



<sup>30</sup> Среди конкретных параллелей можно назвать стихотворения «Бах» (1913) и «Ода Бетховену» (1914). У нас нет возможности подробно проанализировать здесь эти параллели, составляющие особый контекст изучаемого цикла.

<sup>31</sup> См.: Broyde St. Op. cit. P. 150.

<sup>32</sup> В стихотворении А. Жарова «Гладиаторам воздуха» (Лёт. С. 16).

<sup>33</sup> «Комарик звенел:

– Глядите, что случилось со мной: я последний египтянин  
– я плакальщик, пестун, пластун – я маленький князь-раскоряка – я нищий Рамсес-кровопийца – я на севере стал ничем – от меня так мало осталось – извиняюсь!..

– Я князь невезенья – коллежский асессор из города Фив <...> – Я – безделица. Я – ничего» (II, 492).

«Комариный князь» появляется и в стихотворении о поэзии «Я не знаю, с каких пор» (II, 39) (см. об этом, например: Broyde St. Op. cit. P. 161–162).

<sup>34</sup> Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 151.

<sup>35</sup> Там же. С. 125.

<sup>36</sup> Ср.: «Чудовища с лазурным мозгом и чешуёй из влажных глаз» («Не искушай чужих наречий», 1933 (III, 73)).

<sup>37</sup> Аллюзия на Откровение Иоанна Богослова – «альфа и омега бури» – сплавляет воедино и грозное, и мило-сердное начало, ибо изначально слова «альфа и омега» отнесены к Христу.

УДК 821.161.1.09-1+Окуджава

## О РОМАНСОВОЙ ТРАДИЦИИ В ЛИРИКЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ: ПОЭТИКА «ВАНЬКИ МОРОЗОВА»

М. А. Александрова

Нижегородский государственный лингвистический университет  
им. Н. А. Добролюбова  
E-mail: nam-s-toboj@mail.ru

Стихотворение-песня Окуджавы «Ванька Морозов» рассматривается как ранний акт творческого самоопределения поэта в контексте романсовой традиции. Проводятся сопоставления с жанром-источником (городским романсом), с пародиями и стилизациями романса в литературе XX в. Прослеживается генезис ключевых образов и мотивов текста. Предлагается новый взгляд на трансформацию поэтики романса в лирике Окуджавы.

**Ключевые слова:** Окуджава, жанр, романс, традиция, контекст, реминисценция, мотив, гротеск, пародия, стилизация.

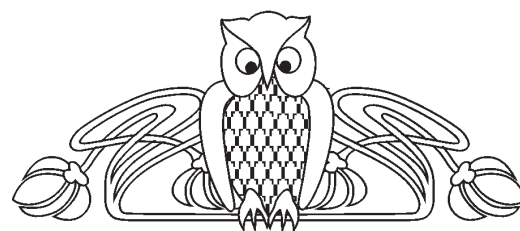
### Romance Tradition in Bulat Okudzhava's Poetry: Poetics of «Vanka Morozov»

М. А. Alexandrova

The poetic song of Bulat Okudzhava «Vanka Morozov» is regarded as an early manifestation of the poet's self-determination in the context of the romance tradition. Juxtapositions with the genre thought to be the source of the poem (urban romance), with the parody and stylization of romance in the literature of the XX<sup>th</sup> century are given. The genesis of the key images and motives is traced. A new interpretation of the romance poetics transformation in Okudzhava's poetry is offered.

**Key words:** Okudzhava, genre, romance, tradition, context, reminiscence, motive, grotesque, parody, stylization.

Представления о месте романса в поэзии Окуджавы сформировались под влиянием его песенного творчества; основанием для жанровой классификации песен долгое время служил «исключительно интонационно-музыкальный признак»: «...звучат камерно, душевно, интимно – значит, романсы!» – обобщает И. А. Соколова (с правомерной иронией) целый ряд известных суждений<sup>1</sup>. В отличие от музыковедения, име-



ющего романсом всё разнообразие камерных вокальных произведений<sup>2</sup>, литературоведение достаточно последовательно разграничивает романс и другие виды напевно-мелодической лирики. Между тем об Окуджаве сказано как бы раз и навсегда: «Романсная основа *всех* – даже не положенных на музыку – его стихов не вызывает *ни малейшего сомнения*»<sup>3</sup>. Отсутствие сомнений малопродуктивно, и сегодня приходится в очередной раз напоминать о преимуществах того подхода, который был заявлен Вл. Новиковым еще в 1986 г.: Окуджава испытал сильное влияние романса, но устремленность поэта к духовным и эстетическим открытиям с консервативной жанровой традицией «расходится решительно»<sup>4</sup>. Диалектика притяжения и отталкивания наиболее очевидна в тех случаях, когда поэт остается, по-видимому, в границах жанровой тематики; особенно показательна в этом отношении ранняя песенная лирика Окуджавы, послужившая самоопределению поэта в пространстве культуры. Таков «Ванька Морозов», впервые исполненный в 1957 г. (устный вариант заглавия – «Песенка о Ваньке Морозове»).

Романс – единственный в системе русской лирики жанр, всецело посвященный любви. Специфическая интерпретация темы закреплена за романсом исторически, еще со времен освоения литературой XVIII в. «песнеподобных» форм; если литературная песня в какой-то мере сохраняла традиции фольклорной «сдержанности», психологической обобщенности переживания, то романсу (во всех его разновидностях) присущи субъективность и открытое излияние чувства<sup>5</sup>. М. С. Петровский убедительно показывает, что единство онтологической проблематики жанра не позволяет абсолютизировать такие общепринятые



различительные критерии, как романсовый стиль (высокий, литературный/«низовой», неофольклорный), тип речевой композиции (лирический монолог/лиро-эпический рассказ с диалогом), сфера бытования (салон/городская окраина). Главным дифференцирующим признаком является место, занимаемое данным произведением на жанровой «шкале эмоциональности», в диапазоне от романа «сентиментального» (не сентименталистского в историко-литературном смысле) до «жестокого»<sup>6</sup>. В. Л. Рабинович обращает особое внимание на такой жанровый признак, как эстетизация любовного страдания: это сближает высокую романсовую лирику («Ты дала красивое страданье, // Про тебя на родине мне петь»<sup>7</sup>) и «бытовой» (дилетантский) романс<sup>8</sup>. «Страдание демократично», – сформулировал тайну популярности Апухтина его младший современник<sup>9</sup>.

Окуджаву – на фоне своих предшественников – отнюдь не демократ. Подводя итоги большого творческого периода, к началу которого относится «Ванька Морозов», он создал программный «Арбатский романс», где есть и характеристика стилевой традиции («Арбатского романса старинное шитье...»), и текстуальная отсылка к известному городскому романсу «Бывали дни веселье» – фольклорному варианту «Изменницы» П. Г. Горохова («Бывали дни такие – гулял я молодой...»), и романсовые красные розы («пылали розы, гордые собою»). Но именно здесь поэт отрывается от сущности жанра – любовных откровений и красивого страдания:

Любовь такая штука: в ней так легко пропасть,  
зарыться, закружиться, затеряться...

Нам всем знакома эта мучительная страсть,  
поэтому не стоит повторяться<sup>10</sup>.

Лирическая «закрытость» Окуджавы контрастирует с творческой стратегией его любимого поэта – Александра Блока, чей романтический портрет был сформирован эффектными романсовыми жестами: «Как сердце мое разрывалось!» («Она молода и прекрасна была...»), «И я зову к Тебе со страстью: “Не покидай! Не уходи!”» («Вхожу наверх тропой кремнистой...»), «Ближе! Приди! Отзовись! <...> На вздох любимой // Отвечу вздохом торжества. // И сердце девы нелюдиной // Услышит страстные слова» («Заклинание») и т. п. В мире Окуджавы коллизия мучительной страсти становится доступна изображению, если речь идет о «другом» – романсовом персонаже, который демонстративно далек от лирического образа, сверяемого публикой с биографической личностью автора. Именно дистанция между персонажем и поэтом (каким представляли его современники по звукозаписям, концертному общению) определяет статус такого необычного лирического двойника, как *Ванька Морозов*, герой «песни шуточной... о грустной вещи, о том, что он любит, а она не любит»<sup>11</sup>.

Не раз отмечалось, что «Ванька Морозов» соотносится с лиро-эпическим романсом город-

ских низов – балладой о «преступной» или «губительной» любви; имя отвергнутой ради *циркачки* возлюбленной («А по нему Маруся сохнет...») напоминает о конкретном образце жанра («Маруся отравилась»). Поэтике городского романа не противоречит наличие рассказчика; однако здесь его слово обращено не к потенциальным слушателям<sup>12</sup>, а к участникам повествуемой истории. Традиционный для жанра рассказ превращается в сказ, речь становится предметом изображения, причем говорящий «застыгнут» в миг наибольшего волнения; первая реплика нарушает принцип связности повествования (отсеченной оказывается экспозиция, ср.: «Судили девушку одну...» и т. п.), защитник *Ваньки* словно перебивает нетерпеливо чей-то обвиняющий голос:

За что ж вы Ваньку-то Морозова?

Ведь он ни в чем не виноват.

Она сама его морочила,

а он ни в чем не виноват<sup>13</sup>.

Повествовательная недоговоренность восполняется «местным колоритом»: в хорошо знакомое пространство вписан «старый цирк... на площади»; открытый в 1956 г. ресторан «Пекин», где *Ванька* кутил в честь *циркачки*, был ярким впечатлением первых слушателей песни (интимно-личная реакция на эти детали недолго оставалась привилегией москвичей: *Москва Окуджавы* стала всеобщим достоянием). Узнаваема ситуация разбирательства «аморалки» на собрании «трудового коллектива» или на заседании «товарищеского суда»<sup>14</sup>; не исключено, что незадачливый влюбленный попал под уголовное обвинение<sup>15</sup>; впрочем, столь же справедливо предположение, что он подвергнут дворовому остракизму «за разрыв со средой»<sup>16</sup>. Слушателю (читателю) Окуджавы дано право догадываться о происходящем; энергичный словесный жест рассказчика, адресованный «кому-то», неизбежно активизирует и сочувствие наше, и воображение. Основой читательских интерпретаций может служить самый разнообразный личный опыт – житейский и литературный, интеллектуальный и практический; объяснение происходящего окажется созвучно так или иначе авторскому замыслу – лишь бы в той реальности, откуда мы воспринимаем рассказ про *Ваньку*, сохранялась живая память или конкретное историческое знание о советской эпохе. Этот тип отношений можно было бы определить как фамильярный контакт с незавершенной действительностью (если бы романная формула М. М. Бахтина позволяла такое применение); во всяком случае, ситуация весьма далека от романсовой поэтики «общих мест», которая продуцирует универсальные эмоции, равняющие автора, героя, исполнителя и публику.

При оценке «извне» герой Окуджавы подлежит оправданию как жертва социальной драмы: песня «фиксировала реальное движение бесчисленных Морозовых прочь от простых пролетарских радостей к чему-то более тонкому



и сложному, и всё советское искусство волей-неволей этот конфликт отражало»<sup>17</sup>. Напротив, для персонажа-рассказчика *Ванька*, осуждаемый своим окружением, *ни в чем не виноват* в силу того, что защитник апеллирует – из глубины романсового мира – к *судьбе* (ее подразумеваемое всевластие как раз и делает неправомочным «суд людской») и к *любви* – единственной ценности монотемного жанра:

Не думал, что она обманет:

Ведь от любви беды не ждешь...

Характерные романсовые смыслы считываются безошибочно, но высказывание не получает жанровой «завершенности»: слово рассказчика волею автора стимулирует нашу рефлексию по поводу еретической для лирики XX в., запретной «бедности» художественных приемов<sup>18</sup>; воспринимаящее сознание неизбежно гадает о соотношении плана выражения и плана содержания<sup>19</sup>. Автор «Ваньки...», по убеждению Наума Коржавина, весьма необычный «традиционалист»: «Скажите, пожалуйста, вот это “от любви беды не ждешь” – что тут нового? Это на улице валялось, в пыли, только нагнись и подними. Но никто не нагибался – не видели... А он увидел... и это стало открытием». Подчеркивая, что источник высокой лирики пробился сквозь «шуточки-прибауточки, городской романс»<sup>20</sup>, Коржавин имеет в виду уже не родоначальный жанр (отличавшийся как раз истовой серьезностью), а особую разновидность «домашнего» сочинительства, полюбившуюся интеллигенцией в послевоенные годы: пародии, стилизации и перепевы уличного фольклора. Некоторые из них, выполненные с замечательным чувством жанра и стиля, ушли «в народ»<sup>21</sup>, оставшись не более чем эпизодом в судьбе своих авторов. Уникальность «Ваньки Морозова» заключается не столько в ином характере популярности (анонимное бытование в данном случае было исключено), сколько в том значении, которое имел этот ранний опыт для формирования поэтики Окуджавы.

Итак, стимулирующий контекст творчества Окуджавы 1950-х гг. парадоксален: с одной стороны, это новая волна городского (уличного) романса, достигшая пика в период войны<sup>22</sup> (и отозвавшаяся упомянутым стилизаторским поветрием), с другой – традиция борьбы с подобными жанрами, освященная авторитетом больших поэтов. Еще Маяковский сокрушался о том, что любовные идеалы «массы» и черпаются из сомнительных источников – фильмов про роковые страсти, романсов, и порождает романсы наподобие знаменитого «Маруся отравилась»: «Где родина / этих / бездарных романсов? <...> Эту песню / родила масса – // наша / комсомольская». Поэт признавал, что стойкость романсовых вкусов и повторяемость «романсовых судеб» («Себе / Маруся / яду // купила / на пятак») объясняется в конечном счете неутоленной жаждой красоты, «возвышенного», необыденного, то есть

законной, хотя и ложно направленной духовной потребностью. Создавая перепев романса-баллады «Маруся отравилась» в одноименном стихотворении 1927 г., Маяковский делает предметом изображения само романсовое сознание: *монтер Ваня*, переименовавшись в *Жана* и приревнившись по моде («нафабранные усики, // расчесанный пробор...»), встает в позу «рокового красавца»; бесхитростная *Маруся* считает себя достойной смерти «за то, / что лакированных // нет тифлек у ней». Такой прием демистификации жанра отличается от многочисленных пародий на романс серьезностью авторского отношения к предмету: муки и смерть здесь настоящие. В ситуации оттепели, когда поэты заново открывали Маяковского – *живого, а не мушю*, его «суд» над романсом вполне мог послужить творческим импульсом для Окуджавы.

Отталкивание от «Маруси...» Маяковского, вероятно, и обусловило построение текста «Ваньки...» в форме «ответа», адресованного монолога. У Окуджавы право голоса обретает сам полупросвещенный современник с его романсовыми вкусами и дворовыми ухватками. Переворачивая сюжетную коллизию, поэт позволяет трактовать «соблазнителья» как «мученика страсти»: «...и соблазнить ее пытался, // чтоб ей, конечно, угодить». Автор «Ваньки Морозова» воспринимает жанр с позиции эстетической вменяемости, но глубокая человечность «пережитков прошлого» первостепенна для него. «В песенной мастерской Окуджавы, – пишет Вл. Новиков, – творчески переплавлялся фольклор “заблудших” и “отверженных”, в нем отбрасывалось грубое, примитивное, “блатное”, из него извлекалась жажда милосердия и обнаженная откровенность»<sup>23</sup>. При этом творческая переработка жанра-источника не исчерпывается «облагораживанием».

Несчастливая любовь в романсе всех разновидностей объясняется лишь волей судьбы, и даже измена, как правило, не требует психологических и социальных мотивировок<sup>24</sup>. Исключением являются два типа ситуаций, где причинность акцентирована: это «любовь к цыганке» («Я дочь полей, и, как поэта грезы, // Капризна я, изменчива, вольна. <...> Твоих страданий я не успокою, // Со мною счастья, знай, ты не найдешь») и «любовь к артистке» («Одинок я, не знаю отрады, // Ты в вертепе на сцене поешь, // За брильянты, цветы и наряды // В жертву чувства мои отдаешь»)»<sup>25</sup>. Обе коллизии, усвоенные из «большой» литературы и беллетристики XIX в., подвергались в ходе романсовой популяризации упрощению, тематическая преемственность в этих условиях оборачивалась вторичностью. Сюжет «любви к циркачке», на первый взгляд, типологически близок обоим вариантам: подразумеваемые своеволие и отвага избранницы сродни цыганщине; забвение верной любви одного ради поклонения многих – общее место в мифологии артистических нравов. И все же именно такой ход служит «перекодированию»



романсовой истории любви, обогащению ее смысла в большом культурном контексте.

Цирк для русской и мировой литературы XX в. – исключительно богатый источник индустриальных образов. Особое место в их ряду занимает *канатоходец*, ставший центральной метафорой «Ваньки Морозова». Символизация цирка породила устойчивую модель «двоемирия»: человек из публики, восторгаясь существом высшего порядка, оказывается не в силах приобщиться к его ценностям<sup>26</sup>. Таким образом, романсовая катастрофа предстает у Окуджавы в новом свете; сам порыв к недостижимому навлекает беду на простодушного героя:

Он в старый цирк ходил на площади  
и там циркачку полюбил.  
Ему чего-нибудь попроще бы,  
а он циркачку полюбил.

Она по проволке ходила,  
махала белую рукой,  
и страсть Морозова схватила  
своей мозолистой рукой.

Переосмысление «рокового» поступка героя неизбежно ведет к ревизии всего романсового мира, его поэтики и философии. Отметим прежде всего, что даже на событии расплаты лежит гротескно-праздничный цирковой ответ:

Ах, Ваня, Ваня, что ж ты, Ваня?  
Ведь сам по проволке идешь!

Финальная метафора, в свою очередь, акцентирует публичность всех перипетий любовной истории: как прежде *Ванька* был поражен исполнением циркового номера, так теперь сам он явился перед изумленными судьями-зрителями в роли «канатоходца», такого клоуна-смертника. Противостояние «грешника» и толпы «праведников» рождает сильные, истинно площадные страсти; но в советском общественном быту они неизбежно получают комический оттенок и поновому разрушительную – ввиду тесноты этого мирака – силу. Амбивалентный, серьезно-смеховой смысл происходящего, «зрелищность» события в духе цирка, балагана – всё это существенно расходится с традиционной романсовой «театральностью» мелодраматического свойства.

«Жестокий» романс (занимающий крайний полюс на жанровой «шкале эмоциональности») заявляет о своей доктрине с пафосом: «Любовь не умеет шутить, // А только кроваво смеяться»<sup>27</sup>; тем самым характеризуется если не жанр в целом, то важнейшая романсная тенденция к нагнетанию эмоций. На этом пути то и дело возникают непреднамеренно-комические эффекты, свойственные как «низовой» стихотворной продукции, так и высокому романсу с его *безумными рыданиями* и *жгучими страданиями*. Хотя романс буквально напрашивается на пародирование, создать комический образ жанра удается очень редко: в самом деле, как утрировать его «титальное» свойство, если никакая гипербола не является

чрезмерной для изъявления страсти, а любой стиливой диссонанс «растворяется» в потоке эмоциональной речи? Недаром пародии на романс зачастую смыкаются в массовом бытовании с родоначальным жанром, ассимилируются им<sup>28</sup>. Тем не менее Окуджава находит способ внедрить иронию в самую сердцевину романсового мира. Это знаменитое соединение *страсти* с образом из маршевой песни: «...и страсть Морозова схватила // своей мозолистой рукой». Парадокс приема в том, что тотальная серьезность интимного жанра помножена на торжественность жанра идеологического: вспомним, сколь грозно утверждается в песне Григорьева и Покрасса сила *мозолистой руки* Красной армии; в результате *страсть* получает вполне наглядную и буквальную власть над своей жертвой.

Образ настолько ярок и поставлен автором в такое выигрышное композиционное положение, что дальнейшая цепь гротескных деталей оказывается несколько «засвечена» для непосредственного восприятия. На первый взгляд, это лишь стилизация городского романса, живописующего с должной наивностью любовный угар *Ваньки*:

А он швырял в «Пекине» сотни:  
ему-то было всё равно.  
А по нему Маруся сохнет,  
и это ей не всё равно.

А он медузами питался,  
циркачке чтобы угодить,  
и соблазнить ее пытался,  
чтоб ей, конечно, угодить<sup>29</sup>.

*Медузами* простодушный рассказчик назвал устриц или другую морскую живность из восточного ресторана; для понимания второго плана важно, что повествуется не об угощении дамы, но о весьма своеобразном *угождении* ей: каково-то самоотверженному кавалеру *медузами питаться*? Автор обращается – через голову своих героев – к начитанной публике, подсказывая такие ассоциации, которые не вписываются в задачи пародийно-стилизаторской игры с жанром.

Начнем с очевидных переключек. В русской литературе XIX в. упоминание иноземных деликатесов, особенно морских и земноводных, было традиционным поводом для изображения комического ужаса патриархальных персонажей. В «Отцах и детях» матушка Базарова «об устрицах говорила не иначе как с содроганием»; в «Мертвых душах» повествователь замечает (в главе IV), что «господа большой руки» приступают к обеду «не иначе, как отправивши прежде в рот пилулю», глотают «устерс, морских пауков и прочих чуд»; Собакевич, напротив, подобной экзотикой брезгует: «Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа». Преодолевать здоровое отвращение к *морским чудам* пришлось и окуджавскому *Ваньке*; поедание *медуз* было, конечно, серьезным испытанием для его мужества.



Поскольку жанровой сверхзадачей является утверждение любви как единственной ценности, низовой («жестокий») романс практикует самые радикальные способы аргументации: «Любовь тем доказала, от яду умерла»<sup>30</sup> и т.п. Ироничный современный поэт отвечает на этот диктат «асимметрично», отыскивая далеко за пределами романсового мира образец для ритуала любовной жертвы. Вызов влюбленному простаку бросает по воле автора сам Принц Датский: «Скажи, на что ты в честь ее способен?.. // Я знать хочу: на что бы ты решился? // Рыдал? Рвал платье? Дрался? Голодал? // Пил уксус? Крокодилов ел? Всё это // Могу и я» (пер. Б. Л. Пастернака). Экзотический атрибут страсти под взглядом из иной эпохи остранным вторично – в духе описанного выше «гастрономического конфликта», и результаты рецепции несколько затрудняют узнавание источника<sup>31</sup>.

Структура гротескного образа и его функция в «песенке» Окуджавы проясняется на фоне шекспирианы Чехова, воплощенной в жанрах фельетона, водевиля, фарса, комедии<sup>32</sup>. В первом акте «Вишневого сада» есть прямая отсылка к шекспировской эмблеме любовной самоотверженности, сам же способ введения литературной аллюзии продолжает гоголевско-тургеневскую линию; такое соединение разнородного служит актуализации вечной темы на профанном уровне. Симеонов-Пищик спрашивает у Раневской с опаской и любопытством: «Что в Париже? Как? Ели лягушек?» – «Крокодилов ела». Вслед за этим Раневская рвет телеграммы от парижского любовника, признавая тем самым, что жертвы оказались напрасны<sup>33</sup>. Ее самоирония служит предварением эксцентрического «гамлетизма» Лопухина и Епиходова. Сниженная параллель к шекспировским крокодилам и попытке Раневской отравиться – епиходовская ситуация: судьба-насмешница отказывает конторщику в любви, поднося лишь таракана в стакане<sup>34</sup>. Таким образом, Епиходов предстает ближайшим литературным родственником того, кто понапрасну медузами питался. Причастность обоих персонажей к романсу довершает аналогию, позволяя говорить о связи не только типологической, но и преемственной.

Благодаря фигуре Епиходова романс в художественном мире «Вишневого сада» выполняет особую «преломляющую» функцию: гамлетовская дилемма («жить мне или застрелиться») переводится на язык «жестокого» жанра («Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером»); романс, в свою очередь, травестирован игровым поведением циркачки Шарлотты, которая морочит Гамлета-Пьеро («Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины»). Наконец, романс включен в систему эстетических антиномий. На дуэт конторщика и лакея («Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...») Шарлотта отзывается: «Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы»; с другой стороны, авторская ремарка в

конце II действия возводит романс в ранг поэтического явления: «Слышно, как Епиходов играет на гитаре всё ту же грустную песню. Восходит луна...». В итоге формируется противоречивый, чрезвычайно емкий образ романса, близкий Окуджаве в целом и в частностях. Диалог с Чеховым во многом объясняет, каким образом рефлексия о жанре становится источником новых смыслов и новой поэтики. «“Прежняя” литература – это тоже мой опыт. Она существует во мне, и я выхожу из неё»<sup>35</sup>, – скажет поэт впоследствии.

В заключение необходимо уточнить характер отношений автора с главным героем – «другим». Иносказательная роль *Ваньки* была в свое время предметом многочисленных догадок. Мемуаристы свидетельствуют, насколько часто сюжет «песенки» подверстывался к определенным житейским историям, конкретным лицам – то при участии самого поэта, который с готовностью импровизировал на подсказанную тему («За что ж вы Саньку-то Аронова?...»<sup>36</sup>), то вопреки его желанию, но всегда по поводу внешнего сходства событий: *а он циркачку полюбил*. Александр Межиров, автор «Баллады о цирке», спросил напрямик: «Это вы про меня написали песню о Ваньке Морозове? – Булат: Нет, это я о себе, – и замолчал угрюмо»<sup>37</sup>. С. Б. Рассадин обнаружил авторскую надпись на первой из подаренных ему Окуджавой поэтических книг: «От Ваньки Морозова»<sup>38</sup>. Неявное для окружающих, но признаваемое поэтом удвоение себя в персонаже означает нечто большее, чем свидетельство о биографических коллизиях, которые, возможно, и не имели циркового повода: ведь самоощущение «простака в столице», «чужого на празднике жизни» было вызвано, как явствует из поздней прозы Окуджавы, самим возвращением в Москву после вынужденной многолетней разлуки. В этой ситуации гротескный облик *Ваньки* послужил автору не только защитной «маской», но и отрезвляющим «зеркалом»<sup>39</sup>. Преображенный поэтом романсовый жанр выразил трагикомическое видение жизни, стал первым шагом к обобщению: все люди существуют «посреди трагедий, притворяющихся водевилями»<sup>40</sup>.

## Примечания

- 1 Соколова И. Авторская песня : от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 97–98.
- 2 См.: Соболева Г. Русский романс. М., 1980. С. 5.
- 3 Архангельский А. «Все уходящее уходит в будущее» : Судьба классических жанров в современной лирике // Лит. обозрение. 1987. № 3. С. 14. Курсив в цитатах везде наш.
- 4 Новиков Вл. Тайна простых чувств // Лит. обозрение. 1986. № 6. С. 79.
- 5 См. об этом: Акимов Т. «Русская песня» и романс первой трети XIX века // Русская литература. 1980. № 2. С. 36–45.



- 6 См. об этом подробно: *Петровский М.* Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // *Ах романс, Эх романс, Ох романс : Русский романс на рубеже веков / сост. В. Я. Мордерер, М. С. Петровский.* СПб., 2005. С. 11–23.
- 7 Из есенинского стихотворения «В Хороссане есть такие двери...» (цикл «Персидские мотивы»).
- 8 См. ряд сопоставительных наблюдений: *Рабинович В.* «Красивое страдание»? Не только... (Заметки о русском романсе) // *Красная книга культуры.* М., 1989. С. 245–246, 254, 265.
- 9 *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 57.
- 10 Песенный вариант текста цит. по: *Песни Булата Окуджавы : Мелодии и тексты / сост. Л. Шилов.* М., 1989. С. 184.
- 11 Цит. по записи концерта Булата Окуджавы 1969 г. на аудиокассете, изд. ООО «Артель “Восточный ветер”» (М., 2002).
- 12 О функции рассказчика в этой разновидности жанра см.: *Костюхин Е.* Жестокий романс в контексте русской культуры // *Русская литература.* 1998. № 3. С. 92.
- 13 Здесь и далее текст «Ваньки Морозова» цит. по: *Окуджавы Б. Ш.* Чаепитие на Арбате : Стихи разных лет. М., 1996. С. 21–22.
- 14 Роль топонимических и конкретно-исторических деталей у раннего Окуджавы освещена в статьях: *Богомолов Н.* Булат Окуджавы и массовая культура // *Богомолов Н.* Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 402–403 ; *Кулагин А.* «Сначала он, потом мы...» (Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского) // *Голос надежды : Новое о Булате Окуджаве.* Вып. 2 / сост. А. Е. Крылов. М., 2005. С. 350–351.
- 15 См.: *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит. Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 70.
- 16 *Быков Д.* Булат Окуджавы. М., 2009. С. 283.
- 17 Там же. С. 284.
- 18 См. об этом подробно: *Новиков Вл.* Булат Окуджавы // *Авторская песня.* М., 1997. С. 28–29.
- 19 Например, В. Библер интерпретирует эстетическую позицию Окуджавы как пребывание «на грани какой-то предельной лирической высказанности, почти банальности, почти расхожести, дешевой романсовости» (*Библер В.* Шестидесятник навсегда : Постюбилейные размышления о Булате Окуджаве // *Независимая газ.* 1994. 9 июля. С. 8).
- 20 *Коржавин Н.* Булату это удалось // *Встречи в зале ожидания : Воспоминания о Булате / сост. Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова.* Н. Новгород, 2004. С. 173.
- 21 Таков прославленный «Батальонный разведчик» С. Кристи, А. Охрименко и В. Шрейберга.
- 22 См. об этом подробно: *Соколова И.* Авторская песня : от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 83–126.
- 23 *Новиков Вл.* Тайна простых чувств. С. 79.
- 24 См. об этом подробно: *Петровский М.* Указ. соч. С. 37–39 ; *Костюхин Е.* Указ. соч. С. 93–94.
- 25 *Ах романс, Эх романс, Ох романс...* С. 171, 241.
- 26 Некоторые сюжетные аналогии с «Ванькой Морозовым» см.: *Андреев Ю.* Наша авторская : История, теория и современное состояние самодетальной песни. М., 1991. С. 145 ; *Богомолов Н.* Указ. соч. С. 404 ; *Быков Д.* Булат Окуджавы. М., 2009. С. 281–282.
- 27 Современная баллада и жестокий романс / сост. С. Адоньева и Н. Герасимова. СПб., 1996. С. 310.
- 28 О судьбе пародий на «жалостные» и «жестokie» романсы см.: *Сарнов Б.* Интеллигенция поет блатные песни... // *Вопр. литературы.* 1996. № 5. С. 350–358 ; *Аннинский Л.* Барды. М., 1999. С. 16–35 ; *Соколова И.* Указ. соч. С. 118–120.
- 29 Гротескные детали были исключены при первой публикации, имевшей целью «легализовать» песню (*Окуджавы Б.* Стихотворения. М., 1984. С. 28–29); в дальнейшем поэт восстановил принципиально важную для него редакцию текста.
- 30 *Ах романс, Эх романс, Ох романс...* С. 257.
- 31 Отсюда попытки мотивировать образ через посредство еще не написанных текстов: «...экзотика цирка, ресторана, загадочных медуз, которыми Морозов питался, как-то проецируется на готовую вот-вот вспыхнуть прозу молодого Аксенова» (*Богомолов Н.* Указ. соч. С. 403).
- 32 Чеховская модель перекодирования шекспировского образа, амбивалентная эстетика «гамлетизма», рассмотрена в содержательной статье Н. Муратовой (см.: *Муратова Н.* Водевиль о принце датском. К истокам темы в творчестве А. П. Чехова // *Arg philologica.* Рассуждения о языке и тексте. Новосибирск, 2008. С. 265–273).
- 33 В чеховедении литературные подтексты эпизода до сих пор не комментировались; не нашла отражения эта ситуация (даже в качестве стилистического экзотизма) и в специальном исследовании (см.: *Богданов К.* О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006).
- 34 Сквозной мотив жалоб Епиходова: «...И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана»; «Сейчас воду пил, что-то проглотил».
- 35 *Давыдов Ю., Кросс Я., Окуджавы Б.* «Минувшее меня объемлет живо...» / беседа вел Ю. Болдырев // *Вопр. литературы.* 1980. № 8. С. 134.
- 36 Изложение одной из версий см.: *Гинзбург А.* Булат и поступок // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века : материалы Первой междунар. науч. конф. Переделкино. 19–21 ноября 1999 г.* М., 2001. С. 121.
- 37 *Цыбулевский А.* Не хватило бормотанья // *Лит. Грузия.* 1981. № 8. С. 181. Воспоминание близко по времени к первой публикации «Ваньки Морозова» в юбилейном издании «Стихотворений» Окуджавы (М., 1984) с посвящением А. Межирову. См. завершение мемуарного эпизода в рассказе А. Цыбулевского – воображаемую реплику от имени автора песни: «...А я бы заискиваю: не о вас, но пожалуйста, о вас, если хотите, то о вас». На фонограммах посвящение песни Межирову не зафиксировано (благодарю за эту справку А. Е. Крылова, текстолога и историка бардовской песни).



<sup>38</sup> См.: Рассадин С. «Великой рифмою сверкает наш Булаг...» // Нов. газ. 1996. 15 апр. С. 7.

<sup>39</sup> Позднее Окуджава открыто присвоит себе имя этого «другого», представ *Ванькой* в стихотворении «Две

женщины плакали горько...» (1986), *Иван Ивановичем* в малой прозе 1980-х гг., *Ванванчем* в романе «Упраздненный театр».

<sup>40</sup> Окуджава Б. Путешествие дилетантов. М., 1980. С. 424.

УДК 821.111.09-3+929Рис

## ПРОСТРАНСТВО ОСТРОВОВ В «ШИРОКОМ САРГАССОВОМ МОРЕ» ДЖИН РИС

Л. Ю. Морская

Саратовский государственный университет  
E-mail: amoremila@list.ru

Рассматриваются способы конструирования художественного пространства в романе классика английской литературы XX в. Джин Рис «Широкое Саргассово море», анализируется роль контраста пространств Карибских островов и Англии в раскрытии основного психологического конфликта романа, в создании центральных образов.

**Ключевые слова:** Джин Рис, художественное пространство, тропический остров, Англия, конфликт в «Широком Саргассовом море».

### Spatial Construction of Islands in Jean Rhys's «Wide Sargasso Sea»

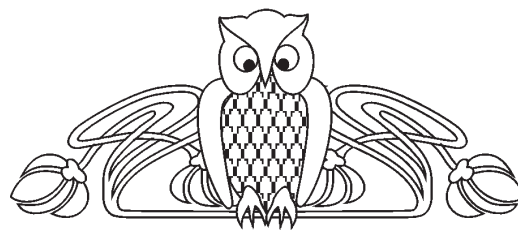
L. Yu. Morskaya

The paper focuses on spatial construction in Jean Rhys's «Wide Sargasso Sea», namely, on the opposition of the tropical Caribbean islands and England as two island spaces contributing to the development of the central psychological conflict of the novel, to heroes' characterization.

**Key words:** Jean Rhys, spatial construction of the text, tropical island, England, conflict in «Wide Sargasso Sea».

Джин Рис (1890–1979) занимает особое место в английской литературе XX в. Она родилась в английской колонии на карибском острове Доминика, в 16 лет приехала в Англию, перепробовала много профессий, вышла замуж и стала матерью двоих детей. Много скиталась по Европе. Её литературная карьера началась со знакомства в 1922 г. в Париже с Ф. М. Фордом, который поощрил её к творчеству и написал предисловие к сборнику её рассказов «Левый берег» (*The Left Bank and Other Stories*, 1927). До выхода в свет её романов «Путешествие во тьме» (*Voyage in the Dark*, 1934) и «Доброе утро, полночь» (*Good Morning, Midnight*, 1939) прошли долгие годы нужды, испытаний. Оба романа Рис не привлекли внимание читателей и критики – скорее всего поставленные в них проблемы опередили время.

В 1966 г. был издан роман «Широкое Саргассово море» (*Wide Sargasso Sea*), получивший в том же году литературную премию Королевского общества и престижную литературную премию У. Х. Смита. Роман был неоднократно экранизи-



рован и входит в список 100 лучших книг XX в. по версии «Нью-Йорк Таймс».

Сегодня Джин Рис – объект повышенного внимания со стороны гендерной и постколониальной критики; роману «Широкое Саргассово море» (в русском переводе С. В. Белова 1994 г. – «Антуанетта») посвящена обширная критическая литература<sup>1</sup>, устанавливающая, во-первых, интертекстуальные связи между литературным первоисточником – романом Шарлотты Бронте «Джен Эйр» (1848) и его предысторией – романом Джин Рис «Широкое Саргассово море». Во-вторых, критики интерпретируют роман в свете феминистской проблематики. Антуанетта Косвей (в романе Шарлотты Бронте – это сумасшедшая Берта Мейсон, первая жена мистера Рочестера) попадает под власть губящего её мужа. Эта же сюжетная коллизия рассматривается и как символическое изображение колониальной политики Британской империи, поскольку жена – уроженка Ямайки, а муж – англичанин. Их брак обнаруживает не только конфликт колонизатора и угнетённого, но и шире, несовместимость культур метрополии и доминиона. Характерно эссе Урмилы Сешагири «Пепел модернизма, феникс постколониализма: Джин Рис и эволюция английского романа в двадцатом веке», в котором исследовательница обнажает корни кризиса личностной идентичности, который всегда стоит в центре произведений Рис: «Она [героиня] живет под запретом на отрицание культурной идентичности, подразумеваемой её цветом кожи, но при этом не соответствует требованиям этой национальной идентичности <...> и становится жертвой порванных семейных, расовых и национальных уз своего креольского происхождения»<sup>2</sup>.

Эти идеологически очень интересные прочтения романа практически не затрагивают художественного пространства произведения, которое представляет, с нашей точки зрения, особый интерес в свете давней английской традиции «островного» романа. В «Широком Саргассовом море» конфликт Антуанетты и Рочестера передаётся, в частности, через противопоставление образов двух островов: тропической Ямайки и холодной Англии.