ариетки» – стихотворения, в основе которого событие, лирический сюжет, близкий драматическому, что является театральной миниатюрой, облеченной в песню [4]. Избранный жанр диктует и то, что в центре изображения оказывается персонаж из числа «маленьких» людей, который сталкивается с такими глобальными бытийными явлениями, как любовь, смерть, история, который умеет чувствовать и переживать. Иными словами, в первый период творчества поэта интересует ролевая лирика, это «театр одного актера», субъект которого дробится и множится, отражаясь в каждом из героев.

Существуют разные подходы в изучении ролевой лирики. Так, Б.О. Корман дает следующее определение: «Сущность “ролевой” лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом: автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворениях, но скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними» [5, с. 165]. Одной из особенностей, выделяемых исследователями, является при этом нетождественность героя и автора в социальном, культурном и интеллектуальном планах: «...персонаж, от лица которого делается лирическое признание, чаще всего бывает носителем совершенно иного сознания. Героем ролевой лирики, как правило, становится представитель иной среды или социальной группы» [6, с. 299]. Притом это различие между автором и героем чаще всего является внешним, поскольку в основе своей авторская мысль кроется в мыслях героя, подразумевается; даже если герой изображается тем, чьи поступки и слова порицаются автором, реципиент «вычитывает» из этого подтекстового несовпадения авторскую позицию: «...“ролевые” стихотворения двусубъектны, в отличие от текстов автопсихологической лирики: герой является субъектом сознания,

но в то же время он выступает объектом более высокого (именно авторского) сознания» [7, с. 25]. Ю.В. Доманский, занимаясь интерпретацией рок-поэзии, предтечей которого часто считают Вертиńskiego, отмечает, что «итоговым же на сегодняшний день стало исследование ролевой лирики Высоцкого, его “лирической драматургии”, проведенное Л.Г. Кихней. В формате “плана содержания” – это сверх-я, воплощающее “квингэссенцию вневременно-духовно-человеческого”, и одновременно – сокровенное “Я”, которое самым тесным образом связано и с экзистенциальным переживанием автора, его личным жизненным выбором. Таким образом, во многих песнях-притчах лирический субъект оказывается, как это ни парадоксально, наиболее адекватным внутреннему “Я” автора» [8, с. 51].

Выразителем чувства всегда в произведениях Вертиńskiego остается лирический субъект, реализующийся через местоимение «Я», однако очевидно, что «Я» в каждом из текстов не тождественны друг другу. Ввиду этого стоит разграничивать ролевую лирику, где центральным становится персонаж, и произведения, в которых выводится лирический субъект, максимально приближенный к автору, являющийся выразителем авторского сознания.

Самый первый текст, включенный в наиболее полное посмертное собрание сочинений автора «Дорогой длинною», называется «Минуточка». В основе лирического сюжета ситуация рассказывания: «Ах, солнечным, солнечным маем, / На пляже встречаясь тайком, / С Люлю мы, как дети, играем, / Мы солнцем пьяны, как вином» [9, с. 276]; а затем Вертинский переносит слушателя (в письменном варианте – читателя) в пасмурный август, и в центре эпизода оказываются те же герои, но уже в момент разлуки: «Мы в августе горе скрываем / И, в парке прощаюсь тайком, / С Люлю, точно дети, рыдаем / Осенним и пасмурным днем». Вопреки тому, что лирический субъект рассказывает историю с использованием уменьшительно-ласкательных слов, подчеркивая как бы «детскость», «игрушечность» происходящего, сама ситуация разлуки и обреченность любовного чувства на неминуемое окончание подразумевает, что герои на самом деле вовсе не дети, что актуализируется через сравнение («как дети», которые «солнцем пьяны, как вином»). Авторское сознание как бы дробится и отражается в сознании обоих героев. Так, Люлю проговаривает жестокую истину о том, что любовь скоротечна, и это мудрость, присущая автору. Но нельзя утверждать, что слова Люлю это слова Вертиńskiego, поскольку героиня относится к любви легкомысленно, называя ее «шуточкой», выдумкой – мнение, которое не разделяет поэт, если рассматривать творчество в целокупности.

Но и герой, от лица которого ведется повествование, не равен автору, поскольку он слаб, безволен, наивен, как ребенок. Однако в качестве лирического нарратора Вергинский избирает именно его, поскольку герой чувствует боль.

Примечательно, что поэт играет с устойчивым представлением о том, что мужчина – носитель рационального сознания, а женщина – воплощение чувственного начала, наделяя своих героев противоположными привычной установке характерами, как видится, с целью разрушить клише и социальные, гендерные роли, тем самым универсализируя чувство, делая его самоценным. Стоит учитывать, что взаимодействие мужского и женского начал получило новую интерпретацию в поэзии Серебряного века: это и произведения З. Гиппиус, в которых «высвечивается» понятие андрогинности [10], и декадентские образы женщины-искусительницы, берущие истоки в мифологии (Лилит, Иродиада) [11], и женщина в поэзии Маяковского, сравнимая с титаном, подчиняющая своей воле лирического героя. Т.И. Ерохина в статье «Гендерные архетипы «Серебряного века» в массовой культуре» пишет: «...культивируется и образ Поэта-мужчины, маскулинность которого противопоставляется женскому началу, отражает и воспроизводит его, становится игровой маской, поклоняется Прекрасной Незнакомке и воспевает ее» [12, с. 330]. Игра Вергинского с гендерными стереотипами вписывается в контекст эпохи и при этом преследует другую цель – это не культтивирование женского начала, но уравнивание женщины и мужчины в чувственном отношении, что определяет выход на общечеловеческий масштаб.

В то же время текст может быть интерпретирован и обратным образом: сам мир дарует человеку возможность любить («это выдумал глупый май»), а имя геройни является сокращенным вариантом слова «люблю», и она просит: «Ну погоди, ну погоди, Минуточка», – что может рассматриваться как обращение ко времени, а не к герою, желание геройни остановить мгновение. При такой расстановке акцентов симпатии автора оказываются на стороне обоих героев, поскольку оба они переживают расцвет и увядание любовного чувства в соответствии с природными циклами, законами миоустройства, и это произведение – попытка поэта сыграть и женскую, и мужскую роль, опять же равных в своей печали.

Однако возникает вопрос, почему история в «Минуточке» не рассказана от третьего лица, поскольку столкновение двух сознаний возможно продемонстрировать через призму сознания стороннего наблюдателя. Но для Вергинского принципиально значимо примерить маску «Другого», стать «Другим», чтобы разделить эту боль, показав

сопричастность всех и каждого к тому чувству, которое испытывают герои. Здесь правомерно употребить суждение о ролевой лирике, возникающее в исследованиях творчества Бориса Рыжего: «Его произведения отличает особый характер саморефлексии – переживание себя как героя – и точка зрения, дистанцирующая говорящего от собственной социокультурной роли поэта» [13, с. 156]. Эту же мысль продолжает Е.А. Тарлышева: «Театральность поэзии Вергинского реализуется и в ролевом характере лирики. Растречивать свое человеческое «я», «растворять» его в массе других «я» (безноженька, маленькая балерина, девочка с капризами, провинциалка и др.) Вергинский сумел в рамках поэтической системы. Ролевые образы значительно усилили исповедальное начало, позволили вовлечь в стихах всю гамму эмоций: от ярко выраженных до смутных. <...> Ролевое начало – реализованная потребность песенного поэта выйти за пределы своего «я»» [14, с. 10].

Среди стихотворений, в которых лирический субъект – маска автора, позволяющая погрузиться в «Другого», можно назвать «Лиловый негр», «Маленький креольчик», «За кулисами», «Аллилуйя», «Пей, моя девочка» и др. На удаленность субъекта-повествователя от авторского сознания указывает фабульность произведения, ситуация, в которую оказывается включен субъект повествования. Он так же, как и Вергинский, принадлежит к миру театра и зовется Пьеро, в чем угадывается биографическое начало.

В целом взгляд Вергинского – это взгляд актера, который, оставаясь собой (как актер не теряет личностное начало во время игры на сцене), перевоплощается в персонажа, переживает его чувства. Ввиду этого образуется «зазор» между авторским «Я» и ролью. Так, герои Вергинского любят маленьких и жестоких балерин, Коломбину, принадлежащих к их миру – они как бы «ниже» автора, представители типа «маленького» человека. И при этом авторское сознание «прорывается» в стихотворениях на чувственном уровне. Так, например, присутствие автора в пространстве текста актуализирует и лексическое оформление в стихотворении «Аллилуйя», героем которого является представитель актерской среды, но, скорее, принадлежащий к цирку или к кругу бродячих артистов, на что указывает рваное трико возлюбленной и отпевание, производимое куплетистами. Однако следующие строки не могут быть порождены сознанием героя: «В куполах солнца луч расцветал аметистами»; «Высоко в куполах трепетало последнее слово / «Аллилуйя» – лиловая птица смертельный молитв» [9, с. 282–283]. Подобное умение видеть сакральную красоту в трагический момент, облаченное в поэтическое высказывание, может принадлежать

только автору, но вновь выразителем чувства становится не кто иной, как герой, испытывающий эту боль утраты. Е.Н. Брызгалова отмечает: «Трагическое начало присуще его [Вертинского] стихотворениям, но, скорее, как одно из проявлений мироощущения эпохи, как одна из характеристик настроений людей того времени, и не более того. Это игра – то, чего “не бывает на свете”, по выражению З. Гиппиус. Поэтому читатель и не ужасается, слушая страшные истории, хотя и сочувствует их участникам» [15, с. 155].

Если следовать классической концепции Георга Гегеля, в основе которой утверждение, что существование «Я», его самопознание и познание действительности зависит от признания человека «Другим», то можно предполагать, что Вертинский становится как бы «Другим» для своих героев, тем самым признавая их бытие и их чувства, указывая на их самоценность, и это, по мнению философа, неизбежно провоцирует на саморефлексию: «Только поскольку Я оказываюсь способным постигать себя как Я, другое становится для меня предметным, противопоставляется мне и в то же время идеально полагается мной, приводится к единству со мной» [16, с. 220]. В то же время можно говорить и о концепции М.М. Бахтина, подразумевающей диалогический дискурс, а потому взаимодействие с «Другим» возможно только через приобщение к его внутреннему миру [17]. А.С. Бокарев отмечает, что подобный взгляд на лирику оказался недооценен в литературоведении, хотя представляет особый интерес, поскольку «дистанция между ними не просто исторически изменчива, но и нестабильна даже в границах одной художественной системы» [18, с. 208]. Все вышеперечисленные концептуальные положения реализовались в эстетике акмеизма, утвердившего ценность «Другого» как «Иного». И хотя Вертинский высоко ценил творчество символистов и подражал мэтру Себряного века А. Блоку [19], акмеистическое представление о мире и человеке, ценность диалога, который, вопреки моноцентристическому повествованию, всегда имманентно присутствует (в одном из вариантов автора и персонажа, в другом – поэта и читателя, в случае творчества шансонье – зрителя), как видится, оказывается ближе автору. Именно поэтому так много стихотворений, в которых лирический герой обращается к другому на «Вы». Свойственный символизму моноцентризм преодолевается поэтом через открытие «Другого», поскольку, пусть перед бытием чувства людей уравниваются, любая боль имеет ценность и требует отклика, сочувствия. Помимо прочего, склонность Вертинского к эстетике акмеизма в некоторой степени можно объяснить и через хронологические рамки. Так, символизм к моменту становле-

ния артиста (1915 г.) понемногу изживает себя, в то время как акмеистическое направление переживает свой расцвет, а для молодого поэта, ищущего свое место в пространстве культуры, популярные в литературе и, в частности, в поэзии тенденции вряд ли могли не иметь какое-то значение.

Учитывая все вышесказанное, примечательно, что рефлексия о природе масочности возникает уже во втором стихотворении сборника: «Я сегодня смеюсь над собой... / Мне так хочется счастья и ласки, / Мне так хочется глупенькой сказки, / Детской сказки наивной, смешной. // Я устал от белил и румян / И от вечной трагической маски, / Я хочу хоть немножечко ласки, / Чтоб забыть этот дикий обман» [9, с. 277]. Можно предполагать, что этот текст исполнен авторской исповедальности, что явлено в рефлексии лирического субъекта, в ощущении театрализованности собственной жизни. Однако это можно рассматривать и как очередную маску. Так, Вертинский пишет стихотворение в 1915 г., в самом начале своей актерской карьеры, в то время как слова об усталости и о «вечной трагической маске» предполагают длительность описываемого. Наивность первого произведения сменяется серьезностью и драматичностью второго. Притом та сказка, «детская» сказка, о которой мечтает лирический субъект, будто бы была уже представлена в «Минуточке», но и она подвержена развенчанию. Можно предполагать, что подобная усталость, о которой говорит лирический субъект, порождена неизбывным состраданием, проживанием боли «Другого» – не только в границах творчества, но в жизни в целом, а потому возраст того «Я», который это проговаривает, не имеет значения. Очевидно, что выведенное в этом стихотворении «Я» оказывается приближенным к автору и заявленное в начале творческого пути возникнет в одном из поздних стихотворений: «Жил я странною жизнью своих персонажей, / Только собственной жизнью пожить не успел. // И, меняя легко свои роли и гримы, / Растворяясь в печали и жизни чужой, / Я свою – проиграл, но зато Серафимы / В смертный час прилетят за мою душой!» [9, с. 353].

В раннем периоде творчества поэта складывается «протеический» тип героя, основные черты которого были выявлены в творчестве Высоцкого: «Такой “протеический” тип лирического героя, с одной стороны, обладает уникальным даром к многоязычию – он открыт для мира и в какой-то мере представляет собой “энциклопедию” голосов и сознаний своей эпохи. <...> Этим качеством определяется феноменальная популярность Высоцкого – в его стихах буквально каждый мог услышать отголоски своего личного или социального опыта. В соответствии с бахтинской философией карнавала можно сказать, что многогликий ав-

тор Высоцкого утверждает ограниченность любой монологической позиции, даря слушателю (или читателю) радость узнавания в правде какого-нибудь Вани, отправленного на сельхозвыставку, или «космических негодяев», или даже самолета, стремящегося освободиться от власти пилота, – свое, личное, казалось бы, абсолютно непохожее ни на что «другое» [20, с. 144]. Осмелимся предположить, что зачатки изложенной концепции возникли еще в произведениях Вертинаского с той лишь разницей, что перевоплощения поэта ограничиваются бытием человека, в то время как Высоцкий стремится охватить мир и в его неживой, предметной ипостаси; Высоцкий особое предпочтение отдавал сильным характеристикам, способным противостоять миру и жить «на краю», Вертинский же избирает роли слабых, отрешенных, не способных к борьбе «маленьких» людей, что можно назвать, видоизменяя слова Ф.М. Достоевского в речи о Пушкине [21], если не «всемирной», то «всечеловеческой» отзывчивостью. Однако творчество поэтов можно сополагать, если учитывать, что оба художника отказывались от моноцентризма, стремясь осмыслить и изобразить бытие через «Других».

Образы животных

Особого внимания заслуживают и образы животных и птиц, которые, однако, не являются авторской ролью, а следовательно, не примыкают к ролевой лирике, но восходят к игровому началу. Стихотворение «Jamais» построено на намеках, лирический герой умалчивает, что стало причиной слез героини, но в сюжете угадывается история любви и расставания: «Я помню эту ночь. Вы плали, малютка. / Из Ваших синих подведенных глаз / В бокал вина скатился вдруг алмаз ... / И много, много раз / Я вспоминал давным-давно ушедшую минутку...» [9, с. 279]. Однако в номинацию стихотворения вынесено слово, которое произносит попугай: «На креслах в комнате белеют Ваши блузки. / Вот Вы ушли, и день так пуст и сер. / Грустит в углу Ваш попугай Флобер, / Он говорит “jamais” и плачет по-французски». Поскольку попугай всегда вторит тому, что было сказано кем-то, то можно предполагать, что это слово принадлежит одному из героев, однако драматизм усиливается тем, что попугайм свойственно неоднократно повторять узнанное, а значит, «никогда», сказанное по-французски, звучащее в тексте единожды, на самом деле становится выражением неизбытной горечи. Помимо прочего, Вертинский наделяет попугая человеческими чувствами и эмоциями. Он, как и человек, способен испытывать печаль, а потому автор в равной мере сострадает как героине, так и попугаю; это попытка поэта постичь жизнь во всех ее проявлениях, узнать и запечатлеть бытие глазами разных существ.

Эта же стратегия представлена в стихотворении «Пес Дуглас»: собака, которая известна своей верностью и преданностью, становится тем, кто проживает одну жизнь со своим хозяином: «Мы приедем на Вашу панихиду, / Ваш супруг нам сухо скажет: “Жаль” ... / И, покорно проглотив обиду, / Мы с собакой затаим печаль. // Вы не бойтесь. Пес не будет плакать, / А, тихонечко ошейником звяня, / Он пойдет за Вашим гробом в слякоть / Не за мной, а впереди меня!...» [9, с. 286]. Вертинский человечивает животное, говоря, что пес всегда умел расмешить умершую героиню, что он, как и его хозяин, способен затаить печаль. Все, испытываемое человеком, передается и собаке, что актуализируется через повторение местоимений «мы», «нас». Однако если человек вынужден сдерживать боль, удерживать себя от порывистого выражения чувств, то пес в своей искренности и свободе от социальных норм побежит за гробом. Вертинский сострадает герою, несмотря на то, что он преступает социальную норму, он любовник. Важно то, что он любил замужнюю даму, что готов претерпевать унижение перед супругом возлюбленной. И все же в название стихотворения вынесено не имя героя, а значит, объектом авторского внимания и сочувствия становится именно собака.

Примечательно, что в обоих текстах животные получают имена, восходящие к культурам других стран, – американское Дуглас и французское Флобер, последнее из которых, очевидно, актуализирует в создании читателей личность и творчество писателя Гюстава Флобера. Однако поскольку интертекстуальная основа произведений Вертинаского не является предметом настоящего исследования, ограничимся выводом о том, что данные животные имена подчеркивают их инаковость, утверждают их значение как «Других».

В стихотворении «О шести зеркалах» мышонок, «приятель негаданный», наблюдает за лирическим героем: «У меня есть мышонок. Приятель негаданный, / В моей комнате, очень похожей на склеп, / Он шатается, пьяный от шипра и ладана, / И от скуки грызет мои ленты и креп. // Он живет под диваном и следит, очарованный, / Как уж многие дни у него на глазах / Неизбежно и верно, как принц заколдованный, / Я тоскую в шести зеркалах» [9, с. 283–284]. Повествование выстроено как попытка лирического героя посмотреть на себя со стороны, стать для себя «Другим» в глазах стороннего наблюдателя; это попытка преодолеть одиночество, ведь лирическому герою кажется даже, что «маленький друг» сострадает ему: «Деликатно просунет свою мордочку розовую / И, тактично вздохнув, отойдет за сундук». Но даже постоянно соглядатаю недоступны все тайны души человека: «А когда я усну – он уж на подоконнике /

И читает по стенам всю ту милую ложь, / Весь тот вздор, что мне пишут на лентах поклонники / О Пьero и о том, как вообще я хорош. // И не видит никто, как, с тоскою повенчанный, / Одинокий, как ветер в осенних полях, / Из-за маленькой, злой, ограниченной женщины / Умираю в шести зеркалах». Примечательно, что Вергинский употребляет глагол «не видит», хотя можно было бы использовать глагол «не знает», потому что мышонок способен только наблюдать, но это наблюдение остается внешним, лирический герой прячет чувство от людей за маской. Парадоксальным образом в произведении сплетаются две, казалось бы, простые, но горькие истины: невозможно познать всю глубину чувств «Другого», однако каждый нуждается в сочувствии, а потому автор не оставляет попыток разделить чувство с «Другим». Особого внимания заслуживает и то, что, по наблюдению О.А. Гореловой [22], Вергинский выбирает образы цирковых животных, что вновь отсылает к попытке узреть искренность за привычной маской актера.

Именно чувство, сила переживаний интересуют поэта, потому что на этом зиждется человеческое начало. Вергинский – поэт, стремящийся познать всю глубину страдания. Каждущееся отсутствие полифонизма из-за того, что повествование всегда ведется от первого лица, на самом деле скрывает то многоголосье, которое порождается масочностью. Авторское «Я» сливается с голосом «Другого» в попытке разделить боль.

Лирический субъект

Наряду с этим существуют тексты, в которых повествование ведется от лица лирического субъекта, близкого автору, обладающего авторским всечением, осознающего себя demiургом описываемого мира. Таково, например, стихотворение «То, что я должен сказать», написанное в память о смерти юнкеров. Если в рассматриваемом ранее стихотворении «Аллилуйя» авторское сознание лишь проблесками возникает в произведении, но отнесено как бы к периферии, что позволяет чувству героя оставаться в центре, то в этом произведении лирический субъект является носителем авторского сознания – не случайно Вергинский выносит личное местоимение в название.

Лирический субъект погружен в происходящие события, он присутствует на похоронах, что позволяет ему взглянуться в лицо, искаженное от боли: «Осторожные зрители молча кутались в шубы, / И какая-то женщина с искаженным лицом / Целовала покойника в посиневшие губы / И швырнула в священника обручальным кольцом» [9, с. 283]. Но на всеохватность авторского сознания указывает его знание о том, что выходит за границы знания героя: «Закидали их елками, замесили их грязью /

И пошли по домам – под шумок толковать, / Что пора положить бы уж конец безобразью, / Что и так уже скоро, мол, мы начнем голодать». Герой стихотворения не может знать о пересудах «зрителей» похорон, это знание присуще автору; Вергинский, с одной стороны, изображает ситуацию изнутри через призму сознания героя, а с другой стороны, увеличивает масштаб до авторского взгляда, способного быть «над» изображаемым. Но даже при иллюзорной вере в лучший мир, в Царство Весны, как называет это Вергинский, он оказывается недоступен («недоступной Весне»), потому что в земном, человеческом мире все ценное оказывается мертвом, зарыто в землю, как погибшие юнкера: «Закидали их елками, замесили их грязью». Реализация «Я» Поэта возможна только посредством проговаривания должного быть услышанным («Я должен сказать»), всечеловечески значимого. Творческий универсум Вергинского вбирает в себя множество философских тем, однако в центре всегда остается человек, постичь которого можно только через сострадание.

Эта же мысль прослеживается и в стихотворении «Ваши пальцы пахнут ладаном», ибо надежда, высказанная в строках: «И когда Весенней Вестницей / Вы пойдете в синий край, / Сам Господь по белой лестнице / Поведет Вас в светлый рай», как бы развенчивается уже первой строкой, актуализирующей ситуацию смерти героини, а после приведенной цитаты вектор изображения направлен в земное пространство, где старый дьякон уже который раз совершает обряд прощания. А потому контрастным по отношению к цитируемым строкам кажется акмеистическая детальность, вещественность того, что происходит в действительности: «Тихо шепчет дьякон седенький, / За поклоном бьет поклон / И метет бородкой реденькой / Вековую пыль с икон» [9, с. 280]. Вопреки тому, что большая часть стихотворения посвящена описанию похорон, в центре внимания остается чувство лирического героя и боль утраты, которая становится болью всеобщей, что определяется употреблением местоимения «нам», хотя других персонажей в пространстве текста нет. Таким образом, боль отдельного человека «размыкается» авторским вниманием, переживанием боли с другим, а собственная боль эксплицируется на весь мир, касается всех «Других», потому что чувство утраты испытывал любой. И демиургическая способность субъекта явлена в подобии заклинания – пожелание посмертной жизни в обители Бога. А если учитывать, что стихотворение предпослано Вере Холодной, то это попытка автора реализовать желаемое в Слове и «закрепить» жизнь близкого человека в культуре.

Так и в стихотворении «Бал Господен» явлена дуальность земного и небесного при том, что по-

следнее остается лишь мечтой. Историю о герое, желавшей счастья, красоты и любви, проведшей всю жизнь в ожидании, рассказывает лирический субъект, который будто принадлежит к ее миру, знаком с ней: «В этом городе сонном...» – не в «том»; он наблюдал старение героини: «Шли года. Вы поблекли, и платье увяло, / Ваше дивное платье “Maison Lavalette”». Однако финальный куплет вновь разрушает границы сознания героя и обращается к авторскому всеведению: «Но однажды сбылися мечты сумасшедшие, / Платье было надето, фиалки цвели, / И какие-то люди, за Вами пришедшие, / В катафалке по городу Вас повезли. // На слепых лошадях колыхались плюмажики, / Старый попик любезно кадилом махал... / Так весной в бутафорском смешном экипажике / Вы поехали к Богу на бал» [9, с. 285]. Лирический субъект становится равен автору, ощущая свои демиургические способности: он отправляет героиню на бал к Богу за то, что жизнь была полна страданий и несбывшихся мечтаний, однако это не лишает жизни драматизма и трагизма, поскольку если и возможно что-то большее, то только после смерти, а в жизни любимое платье, воплощение мечты, надето для погребения. Смерть, ставшая основой лирического сюжета в приведенных стихотворениях, с одной стороны, может прочитываться как примета декадентского мироощущения поэта, увлеченного современными тенденциями в поэзии, но, с другой стороны, как видится, она имеет иной характер в творчестве Вертина: смерть другого – апогей боли для того, кто продолжает свое существование, точка перелома и невозврата, определяющая человеческое в человеке. А потому роль скорбящего и слабого в своей боли человека есть попытка обретения силы через переживание боли.

Заключение

Таким образом, можно говорить о разветвленной системе субъектной организации в творчестве Вертина, что является художественными формами реализации оппозиции «Я» и «Другой». Ролевое поведение субъекта является попыткой автора проникнуть в сознание «Другого», чтобы исследовать тайны человеческой души, прожить боль «Другого», продемонстрировать, что чувство каждого уникально и нуждается в отклике, но в основе своей универсально, потому что каждый испытывает страдание. Путь героя Вертина прокладывается через «вживание» в «Других», что не избав-

ляет от одиночества (мотив остается устойчивым), но дарует ощущение сопричастности. Особое значение имеет и являющаяся магистральной, хотя и эксплицитно не явленной установка на диалог, наследующая акмеистической логике в понимании «Другого». Ввиду этого ролевые произведения написаны в жанре «ариетки», в которых центральным является событие, понимаемое поэтом не в значении личной сопричастности бытию в целом, а в значении сопричастности ко всем «Другим»; поэт, примеряя роль, не просто транслирует чувства героев, но проживает вместе с ним «кусочек» жизни, давая эту возможность и реципиенту, что определяет процесс узнавания и понимания «Другого», делает чувства героя для восприятия читателя более конкретными. На всеохватность авторского взгляда указывает и актуальность образов животных и птиц, которые также способны на переживания. Функциональное значение образов определяет желание поэта запечатлеть мир глазами разных существ и утвердить многогранность переживаний. Помимо прочего, стоит отметить, что в большинстве случаев героями становятся представители богемы и поденщики театра, которые в силу своей профессии постоянно становятся «Другими», бесконечно играя роли; Вертина же открывает в этих «маленьких» людях сущностное «Я», изображает личное чувство, не должное всегда скрываться под маской.

Произведения же, в которых преобладает лирический герой, предстающий выразителем авторского сознания, мы относим к иной нарративной и художественной стратегии: поэт в таких произведениях говорит уже не от лица «Другого», а от своего «Я», демонстрируя тем самым свою личную боль. Лирическое высказывание от первого лица позволяет пережить чувство, связанное с разочарованием («Дым без огня») или смертью («Ваши пальцы»), утвердить в мире через слово сокровенно важное, что восходит к реализации «Я» Поэта. Можно сказать, что творчество Вертина раннего периода – желание автора создать «энциклопедию» человеческого страдания в попытках разорвать одиночество и прийти к диалогу. Парадоксальным образом театральность, которая должна провоцировать отчужденность, масочность, которая восходит к игре, а значит, к искусственности, оказывается тем, что становится инструментом познания «Другого» и формой реализации своего «Я», и в этом заключается уникальность лирики Вертина.

Список источников

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
2. Шмид В.Ш. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
3. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Яз. слав. культуры, 2004. 295 с.

4. Зиновьева Э.Н. Синcretism творчества А.Н. Вертина и формы его художественной реализации. Ульяновск: УлГТУ, 2016. 173 с.
5. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1992. 236 с.
6. Чаркин В.В. Ролевая лирика С.Я. Надсона // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 1. С. 299–301.
7. Каргашин И.А. Стихотворный сказ. Поэтика, история развития. Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2005. 420 с.
8. Доманский Ю.В. Ролевые песни в русском роке 1980-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. № 16. Тверь, 2016. С. 49–65.
9. Вертина А.Н. Дорогой длинною... / сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского; послесл. К. Рудницкого. М.: Правда, 1991. 576 с.
10. Чистова М.В. Концепт андрогина в жизнетворчестве З.Н. Гиппиус: автореф. дис. ... канд. культуролог. наук. Кострома, 2004. 24 с.
11. Завгородняя Г.Ю. Лилит в русской литературе рубежа XIX–XX веков // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 6–2. С. 209–212.
12. Ерохина Т.И. Гендерные архетипы «Серебряного века» в массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 329–334.
13. Бокарев А.С. Структура авторского «Я» в поэзии Бориса Рыжего // Вестник КГУ. 2017. № 4. С. 156–159.
14. Тарлышева Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертина как единый художественный мир: жанровая природа, образная специфика, эволюция. Владивосток, 2004. 186 с.
15. Брызгалова Е.Н. Игра как способ изображения мира в поэзии А.Н. Вертина // Вестник Российского университета дружбы народов. 2018. № 2 (23). С. 151–158.
16. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Философия духа: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1977. 471 с.
17. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 416 с.
18. Бокарев А.С. «Я» как «Другой» в субъектной структуре лирики Арсения Тарковского // Новый филологический вестник. 2021. № 1. С. 207–215.
19. Лежнева М.Г. Межтекстовые связи в поэзии Александра Вертина: Слово и Текст. М., 2003. 183 с.
20. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Академия, 2003. 688 с.
21. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 30. Л.: Наука, 1972–1990.
22. Горелова О.А. Александр Вертина и ироническая поэзия Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. М.: РГБ, 2006. 187 с.

References

1. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semisfera – istoriya* [Inside Thinking Worlds. Man – Text – Semiosphere – Histori]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 1996. 464 p. (in Russian).
2. Shmid V.Sh. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 312 p. (in Russian).
3. Silantyev I.V. *Poetika motiva* [Poetics of Motive]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 295 p. (in Russian).
4. Zinovieva E.N. *Sinkretizm tvorchestva A.N. Vertinskogo i formy yego khudozhestvennoy realizatsii* [Syncretism of the works of A.N. Vertinsky and forms of its artistic realization]/ Ulyanovsk, UlSTU Publ., 2016. 173 p. (in Russian).
5. Korman B.O. *Izbrannyye trudy po teorii i istoricheskoy literature* [Selected Works on the Theory and History of Literature]. Izhevsk, Udmurt University Publ., 1992. 236 p. (in Russian).
6. Charkin V.V. *Rolevaya lirika S.Ya. Nadsona* [Role Lyrics by S.Ya. Nadson]. *Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki – Scientific Notes of OSU. Series: Humanitarian and Social Sciences*, 2014, no. 1, pp. 299–301 (in Russian).
7. Kargashin I.A. *Stikhotvornaya skazka. Poetika, istoriya razvitiya* [Poetic Tale. Poetics, History of Development]. Kaluga, KSPU named after K.E. Tsiolkovsky Publ., 2005. 420 p. (in Russian).
8. Domansky Yu.V. *Rolevye pesni v russkom roke 1980-kh godov* [Role songs in Russian rock of the 1980s]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, 2016, no. 16, pp. 49–65 (in Russian).
9. Vertinsky A.N. *Dorogoy dlinnoy...* [The Long Road...]. Comp. and Introduction by Yu. Tomashevsky; Afterword by K. Rudnitsky Moscow, Pravda Publ., 1991. 576 p. (in Russian).
10. Chistova M.V. *Konsept androgina v zhiznetvorchestve Z.N. Gippius. Avtoref. dis. ... kand. cultural. nauk* [The concept of androgyny in the life-creation of Z.N. Gippius. Abstract of thesis. ... cand. culturl sci.]. Kostroma, 2004. 24 p. (in Russian).
11. Zavgorodnyaya G.Y. *Lilit v russkoy literature rubezha XIX–XX vekov* [Lilith in Russian literature at the turn of the 19th–20th centuries]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskiye i obshchestvennye nauki*, 2015, no. 6–2, pp. 209–212 (in Russian).
12. Erokhina T.I. *Gendernye arhetipy «Serebryanogo veka» v massovoy kul'ture* [Gender archetypes of the Silver Age in mass culture]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2016, no. 5, pp. 329–334 (in Russian).

13. Bokarev A.S. Struktura avtorskogo «Ya» v poezii Borisa Ryzhego [The structure of the author's "I" in the poetry of Boris Ryzhy]. *Vestnik KGU – Vestnik of Kostroma State University*, 2017, no. 4, pp. 156–159 (in Russian).
14. Tarlysheva E.A. *Pesennaya poeziya A.N. Vertinskogo kak edinyy khudozhestvennyy mir: zhanrovaya priroda, obraznaya spetsifika, evolyutsiya* [Song poetry of A. N. Vertinsky as a single artistic world: genre nature, figurative specificity, evolution]. Vladivostok, 2004. 186 p. (in Russian).
15. Bryzgalova E.N. Igra kak sposob izobrazheniya mira v poezii A.N. Vertinskogo [Play as a way of depicting the world in the poetry of A.N. Vertinsky]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov*, 2018, no. 2(23), pp. 151–158 (in Russian).
16. Hegel G.V.F. *Entsiklopediya filosofskikh nauk. Filosofiya dukha: v 4 tomakh. Tom 3* [Encyclopedia of Philosophical Sciences. Philosophy of Spirit: In 4 v. V. 3]. Moscow, Mysl' Publ., 1977. 471 p. (in Russian).
17. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Atticus Publ., 2016. 416 p. (in Russian).
18. Bokarev A.S. «Ya» kak «Drugoy» v sub"ektnoy strukture liriki Arseniya Tarkovskogo ["I" as "Other" in the subjective poetic lyrics of Arseny Tarkovsky]. *Novyy filologicheskiy vestnik – The New Philological Bulletin*, 2021, no. 1, pp. 207–215 (in Russian).
19. Lezhneva M.G. *Mezhtekstovye svyazi v poezii Aleksandra Vertinskogo: Slovo i Tekst* [Intertextual connections in the poetry of Alexander Vertinsky: Word and Text]. Moscow, 2003. 183 p. (in Russian).
20. Leiderman N.L., Lipovetsky M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: uchebnoye posobiye dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Modern Russian literature: 1950–1990s: Textbook for students of higher educational institutions]. In 2 v. V. 2: 1968–1990. Moscow, Akademiya Publ., 2003. 688 p. (in Russian).
21. Dostoevsky F.M. *Polnoye sobraniye sochineniy. V 30 tomakh. Tom 30* [Complete Works. In 30 v. V. 30]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990 (in Russian).
22. Gorelova O.A. *Aleksandr Vertinsky i ironicheskaya poeziya Serebryanogo veka. Dis. ... kand. filol. nauk* [Alexander Vertinsky and the ironic poetry of the Silver Age. Dis. cand. philol. sci.]. Moscow, Russian State Library Publ., 2006. 187 p. (in Russian).

Информация об авторе

Захарова В.М., аспирант, Национальный исследовательский Томский государственный университет (пр. Ленина, 34, Томск, Россия, 634050).
E-mail: vladazaharova19@gmail.com; ORCID ID: 0009-0004-7335-179X; SPIN-код: 3298-9220.

Information about the author

Zakharova V.M., graduate student, National Research Tomsk State University (pr. Lenina, 34, Tomsk, Russian Federation, 634050).
E-mail: vladazaharova19@gmail.com; ORCID ID: 0009-0004-7335-179X; SPIN-code: 3298-9220.

Статья поступила в редакцию 06.03.2025; принята к публикации 20.05.2025

The article was submitted 06.03.2025; accepted for publication 0320.05.2025