

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. П. ДРАГОМАНОВА**

На правах рукописи

ВОЛОШИН МАРИЯ МИХАЙЛОВНА

УДК 821.161.1 – 1 (043.3)

**ПОЭЗИЯ В. Г. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ
ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ**

Специальность 10.01.02 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание научной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор Пахарева Т. А.

Киев – 2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Актуальные исследовательские и литературные контексты творчества В. Г. Малахиевой-Мирович.	11
1.1. Биографический контекст исследований творчества В. Г. Малахиевой-Мирович.....	11
1.2. Творчество В. Г. Малахиевой-Мирович сквозь призму проблемы литературной маргинальности: теоретико-методологические аспекты.....	27
1.3. Системообразующие контексты поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович (поэзия «некрасовской школы», символизм, религиозная поэзия).....	38
Глава 2. Специфика пространственно-временной картины мира в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович.	64
2.1. Специальные образно-мотивные доминанты и особенности структурирования художественного пространства лирики В. Г. Малахиевой-Мирович.....	64
2.2. Темпоральные модели и образы времени в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович.....	114
Глава 3. Лирическое «я» В. Г. Малахиевой-Мирович	150
Выводы	180
Список использованных источников	186

ВВЕДЕНИЕ

В. Г. Малахиева (1869 – 1954), писавшая под псевдонимом «Мирович», входит в число тех поэтов, которых определяют как «забытых», хотя по отношению к ней это определение не совсем точно: ее имя никогда и не было широко известным, поэтому позднейшее забвение является только продолжением той безвестности, на которую поэтесса обрекла себя сознательно и добровольно еще на заре своего литературного пути.

Можно даже утверждать, что участь забытого, неизвестного поэта – это стратегический выбор самой Малахиевой. Уроженка Киева, с юности нашедшая друга и единомышленника в одном из самых знаменитых киевлян и одновременно одним из самых независимых умов эпохи Серебряного века – философе Льве Шестове – В. Г. Малахиева отличалась также свободным от стереотипов и даже своеобразным отношением к своей творческой судьбе. Вступив в жизнь вместе с одним из наиболее ярких и амбициозных поколений эпохи конца XIX в. – поколением старших символистов – и принимая эстетические приоритеты этого поколения (символизм навсегда остался для нее последним великим течением в поэзии), Малахиева никогда не стремилась войти в круг поэтов-символистов и активно участвовать в профессиональной литературной жизни своих современников. Она всегда предпочитала оставаться скромным литературным критиком и переводчицей, а позднее – детской писательницей. Еще в конце 1890-х гг., услышав от авторитетного специалиста по русской литературе З. Венгеровой совет «стать заправским литератором», Малахиева впала в ужас, как она сама вспоминает в дневнике в 1930 г.: «Мне было 29 лет. Зин. Венгерова сказала мне: «Вам необходимо переехать в Петербург и стать заправским литератором». Меня ужаснуло это слово - заправский - и эта перспектива. И я стала по-прежнему кружить по свету»[85, с. 42].

Позднее, в советские годы, ее добровольное нежелание официализироваться в качестве профессионального литератора трансформировалось в вынужденное изгойство (не только литературное, но и социальное), и в результате творческая

биография поэтессы сложилась от начала до конца как образец маргинального существования в литературном пространстве.

Если на рубеже веков этот литературный маргинализм коррелировал с аналогичными творческими стратегиями некоторых символистов (А. Добролюбова и даже, до некоторой степени, И. Анненского), и, так или иначе восходил к канонизированному в эту эпоху типу «проклятого поэта» – то есть, реализовывался в сугубо эстетическом контексте – то в советскую эпоху позиция поэта-маргинала автоматически влекла за собой и маргинальность социальную, так что не укорененный в советском социуме и не участвующий в официальном советском литературном процессе поэт (в случае, если ему удавалось избежать репрессий) неизбежно становился одной из фигур литературного (а вместе с ним и социального) «подполья», пополняя ряды создателей «неофициальной» литературы советских лет.

Именно такой путь прошла и В. Г. Малахиева, превратившись в итоге в беспрецедентную фигуру, соединившую собой, казалось бы, предельно далекие контексты – контекст символизма Серебряного века и контекст неофициальной литературы советской эпохи. Представляется, что изучение столь уникального творческого опыта поможет точнее уяснить те связи и линии преемственности, которыми обеспечивалась непрерывность русского литературного процесса XX в., и это тем более значимо, что в целом данный процесс был отмечен больше разрывами, чем объединяющими тенденциями – и, значит, выявление каждой объединяющей линии здесь обладает повышенной ценностью.

Исходя из сказанного, **актуальность** обращения к творчеству В. Г. Малахиевой-Мирович обусловлена, прежде всего, необходимостью исследования такого пока что фрагментарно изученного явления, как стратегия литературного маргинализма в ее исторической динамике в русской литературе XX в.. Однако, этим фактором актуальность нашей работы не исчерпывается. Малахиева-Мирович, без сомнения, не заняла бы лидирующей позиции в литературе своего времени, даже если бы стремилась к этому. Очень яркая и талантливая, своеобразная поэтесса, она все же не относится к фигурам «первого

ряда» в литературе. Масштаб ее дара не сравним с даром ее знаменитых ровесников и ровесниц – Ин. Анненского или З. Гиппиус, В. Брюсова или К. Бальмонта.

Но мы помним, что еще Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» отмечал важность изучения функционирования в литературном процессе периферийных жанров и маргинальных явлений, а также творчества авторов «второго ряда» – «дилетантов» и «эпигонов»: «Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как «дилетантизм», «эпигонство» и т. д., от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям – наследство старой истории литературы» [162, с. 272].

О том, что именно в творчестве второстепенных авторов проявляются во всей полноте доминирующие литературные тенденции каждой эпохи, ее эстетические закономерности, канонизируются те черты поэтики и художественного языка, которые в творчестве первостепенных авторов играют роль индивидуальных находок, писали и классики литературоведческой науки (В. М. Жирмунский [45, с. 226-227]), и современные ученые (В. Е. Хализев [171, с. 137-140]). Н. М. Нагорная подчеркивала: «Известно, что периферийные явления историко-литературного процесса многое дают для понимания общих судеб литературы и могут вносить нечто существенное в наши представления об определенных типах художественного сознания» [100, с. 9].

С этой точки зрения устойчивый интерес современного литературоведения к писателям «второго ряда» представляется глубоко обоснованным как общей логикой развития историко-литературной науки, так и магистральными тенденциями гуманитарной мысли эпохи постмодерна: как отмечает отечественная исследовательница, «в литературоведении последних десятилетий в результате влияния постмодернистской философии ацентризма исследовательское внимание отчетливо сместилось с центральных, ведущих фигур и явлений к периферийным и/или маргинальным, которые представляются более сложными, неустойчивыми, таящими неизвестные или забытые имена, тексты, события» [191, с. 30]. К анализу творчества второстепенных фигур

литературного процесса обращались такие ученые, как Ю. М. Лотман, В. Э. Вацуро, М. Л. Гаспаров; среди современных литературоведов большое внимание малоизвестным авторам Серебряного века уделяют А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик, Н. К. Богомолов. Их труды позволяют представить литературный пейзаж определенной эпохи более полно и детализированно, точнее уяснить логику развития литературы в смене художественных систем и эстетических тенденций. Представляется, что исследование творчества В. Г. Малахиевой-Мирович как талантливого автора «второго ряда» также вписывается в это актуальное направление историко-литературных исследований.

Наконец, обращение к творчеству Малахиевой обладает особенной актуальностью для украинской русистики. Систематичное изучение того сегмента русской литературы, который был создан уроженцами Украины, научное осмысление феномена украинской ветви русской литературы является во многом пока что делом будущего. Здесь особой ценностью для нас обладают исследования творчества Б. Чичибабина ([47], [108], [169]), Л. Киселева ([54], [81], [119]), Л. Вышеславского ([62], [66]) и других русских писателей Украины, осуществленные отечественными учеными, и в своей работе мы считаем актуальным и важным выявить украинскую составляющую поэтического мира В. Г. Малахиевой-Мирович и предварительно проанализировать значение украинских корней поэтессы для формирования ее творческой идентичности.

Связь с научными программами, планами, темами. Диссертация выполнена в соответствии с планом научно-исследовательской работы кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова в рамках комплексной темы «Поэтика и аксиология литературы: проблемы исследования и преподавания» (протокол № 6 от 27.01.2016 г.). Тема диссертации утверждена на заседании ученого совета Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова (протокол № 15 от 23.06.2016 года).

Целью работы является выявление типологических и индивидуальных особенностей, а также контекстуальных связей поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович

в их взаимообусловленности и во взаимодействии с литературным процессом 1900-х – 1950-х гг. как динамическим единством.

Указанной целью определяются следующие **задачи** работы:

- 1) систематизировать биографические сведения о В. Г. Малахиевой-Мирович и выявить биографические факторы, обусловившие ее творческую индивидуальность и особенности ее литературной позиции;
- 2) выявить и концептуально осмыслить те литературные контексты поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович, которые в наибольшей степени повлияли на формирование ее художественной системы;
- 3) проанализировать миромоделирующие параметры поэтической системы В. Г. Малахиевой-Мирович (пространство, время, ценностные доминанты) и художественные средства их реализации;
- 4) исследовать особенности воплощения мировоззрения В. Г. Малахиевой-Мирович в ее поэтической личности, для чего проанализировать:
 - субъектную структуру ее поэзии;
 - стратегии художественной автомифологизации и автомифологизирующую образность поэтессы.

Объектом исследования является весь опубликованный на сегодняшний день корпус поэтических произведений, а также текст дневника В. Г. Малахиевой-Мирович.

Предмет исследования – поэтическая система В. Г. Малахиевой-Мирович в ее индивидуальных и типологических характеристиках и соотнесенности с динамикой русского литературного процесса первой половины XX в.

Теоретико-методологическую основу работы составляют исследования, посвященные родовой специфике лирики, лирической картине мира, субъектной организации лирического произведения, поэтике лирического текста (труды С. Н. Бройтмана, Л. Я. Гинзбург, В. М. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, Т. И. Сильман, Ю. Н. Тынянова, Е. Г. Эткинда и др.), исследования в области исторической поэтики – в частности, поэтики художественных течений,

индивидуальных художественных систем, а также отдельных художественных парадигм (парадигмы религиозной поэзии и парадигмы маргинальной литературы) в русской литературе XX в. (труды Н. А. Богомолова, С. Н. Буниной, И. П. Ильина, Н. И. Ильинской, Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, Т. А. Пахаревой, С. А. Савицкого, О. А. Седаковой и др.), а также работы Т. Ф. Нешумовой, посвященные биографии и творчеству В. Г. Малахиевой-Мирович.

Методы исследования: *историко-генетический метод* использовался при установлении литературной генеалогии поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович; выявление ее индивидуальной специфики на фоне типологически близких художественных систем потребовало привлечения элементов *сравнительно-типологического* метода; исследование базовых пространственно-временных параметров поэтического мира обусловило обращение к средствам *структурно-семиотического* и *мифопоэтического* анализа поэтического текста, а также, по мере необходимости, к элементам *мотивного* анализа; исследование стратегий автомифологизации и реализации маргинальной творческой позиции В. Г. Малахиевой-Мирович потребовало также обращения к *биографическому* методу исследования, а стратегическая цель исследования обусловила *системный* подход к творчеству поэтессы, которым определяется общая логика работы.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые: предпринята попытка системного исследования творчества В. Г. Малахиевой-Мирович; выявлен генезис ее поэзии и прослежены типологические связи с современными ей художественными системами; осмыслена специфика реализации маргинальной творческой стратегии поэтессы в контексте феномена литературного маргинализма в русском литературном процессе XX в.; выявлена украинская составляющая и определено ее концептуальное значение в художественном мире поэтессы; проанализирована субъектная специфика лирики В. Г. Малахиевой-Мирович, а также поэтикальные средства реализации маргинальной творческой стратегии поэтессы.

Теоретическое значение исследования состоит в уточнении механизмов литературной эволюции в русском литературном процессе XX в., в частности, в

области взаимодействия между магистральным и маргинальным полями литературы, а также в дополнении представлений о реализации маргинальной стратегии творчества на уровне автомифологизации, пространственно-временной организации поэтического мира, интертекстуальных средств.

Практическое значение результатов исследования. Результаты исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов и разработке учебных материалов к курсу истории русской литературы XX в., а также при разработке спецкурсов, затрагивающих проблематику: украинского контекста русской литературы, традиций символизма в русской поэзии XX в., истории и поэтики русской маргинальной литературы XX в.

Апробация результатов исследования осуществлялась на следующих международных научных конференциях: «Язык и культура. XXIII Международная научная конференция имени Сергея Бураго» – Киев, 23-26 июня 2014 г.; «Эйхенбаумовские чтения – 10». – Воронеж, 11 – 13 сентября 2014 г. (Воронежский государственный педагогический университет); «Біографія як текст». Міжнародна наукова конференція. – Черновцы, 16 – 17 октября 2014 г. (Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича); Міжнародна наукова конференція «Транскультурні коди літературного дискурсу». – Киев, 19-20 марта 2015 г. (Киевский национальный лингвистический университет); Всероссийская научная конференция с международным участием ««Иннокентий Анненский (1855 – 1909): жизнь, творчество, эпоха» (к 160-летию со дня рождения)», Санкт-Петербург, 12–14 октября 2015 г. (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН); «Язык и культура. XXIV Международная научная конференция имени Сергея Бураго» – Киев, 23-24 июня 2015 г.; «Язык и культура. XXV Международная научная конференция имени Сергея Бураго» – Киев, 20-23 июня 2016 г.; «Анализ и интерпретация художественного текста: проблемы, стратегии, опыты» – Киев, 11-12 мая 2016 г. (Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова).

Полный текст диссертации обсуждался на заседании кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (протокол № 2 от 05.09.2016 г.).

Публикации. Основные положения работы изложены в 6-ти научных статьях, 5 из которых помещены в ведущих научных изданиях, лицензированных ВАК Украины, а 1 – в зарубежном научном издании (Российская Федерация). Все публикации самостоятельны.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, выводов и списка использованной литературы. Текстовый объем исследования без библиографии составляет 185 страниц; общий объем – 205 страниц; библиографический список насчитывает 196 позиций.

ГЛАВА I. АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА В. Г. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ

I.1. Биографический контекст исследований творчества В. Г. Малахиевой-Мирович.

Поэтическое наследие В. Г. Малахиевой-Мирович до последнего времени оставалось, практически, недоступным читателю: представительный том ее произведений был издан лишь в 2013 г. [83], а до этого времени единственным изданием поэтессы оставался сборник «Монастырское», вышедший в 1923 г. Огромный поэтический архив Малахиевой (около четырех тысяч стихотворений), хранящийся в Доме-Музее Марины Цветаевой в Москве, пока что остается текстологически не обработанным и закрытым для читателей.

На сегодняшний день, фактически, единственным исследователем этого архива, публикатором и комментатором поэтических текстов, а также биографом В. Г. Малахиевой является Т. Ф. Нешумова, усилиями которой и подготовлен упомянутый выше сборник 2013 г., содержащий не только более 700 стихотворений, но и обстоятельные статьи составителя, посвященные жизни и творчеству В. Г. Малахиевой-Мирович. Собранные Т. Ф. Нешумовой в этих статьях сведения являются, таким образом, не только новейшими, но и наиболее полными и выверенными исследовательскими разработками биографии поэтессы и ее творческой эволюции.

До появления работ Нешумовой имя В. Г. Малахиевой-Мирович возникало в историко-литературных энциклопедиях и справочниках считанное число раз: небольшая справка о ней есть в антологии «Сто одна поэтесса Серебряного века» [26], а также более подробная статья К. М. Поливанова и А. В. Васильева помещена в биографическом словаре «Русские писатели. 1800-1917» [125]. Однако, в этих и других источниках содержатся неточности, часть из которых исправлена в статье Т. Ф. Нешумовой. Некоторые неточности ранних источников можем отметить и мы: например, в биографии Л. Шестова, написанной его дочерью, подробно освещена история отношений философа с В. Г. Малахиевой, однако ошибочно указано, что поэтесса была родом из Воронежа, да и характер

их общения с Шестовым представлен не как дружба близких по духу людей, а как некая интеллектуальная и даже материальная благотворительность Шестова по отношению к Варваре Григорьевне [8]. Есть неточности и в статье из словаря «Русские писатели. 1800-1917»: авторы статьи относят происхождение поэтессы к «старинному дворянскому роду Миновичей» [125, с. 491], тогда как Т. Нешумова, используя дневниковые записи Малахиевой, убедительно доказывает, что псевдоним «Минович» не имеет под собой биографической почвы, а корни поэтессы, по ее собственному определению, – сугубо «разночинские»: «Я разночинец, ... деды мои – с одной стороны – ушкуйники, псковская вольница, и среди них затворники-схимники (дед отца), с другой – крепостные..., обольщенные помещиками» [83, с. 436].

Уже процитированный фрагмент автобиографической записи Малахиевой ярко демонстрирует ее склонность концептуализировать и потенциально мифологизировать свою биографию. Тенденция к автомифологизированию – это, как известно, типичная черта творческих личностей эпохи Серебряного века, с их модернистской установкой на слияние жизни и искусства. И в записях Малахиевой, выборочно воспроизведенных в томе, подготовленном Нешумовой, а также в изданном в 2016 г. дневнике поэтессы «О преходящем и вечном» [85] эта установка прочитывается легко. Приведенный отрывок, в частности, свидетельствует о стремлении поэтессы вывести себя за рамки «истеблишмента» – в данном случае пока что не литературного, а социального. Отдельного внимания заслуживает ассоциирование Малахиевой себя с разночинством (далее мы проанализируем связь ее поэзии не только с символистским, но и с «разночинским» наследием – прежде всего, поэтов некрасовской школы), но особенно важно фиксирование внимания на «низком» происхождении своих предков-крепостных. Акцент на своей не просто неаристократической, а даже до некоторой степени «незаконной» (от помещичьих «бастардов») родословной становится одним из первых «кирпичиков» в построении Малахиевой мифа о себе как о маргинальной личности, не вписывающейся в социумные стандарты благополучия.

Свою социопатическую составляющую поэтесса заботливо оформляет генеалогически не только отсылкой к дальним «незаконнорожденным» предкам, но и выстраивая в дневниковых и эпистолярных записях образ отца как вечного скитальца и одиночки: «Мой отец... – душа, скитавшаяся по свету между отшельничеством и миром. Нас, детей, и мать нашу любил, но не мог с нами жить, не вынося той суеты, какой полна всякая семья.и я, и сестра Настя, и отец наш, и братья его – «лунной породы». (Такие души только через насилие над собой и искусственно привитые навыки мирятся с браком)» [83, с. 436]. Отсылкой к отцовским генам Малахиева, таким образом, утверждает органичность для себя той позиции «изгойства» и одиночества, которая могла показаться многим ее современникам в эпоху Серебряного века просто позой.

О силе духа будущей поэтессы и интенсивности ее ценностных поисков в период юности свидетельствуют ее записи об увлечениях и переживаниях отроческих лет: «В 14 лет... особенно сильный, до ...экстаза религиозный подъем» [83, с. 439], когда Варвара мечтала умереть во время молитвы и тайком оставляла под иконой Спасителя в Киево-Печерской Лавре письма Христу. А уже к 16-ти годам – «перелом в нигилизм. Отказ от причащения» [83, с. 439] и столь же экстатическое, как раньше в области религии, погружение в общественное служение (даже активное участие в некоей партии левой направленности). Позднее ревностное отношение к служению народу и потребность в вере совместились в духовном мире Малахиевой, но ни ее христианство не приобрело канонических, воцерковленных форм, ни ее демократические убеждения не вылились в последовательную революционную деятельность. По двум главным путям своего времени – пути религии и пути общественного служения – она уже с 1890-х гг. пошла самостоятельно, вне общих потоков.

Независимость в области духовных поисков, добровольная бедность как одна из форм независимости в социальной жизни, бессемейность уже в эти годы складываются у Малахиевой в общую жизненную стратегию, в целом восходящую к евангельскому принципу: не привязываться ни к чему земному,

искать свой путь вдали от торных дорог и, вслед за Христом, отречься от «всех богатств мира и славы его» [83, с. 442].

Человеком, который как никто понял этот выбор Малахиевой как выбор в пользу духовной свободы, стал ее киевский знакомый (родственник семьи, в которой Малахиева работала гувернанткой), будущий крупнейший философ Серебряного века Лев Шестов. Общие переживания «богоискательства» вне канонического православия, общее увлечение силой независимого ума автора «Заратустры», общие вкусы в литературе и искусстве – все это стало основой многолетней «большой, действительно платонической, высоко-романтической и безнадежной любви» [83, с. 443] между этими двумя сильными и непохожими на других людьми, испытывавшими «глубинное доверие друг к другу и взаимное, обновляющее, окрыляющее дуновение при встречах» [84]. Об интенсивности этого общения и о том, насколько духовно формирующим оно было для Малахиевой, свидетельствуют и письма поэтессы. Прочитируем фрагмент одного из ее опубликованных писем к Шестову (1895 г.): «Я вижу теперь, что каждый день Ваше присутствие доказывало мне убедительней, чем все тома Толстого, что «Царство Божие внутри нас есть». Я во многом еще не разобралась, но в хаос моей души уже внесен свет и предчувствие несомненного рождения из этого хаоса... И когда Вы будете умирать, то Ваша встреча со мной даст мир Вашей совести, хотя бы Вы ничего другого не сделали в жизни» [8].

По записям Малахиевой видно, что не только личное общение с будущим основателем русского экзистенциализма серьезно повлияло на внутренний мир поэтессы и на ее ценностные приоритеты, но и книги Шестова – и прежде всего, его главный труд «Апофеоз беспочвенности», в котором философ выстраивает систематическую апологию независимого и критичного мышления и утверждает отказ от догм в какой бы то ни было области как основное условие полной самореализации личности. Формулу «апофеоз беспочвенности» Малахиева употребляет в мемуарной дневниковой записи за 1947 г., определяя так свое состояние в 29-30-летнем возрасте [83, с. 444], и дата данной записи, сделанной на

склоне лет, свидетельствует о том, что книга Шестова была постоянным спутником поэтессы в течение всей жизни.

Еще более прямое и развернутое свидетельство значимости идей Шестова для духовного самоопределения Малахиевой в переломные годы рубежа веков находим в ее дневниковой записи от 13 апреля 1935 г., которую приведем почти полностью в силу ее концептуальной значимости: «Мы, я и сверстники мои, интеллигенты – дети предрассветной, переходной, нет, не переходной, а переломной, и при этом костоломной эпохи. <...> Кто не был, как я, настоящим декадентом, все равно переламывал свои кости на «переоценке ценностей» Ницше и глотал змею «вечного возвращения», т.е. бессмыслицы бытия и гордыни Кирилловского человекобога. Мы были не только раздвоены и обескрылены, как Ставрогин «Бесов», мы были расстроены, расчленены, расдесятерены. Нам надо было соощутить в себе множество различных ликов и не сойти от этого с ума. Из них надо было создать себе свое новой «я». Спасаясь от хаоса и в жажде самосозидания люди бросались в «неохристианство» – Гиппиус, Мережковский, Эрн, Свенцицкий и т.д. В теософию и антропософию, как Белый; в сектантство, как Добролюбов. В «творчество из ничего», как Шестов, путь которого роковой и страшный, но единственный реальный путь, – к нему взывал самый жребий раздробления, сокрушения костей (ведь сокрушались кости не только своего «я», но и всего мироздания). Никакая философия, никакая донныне установленная догма для видевших крушения «тысячелетних ценностей» не может быть спасительной до конца» [83, с. 446-447].

При обращении к книге Л. Шестова мы найдем в ней не только близкую Малахиевой общую идею «безнадежности как высшей надежды», но и немало мыслей, словно обосновывающих жизненный и творческий выбор Малахиевой, сделанный в пользу маргинальности, а также ряд переключек с ее стихами (как правило, созданными гораздо позднее той эпохи, когда Малахиева общалась с Шестовым), что свидетельствует о том, что внутренний диалог поэтессы с другом и единомышленником продолжался сквозь годы.

Вот, например, некоторые высказывания из «Апофеоза беспочвенности» Л. Шестова, которые, фактически, могут восприниматься в качестве аргументов в пользу близкой Малахиевой маргинальной позиции как позиции свободного познания мира, свободного творчества и свободного самоосуществления личности.

Прежде всего, Шестов постоянно выступает против системности, «последовательности», концептуальной завершенности какого бы то ни было произведения: «... «идеи» и «последовательности» приносилось в жертву то, что больше всего должно оберегать в литературном творчестве – свободная мысль» [183, с. 34]. В качестве желательной альтернативы «идейной» литературе он выдвигает «незаконченные, беспорядочные, хаотические, не ведущие к заранее поставленной разумом цели, противоречивые, как сама жизнь, размышления» [183, с. 36], – ведь именно тексты такого рода – неканоничные, не имеющие успокоительной опоры в общепризнанных истинах и догмах – учат человека «жить без почвы или с вечно колеблющейся под ногами почвой» [183, с. 45].

Но именно такое состояние «без почвы» фиксирует как основное экзистенциальное состояние своего поколения Малахиева в приведенной выше дневниковой записи. И, значит, вслед за Шестовым, избирая творчество вне опоры на догмы и системы, она выбирает путь маргинала – того, кто, по формулировке Шестова, осваивает в своем интеллектуальном и духовном поиске «дальние улицы жизни» [183, с. 47]. Это путь тех, кто не боится заблудиться в поисках истины, потому что не привязан к какому-то уютному и удобному «мировоззрению». Шестов облакает эту мысль в прекрасную метафору: «...раз вышел в путь, хочешь быть Тезеем и убить Минотавра, нужно перестать слишком дорожить безопасностью и быть готовым никогда не выйти из лабиринта. Правда, рискуешь потерять Ариадну – оттого-то в дальний путь следует собираться лишь после того, как семейные радости успели уже опостылеть. Тогда нарочно порвешь нить, которая привязывает тебя к очагу, чтоб иметь перед совестью законный предлог не возвращаться домой. <...> Пока оседлые люди будут искать истины, яблоко с дерева познания не будет сорвано. За это дело должны взяться

бездомные авантюристы...» [183, с. 59]. Этот сюжет об искателях истины как «бездомных авантюристах», которым опостылел домашний очаг, ощутимо перекликается с размышлениями Малахиевой о «лунной природе» отца и своей собственной – природе людей, неспособных нести бремя семейной жизни, но не могущих жить без скитаний в поисках истины.

Находим у Шестова и особенно значимую в поэтическом мире Малахиевой-Мирович метафору – метафору превращения куколки в бабочку как иносказание внутренней духовной метаморфозы, приносящей человеку, и особенно писателю, состояние свободы. Если этой метаморфозы не происходит, если «куколка» не «прогрызет» уютную скорлупу готового мировоззрения, традиции, всего того, что составляет основу жизни большинства, разум так и останется в плену и не «вылетит в вольный мир нарядной и легкой бабочкой» [183, с. 75]. В стихах Малахиевой образ бабочки и куколки-хризалиды в момент ее метаморфозы обладает той же символикой, что и у Шестова. В дальнейшем мы подробнее проанализируем этот образ, а здесь лишь укажем на то, что его значимость в поэзии Малахиевой-Мирович подчеркнута даже при составлении тома ее стихов Т. Ф. Нешумовой: эту книгу исследовательница озаглавила «Хризалида», тем самым утверждая статус данного образа как титульного в поэзии Малахиевой.

Наконец, одно из программных стихотворений поэтессы – стихотворение 1923 г. «Безнадежность – высшая надежда...» – с эпиграфом из Шестова с теми же словами, фактически, является поэтическим парафразом одного из фрагментов «Апофеоза беспочвенности»:

Безнадежность – высшая надежда.
 Так сказал когда-то мне мой друг.
 Смутным знаньем это знал и прежде
 Мой в пустыне искушенный дух.

И теперь, избрать себе не смея
 Из надежд излюбленных людских

Ни одной, он жаждет, пламенея,
Вод испить из родников живых [83, с. 135].

Шестов в своей книге говорит, что отсутствие надежды именно переводит дух человека в измерение вечности, к ее «родникам живым»: «Безнадежность – торжественный и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали – теперь мы предоставлены только себе. До сих пор мы имели дело с людьми и человеческими законами – теперь с вечностью и отсутствием всяких законов» [183, с. 83].

Исходя из всего вышеизложенного, можем сделать вывод, что Л. Шестов сыграл как в личной, так и в интеллектуально-духовной биографии В. Малахиевой особую роль, а его философия легла в основу творческой позиции поэтессы на всю ее долгую жизнь.

В дореволюционные годы в жизни В. Г. Малахиевой-Мирович была еще одна дружба, оставившая след на всю жизнь и проявившая наиболее характерные черты поэтессы – дружба с Е. Г. Гуро, которая началась с восторга Малахиевой от стихов мадонны русского авангарда, а продолжилась полным взаимопониманием столь несхожих по своим творческим установкам и вкусам поэтесс (их интенсивное общение продлилось до самой кончины Гуро и дальше, в заочном диалоге с ней в стихах и дневниках Варвары Григорьевны). Их глубинная соприродность была сильнее творческих разногласий и основывалась, по мнению Т. Нешумовой, на «характерной для обеих неподвластности «законам земного тяготения», интимно сближающей их острой тоске по нереализованному в жизни материнству, человеческой симпатии» [83, с. 451]. Знаменательно, что современная исследовательница маргинальности в русской литературе Серебряного века С. Н. Бунина включает Е. Гуро (наряду с М. Волошиным и Е. Кузьминой-Караваевой) в число создателей «литературы одиноких», справедливо выделяя ее из кружковой общности футуристов и акцентируя внимание на внепрограммной неканоничности, маргинальности ее поэтической позиции, воплощенной в соответствующей системе мотивов ее поэзии, в поэтике и субъектной сфере [20].

Интересно не только обилие общих личностных черт и вытекающих из них особенностей творческого и даже религиозного поведения Гуро и Малахиевой, но и некоторые частности. Так, привлекает внимание одно из замечаний Гуро в ее записных книжках, точно передающее одну из самых проблемных и самых существенных черт Малахиевой: «Немного опасна, потому что расточительна и сама не знает, чего хочет от жизни...» [83, с. 453]. Разумеется, речь здесь идет не о материальной расточительности, а о расточительности по отношению к эмоциональным и духовным резервам личности, о жадности духовного поиска Малахиевой, заставлявшей ее бросаться в самые разные стороны и отказываться от выбора какого-то одного пути. Об этой же «расточительности» Малахией-Мирович говорит и Е. Н. Бирукова в мемуарном очерке о вдове П. Романова, с которой Малахиева была дружна: «Варвара Григорьевна – поэтесса, своеобразный педагог, "пробудитель" душ – так и осталась "вольным искателем жемчуга", вся в расплывчатом мистицизме. Она равно принимала и Толстого, и Рамакришну, и Ромена Роллана, хотя к Церкви также тяготела» [12]. Когда уже в 1937 г. во время переписи населения Малахиеву спросили о ее религиозных убеждениях, она дала исчерпывающее определение своей нетрадиционной религиозной позиции, весьма далекое от «расплывчатого мистицизма»: ««Конечно, верующая?» Я ответила: «да». На вопрос о православии, сказала: «Вне церковности». Все обернулись. <...> «Как это?» Я сказала: «Очень просто. Верую в Бога, в бессмертие души, в высший смысл жизни, обряды же для меня не имеют такого значения, как у православных» [83, с. 459].

Представляется, что религиозное свободомыслие Малахиевой – это и след воздействия «адогматического мышления» ее друга Л. Шестова, и природная тяга к свободе, заставляющая уходить в маргинализм, ускользая от всевозможных сообществ и регламентированных форм жизни: «Вавочка – бунтовщица, еретик, индивидуалистка до мозга костей. А в религиозной церковной жизни много так болезненно остро для нее неприемлемого, что и тронуть нельзя» [83, с. 458], – так характеризовала натуру Малахиевой О. Бессарабова, бывшая одним из самых близких для нее людей. Сама Малахиева также определила свой путь как

стремление к свободе: «...извечная генеральная линия моего существа — стремление к свободе, к ответственности, к «своему» индивидуальному пути, хотя бы он даже оказался беспутьем» [85, с. 87-88].

Однако, особенности религиозного чувства Малахиевой все же не столь уникальны — они резонируют с религиозными поисками ее современников, среди которых (особенно в творческой среде) было много неортодоксально верующих, ищущих «христианства Третьего Завета» или даже культивирующих «новое религиозное сознание» людей. Впрочем, к этим поискам, происходившим, по преимуществу, в среде символистов, Малахиева относилась скептически (см. цитированную выше ее запись об иллюзорности этих фантазий людей, «переломанных» ценностным кризисом конца века). Нам представляется, что ее внецерковное христианство было ближе ко Льву Толстому, с его бунтом против церковного института, так что она вполне могла бы сказать словами великого старца: «Мне была нужна и дорога жизнь, основанная на христианских истинах; а церковь мне давала правила жизни, вовсе чуждые дорогим мне истинам» [156].

С Толстым связан также один из знаменательных эпизодов биографии Малахиевой: ей удалось посетить Ясную Поляну в декабре 1909 г., поговорить со Львом Николаевичем и даже взять у него интервью для журнала «Русская мысль», где Малахиева в то время работала. Ее воспоминания об этой встрече свидетельствуют о том, что о религии они беседовали довольно долго («В первый час он говорил о своем понимании религии — это было совсем как в его книге, теми же выражениями. Говорил о тех силах, какие заложены в народе; о пробуждении религиозного сознания; о том, что интеллигенция никуда не годится, раз она дошла до такой мерзости, как декадентство; сурово советовал (все с тем же холодным взором) не читать книг, кроме евангелия, «Вед», Конфуция, Лао Тзе» [24]), причем далеко не всегда «проповедь» Толстого принималась писательницей безоговорочно. Однако нет сомнения, что глубокий пиетет, который Малахиева испытывала к Толстому, заставлял ее внимательно

прислушиваться к его словам и соотносить их со своими собственными религиозными взглядами.

Что же касается полемики, то, кроме ожидаемой позиции защиты поэзии от отрицавшего в ней почти все Толстого, Малахиева не разделяла и толстовской гиперкритической оценки книги У. Джемса «Многообразие религиозного опыта», которую Малахиева перевела и экземпляр которой подарила Толстому в эту встречу. Разумеется, ему был чужд «новомодный» подход автора к исследованию религиозного чувства с точки зрения психологии, учитывающей фактор подсознательного; не нравилось Толстому и в целом «умствование» автора вокруг проблемы религиозности, показавшееся ему поверхностным и слабым [24].

Но если обратиться к этому сочинению, то для нас будет интересно, чем же оно затронуло Малахиеву – ведь она считала работу над этой книгой своим главным переводческим трудом, да и занялась этим переводом по совету Л. Шестова. Можем предположить, что для Малахиевой в книге Джемса была ценной одна из ее базовых установок – установка на то, что религиозное чувство носит сугубо индивидуальный характер и должно разграничиваться с религиозным коллективным опытом, осуществляемым в церкви. Приведем фрагмент из Джемса, коррелирующий с признаниями Малахиевой о своем внецерковном типе веры: «С первого шага мы встречаем пограничную линию, проходящую через всю область религии. По одной стороне ее находится религия как учреждение, по другой – как личное переживание. По верному замечанию Сабатье, одна ветвь религии полагает центр тяжести в божестве, другая – в человеке. Внешний культ, жертвоприношения, воздействие на благосклонность божества, теологические системы, обрядность и церковная организация, представляют существенные черты первой ветви. Если бы мы сосредоточили свое внимание на ней, то должны были бы дать религии определение, как некоему внешнему действию, имеющему целью привлечения к себе милости богов. Наоборот, в религии личного характера, центр, на котором должно сосредоточиться внимание, составляют внутренние переживания человека, его совесть, его одиночество, его беспомощность и несовершенство. И хотя

благоволение Бога к человеку, будь оно утеряно или обретено, играет немаловажную роль в том проявлении религиозности, о каком мы говорим, хотя богословские построения могут иметь в нем жизненное значение, тем не менее действия, к которым побуждает такого рода религиозность, имеют не обрядовый, а чисто личный характер: человек сам для себя определяет свой долг, и церковная организация с ее священнослужителями, обрядами и другими посредниками между личностью и божеством – все это отступает на второй план. Устанавливается непосредственное общение сердца с сердцем, души с душой, человека с Творцом» [36].

Перевод книги Джемса был особенно любимым детищем Малахиевой и по сугубо личным причинам – это была работа, выполненная в соавторстве с мужчиной, сыгравшим особую роль в жизни Малахиевой и ставшим ее главной любовью, – М. Шиком. Может быть, в истории этих отношений в наибольшей мере проявилась вся необычность натуры Варвары Григорьевны, ее полное несоответствие всем общепринятым представлениям о любви, семье, духовной близости и даже материнстве. Преломления этих отношений в поэзии Малахиевой-Мирович мы проанализируем в дальнейших главах, а здесь изложим лишь биографическую сторону этой истории.

В. Малахиева и М. Шик познакомились, когда ему было 17, а ей 35 лет, и она была гувернанткой младшей сестры Михаила. Юноша, видимо, сразу влюбился в Варвару Григорьевну какой-то особенной, почти молитвенной любовью (это ведь был 1904 год, когда сам воздух был пропитан «Стихами о Прекрасной Даме» и мистикой Вечной Женственности) – у себя в дневнике в день своего 17-летия он записал о своем отношении к В. Малахиевой: «Я хотел бы превратиться в каплю росы, чтобы стать слезой о ее судьбе и чтобы поить ее, и чтобы встретить нам вместе зарю, возвещающую Христа» [83, с. 454]. Через три года их отношения вышли из только духовной области, и о совместно прожитых годах Малахиева позднее говорила так (из письма Варвары Григорьевны подруге З. А. Денисьевой от 11-19 февраля 1928 г.): «М. В. Шик в течение 12-ти лет приносил мне ежедневно, ежечасно величайшие дары – благоговейного

почитания Женщины, нежности, бережности, братской, отцовской и сыновней любви, заботы, верности. Когда ему было 20, а мне 38 лет, наш союз стал брачным, и брак длился около 10 лет» [83, с. 454]. В соавторстве именно с М. В. Шиком осуществлялся и упомянутый выше перевод книги Джемса, что свидетельствует о том, что этот союз всегда сохранял свою интеллектуальную и духовную направленность – на кольце, подаренном М. Шиком Малахиевой, даже были выгравированы слова: «Свет радости, свет любви, свет преображения».

В 1917 г. у этой необычной даже для Серебряного века любовной истории появляется еще одна героиня – княжна Н. Д. Шаховская, дружеское чувство М. Шика к которой к этому времени переросло в нечто большее. Шик решает на женитьбу на Шаховской, испытывая в то же время полную уверенность в том, что, даже изменившись, их отношения с Малахиевой остаются нерасторжимыми («Я так крепко держу Твою руку, что только смерть сможет вырвать ее у меня, и то смерть не телесная, а духовная» (из письма Шика Малахиевой) [83, с. 461]). Развитие сюжета о появлении молодой невесты было бы почти банальным, если бы не характеры не только Шика и Малахиевой, но и Н. Д. Шаховской. О ней известно, что это была натура настолько жертвенная, полная такого природного благородства и тяги к самоотречению, что все, кто знал ее, вспоминали потом о каком-то особом внутреннем свете, наполнявшем все ее существо – «Мария Болконская без всяких поправок» [83, с. 462]. Она входит в жизнь Малахиевой и Шика, чтобы давать, а не забирать (Шик скажет о ней: «Ее убивает все, что нужно брать, а не давать» [83, с. 462]), и вскоре Малахиева проникается к ним обоим поистине материнским чувством. Свое кольцо с надписью о свете преображения Варвара Григорьевна передаривает Наталии Дмитриевне, и оно будет на ее руке в день венчания с М. Шиком (который перед этим в Киеве крестился, и его крестной матерью стала Малахиева). Биографически именно с четой Шиков и с их детьми в наибольшей степени связан мотив материнства у Малахиевой, который будет проанализирован в дальнейшем.

После полуторагодового пребывания в Киеве – как раз в период Гражданской войны в 1917-1919-м гг. – Малахиева вместе с Шиками переезжает в

Сергиев Посад под Москвой, и десятилетие там станет одним из самых тяжелых в житейском плане и самым творчески продуктивным периодом в ее жизни. О том, насколько своеобразная культурная среда возникла в Сергиевом Посаде именно в эти годы, свидетельствует работа Т. В. Смирновой «Сергиев Посад. 1920-е годы. Судьбы «бывших»» [145]. До революции бывший типичным мещанским провинциальным городком, к началу 1920-х гг. Сергиев Посад наполняется согнанными со своих мест революцией, бегущими от «красного террора» в Москве или высланными из столицы аристократами и интеллигентами, причем выбор в пользу Сергиева делают самые религиозные из них, поскольку их привлекает близость Троице-Сергиевой Лавры. Так среди жителей Сергиева Посада оказались аристократические семьи Шаховских, Трубецких, Голицыных, Мещерских, Олсуфьевых, Комаровских и др.

В. Г. Малахиева здесь естественно вошла в эту ранее чуждую ей среду, поскольку после революции всех их уравнивал социальный статус «маргиналов», а круг духовных интересов и ценностей у них всегда был близким – это были ценности религиозного порядка.

Как свидетельствует работа Т. В. Смирновой, большинство аристократических обитателей Сергиева отличались не просто глубокой религиозностью, но и не менее глубокой воцерковленностью. Многие не просто приходили в церковь и исполняли все православные обряды, но активно поддерживали церковь, как могли: кто-то занимался иконописью и реставрацией старинных икон, кто-то научным изучением церковной архитектуры способствовал сохранению зданий церковей как памятников, кто-то принял церковный сан. В частности, в 1927 г. стал священником М. Шик. При крещении своим небесным покровителем он избрал князя Михаила Черниговского, замученного в Орде. Малахиевой он признался, что именно этот святой наиболее близок ему своей мученической судьбой, и Малахиева считала, что такую судьбу себе избрал и М. Шик: уже в 1925 г. вместе со многими другими жителями Сергиева Посада М. Шик был арестован по обвинению в «религиозной пропаганде» и после полутора лет тюрьмы сослан в Туркестан (именно там он и

был рукоположен в священники). Даже в ссылке он «всегда появлялся в священнических одеждах, считая неуместной конспирацию, и кончил мученическим венцом – был расстрелян в 1937 г.» [145].

Малахиева все эти годы оставалась рядом с его семьей, помогая Наталии Дмитриевне растить детей, хотя жили они с начала 30-х гг. уже даже не в одном городе – Н. Шик с детьми поселилась в 120-ти км от Москвы, в Малоярославце, а Малахиева перебралась в столицу в надежде на более обильные, чем в провинции, литературные заработки. Дети Шика называли Малахиеву «Баб-Вав», относясь к ней как к родной бабушке, и именно с этим обстоятельством связано частое возникновение в ее поздних стихах образов внуков и восприятие себя как «бабушки».

В Москве среди «духовных детей» Малахиевой появляется еще одна замечательная личность – Д. Андреев, сын писателя Л. Андреева, ставший сам прекрасным поэтом и автором знаменитой мистической прозаической книги «Роза мира». Д. Андреев, рано осиротев, воспитывался в семье Добровых, принадлежавших к числу друзей Малахиевой в Москве. Именно у них она часто находила кров и именно там в 30-е гг. наиболее охотно общалась с молодыми поэтами, которых прозвала «филиверсусами» («любителями стихов»?). Это были люди, «не могущие или не желающие печататься» и «читающие стихи только друг другу» [83, с. 472] – то есть, фактически, представители зарождающегося литературного «подполья», «адеграунда», который станет к концу советской эпохи полноценной «второй культурой», созданной «маргиналами». К этой среде принадлежал и Д. Андреев, который о значимости личности Малахиевой для себя сказал: «Вот еще одно существо, с которым было бы естественно для меня видеться каждый день» [83, с. 472].

Д. Андрееву Малахиева посвятила ряд замечательных стихотворений, а также оставила его выразительный портрет в своем дневнике (запись от 22 июня 1932 г.): «Я верю, что в свое время будет о нем биографический очерк. Может быть, даже целая книга. Верю, что кто-нибудь, ему созвучный, напишет его портрет и по тем данным, какие найдет в его поэмах. Но не для тех, кто будет

собирать материал для немногих, кто будет читать мои тетради, хочется мне набросать трагический профиль моего юного друга — мечтательный, гордый и такой мимозный, такой «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв». Мечта. Гордыня. Уязвленность. Острый, беспощадный анализ и детская наивность суждений, навыков, поступков (иногда). Юмор, смех и под ним — мрачная безулыбочность. Жажда дерзания, любовь к дерзанию и страх перед жизнью. Наследие отца, Л. Андреева, — беспокойный дух, фантастика, страстность, хаотичность. От матери — стремление к изяществу, к благообразию, к жертвенности. Чистота, наряду с возможностью тяжелой, может быть даже inferнальной, эротики. Талантливость в ранние годы, почти Wunderkind, потом некоторая задержка роста, трудность оформления. С 23-24 лет определяется его лицо в творчестве: горячий пафос мысли, взор, жаждущий внемирных далей, повышенное чувство трагического, отвращение ко всему, что не Красота, крайний индивидуализм, одиночество духа и вера в конечную мировую гармонию» [85, с. 76].

С начала 1930-х гг. поэтическое вдохновение В. Г. Малахиевой-Мирович начинает иссякать, она перестает чувствовать себя поэтом, и в течение всех дальнейших лет ее долгой жизни главной формой творческого самовыражения для нее становится «дневник-эпопея, ведущийся для себя и – одновременно – в расчете на читателя из будущего» [83, с. 473]. Об этом монументальном художественном документе мы можем судить по его опубликованному в 2016 г. корпусу, куда вошла большая часть записей из 180 тетрадей, сохранившихся в архиве Шиков-Шаховских и подготовленных к печати Н. Громовой и Г. Мельник. Интенсивность мысли и переживания в этом тексте таковы, что каждая запись оттуда открывает что-то новое об авторе дневника и представляет огромную ценность для постижения личности В. Г. Малахиевой-Мирович. Уже самим названием - «О преходящем и вечном» - дневник Малахиевой свидетельствует о главном свойстве ее мировосприятия – о том «двоемирии», которое обеспечивает носителю такого «идеалистического» мировоззрения постоянную память о вечном и постоянную потребность соотносить с высшими, идеальными, вечными

началами все, что происходит в земной жизни и в собственной душе. В этом отношении дневник, конечно, является прозаическим продолжением поэзии Малахиевой, дополнением к ней, а не ее противоположностью. А кроме того, дневник как жанровая форма отмечен все той же периферийностью, маргинальностью, которая, как следует из всего сказанного выше, составила основу и жизненной, и творческой биографии В. Г. Малахиевой-Мирович.

I.2. Творчество В. Г. Малахиевой-Мирович сквозь призму проблемы литературной маргинальности: теоретико-методологические аспекты.

Как свидетельствует проведенный выше анализ биографического контекста творчества В. Г. Малахиевой-Мирович, ее литературная позиция во многом обусловлена социокультурными предпочтениями поэтессы и ее выбором маргинальной позиции как в жизненном плане (бессемейность и фактическая бездомность на протяжении всей сознательной жизни), так и по отношению к профессиональной литературной среде. Как было показано выше, реализация маргинальной позиции подчас осуществлялась Малахиевой почти искусственно, вопреки благоприятно складывавшимся обстоятельствам ее творческой биографии (так, в 1900-х годах литературный Петербург был готов принять ее в круг профессиональных писателей, и выбор в пользу дилетантизма был сделан поэтессой исключительно по собственной воле). Однако в послереволюционные годы мировоззрение поэтессы, не совместимое с советской идеологией, обрекло ее на маргинальное существование уже независимо от ее желания.

Таким образом, место Малахиевой-Мирович в маргинальной парадигме русской литературы XX в. (как в ее дооктябрьский, так и в послеоктябрьский периоды) оставалось неизменным в течение полувека, и в этом мы видим уникальность ее литературной судьбы на фоне ее современников, многие из которых вынужденно были вытеснены в маргинальное пространство без возможности печататься и без официального признания после революции (О. Мандельштам, Н. Клюев, М. Булгаков). Как показывают исследования, в русской литературе XX в. также немало примеров воплощения писателями последовательно маргинальной позиции, однако обычно она реализовывалась в

рамках одного исторического периода (советское литературное «подполье») или одной социокультурной среды (маргинальное положение писателей-эмигрантов, уже начавших творить в изгнании и осознававших себя изгоями – как, например, Б. Поплавский) и чаще обуславливалась экстралитературными, нежели глубинно мировоззренческими факторами. Вместе с тем, ученые справедливо выделяют и авторов – носителей специфического «маргинального сознания», которое реализуется в их творчестве независимо от обстоятельств, и, как представляется, к авторам именно такого типа относится и Малахиева.

Рассмотрим подробнее взгляды литературоведов на феномен литературного маргинализма как таковой и на его проявления в русском литературном процессе XX века.

По определению И. П. Ильина, маргинальность – это «в буквальном смысле слова – периферийность, «пограничность» какого-либо (политического, нравственного, духовного, мыслительного, религиозного и проч.) явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции» [49, с. 225]. Поэтому естественно, что в целом проблематика маргинальности связана с попытками исследователей литературы осмыслить такие характеристики литературного поля, как «центр» и «периферия», «норма» и «вненормативность», «канон» и «неканоничность», «первостепенные» и «второстепенные» писатели и т.д. Поскольку в культуре маргинальные явления выделяются еще с античности (киники), то и научное осмысление маргинальности основывается на выявлении как устойчивых, так и исторически изменчивых признаков этого явления, которое в самом общем виде подразделяется на маргинальность экстралитературную, интралитературную и лингвистическую [193]. Также, опираясь на критерии маргинальности, разработанные Ж. Делезом, Ф. Гваттари, М. Фуко и другими философами, культурологами и социологами, занимавшимися осмыслением феномена маргинальности, современные ученые выделяют следующие ее типы в их воплощении в литературе (поскольку именно литературу классики постструктурализма выделяли как пространство наиболее

полной проявленности явлений маргинеза): маргинальность географическая, историческая и лингвистическая, а также социологическая и эстетическая [79].

При этом, в наблюдениях над историческим функционированием маргинальных явлений проблематизируется соотношение понятий маргинальности и периферийности (и на этот счет не существует единого мнения), а также акцентируется внимание на относительности маргинальной позиции в диахронии (и здесь современная наука по-прежнему учитывает классические разработки представлений о литературной эволюции, осуществленные Ю. Н. Тыняновым, а позднее – Ю. М. Лотманом): явления маргинальные на следующих этапах развития литературного процесса начинают определять собой мейнстрим, а некогда доминирующие тенденции маргинализируются. В этом аспекте интересно определение маргинального как «ускользнувшего познаваемого», данное Й. Люцкановым. Болгарский ученый так поясняет свое видение маргинальных явлений и соответствующую этому видению собственную типологию маргинализма: «Есть вещи, которые и при усилии внимания от него ускользают; и такие, которые ускользают лишь при его отсутствии. «Маргинальное» совпадает со второй группой: это, так сказать, ускользнувшее познаваемое. Попробую поставить это понимание маргинального во временной перспективе и сделать набросок типологии. Первый вид такой маргинальности: некоторые вещи слишком новые, чтобы их заметить. Второй вид...: есть такие вещи, которые слишком хорошо известны, чтобы их эксплицировать: они принадлежат к кругу т. н. неявного знания (Майкл Полани), которое в самом деле делает возможным понимание... Третий вид: мы можем недорассмотреть инертное явление, взяв его за «балласт», т.е. маргинализировать его, между тем как оно может быть потенциальной связью между прошедшим и будущим. <...> Как имеющее место в зоне видимого, но упущенного из виду, маргинальное имеет шанс избежать внешнего давления и сохранить относительную свободу, что является, наверное, основным активом маргинального...» [79, с. 136-137].

Связывается явление маргинальности (преимущественно в постструктуралистской мысли) и с «понятием «Другого» в человеке или его собственной по отношению к себе «инаковости» – того не раскрытого в себе «другого», «присутствие» которого в человеке, в его бессознательном и делает его нетождественным самому себе. При этом «тайный», «бессознательный» характер этого «другого» ставит его на грань или, чаще всего, за пределы «нормы» – психической, социальной, нравственной...» [49, с. 228].

Наконец, в литературоведческих исследованиях общего характера на тему маргинальности заметен жанровый аспект: множество работ посвящено специфике маргинальных жанров в литературном процессе различных эпох, динамике жанровых перемещений из центра на периферию литературной системы и наоборот, критериям жанровой маргинальности и т.д. Так, Ю. Н. Тынянов исследовал пародию как жанр; огромное количество работ историков русской литературы (Ю. М. Лотмана, Н. Л. Степанова, В. Э. Вацура, Р. В. Иезуитовой и др.) посвящены маргинальным жанрам «золотого века» русской литературы – жанрам дружеского послания, «домашней поэзии» пушкинской эпохи, жанрам эпиграммы, «альбомной» поэзии, путевого дневника, даже русского «готического» романа. Одно из последних отечественных фундаментальных исследований маргинальных жанров касается стихотворного травелога, дневника и послания в стихах в русской поэзии 2-й пол. XIX в. [191].

Особенно актуализируются размышления о маргинальности в гуманитарной мысли последних десятилетий XX в. в историко-литературных исследованиях, посвященных модернистскому и постмодернистскому творчеству. Авторы современного словаря постструктурализма даже определяют маргинальность как устойчивый фактор мироощущения творческой интеллигенции именно XX в.: «Характерная для нее позиция нравственного протеста и неприятия окружающего мира, позиция «всеобщей контестации», «духовного изгойничества» и стала отличительной чертой именно модернистского художника, в свою очередь получив специфическую трактовку в постмодернизме. Начиная с постструктурализма, маргинальность превратилась в уже осознанную

теоретическую рефлексию, приобретя статус «центральной идеи» - выразительницы духа своего времени» [126]. Т. А. Тернова считает маргинальность устойчивой характеристикой авангардного художественного мышления первой трети XX в.: «Маргинальность – мировоззренческий и художественный феномен переходных эпох, суть которого состоит в смене аксиологических и художественных приоритетов. Основанием для ее реализации становится плюрализм как универсальная характеристика мировосприятия эпохи первой трети XX в. Маргинальность – безоценочный термин, фиксирующий процесс стирания границ между периферией и центром, высоким и низким, жизнью и искусством» [154].

К тому, чтобы именно с литературой XX в. в наибольшей мере ассоциировать понятие маргинальности, побуждают, конечно, сам творческий опыт и творческие декларации художников эпохи модернизма и затем – постмодернизма. В русской поэзии XX в. своеобразная канонизация представлений о поэте как носителе маргинального сознания формируется далеко не маргинальными, а наиболее читаемыми и почитаемыми авторами Серебряного века – прежде всего, А. Блоком, который, например, в стихотворении «Поэты» дал, в сущности, концепцию художника как маргинала, помещенного на периферии цивилизованного пространства («За городом вырос пустынный квартал, / На почве болотной и зыбкой. / Там жили поэты...» [14, т. 3, с. 127]) и воплощающего именно маргинальный стиль жизни («всемирный запой»), противоположный конформистскому («конституции куцей»). По Блоку, именно через предельное социальное «умаление» поэта в жизни пролегает путь к откровению в творчестве. И здесь Блок, в свою очередь, продолжает Пушкина, с его утверждением ничтожности поэта «среди детей ничтожных мира», но его божественной избранности в минуты вдохновения. Подхватывает эту концепцию поэта как маргинала и одновременно избранника небес и развивает ее до предельной воплощенности и в стихах («Поэма конца»), и в прозе («Мой Пушкин») М. Цветаева: «Гетто избранничеств! Вал и ров. / Пощады не жди! / В сем христианнейшем из миров / Поэты – жида!» [177, т. 3, с. 48]. Тотальность

распространения концепции художника как «изгоя» в эпоху Серебряного века С. Н. Бунина определяет даже как «маргинальный взрыв» [20, с. 7].

Основываясь на массовости манифестаций маргинальности как неперемного качества поэта в его социальном бытии в русской поэзии XX в., отечественная исследовательница С. Н. Руссова обращается к субъектному аспекту проблемы и выделяет в лирике XX в. отдельный тип «автора-изгоя» [134, с. 185-208], связывая его с функционированием в условиях тоталитарного государства и порождаемого им жестко нормативного искусства: «Реакцией на возникновение тоталитарных государств становятся различные формы нонконформизма: открытое противостояние, эмиграция и т. наз. «внутренняя эмиграция», т.е., оппозиция официальным государственным приоритетам» [134, с.190]. Одним из основных типов автора в нонконформистском культурном пространстве и становится тип автора-изгоя: «Автор-изгой... в силу различных обстоятельств – национальности, вероисповедания, уровня образования – ощущающий себя «чужим» в «своем» государстве, игнорирует идеологические коды общества, взамен которых выдвигает особое кодирование, обеспечивающее герметичность текстов, их непроницаемость для непосвященной аудитории («эзопов язык», «кукиш в кармане» и др.)» [134, с. 192]. В целом разделяя мысль исследовательницы об актуализации маргинальной авторской позиции в эпоху тоталитаризма, мы, вместе с тем, не можем согласиться с чрезмерной, на наш взгляд, политизацией явления маргинальности у С. Н. Руссовой, а также с достаточно узким определением свойственного автору-«изгоя» типа художественного языка как непременно «обеспечивающего герметичность текстов», закрытых для непосвященных. Как показывают исследования нонконформистской литературы советской эпохи [137], [139], «другим» по отношению к языку официальной культуры мог выступать и язык классической традиции, и язык высокого модернизма, и контекст религиозного творчества – все, что выходило за пределы нормы соцреалистического канона и становилось, даже независимо от высказываемых идей, формой «лингвистического неповиновения», по выражению И. Бродского. Для того, чтобы реализовать

позицию автора-изгоя, вовсе не обязательно было держать «фигу в кармане», достаточно было просто творить вне общепринятых идеологических и эстетических правил, как это происходило, в том числе, и в случае В. Г. Малахиевой-Мирович.

Обращаясь далее к исследованиям литературного маргинализма, выделим работу, расширяющую понятийный аппарат данной проблемы: Н. А. Богомолов вводит в литературоведение специфическое понятие «подземный классик», анализируя особенности преемственного развития маргинальных литературных стратегий в русской литературе XX в. Ученый обращает внимание на появление этого определения в статье М. Волошина о Барбе д'Оревилли и затем исследует этот феномен, придя к выводу, что к категории «подземных классиков» относятся забытые или недооцененные при жизни поэты (т.е., маргиналы литературного процесса своего времени), чье наследие оказывается востребованным в позднейших поколениях (ср. с вышеприведенной классификацией Й. Люцканова). «Подземный классик» определяется Богомоловым по отношению к новым поэтам как «утраченный предшественник» [15, с. 215]. Так, «потаянным учителем» для поколения как старших, так и младших символистов, стал Е. Баратынский, а в поколении самих символистов роль «подземного классика» досталась Ин. Анненскому. В целом роль «подземных классиков» Богомолов определяет так: «...помимо общепризнанных гениев, должны существовать и авторы, всплывающие в какой-то внутренне необходимый момент как духовная опора, позволяющая стать в стороне от бурного потока сегодняшней литературной повседневности» [15, с. 222]. Как представляется, столь тонкое определение одной из, по сути, маргинальных стратегий у Богомолова было бы невозможно, если бы и в литературной практике, и в научно-критической мысли XX в. представления о литературной маргинальности уже не достигли бы большой глубины и зрелости.

Рассматривается явление маргинальности и в исследованиях литературных течений и направлений литературы XX в. Так, Т. А. Тернова анализирует маргинализм как базовую характеристику художественного мышления авангарда

первой трети XX в. [154]. Маргинальность как существенную составляющую литературной стратегии акмеистов выделяет Т. А. Пахарева, считая, что «художественная стратегия акмеизма состоит в сложном взаимодействии между тенденцией к «автомаргинализации» и тенденцией к «доминированию» в литературном процессе» [121, с. 4].

Не обходят своим вниманием явление маргинальности в поэзии и стиховеды – в частности, маргинальные метрические формы в русском стихе исследовал С. И. Кормилов [59].

Наконец, специальное исследование поэтам «маргинального сознания» в эпоху Серебряного века посвятила С. Н. Бунина, на монографии которой остановимся подробнее. Обращаясь к опыту поэтов поколения, к которому принадлежала и В. Малахиева, и даже к творчеству авторов, с которыми ее объединяли духовное родство и дружба (Е. Гуро), исследовательница выявляет ряд черт, отличающих поэтов «маргинального сознания». Вкратце, это следующие черты: «положение на стыке культур, традиций, родов деятельности» [20, с. 383], вызванное чувством «недовольства культурой» и нежеланием вписываться в какую-либо определенную культурную парадигму; обращение к традиции юродства, чудачества, к неофициальной, низовой культуре; отчуждение от «столичного» географического и культурного локуса и, соответственно, тяга к поиску «сокровенного» уголка вдали от цивилизации; «искание неканонической, непризнанной красоты, выражающей торжество уникально-неповторимого» [20, с. 383]; переосмысление представлений о христианстве «как о юношеской, а не пекущейся морали» [20, с. 384] и постановка на первый план не эстетических, а духовных сверхзадач в поэзии – с вытекающими из этого пренебрежением к вопросам поэтической «техники», «наивностью» языка и небрежностью стиля; порожденное духовным вектором творчества переосмысление эроса в контексте идеи «самоотдачи, соучастия в замысле Творца» [20, с. 390], а также в контексте мифологизации одухотворенной красоты материнства; выход за границы литературы как пространства определенных эстетических норм и «размывание границ этого пространства» путем синтеза искусств и введения в эстетическое

поле элементов быта; формирование особой авторской позиции «маргиналов» - их положение вне групп и течений, часто поздний дебют в литературе и принципиальная неуверенность в своем праве присутствовать в литературном пространстве, выражающаяся в том числе в использовании псевдонима как «маски, скрывающей трагическое лицо Пьеро» [20, с. 385].

Все критерии маргинальности, разработанные С. Н. Буниной, органично ложатся на творчество В. Г. Малахиевой-Мирович. В первом параграфе данной главы уже было показано, как установка на маргинализацию проявляется в автобиографической стратегии поэтессы и в ее отношениях с профессиональным литературным сообществом, в ее отношении к официализации и обнародованию своих стихов и в общей логике выстраивания своей судьбы. Укажем и на другие проявления маргинального сознания, свойственные Малахиевой (подробнее они будут проанализированы в соответствующих главах).

Сближает Малахиеву с «одинокими» обращение к псевдониму-«маске». «Мирович», о котором Малахиева пишет в мужском роде, - это, как увидим далее, вряд ли литературно-игровой прием в духе модных на рубеже веков мистификаций (вроде брюсовской Нелли или Черубины де Габриак). Скорее, это некая ипостась собственной личности, увиденная как мужская и воплощающая того «другого», о котором пишут исследователи маргинализма. Это имя того альтер-эго, в наблюдениях над которым и в диалоге с которым, с одной стороны, полноценнее осуществляется диалог с собой и с миром, процесс само- и миропостижения, а с другой стороны, реализуется сложный механизм самоотстранения, самоотчуждения, выхода за пределы цельной личности.

Следующая черта маргинального типа творчества, ярко представленная в поэзии Малахиевой-Мирович, - это превращение творчества в форму духовного поиска, выход на первый план не задач эстетической самореализации поэта, а задач религиозно-духовного самоосуществления через слово. Отсюда - прежде всего, тотальная проникнутость ее стихов религиозной проблематикой и образностью. Кроме сборника «Монастырское», религиозный вектор продекларирован уже в самих названиях таких циклов и сборников, как «Из книги

Иова», «Из книги Экклезиаста», «Вечерний благовест», «Страстная седмица», «На Святках», а также во множестве отдельных стихотворений, посвященных святым, событиям библейской истории или священным местам. Особо выделим в контексте темы маргинализма Малахиевой книгу «Ad sour nostra morte» («Сестре моей смерти»), отсылающую к наследию св. Франциска Ассизского, личность которого и наследие которого во многом формируют тот «неофициальный» облик христианства, который был особенно близок художникам маргинального типа (на это обращает внимание С. Бунина, делая акцент на важности для «одиноких» «культы «босого монашка» Франциска Ассизского и русских юродивых» [20, с. 384]). Религиозную доминанту личности Малахиевой-Мирович даже ее современники часто невольно связывали с ее тягой к маргинальному положению и в социуме, и в литературе, видя в ее религиозности близкий монашескому пафос отречения от мира. В частности, в дневнике Малахиевой зафиксированы соответствующие высказывания известной переводчицы Т. Щепкиной-Куперник, с которой они были знакомы: «Не могу вас представить ни замужем, ни матерью семейства, ни служащей в каком-нибудь учреждении. Вижу вас только в монастыре. Или странницей – так Вы, кажется, теперь и живете. – Монастырская душа!» [83, с. 457].

В процитированных словах Щепкиной-Куперник значима также и мысль о несовместимости внутреннего облика Малахиевой с традиционными моделями женского счастья – замужеством, материнством. И отмеченное С. Буниной в мире поэтов маргинального сознания «превращенное» отражение эроса и материнства, преломленных сквозь все ту же призму религиозно-духовного мировосприятия, ярко проявлено и в поэтическом мире Малахиевой-Мирович. Как и у ее подруги Е. Гуро, в ее стихах находим индивидуальный материнский миф (этот миф о «юноше-сыне» у Гуро блестяще исследован В. Н. Топоровым [157]). Не имевшая своих детей, Малахиева в жизни очень внимательно и нежно относилась к детям своих близких и друзей. Рано осиротевшему Даниилу Андрееву она даже стала настоящей духовной матерью; особым светом проникнуто было и ее отношение к Сергею, старшему сыну М. Шика и Н. Шаховской, и к другим детям. Им

посвящается множество стихотворений, в которых мир детей, с играми, открытиями, горестями, лаской и правдиво-доверчивым взглядом на жизнь, становится постоянным локусом поэтического мира Малахиевой-Мирович. Он выступает некоей светлой альтернативой мраку мира взрослых («Ребенку», «Баю, баю, баю, Лисик...», «В опустелой детской», «В комарином звоне гулком...», «Детское» и др.).

Наконец, последняя существенная черта маргинального сознания, которую хотелось бы отметить в стихах Малахиевой-Мирович, - это привнесение бытового элемента в эстетическую картину мира. В ее стихах (таких, как стихи книги «Монастырское», «Игрой моей любимой в детстве было...», «Высоко над ломаной волною...», «Я сплю. Но слышны мне сквозь сон...», многие стихи из книги «Быт») ярко проявляется принцип снятия противоречия между бытом и бытием, выявления бытийственного начала через быт, как это свойственно, например, произведениям В. Розанова, которого в определенном смысле можно считать философом и идеологом русского литературного маргинализма («Опавшие листья», «Уединенное» - это в большой степени тексты, благодаря которым позднее осуществилась легитимация маргинальных жанров в русской литературе). Заметим, что Розанов также входил в круг любимых авторов Малахиевой-Мирович; его творчество было для нее даже неким образцом: «Что бы там ни было, я — не мемуарист и не беллетрист. Я могу писать только как Розанов писал свои «Опавшие листья», но без его гениальности. И женским пером — лирически, исходя от себя. Я очень хотела бы дойти до розановской искренности, но не уверена, смогу ли» (дневниковая запись от 27 июня 1930 г.) [84].

Наконец, в поздних стихах поэтессы утверждается поэтика быта, близко соотносящаяся с «барачной» поэзией «лианозовцев». Поскольку на этот аспект поэтики быта у Малахиевой-Мирович уже указано Т. Нешумовой [83, с. 483], а в дальнейших разделах нашей работы сопоставление стихов Малахиевой с «барачной» поэзией будет, по мере необходимости, осуществляться, то здесь лишь упомянем об этой общности и назовем тексты, в которых она ярче всего

проявлена: «Красюковка», «День начинается сварой...», «Под низким потолком спрессованные люди...», «Симфония уходящего в вечность дня» и др.

Итак, мы можем констатировать соответствие художественного мира и творческих позиций Малахиевой-Мирович всем перечисленным выше критериям маргинального художественного сознания, по С. Н. Буниной, что полностью подтверждает наше предположение о контексте маргинальной литературы как наиболее актуальном для осмысления специфики художественного мира В. Г. Малахиевой-Мирович. В случае данного поэта фактор маргинальности особенно существенен еще и потому, что именно благодаря ему многолетнее творчество Малахиевой-Мирович стало, как мы полагаем, одной из прямых линий, связующих Серебряный век с неофициальной литературой советских десятилетий. Благодаря существованию именно таких художников, как В. Г. Малахиева-Мирович, становится, таким образом, возможным говорить о маргинальной парадигме как одном из факторов единства русской литературы XX в. как «сложной целостности» (В. А. Келдыш).

I.3. Системообразующие контексты поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович (поэзия «некрасовской школы», символизм, религиозная поэзия).

Теперь обратимся к выявлению тех контекстов, в которых проявлена генеалогия поэзии Малахиевой, а также ее системные связи с современной ей литературой.

Прежде всего, отметим, что формирование творческого сознания Малахиевой и становление ее поэтического языка происходят в период 1870-80-х гг., когда ведущей тенденцией в русской поэзии является продолжающая некрасовские традиции «народническая» поэзия (и ее влияния не избежало большинство ровесников Малахиевой – старших символистов). Поэтому логично в первую очередь проанализировать контекст поэзии «некрасовской школы» и установить, насколько существенным для творчества Малахиевой является именно он. Биографическим основанием для первоочередного обращения именно к этому контексту является юношеское страстное увлечение Малахиевой народнической идеологией и даже ее участие в одной из партий левой

направленности (на что было указано в первом параграфе данной главы), а также пафос «разночинства», проявленный, прежде всего, на биографическом уровне, в осмыслении поэтессой собственных корней и той среды, которую для себя Малахиева видела как наиболее органичную.

Имя Некрасова и связанная с ним традиция играли огромную роль в литературном процессе второй половины XIX в. и существенно повлияли на весь ход развития русской поэзии – начиная с мотивно-тематического уровня (усвоение поэзией «демократических» тем и мотивов) и заканчивая уровнем формы стиха (доминирование трехсложных размеров в поэзии этого периода исследователями связывается с влиянием некрасовского стиха, в котором именно трехсложники вышли на первый план [25]). Влияние Некрасова дружно признавали и поэты следующей эпохи – рубежа XIX-XX веков, и доказательством этого стала проведенная К. И. Чуковским анкета, предложенная многим ведущим поэтам Серебряного века. На вопросы не только о своей любви к Некрасову, но и о влиянии его поэзии на собственное творчество положительно ответили такие, казалось бы, далекие от демократической лирики поэты, как Анна Ахматова, А. Блок, М. Волошин, С. Городецкий, Д. Мережковский, Ф. Сологуб [110].

Один из наиболее авторитетных исследователей некрасовской традиции в русской поэзии Н. Н. Скатов определяет ее так: «Что же такое «некрасовская школа» в русской поэзии? Прежде всего под школой можно понимать систему художественных принципов, которая исторически закономерно сложилась в русской — прежде всего демократической — поэзии к середине XIX в. Как мы уже отметили, школа эта не началась с Некрасова и не окончилась им. Однако процесс художественного развития таков, что исторические закономерности его редко предстают вне яркого индивидуального воплощения. Некрасов оказался поэтом, наиболее полно выразившим историческую необходимость нового этапа русской поэзии и, естественно, давшим ей свое имя.

Некрасовская школа как система художественных принципов так или иначе оказывала влияние на всю русскую поэзию. В этом смысле следы некрасовской школы мы находим в художественных явлениях эпохи, казалось бы, далеких от

его поэзии, чуть ли не противоположных ей, например у Тютчева или у поэтов позднейшего времени — у Андрея Белого, у Блока» [143, с. 383-384].

Н. М. Нагорная связывает влияние Некрасова не только на поэтов демократического лагеря, но и на лириков «чистого искусства» с тем, что в их творчество «некрасовская традиция внесла животворную струю реализма и связанного с реалистической поэтикой углубленного психологизма» [100, с. 14].

Содержательный анализ воздействия поэзии Некрасова на последующую русскую поэзию осуществлен и в статье О. А. Седаковой «Наследство Некрасова в русской поэзии». Начиная с общепризнанного факта о влиянии Некрасова как прежде всего версификационном (переход к доминированию трехсложников), исследовательница связывает формальные перемены в стихе с содержательным уровнем: «Потеснение двусложных стоп трехсложными – менее всего факт истории формы; оно сразу же было осмыслено идейно, даже идеологически: как смена аристократической традиции демократической, «искусственной» художественной системы – «естественной». На многие десятилетия – и после стиховой революции начала века – характерные трехсложные метры (почти без дополнительных примет) остаются достаточно ясной культурной отсылкой: это знак демократической разночинной традиции» [140]. Эта традиция предполагает существенный разворот поэзии к прозе («Новый стихотворный язык стал восприниматься как более прозаичный» [140]), освоение ею бытового, «сниженного» плана реальности, а вместе с ним – и более свободного, приближенного к разговорному синтаксису, живых интонаций.

Другая сторона демократизации поэзии в некрасовской традиции – это ее гражданственность особого качества (также являющаяся визитной карточкой некрасовского творчества), оказавшая влияние на всех последующих поэтов. Особенность гражданственности некрасовского типа в том, что «это позиция социальной совести, социальной вины (социальной виной для русского литератора стало само обособленное частное существование и автономное творчество: «Писатель, если только он / Есть нерв великого народа, / Не может быть не поражен, / Когда поражена свобода», – Я. Полонский), гамлетовская

интуиция невидимых страданий и преступлений, переживание вызова, исходящего из присутствия в мире несчастья, несправедливости, нищеты. Поэт некрасовской гражданской инспирации всегда выбирает сторону страдающих, а не счастливых, гонимых, а не гонителей» [140].

Наконец, особенно востребованная символистами черта некрасовского «прозаизма» в поэзии, определяется О. А. Седаковой так: «Эстетическая апология Некрасова у символистов стала возможной благодаря встрече с новейшим искусством Запада. Теперь в некрасовской некрасивости увидели новую красоту: «красоту наших дней», «красоту трагического» (К. Бальмонт), красоту тривиального (т. е. неклассическую красоту модернизма). В Некрасове – за его способность эстетически передавать зло, низость, обыденность – увидели соперника Верхарна и даже Бодлера (Брюсов). Неуклюжесть, грубость – расхожие характеристики некрасовского стиха – были осмыслены как новая форма (ее блестяще анализировал Белый)» [140].

Представляется, что в этих двух моментах – пафосе гражданственности как «социальной совести» и обращении к прозаическому, низкому плану жизни как опыту эстетической передачи обыденности зла – лежит мостик между некрасовской традицией и художественным миром В. Г. Малахиевой-Мирович.

Стихотворений, которые звучали бы ощутимо по-некрасовски, в ее опубликованном корпусе почти нет, но одно (раннее стихотворение 1887 г.) все же привлекает внимание очевидностью своей некрасовской генеалогии:

Кончен день бесполезной тревоги
И ненужного миру труда,
Отшумел, на житейской дороге
Не оставив живого следа.

И в прошедшем так много их было,
Не оправданных будущим дней...

.....

Тщетно солнце донныне светило

Над бесплодной душою моею [83, с. 7].

Здесь некрасовский трехсложный размер также подкреплен, как видим, некрасовским пафосом «социальной совести», в данном случае предъявляющей героине укоры в бесполезном существовании, в «бесплодности» ее трудов. Но та причина, которая вызывает у героини Малахиевой приступ некрасовской «гражданской скорби», – это уже причина специфически «малахиевская»: упреки к себе как к существу никчемному, маргинальному, видение себя как «бесплодной смоковницы», в которой никто не испытывает потребности. С этой евангельской смоковницей Малахиева соотносила себя в дневниковых записях (от 8 августа 1940 г. [83, с. 475]), и о жизни своей как прожитой бесплодно размышляла еще задолго до смерти (в дневниковой записи за 1938 г.): «В последние годы то и дело подступало к горлу тошное ощущение стерильной бесплодности жизни, нули итогов по всем линиям всех областей ее. И больше всего там, где стихи мои» [83, с. 475]. Таким образом, как видим, некрасовские настроения Малахиева переводит в контекст близких себе проблем, и пафос «социальной совести» появляется у нее в стихотворении, осмысливающим характерную для поэтессы маргинальную позицию в жизни и в литературе.

Однако более прямая связь поэзии Малахиевой с некрасовской традицией проявляется в ее зрелом творчестве – в стихах 1920-30-х гг. и далее, т.е., в той новой поэтике Малахиевой, развившейся в советскую эпоху, в которой Т. Ф. Нешумова видит связь с «барачной» поэзией «лианозовской» школы, в целом так характеризуя творческую эволюцию Малахиевой: «Это старейший автор неофициальной литературы, оставшийся до конца дней верным символистской системе, но, подобно позднему Ф. Сологубу, открывший внутри нее возможности отстраненного реалистического письма (а иногда и острой сатиры) и предвосхитивший многие достижения поэтов лианозовской школы» [83, с. 483]. Заметим сразу, что исследователи творчества поэтов-«лианозовцев» также связывают генеалогию их «барачной» поэзии с некрасовской традицией [21], так что именно в этом общем истоке, очевидно, коренится и типологическая общность поэзии Малахиевой с «лианозовцами».

В дальнейшем нам предстоит подробнее проанализировать стихи Малахиевой, воссоздающие ужасную повседневность советского мира, поэтому здесь остановимся только на стихотворениях, наиболее ярко отмеченных влиянием некрасовской традиции. К таковым нужно отнести, прежде всего, цикл «Матери», созданный в 1929 г., сразу после смерти матери Варвары Григорьевны, и примыкающие к нему более поздние стихотворения («Ты ко мне приходила, родимая...» (1931 г.)). В этих стихах воспроизводится такая особенность некрасовской поэтики, как их связь с народным причитанием, на которую указала О. Седакова. Отмечая тотальную распространенность у Некрасова особого рода полифонизма – «обращенной речи, рассказа в форме беседы с тем, о ком этот рассказ ведется», – О. Седакова отмечает: «обращенный рассказ мотивирован традицией причети, в которой свойства покойного и вся его жизнь сообщаются как бы ему самому» [140]. Рассмотрим, как эта поэтика реализована в стихотворении «Кружечка. Сода. Рука терпеливая...»:

Кружечка. Сода. Рука терпеливая

Долго искала ее поутру.

Сердце сжималось любовью тоскливою:

«Что как без дочери к ночи умру?»

«Голос недобрый. Больная. Сердитая.

Знаю, что в тягость ей это житье.

Женская доля ее непокрытая.

Господи, призри на немощь ее».

Синий кувшинчик. Купелью последнею

Был он для слепеньких ветхих очей.

Тут же подсвечника башенка медная,

Бабушкин дар для карельских свечей.

Тикает маятник-страж над могилою,

Счетчик ночей одиноких и дней.

.....

Жить и при жизни тебя приучила я

Молча, как в царстве теней [83, с. 154].

Стихотворение открывается картиной одиночества больной старухи, переданного через бытовую деталь, подчеркивающую ее беспомощность (нащупывание вслепую кружки с содой). Из внутреннего монолога старухи дальше становится понятно, что у нее есть дочь, которая постоянно занята, несчастна и измучена заботами («Больная. Сердитая»), и потому мало внимания уделяет матери и неласково с ней обращается. Но в мыслях матери нет осуждения дочери – ее суровость мать тут же оправдывает несчастной и тяжелой жизнью (при этом употребляется выражение «женская доля», устойчиво ассоциирующееся с Н. Некрасовым), так что объективно в стихотворении рисуется картина тяжелой и жестокой жизни, равно угнетающей и мать, и дочь. В третьей строфе стихотворение возвращается к повествовательно-описательной манере (и это тоже деталь прозаической поэтики, репрезентирующей некрасовскую традицию), однако упомянутые здесь окружающие умирающую женщину вещи представлены в своей уже не бытовой, а почти сакральной функции («синий кувшинчик» как «последняя купель», подсвечник, предназначенный для церковных свечей). Эта особенность изображения бытовых предметов как сакральных переводит бытовое измерение в план вечности, сообщая стихотворению еле намеченный, но ощутимый торжественный тон, благодаря которому текст переводится из бытового в поминальный регистр. А последняя строфа вводит в стихотворение уже собственно «обращенную речь» дочери к умершей матери, которую можно в контексте стихотворения интерпретировать и как поминание, и – прежде всего – как покаяние, как голос совести, укоряющей дочь в том, что при жизни она мало смогла дать тепла и любви своей матери. Представляется, что, благодаря ощутимому некрасовскому контексту, в этом стихотворении и поминальные, и покаянные мотивы звучат выразительнее.

Теперь рассмотрим еще один контекст поэзии Малахиевой, который можно считать формирующим и, по ее собственному мнению, наиболее существенным для нее. Это контекст символизма, в период нарастающего влияния которого и сложилась ее поэтическая система. Поэтесса испытала это влияние в полной мере, считая в течение всей своей долгой жизни, что «поэзия – настоящая – ...именно тем и важна, что дает чувство реальности того мира, о котором говорит символика образов поэта и музыка формы, в какую они отлиты» [83, с. 503-504]. Духовные устремления Малахиевой-Мирович были как нельзя более созвучны символистскому видению мира и символистскому «двоемирию» в поэзии: это вечная направленность от быта к бытию, от пределов исторического пространства-времени в «этернистский» континуум, от материального мира явлений к идеальному миру духовных первоначал, а отсюда – сосредоточенность в тематике творчества на «вечных вопросах» добра и зла в их не только историческом, но и метафизическом измерениях, смерти и бессмертия, тотальной одухотворенности природного мира, поисках Бога и тех начал в человеческой душе, которые приближают человека к Богу.

Формирующее воздействие символизма на художественный мир Малахиевой-Мирович обусловило постоянство как эксплицитного, так и имплицитного диалога с символизмом в ее поэзии на протяжении всей долгой жизни поэтессы и независимо от перемен, которые претерпевала ее поэтика. Однако, на фоне постоянной и ровной обращенности поэзии Малахиевой-Мирович к символистскому контексту, среди символистов явственно выделяются, на наш взгляд, два автора, особенно близких поэтессе. Это Ф. Сологуб и Ин. Анненский. Поэзия Малахиевой обнаруживает системные переклички с творчеством обоих поэтов-символистов как на уровне множественных частных реминисцентных отсылок, так и на уровне общих особенностей мировосприятия и, соответственно, художественного миромоделирования.

В частности, с Сологубом, по нашему мнению, ее сближает резко оценочный характер символистского двоемирия. Как и знаменитый «декадент», Малахиева выстраивает в своих стихах жестко выдержанную оппозицию мира

«посюстороннего» и мира «иног», причем первый тотально подвержен злу и деструктивным силам, а второй, подобно сологубовской «звезде Маир», являет собой благую альтернативу первому. Принципиально отличает эту структуру у Малахиевой от Сологуба лишь то, что локусом добра у нее является не фантастическая звезда, а все-таки обретаемые на земле «заповедные» миры детства, природы и искусства. К ним, как и сологубовский герой к своей «звезде Маир», бежит героиня Малахиевой от зла этого мира, в них обретает истину и успокоение и черпает душевные силы (впрочем, детская тема и образы детей у Малахиевой тоже пересекаются с Сологубом, в одном из стихотворений которого читаем: «Живы дети, только дети, - / Мы мертвы, давно мертвы» [148, с. 185]; подробно метафизика детства у Сологуба исследована в монографии М. Павловой [113]; на важность мира детей у Сологуба как светлой альтернативы «злему мареву жизни» указывает и И. Хольтхузен [175, с. 300]).

А с И. Анненским Малахиеву-Мирович сближает предельная нравственная напряженность поэтического мира. В нем, как и у Анненского, по сути, нет неодушевленных предметов: не только люди и животные, но и растения, и предметы окружающего мира являются живыми и способными страдать и сострадать существами. «Мука идеала» и «мучительный вопрос... совесть» эмоционально наполняют поэзию Малахиевой-Мирович, подобно тому, как это происходит у Анненского. И в целом этот автор, который пришел в литературу под псевдонимом «Ник. Т-о» и, будучи «нашим величайшим символистом» (Н. Пунин), среди своих современников при жизни остался мало оцененным, особенно близок Малахиевой именно в силу скромности своей литературной позиции. Она, как мы помним, тоже никогда не претендовала на то, чтобы войти в круг профессиональных поэтов и играть какую-то заметную роль в литературной жизни своей эпохи. Подобно Анненскому, она всегда старалась держаться в тени, добровольно вписав себя в «маргинальную» парадигму русской поэзии XX в.

На фоне указанных принципиальных, формирующих основы художественного мира сходений с Сологубом и Анненским, поэзия Малахиевой-Мирович, естественно, содержит также множество конкретных

диалогических пересечений со стихами обоих выдающихся символистов, и в этих цитатных обращениях к близким по духу поэтам с дополнительной глубиной и яркостью раскрывается поэтическая личность самой Малахиевой. Обратимся к наиболее значимым отсылкам к текстам Сологуба и Анненского в стихах поэтессы и проследим, какая дополнительная семантика возникает в них благодаря интертекстуальной составляющей.

Начнем с цитатного диалога с Ф. Сологубом. Наибольшее количество переключек с его текстами возникает в стихах Малахиевой в оценочном поле понятий жизни и смерти. Как известно, в индивидуальной мифологии Сологуба жизнь последовательно оценивается как зло, тогда как смерть предстает благой избавительницей от тягот жизни. Соответствует такой оценочной инверсии и образность жизни и смерти в поэзии Сологуба: жизнь – это злая колдунья, «дебелая бабища», ведьма, тогда как смерть – желанная «невеста».

Но если сологубовский «миф о жизни как зле и лжи» [37, с. 40] оформляется с наибольшей полнотой в 1900-х гг., то соответствующие сологубовские мотивы в поэзии Малахиевой-Мирович чаще всего проявляются в 1920-х гг. Более ранним примером созвучных Сологубу мотивов у Малахиевой можно считать стихотворение «Унеси меня на волке сером...» 1915 г., содержащее образ жизни-ведьмы и развивающее близкий Сологубу мотив бегства от жизни в мир фантазии и сказки (напомним, что Сологуб сам говорил, что с детства испытывал потребность в таком бегстве и потому самой близкой себе книгой считал «Дон Кихота», отождествляясь с бедным идальго, «бежавшим» от грубой реальной Альдонсы к прекрасной вымышленной Дульсинее):

Унеси меня на волке сером,
Унеси меня, Иванушка, домой,
В наше царство, за леса и горы,
Далеко от жизни – ведьмы злой [83, с. 175].

Более концептуальную отсылку к художественному миру Сологуба содержит стихотворение 1922 г. «Надо, надо вспомнить мне иное...», в котором

Малахиева создает собственный вариант сологубовского образа жизни как «бабищи дебелий и румяной» - образ жизни как «сердитой няни»:

Надо, надо вспомнить мне иное.

Что – не знаю и не знаю – как.

Я дитя недужное, слепое

У сердитой няни на руках.

Глупой песней память отбивает,

Заливает недуг молоком

Злая няня, треплет и бросает

В колыбель меня ничком.

Отожми мне сок зеленых маков,

Злая няня, дай мне соску в рот.

Я навеки перестану плакать

И тебя избавлю от хлопот [83, с. 212].

О поразительном образе жизни – «дебелой бабищи» у Сологуба говорили почти все его критики (Н. Тэффи, В. Ходасевич и др.), но важно, что на этот образ обратил внимание и Лев Шестов в своей статье о Сологубе: «Жизнь, обыкновенная, прославленная поэтами жизнь, о которой Шиллер говорил *das Leben ist doch schön*, Сологубу представляется румяной и дебелий бабищей. Она кажется ему грубой, пошлой, лубочной» [184]. Поскольку Шестов был для Малахиевой-Мирович одним из самых близких людей и самых важных для нее собеседников, его видение поэтической личности Сологуба и основных акцентов его поэзии не могло так или иначе не иметь значения для Малахиевой. Поэтому акцентированное внимание к образу «дебелой бабищи» жизни у Шестова можно считать дополнительным косвенным аргументом в пользу того, что за образом жизни – «злой няни» у Малахиевой прочитывается «дебелая бабища» Сологуба.

Сологубовские мотивы звучат и в лирическом сюжете стихотворения «Надо, надо вспомнить мне иное...»: героиня стихотворения жаждет

освободиться от «опеки» «злой няни»-жизни, и способом такого освобождения выступает смерть. Как упоминалось выше, мотив смерти-освободительницы исследователи дружно причисляют к наиболее существенным мотивам поэзии Сологуба.

Смерть-избавительница фигурирует и в других стихотворениях Малахиевой, закрепляя тем самым постоянство присутствия сологубовского контекста в них. Отметим в этом ряду, прежде всего, стихотворение 1918 г. «Сестре моей смерти», название которого актуализирует интертекстуальную призму прочтения этого произведения, поскольку прямо отсылает, как минимум, к двум значимым текстам – к «Гимну творению» Франциска Ассизского, в котором, утверждая родственное приятие всего, что создано Богом, святой Франциск называет смерть сестрой, и к лирической книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь». Отсылка к Франциску формирует в стихотворении Малахиевой адекватный ее мировоззрению религиозно-ценностный вектор: «босой монашек», обручившийся с бедностью и среди самых лютых тягот земного бытия не забывавший о главной Божьей заповеди – заповеди радости – особенно внутренне близок Малахиевой-Мирович. Она тоже сознательно выбрала в жизни удел нищеты и бездомности – и даже в самые тяжкие годы не предавалась унынию и отчаянию, сохраняя бодрость духа и благожелательную открытость по отношению к людям и к миру. Отсылка же к Пастернаку в данном стихотворении представляется полемической. Учитывая однозначно выраженное в дневнике Малахиевой негативное отношение к творчеству Пастернака в целом («поэзия – настоящая – не Мандельштамов и Пастернаков, именно тем и важна, что дает чувство реальности того мира, о котором говорит символика образов поэта и музыка формы, в какую они отлиты» [85, с. 503-504]), можем предположить, что певица «сестры... жизни» поэтесса считала несколько поверхностно гедонистичным, не улавливая за его восторгами перед земным бытием глубокой метафизической перспективы, стремления к вечности. Именно такое стремление постулируется в стихотворении «Сестре моей смерти», обращаясь к которой, героиня стихотворения выражает веру в то,

Что в царстве благостном твоём,
 В твоей прохладной светлой сени,
 Земным сожженная огнем,
 Найду я к Вечному ступени [83, с. 317].

Сологубовское отношение к смерти как избавительнице от земной тяжести поддержано в процитированной строфе также образом «земного огня», сжигающего героиню при жизни. В поэзии Сологуба неоднократно встречается образ солнца – подателя жизни – как огнедышащего дракона (например, в стихотворении «Змий, царящий над вселенною...»), и потому в стихотворении Малахиевой-Мирович за апологией смерти и отрицанием жизни особенно явственно прочитывается сологубовская мифология смерти и жизни.

Однако, на фоне сходства ярче выступают отличия. Если избавление от земных мучений и успокоение в смерти для Сологуба выступают конечными целями устремленного из жизни в смерть героя, то Малахиева и смерть видит не как конечную успокоительную цель земного пути, а как рубеж на этом пути, вертикально направленном «к Вечному». Именно акцентированная метафизическая вертикаль в поэзии Малахиевой, ее сконцентрированность на поиске высшей Истины создает в ее стихах особенную интонацию духовного сосредоточения, придавая ее лирике сходство с духовными стихами.

В духе Сологуба смерть предстает желанной гостьей и в другом стихотворении Малахиевой-Мирович – «Чудная странница...» (1928 г.). Смерть здесь предстает убогой нищенкой, отличающейся тем, что у нее «звезды горят вместо глаз». При встрече с нею всякий «станет как вкопанный, / После, как сноп, упадет» [83, с. 321], поэтому все разбегаются от нее в панике, и лишь героиня стихотворения ждет ее, как долгожданную гостью:

Что ж ты, родимая,
 Что ж ты, желанная
 Странница, мимо прошла?
 Старицей чтимую,
 Гостьюшкой званую,

Ты бы к нам в избу вошла [83, с. 321].

Прозрачный смысл этого стихотворения не нуждается в дополнительной интерпретации, только отметим, что приглашение смерти как желанной гостьи здесь, с одной стороны, продолжает сологубовскую мифологию смерти, а с другой – предвосхищает написанное через одиннадцать лет в отчаянии ахматовское стихотворение «К смерти» («Ты все равно придешь – зачем же не теперь?..»), вошедшее в «Реквием».

В соотнесении с обоими контекстами – сологубовской поэзии 1900-х гг. и ахматовской поэзии эпохи сталинского террора – хорошо видно, что поэзия Малахиевой-Мирович выступает своеобразным связующим звеном между этими эпохами: в советское время (конец 1910-х – начало 1930-х гг., на которые приходится пик поэтической активности Малахиевой) она сохраняет вертикальный метафизический вектор, заданный ее творчеству эпохой символизма и религиозного ренессанса начала века, и в то же время уже несет исторический отпечаток гибельных десятилетий революции и террора. В стихотворении «Чудная странница...» образ мечущегося и гибнущего под взглядом смерти народа уже наделен исторической конкретностью, а дата написания стихотворения – 1928 г. – служит дополнительным фактором формирования исторического смысла данного произведения.

Подытоживая разговор о сологубовском интертексте поэзии Малахиевой-Мирович, отметим, что, помимо закономерных переключек между поэтами в пространстве близких обоим тем жизни как зла и смерти как освобождения, привлекает внимание тот факт, что наиболее значимые переключки с Сологубом поэзия Малахиевой дает не в эпоху Серебряного века, а уже в советские годы. Представляется, что активное обращение поэтессы к мрачной, безнадежной поэзии Сологуба именно в эту эпоху отражает ее общую оценку советской жизни и пессимистическое видение собственного и общенародного будущего в советской стране.

С поэзией Анненского в стихах Малахиевой находим также несколько значимых переключек, но тут интересно то, что эти переключки не могут быть

вызваны стихами Анненского, к которым они отсылают – это стихи, написанные гораздо раньше соответствующих текстов Анненского, так что в них мы обнаруживаем бесспорное типологическое сходство лирических мировосприятий певца «потревоженной совести» и его скромной современницы.

В первую очередь, обратимся к стихотворению «Тихо плачут липы под дождем...», написанному Малахией-Мирович еще в 1888-1889 гг. Оно ощутимо перекликается со стихотворением Анненского «Октябрьский миф», ознакомиться с которым поэтесса не могла раньше, чем вышел «Кипарисовый ларец» (1910 г.), в состав которого входит данное стихотворение. Сюжетно-композиционно «Октябрьский миф» выстроен вокруг одной стержневой метафоры – плачущего слепца. Ночной дождь представляется герою оступающимся о крышу слепым, и охваченный жгучей жалостью герой уже не может отличить своих слез от слез слепого, «что бегут из мутных глаз / По щекам его поблеклым / И в глухой полночный час / растекаются по стеклам» [4, с. 83]. У Малахией находим образ плачущей ночи, содержащий, помимо внешнего сходства (олицетворенная природа, время суток ночь, шаги, плач), родственную Анненскому интенцию сострадания всему живому:

Вот и ночь. Душиста и темна,
 Подошла неслышными шагами,
 Обняла уснувший мир она
 И кропит, кропит его слезами [83, с. 7].

Конечно, сила и художественная выразительность образа у Малахией неизмеримо меньше таковых у Анненского, но общее сходство и заложенный в образе ночи смысл бытия как страдания позволяют говорить, что в поэтическом мировосприятии Малахией были существенные, определяющие художественную картину мира черты, родственные этически напряженному мировидению Анненского.

Еще один ранний текст поэтессы, который по времени своего возникновения исключает влияние Анненского и в то же время содержит легко уловимое сходство с его стихами, – это стихотворение «Я люблю полусон...»,

созданное в 1897-1898 гг. Оно коррелирует, в частности, со стихотворением «Я люблю», которое, так же, как и «Октябрьский миф», впервые увидело свет в составе «Кипарисового ларца». Сходство обоих текстов носит системный характер. Оба они одинаково организованы на сюжетно-композиционном уровне – это тексты, представляющие перечислительные ряды того, что любят их лирические герои; соответственно, оба стихотворения начинаются со слов «я люблю». Одинаково разворачивается и смысловая структура этих текстов: от детального перечня всего любимого оба поэта переходят в финале к обобщению-выводу, и даже смысл этих выводов оказывается абсолютно идентичным: и Анненский, и Малахиева-Мирович завершают свои стихотворения общесимволистским признанием наивысшей ценности того, что неизреченно. У Анненского: «Я люблю все, чему в этом мире / Ни созвучья, ни отзвука нет» [3, с. 106]; у Малахиевой-Мирович это, соответственно, «все то, что язык / Не умеет сказать» [83, с. 11].

Наконец, отметим переключку с Анненским, выявляющую еще одну черту сходства двух поэтов – пластичность их систем поэтики, способность использовать самые разнообразные приемы и лексико-стилевые элементы. В частности, речь идет о стихотворениях Малахиевой-Мирович «Сергеюшке» (1924 г.) и Анненского «Человек», главным приемом в которых является создание картины жизни человека при помощи междометий и словечек «детского» языка, причем в обоих случаях междометия играют роль обобщающих формул, а некоторые «слова» даже совпадают («бо-бо»).

Таким образом, подытоживая анализ межтекстовых взаимодействий поэзии Малахиевой-Мирович с поэзией двух наиболее внутренне близких ей символистов, можем заключить, что эти взаимодействия носят как контактный (в случае Сологуба), так и типологический (в случае Анненского) характер, но в интертекстуальном диалоге с символистами всегда полнее раскрывается индивидуальная специфика художественного мировидения В. Г. Малахиевой-Мирович.

Наконец, нельзя не обратить внимания на еще один важный контекст поэзии Малахиевой-Мирович – это контекст религиозной поэзии. О специфике религиозного чувства Малахиевой речь шла в первом параграфе данной главы, поэтому теперь констатируем, что ее «внецерковное», но глубокое христианское чувство проявлялось не только в образе жизни, но, конечно, и в поэзии. Религиозное измерение постоянно присутствует в ее стихах, и, следовательно, есть необходимость рассмотреть их на фоне других религиозно окрашенных явлений в русской поэзии XX в.

Тема диалога между поэзией и религией в литературе XX в. настолько обширна, что очертить ее здесь не представляется возможным, поэтому обратимся к соответствующим исследованиям обобщающего характера. В российском литературоведении в последние десятилетия сформировалось целое «православное» направление, которое преимущественно рассматривает литературу как форму воплощения религиозных традиций, религиозного воспитания читателя или непосредственную трансляцию религиозного опыта (наиболее известными работами этого направления можно считать исследования И. А. Есаулова о «соборности» и «пасхальности» русской литературы [42], [43]). Однако, исследования традиционно православной направленности отличаются некоторой мировоззренческой ограниченностью, тенденциозностью и отступлением от научной объективности (суждения «православных» литературоведов нередко носят оценочный характер), поэтому нам представляется более обоснованным опираться на разработки тех ученых, которые придерживаются объективистского взгляда на проблему.

К проблеме взаимодействия религии и культуры (включая литературу) обращались такие классики литературоведческой науки, как С. С. Аверинцев [2], В. Н. Топоров [159], [161], Н. А. Струве [150]. Систематичный анализ основных направлений религиозно-философской мысли в ее взаимодействии с литературой проводится в трудах К. Г. Исупова [52]; в отечественном литературоведении религиозный фундамент литературы и культуры исследуется в работах С. Д. Абрамовича [1], М. Ю. Чикарьковой [181] и др. ученых. Религиозная

составляющая поэзии Серебряного и XX вв. активно осмысливается и самими участниками литературного процесса (О. Седакова, С. Кекова), и исследователями, так что наработанный материал уже дает возможность для построения типологий и широких обобщений, которые произведены, в частности, в фундаментальной монографии Н. И. Ильинской, посвященной религиозному аспекту поэзии двух рубежей XX в. [50].

Справедливо отмечая активизацию религиозных поисков в искусстве кризисных эпох (к таковым относятся и оба рубежа XX в.), исследовательница выявляет на материале поэзии начала и конца XX в. весь возможный спектр воплощений религиозности и выстраивает типологию реализаций религиозно-поэтического сознания в русской литературе XX в. В частности, Н. И. Ильинская выделяет традиционно-догматический, парахристианский, экзистенциальный и внеконфессионально-религиозный типы религиозно-поэтического сознания и анализирует те художественные стратегии, в которых проявляется каждый из них. Так, традиционно-догматическое сознание «располагается в семантическом поле христианских/православных ценностей» [50, с. 139] и «включает три духовных вектора – традиционно-православный, юродство ..., демонстрирующее религиозно-эстетические феномены национальной ментальности, и общехристианский» [50, с. 140]. Парахристианское религиозно-поэтическое сознание реализуется в «культурно-религиозном» и «национально-религиозном» вариантах [50, с. 172], и к первому из них близко подходит экзистенциальная модель религиозно-поэтического сознания, в которой «религиозно-философские мотивы дополняются экзистенциальными обертонами (трагедия одиночества, мотив молчания, метафизические бездны, смерть и Вечность...)» [50, с. 206]. Наконец, во внеконфессиональном типе религиозно-поэтического сознания Н. И. Ильинская подчеркивает его открытость оккультным и эзотерическим учениям, а в литературе советской эпохи к данному типу относит «сакрализованное сознание тоталитарной культуры» [50, с. 267] и анализирует стратегию его деконструкции в литературе русского концептуализма.

Представляется, что в рамках разработанной Н. И. Ильинской типологии творчество В. Г. Малахиевой-Мирович вписывается в экзистенциальную модель религиозно-поэтического сознания, тем более, что влияние экзистенциализма Л. Шестова на свое духовное формирование сама Малахиева признавала и даже подчеркивала. Свойственные экзистенциальному направлению религиозной поэзии мотивы одиночества, «метафизической бездны», отчаяния, «смерти и Вечности», достраиваясь иными мотивами, реализуются в художественном мире поэтессы достаточно ярко и постоянно, в многообразных образных воплощениях. Рассмотрим лишь самые характерные примеры. Наиболее очевидно экзистенциалистская основа (реализованная в настроениях одиночества и «заброшенности») проявляется в мотиве поэзии Малахиевой, который можно определить как мотив «сорванного растения». В этом мотиве раскрывается также сложность и многомерность мировосприятия поэтессы, неоднозначность ее лирического переживания.

В стихотворении «Шевелится дождик под окном...» образ сорванного растения репрезентирует липовый цветок, опавший с дерева. Еще живой, но уже оторванный от родной древесной кроны, он погружен в одинокую тоску, и судьба этого ждущего «милосердной смерти» [83, с. 10] цветка лирически воплощает в стихотворении «утрату дней былых», которая «все болит». В другом примере образы сорванных цветов приближаются по своему смысловому наполнению к библейскому образу зерна:

Если с ветки упала жемчужина
И в дорожной грязи растворилась,
Это – радость, это – нужное,
Не жалей, что так случилось.

Если с яблони белой слетели
Ароматные рои цветов –
Ближе к гибели, ближе к цели,
К дальней жатве неведомых цвету плодов [83, с. 29].

Гибель на земле здесь становится необходимым условием нового рождения за пределами земного бытия – в «дальней жатве», очевидно, символически воплощающей вечную жизнь.

Но упавший плод может в стихах Малахиевой воплощать сиротство и грусть без всякой утешительной метафизической перспективы – как «чахлый клад золотой» упавшего с ветки осеннего яблока, чей заброшенный вид, так же, как и плачущий дождь, отвечает «думам черным» героини стихотворения «На осенние флоксы, на бархат вербен...» [83, с. 312-313]. Здесь экзистенциалистское настроение безнадежности воплощено в полной мере.

Еще более личную лирическую проекцию дает образ мертвого листа в стихотворении «Седая изморозь ложится на траву...». Здесь чувствуется ассоциация этого мертвого и лишнего в круговороте жизни листка с лирическим «я» Малахиевой, поскольку в ее жизни и поэзии трагически воплотилась позиция изгоя (маргинала, или «приживалки», как она сама говорила):

И только мертвый лист, сорвавшись с высоты,
 Порою шепчется с кустарником сухим:
 Быть может, вечен мир, но где же я и ты?
 Быть может, вечен мир, но мы прошли, как дым [83, с. 17].

Жалкой предстает и судьба листьев, гонимых ветром, которые «жизнь потеряли, / А бурь боятся» [83, с. 18], хотя в другом случае эти же осенние листья становятся символом смиренной покорности смертной судьбе:

Летят, летят и падают смиренно
 На листья павшие все новые листы.
 В день солнечный кончина их блаженна,
 И тишины полна, и красоты.

Нет с деревом печали расставанья.
 Не жалко им, что лето их ушло.
 Полет, покорность, нежное мерцанье,
 Аминь всему, что в смерть их унесло [83, с. 105].

Ту же мысль несет образ листьев и в стихотворении «Шепчутся листы...» [83, с. 320], и смерть листьев непременно наводит на мысль о скоротечности жизни:

Желтый лист на тонкой ветке –
 Золотая колыбель,
 В ней ребенок огнецветный,
 Чье прозвание – Капель.

Покачается малютка
 В колыбели золотой
 От рождения минутку
 И смешается с землей [83, с. 151].

Однако на первый план в семантике данного мотива все же выходит лично близкая поэтессе тема изгойства, сиротства, часто сопряженная также с темой болезни – как в стихотворении «В черном платке, с ногой забинтованной...», где образ падающих на землю «листа за листом» ощутимо перекликается с немощью героини («недуги рушат приют мой ветшающий» [83, с. 150]). В другом стихотворении героиня сравнивает себя со «стеблем сломанным, завялым» [83, с. 194], а «больной» здесь предстает уже ее уставшая от одиночества душа. Но и такой «недужный», «бесполезный» сухой стебелек все же зачем-то нужен в мире – и говоря об этом, поэтесса говорит о всех одиноких, невостребованных жизнью, несчастливых людях (к которым, как уже было сказано, она причисляла и себя):

О, ничто, никто не сгинет,
 И сухое былие,
 Проведя сквозь пламень, примет
 Бог во царствие свое [83, с. 164].

В итоге, как видим, экзистенциалистский мотив сиротства, заброшенности, потерянности и одинокой смерти, метафорически воплощенный у Малахиевой в образной парадигме сорванных растений, коррелирует с традиционным

евангельским мотивом зерна («...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; А если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Иоанна 12,23-25)) и в целом – с евангельской истиной о том, что Царство Божие открыто, в первую очередь, для тех, кто в земной жизни были самыми гонимыми и несчастными. Таким образом, экзистенциалистские смыслы и мотивы вписаны у Малахиевой в более широкую общехристианскую мировоззренческую позицию и, кроме того, спроецированы на ее личное тяготение к маргинализму, в котором поэтесса видела реализацию именно христианской позиции отречения от земных благ и привязанностей.

В целом эта общехристианская, внеконфессиональная позиция реализована в художественном мире Малахиевой-Мирович на всех уровнях пространственно-временной структуры, образности и сюжетно-мотивного репертуара и коррелирует, прежде всего, с символистской картиной мира, на которую поэтесса ориентировалась в своем художественном опыте. В дальнейшем мы будем выявлять эти черты культурно-религиозного сознания в ходе анализа базовых характеристик поэтического мира Малахиевой, однако его религиозная составляющая могла бы стать темой отдельного исследования, за рамками данной работы.

В дополнение к сказанному только отметим, что не все стихи Малахиевой могут быть вписаны только в экзистенциальную или культурно-религиозную парадигму религиозно-поэтического сознания. Особняком стоит единственная опубликованная при жизни поэтессы книга стихов «Монастырское» (опубликована в 1923 г., но содержит стихи, написанные в 1915 г.), в которой реализованы и национально-религиозный, и даже отчасти религиозно-догматический типы мировидения.

Когда-то, приблизительно, в те годы, когда писались стихи для «Монастырского», Малахиева услышала по своему адресу от Т. Щепкиной-Куперник (с которой они были в приятельских отношениях), определение: «Монастырская душа!» [83, с. 457]. Возникает впечатление, что не столько в

реальном биографическом опыте (который, как мы убедились выше, никогда не вписывался в какие-либо догматические рамки и параметры «воцерковленности»), сколько в сборнике «Монастырское» Малахиева реализовала все потенции своей души как «монастырской», т.е., прежде всего, способной подчиниться строгому своду правил монастырской жизни и принять его как свой.

Сборник представляет собой, по сути, стилизацию коллективной полифонической лирической исповеди обительниц православного монастыря – «черниц», «невест Христовых», «рясофорных» и «старниц» (четыре раздела книги озаглавлены соответственно этими наименованиями категорий пребывающих в обители женщин). Их жизнь в монастыре раскрывается изнутри – через размышления о Боге и бытовые заботы, переживания искушений и соблазнов, затаенные страсти и тихие, бесхитростные радости.

Все стихотворения, кроме «Эпилога» и двух стихотворений из раздела «Черницы», в своем субъектном строе содержат ролевую основу – это или рассказы обительниц монастыря от первого лица, или диалоги, в которых раскрываются характеры монахинь. Язык стихов «Монастырского», соответственно, стилизован: он представляет собой характерную для воцерковленных людей разновидность разговорной речи, в которой бытовое просторечье органически соединено со словами церковного обихода, литургической лексикой, церковнославянизмами и т.п. В этих простых рассказах раскрывается, однако, совсем не простая жизнь в монастыре, где у каждой насельницы есть своя внутренняя жизнь и напряженная борьба со своими пороками, сомнениями, искушениями, слабостями и т.д. У каждой из персонажей-«рассказчиц», как правило, обнаруживается своя драма: одна оказывается в монастыре из-за несчастливой и еще не забытой любви («Помяни черничку Татьяну, / Как слышишь колокол мой» [83, с. 55], - обращается она к своему бывшему возлюбленному, женившемуся на другой); другая «умирает» по священнику, который служит у них в монастыре; третья тяжело болеет и мечтает поскорей увидеть «невидимый Град»; кто-то не может справиться с унынием, или

с «непокорным» сердцем, или со своим «каменным... нечувствием» [83, с. 64] и т.д. И в этих переживаниях несовершенства своей души, в недовольстве собой сквозь ролевые маски проглядывает лирическое «я» самой Малахиевой и те настроения, которые характерны для ее неролевой лирики. И прежде всего – это настроение отречения от земного ради духовного и чаяние вечной жизни за пределом земного пути, которое с окончательной определенностью звучит в «Эпилоге» и тем самым подытоживает лирический сюжет всей книги:

Во благостном успении
 Почует жизни даль –
 Земное устремление,
 Греховная печаль.

Проснулись звезды млечные,
 Сияют и горят.
 За аркой их – Предвечного
 Воздвигся Новый Град [83, с. 73].

Таким образом, и в композиции, и в лирическом сюжете (движении настроений и переживаний), и в интонационном, лексическом, образном строе книги «Монастырское» словно эксплицирует себя некая сверхличная, собирательная «монастырская душа», в которой свое частичное воплощение находит и лирическое «я» автора.

В итоге можем сделать вывод, что религиозное сознание Малахиевой, эксплицированное в ее стихах, отличается многомерностью и реализуется в спектре воплощений от экзистенциального до традиционно-догматического, в целом тяготея к синтетичности. В этой синтетичности, не позволяющей однозначно причислить поэзию Малахиевой ни к одному из четко выявляемых типов религиозно-поэтического сознания, заключается своеобразие религиозного мировосприятия поэтессы.

Выводы к I главе. В данной главе была предпринята попытка выявить те биографические факторы и литературные контексты творчества

В. Г. Малахиевой-Мирович, которые обусловили его своеобразие. В качестве основного концептуального тезиса было выдвинуто утверждение о том, что поэзия Малахиевой относится к художественным системам маргинального типа, и ее маргинализм обусловлен как особенностями личности поэтессы, так и теми философскими, религиозными и литературными контекстами, которые в наибольшей мере повлияли на нее в период творческого становления. В частности, были прослежены системные связи поэзии Малахиевой с философским творчеством Л. Шестова и проанализирован механизм влияния идей философа на ценностный мир поэтессы, осуществлявшегося как в личном общении, так и в рецепции Малахиевой текстов Шестова – и в первую очередь, его программной книги «Апофеоз беспочвенности». Было выявлено, что именно идеями Шестова обусловлены такие особенности художественной идеологии Малахиевой, которые формируют ее маргинальный характер (прежде всего, апология «внесистемности», независимости от каких бы то ни было социальных структур как главное условие свободного познания мира и свободной творческой самореализации).

Как сковывающая свободу совести социальная структура воспринималась Малахиевой и церковь, так что в ее маргинальном мировоззрении укоренилась религиозность внецерковного типа, и духовным образцом здесь стал для нее отлученный от церкви Лев Толстой; и в книге У. Джемса «Многообразие религиозного опыта» – основном переводческом проекте поэтессы – также красной нитью проходит мысль о сугубо индивидуальном характере религиозного чувства. В целом же, в христианском опыте путь праведника для поэтессы также отождествлялся с социальным маргинализмом и отказом от всех соблазнов семьи, карьеры, достижения высокого социального статуса.

Идеология маргинальности сочеталась у Малахиевой и с эстетической маргинальной стратегией – как было выяснено, те совсем не маргинальные художественные системы, с которыми связан генезис поэзии Малахиевой (поэзия «некрасовской школы», символизм, религиозная поэтическая традиция), в ее

художественной практике также адаптируются к общемаргинальной позиции поэтессы.

Таким образом, в первом разделе, проанализировав биографические факторы, сформировавшие личность Малахиевой, и актуальные для нее литературные контексты, можем констатировать системность выстраивания поэтессой своего творческого пути как реализации маргинальной стратегии как на жизненно-биографическом, так и на эстетическом уровнях.

ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ПОЭЗИИ В. Г. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ

Обращение к изучению пространственно-временных характеристик неизбежно при попытках исследовать специфику художественной картины мира в литературе. «Образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак), предполагает пространственно-временную оформленность постольку, поскольку любое художественное произведение упорядочивает мир, ориентируясь на структурные параметры физического мира, каковыми для человеческого сознания и являются пространство и время. Идет ли речь о миметическом типе литературы, отражающей реальность, либо о постклассическом немиметическом искусстве, создающем собственный, автономный мир – в любом случае время и пространство остаются основными миромоделирующими категориями. Выявляя их специфику в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович, мы, таким образом, сможем определить своеобразие ее художественного мира в его базовых основаниях. В понимании термина «художественный мир» будем опираться на соответствующие труды Д. С. Лихачева [70], В. Е. Хализева [171], М. М. Гиршмана [30], З. Г. Минц [93] и других ученых, акцентировавших внимание на разнообразных аспектах формирования образа мира в художественном тексте.

II.1. Специальные образно-мотивные доминанты и особенности структурирования художественного пространства в лирике

В. Г. Малахиевой-Мирович

Художественное пространство является предметом пристального изучения литературоведов не только в своей естественной связи с временной составляющей художественного мира произведения (неизбежная взаимообусловленность пространственно-временных координат художественного мира в бахтинской терминологии, как известно, носит название «хронотоп»), но и в качестве самостоятельной миромоделирующей категории, сущность которой Ю. М. Лотман определяет так: «...«пространство в тексте есть язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому пространственная

организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей» [75, с. 4]. Универсальность категории художественного пространства, как считают Ю. М. Лотман и ученые семиотической школы, связана с тем, что художественное пространство не только является моделью пространства физического, но и передает в тексте множество непространственных смыслов и связей, требующих структурной оформленности (временных, социальных, этических и др.), в силу пространственности самого человеческого мышления. В. Н. Топоров в классическом исследовании «Пространство и текст» утверждает: ««Представления — не суть в пространстве, но в представлениях есть пространство: то, что в них представляется, представляется как пространственная протяженность. Представляемая пространственность и есть пространство созерцания. Это — поразительное приспособление сознания к внешнему миру; иначе мир не мог бы быть представляемым как „внешний»» [160, с. 227].

Как представляется, универсальность пространственных характеристик художественного мира ярче всего проявляется в поэзии в силу того, что в ней пространство и время в наибольшей степени наделены условностью, на чем акцентирует внимание, в частности, А. Б. Есин: «Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Условность максимальна в лирике, так как последняя ближе всего к искусствам экспрессивным» [44]. В лирике пространство особенно ярко проявлено также в силу того, что в образной поэтической картине мира воплощаются с максимальной полнотой разноплановые свойства художественного пространства — в частности, его реализации и как «субъективного (метафорического) «пространства души»» [92, с. 445], передающего в пространственных образах те или иные свойства субъекта, и как «неких реальных... пространственных контуров художественного универсума» [92, с. 445]. Универсальность пространственного критерия в отношении поэтического художественного мира отражена даже в исследовательской традиции — например, в делении поэтов на «поэтов позиции» и «поэтов пути» [17, с. 882].

В силу всего вышеизложенного, рассмотрим подробнее пространственные характеристики поэтического мира В. Г. Малахиевой-Мирович, для чего проанализируем общие пространственные модели, преобладающие в ее поэзии, а также уделим внимание пространственной образности, т.е., тому предметно-вещественному ряду и природным образам, которыми наполняется это пространство. При этом, к общим моделям художественного пространства мы причисляем, как это сложилось в исследовательской традиции ([48], [178]), универсальные пространственные структуры и оппозиции, выделяемые еще в мифологической картине мира и воспроизводящиеся также и в литературе: «верх/низ», «центр/периферия», «близкое/далекое», «внешнее/внутреннее», «ограниченное/бесконечное» пространство.

Первое, что необходимо отметить по поводу общей специфики пространственной организации художественной картины мира В. Г. Малахиевой-Мирович, это ее соответствие символистскому принципу «двоемирия». Базовые пространственные оппозиции – «верх / низ», «ограниченность / бесконечность», «близкое / далекое», «внешнее / внутреннее» - в поэзии Малахиевой реализуют именно близкое символистам и воспринятое от идеалистической философской традиции видение мира как двойственной структуры, в которой план вечного бытия, план идей является доминирующим и определяющим по отношению к плану материальных явлений.

Рассмотрим, прежде всего, оппозицию «верх/низ», наиболее последовательно реализованную в поэзии Малахиевой. «Верх» как сакральное пространство вечной жизни, красоты и истины находит четкую образную разработку уже в ранних стихах поэтессы – например, в стихотворении 1906 г. «Живая лазурь над вершинами елей...»: «Живая лазурь над вершинами елей / Тепла и бездонна, как любящий взор. / В ней чудная тайна святого веселья./ В ней сумраку духа небесный укор» [83, с. 22]. Не менее показательны и стихотворение 1913 г. «Милый друг, мне жизнь не полюбить...», которое не только реализует оппозицию «верх/низ» как форму «двоемирия», но и прямо отсылает к поэзии В. Соловьева - к его стихотворению «Милый друг, иль ты не видишь...»,

ставшему одной из главных деклараций «двоемирия» в русской поэзии. Малахиева развивает тему горнего и дольного миров, буквально вторя Соловьеву: «Милый друг, земная жизнь темна, / Но светла над нею жизнь иная» [83, с. 42].

Характерно, что в формировании ценностного содержания оппозиции «верх/низ» в ранней поэзии Малахиевой участвует тема любви: в духе того же Вл. Соловьева в стихах Малахиевой 1900-х-1910-х гг. любовь трактуется как связующая нить между землей и небом, между сакральным «верхом» и эмпирическим «низом»: так, охваченных страстью героев стихотворения «Страсть» «несет, несет... хор незримый / Выше солнца и планет» [83, с. 39], а в обращении к возлюбленному героиня Малахиевой восклицает: «Пусть святая нить любви твоей / Между мной и небом не слабеет» [83, с. 42]; или: «Цел над жизнью брачный наш чертог» [83, с. 187].

Но все-таки, наиболее часто оппозиция «верх/низ» осмысливается у Малахиевой на протяжении всех периодов ее поэзии в контексте дуализма человеческой природы, наличия в ней «горней» и «дольней», материальной и духовной частей. Чаще всего у Малахиевой при этом идет речь о тоске души по горним высям среди мирской жизни и о ее бесприютности в этом дольном мире: «О Боже, в день преображенья / Ты дал узреть ей горний свет, / Но в мире дольного свершенья / Ей части нет» [83, с. 44] (1913 г.); «Скучно березам качаться / В мокром тумане. / Скучно и духу вращаться / В душном обмане. / Скоро ль развеются тучи, / Скоро ль на землю падет / Свет животворно могучий / С горных высот?» [83, с. 220] (1928 г.); «- Сосны! Зачем в небеса вы глядите, / Что вы там видите в самом зените? / - То, чего там, где живете вы, нет; / Вашим глазам не открывшийся свет» [83, с. 426], (1949 г.).

Нередко в мотиве тоски души по небу звучит у Малахиевой и мысль о человеческом земном несовершенстве, словно приковывающем к земле: «Лестница моя шатается. / Один конец в небесах, / Другой конец упирается / В земную глину и прах» [83, с. 50]; «Я знаю ужас низвержения / С недостижимых высот» [83, с. 51]; «Растроилась жизнь моя: / Дух – в заоблачных краях. / «Я» души – в земной бреду. / Сердце – в огненном аду» [83, с. 249].

Мысль о небесном мире как родине души звучит и в стихотворении 1938 г. «На старом кладбище», с его сквозной образностью верха («лазурно-туманная даль», птицы, «звездные очи») и рефреном: «Пора бы душе обновиться» [83, с. 400], и в этом примере видно, что оппозиция «верх/низ» связывается у Малахиевой также с темой смерти как перехода в сакральный мир.

И в реализации этой темы оппозиция «верх/низ» часто в пространственной образности представлена в динамике движения от дольного мира к горнему, так что в этом случае в стихах Малахиевой реализуется еще один традиционный символистский мотив – мотив пути как духовного движения. Программное воплощение он нашел в стихотворении 1928 г. «О, Кантакана, конь мой верный!..», в котором волшебный конь несет героя сначала «к вершинам дальним Гималаев», но затем уже в пространство духа, причем вознесению туда могут помешать лишь земные грехи лирического героя: «Как высь надзвездная желанна, / Как горных жаждет дух вестей! / Но не споткнись, о, Кантакана» / О камни злых моих страстей!» [83, с. 291]. Также в ранних стихах Малахиевой к небу может вести любовь («Мой спутник, светлый и таинственный, .../ Меня ведущий к небесам» [83, с. 26] (1911 г.)), но чаще путь к небу осмысливается все-таки как движение за предел жизни: «Я умираю... Я лечу!» [83, с. 24]; «Только в смерти Божье слово / Разрешит нас до конца / от меча пути земного, / Нам пронзившего сердца» [83, с. 88]. Та же мысль звучит и в стихотворении «Ласточка», проникнутом памятью «об ушедшей в горний свет сестре» [83, с. 141]. Но с предельной программной ясностью она выражена в стихотворении 1930 г. «Нет на земле прозрачнее эфира...»: «Нет на земле прозрачнее эфира, / Чем голубое небо Вереи. / Из глубины хрустального потира / Впиваю горнего причастия струи. / И в каждой блестке утреннего света / На серебре обтаявших снегов / Сияют мне бессмертия обеты / И смерти зов» [83, с. 162]. Наконец, идее духовного «вознесения» к потусторонней высоте посвящена целая книга Малахиевой с выражающим эту идею названием – «Огненные ступени». Здесь сквозным мотивом проходит мотив восхождения духа, томящегося «о дальнем», к «свету родины своей», и это восхождение сопряжено с пересечением границы жизни:

«Сквозь смерть пролетая, он верит, он знает, / Что в пламени тленное только сгорает, / А крылья его и целы, и легки, / И слышат касание Божьей руки» [83, с. 235]. Это движение по «огненным ступеням» очищения далеко не всегда успешно, Малахиева судит свою героиню суровым судом и далеко не во всех стихотворениях приводит ее к желанному свету – как, например, в стихотворении «шире, шире, сердце, раздавайся...», где «слабому духу», придавленному «черной тенью» греха, «не взойти на верхние ступени» [83, с. 239]. Таким образом, сюжет духовного восхождения к свету в поэзии Малахиевой отличается повышенным драматизмом и нравственной напряженностью, которыми также окрашивается и пространственная вертикаль ее поэтического мира.

Но «двоемирие» реализуется не только в оппозиции «верх/низ», но и в других пространственных структурах поэзии Малахиевой-Мирович, и тем же смыслом противопоставления пространства сакрального (вечного, совершенного) бытия пространству земной (скоротечной, несовершенной) жизни наделена у поэтессы также и оппозиция «близкого/далекого» (земное «здесь» и сакральное «там»). Далекий идеальный мир ассоциируется с утраченным раем, воспоминания о котором часто посещают душу во сне: «Тоскует дух, и снятся ему страны, Каких в пределах жизни нет» [83, с. 96]; «Жизнь засыпает на ходу, / И смутный сон в нее теснится: / Земля в неведомых цветах. / Жемчужно-алые прибои» [83, с. 289]. Примечательно, что в качестве утраченного рая, которого уже нет в земном пространстве, в одном из стихотворений 1939 г. выступает родная для поэтессы Украина:

Из моей тоски о природе
 Сегодняшней ночью
 Расцвел чудесный сон.
 Какое буйное золото
 Небывало роскошных нив!..
 Ветряков недвижных крылья
 В синеве украинского неба,
 Над рекой дремотные ивы,

Аромат помятых трав...
 ...Но вкрались в сон томленья
 О том, что нет переправы
 На тот блаженный берег
 За неширокой рекой...
 И сон улетел, и проснулась
 Душа в неизбывной тоске [83, с. 405].

Не настаивая на своей версии этого стихотворения, можем все-таки предположить, что Украина здесь превратилась в образ утраченного рая не столько из-за того, что стала не слишком физически доступной для бесприютной и нищей поэтессы, которой уже не к кому было приезжать в эти годы на родину, но и в силу того, что довелось пережить этому краю «небывало роскошных нив». Из дневниковых записей Малахиевой за 1933-34 гг. понятно, что трагедия голодомора была ее постоянной болью в это время, о чем свидетельствует, например, такая запись от 7 мая 1933 г.: «Какой страшной зловещей старухой была я час тому назад. В булочной. Продавщица не хотела отрезать от моего хлеба кусок, который нужно было дать тающему от голода украинцу. Она была ничем не занята и даже играла ножом, а мне в ответ на просьбу говорила: «Проходите, гражданка, не стойте у прилавка». И тут я завопила (и даже кулаком по прилавку застучала): «Вот этот самый нож может пополам вашу жизнь разрезать. И будете ходить под окнами, и никто не даст корки хлеба, узнаете, что значит голод, тогда вспомните этот день и этот час». Она смутилась и стала озираться, вероятно, хотела позвать приказчика, чтоб меня вывели. В очереди кто-то засмеялся.

...я, совсем уже как Иеремия и даже не своим голосом, выкрикала что-то пророчески-грозное о сердцах, поросших волчьей шерстью, о камнях мостовой, которые будут есть вместо хлеба те, кто еще не понимает, что такое голод, и об ожесточении, об окаменении, об озверении. Уже никто не улыбался, а меня, кажется, серьезно собирались вывести. Вдруг из-за прилавка какой-то детина с проломленным носом, украинец, примирительно прошептал: «Бабуся,

бабусенька». Мы с ним вышли при жутком молчании всех. И подумали, верно, что я сумасшедшая» [85, с. 105-106].

Нужно добавить к сказанному, что Украина как воплощение рая на земле, но пока без трагедийно-мемориальных коннотаций, возникает и в более раннем стихотворении Малахиевой – в написанном в 1931 г. «Вдалеке туманным силуэтом...», где пространство Украины как «иное», не совсем посюстороннее задано уже в первой строфе сравнением тополей с мачтами, которые царят в небе, как «в море голубого света» [83, с. 384]. После этого и вся Украина (даже с вполне конкретной «станцией», упомянутой в следующих строках) воспринимается как страна, погруженная в это «море голубого света» и застывшая в совершенстве своего пейзажа:

Станция. Могучие каштаны.
Женственных акаций кружева.
А в степи высокая трава
По верхам колышется майданов.

Плавно реет коршун в небе синем,
Серебрится зеркало реки.
Хутора, левады, ветряки...
Украина это, Украина [83, с. 384].

Таким образом, можем констатировать, что в географическом оформлении идеального, сакрализованного полюса художественного пространства в поэзии Малахиевой Украина заняла заметное место, а образ родины стал для поэтессы одним из существенных воплощений мифологемы утраченного рая.

Синонимичный оппозиции «близкое/далекое» смысл несет в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович и оппозиция «открытого/закрытого» («бесконечного/ограниченного») пространства. Выразительное воплощение она получает, например, уже в раннем стихотворении «Когда сознание не вмещает...» (1913 г.), где пространственной определенностью наделяется само сознание героини, и безумие переосмысливается в стихотворении как выход за пределы

тесного «дома» на свободу и слияние «того, что звали мы сознанием, ...с пламенем миров» [83, с. 31]. Та же метафора продолжена в стихотворении 1917 г. «В сердце лезвие измены...», где также замкнутое «здесь»-бытие противопоставлено безграничному «там»: «Стали тесны жизни стены, / Снится даль надмирных воль» [83, с. 85]. «Камень быта» и «полет всемирного скитанья» противопоставлены друг другу в ценностном плане и в посвященном Л. Шестову стихотворении «Он всех бесправней на земле...» [83, с. 86], и примеры противопоставления безграничного вечного «простора бытия» «тесным граням жития» (как это сформулировано близким Малахией по духу Ф. Сологубом) можно было бы продолжить. Завершая рассмотрение универсальных пространственных оппозиций, реализующих модель «двоемирия» в поэзии Малахией-Мирович, проанализируем лишь одно стихотворение, в котором можно наблюдать все структурные варианты пространственных оппозиций, реализованный через все тот же традиционный мотив пути как духовного движения:

Тропинка дальняя, прикрытая
 Полузасохшею листвою,
 В долинах прошлого забытая,
 Нежданно встала предо мной.

Туда вело ее сияние
 Во мгле осеннего утра,
 Где в серебристом одеянии
 Взнеслась зубчатая гора.

Там, легким куполом венчанная,
 Белела церковь над горой,
 К ней поднималась я, избранная
 Твоей невестой и сестрой.

Но нить судьбы неумолимая
 Меня далеко отвела.
 И мимо церкви, жизни мимо я
 В Невозвратимое ушла [83, с. 192-193].

Путь, забытый в прошлом, предстает ведущей к сияющей вершине «тропинкой», и церковь на горе становится символом идеального сакрального «верха» как цели жизненного пути героини. Но символизирующей истинный «неторный» путь «тропинке» противопоставляется «обманно» вьющаяся «нить судьбы», уводящая героиню и от цели, и от истины – «мимо церкви, жизни мимо». Верх/низ, далекое/близкое составляют здесь масштабный символический «ландшафт» жизненного пути, и в случае Малахиевой это путь маргинальный, путь «мимо».

Именно в этом повороте сюжета пути видится индивидуальное своеобразие поэтессы, в остальном опирающейся в этом и других (в том числе и цитированных выше) своих стихах на типично символистский репертуар пространственных образов. И нужно заметить, что осмысление символистского мотива пути сквозь призму маргинальности происходит не только в стихотворении «Тропинка дальняя, прикрытая...». Такую же модификацию мотива пути (даже с той же формулировкой «мимо») мы обнаружим и в стихотворении 1917 г. «Дикий лес, загадочные страны...», где выстраивается наполненное терниями пространство «тех, кому судьба велела мимо, / Мимо жизни и любви пройти» [83, с. 206]. Маргинальный путь намечен уже и в стихотворении 1913 г. «Кипят мои наговорные травы...»: «Что вам до меня, легионы, / Живущие в грозных провалах небес, / Вашей власти тяжка мне корона, / Мне не нужно ваших чудес. / Я неведомый миру странник / По окраинам дальним земли. / Я бреду, как нищий изгнанник, / От соблазнов мира вдали» [83, с. 33]. Маргинальный путь «по тропинке, затененной / Монастырскою стеной» [83, с. 81] проходит также героиня стихотворения «Я бреду уединенно...», и этот путь ведет ее к обрыву, чтобы «за предельною чертой» оставить «все, что суетно и живо». Маргинальный путь, таким образом, ассоциируется у поэтессы с радикальным отказом от всего мирского, но

осуществляемым вне «стен монастыря» (см. о внецерковной модели христианства Малахией в 1 главе данной работы).

Такое бескомпромиссное отвержение всего земного неизбежно приводит Малахию к мифологии поиска «нездешней» земли в реализации мотива пути, и эта мифология актуализируется в образах Грааля и «далекого Монсальвата» в стихотворении 1918 г. «Да будет так. В мистерии кровавой...». Характерно, что путь к Граалю видится героине стихотворения тоже во сне (как в ряде приведенных выше примеров): «Но снилось мне иное: / И ты, и я торжественным путем, / Предав земле сожжение земное, / В далекий Монсальват идем» [83, с. 93].

Но ощущение маргинальности, своей выброшенности из жизни присуще героине Малахией не только в контексте традиционного христианского тезиса о том, что «последние» в этом мире станут «первыми» в мире ином. Часто у нее встречаемся с экзистенциалистски безнадежным видением своей бесприютности как «глобальной». Так, «из эдемов мира... изгнанник», герой стихотворения «Не шумите, ветры, так приветно...», констатирует: «Для меня нет отдыха и крова, / Ни струи прохладного ручья / Ни в пределах жребия земного, / Ни в иных пространствах бытия» [83, с. 194]. Оппозиция земного «здесь» и сакрального «там» в этих строках, таким образом, снимается: и здешний, и высший миры оказываются для героини одинаково чужими и враждебными.

В дальнейшем это разовьется в обличающие бессмысленную жестокость мира стихи поэтессы 1920-30-х гг., о которых речь пойдет отдельно. Теперь же необходимо до конца выявить специфику пространственной образности поэтессы, обратившись к кругу *природных образов* в ее поэзии, поскольку именно ими наполнено ее художественное пространство в наибольшей степени.

Первое, что сразу бросается в глаза при рассмотрении образов природы в стихах Малахией, это их символический смысл. Можно утверждать, что связь ее поэзии с символизмом ярчайшим образом проявилась именно в пейзажно-природной составляющей картины мира поэтессы, так что природа становится в ее поэзии одним из наиболее последовательных способов воплощения все того же символистского принципа «двоемирия».

Прежде, чем обратиться к анализу наиболее существенных природных образов и типов пейзажей в поэзии Малахиевой, напомним, какое понимание природы было актуализировано символизмом. Прежде всего, оно сформулировано в программном сонете Ш. Бодлера «Соответствия», где природа трактуется как «храм», «чаша символов», откуда в мир людей транслируются некие сакральные смыслы.

В стихотворении Бодлера заложены все основные тенденции художественного осмысления природы у символистов: 1) семиотизация природных объектов, понимание природных реалий как знаков или даже знамений, которые следует научиться «читать»; 2) следующее из первой предпосылки «развоплощение» природного мира в поэзии символизма, что порождает своеобразную девальвацию природных реалий как таковых – в мире символистов они теряют самоценность; 3) образ природы-храма задает символистский вариант натурфилософской лирики – признание природы пространством воплощения Божественного замысла, в котором наиболее полно проявлены красота и гармония мира. М. Эпштейн, в частности, акцентирует внимание на том, что у В. Соловьева, А. Блока и других символистов «красота природы наделяется высшим, идеальным значением» [187, с. 228].

Без сомнения, все перечисленные черты символистского восприятия природы мы найдем у В. Г. Малахиевой-Мирович, но при более пристальном рассмотрении обнаружим и ряд индивидуальных особенностей природной образности у поэтессы, и такие характеристики ее природной картины мира, которые коррелируют не только с символизмом, но и с другими явлениями в литературе XX в.

Итак, как сказано выше, основной особенностью природной образности в стихах Малахиевой является наличие символического плана. Мир природы для поэтессы всегда служил зримым, материальным воплощением вечных смыслов и начал. И среди них на первом плане в поэзии Малахиевой находится таинство вечного бытия, в природе раскрывающееся через диалектику рождений и смертей.

Например, символом обещания вечной жизни может предстать пронизанный светом осенний воздух:

Золотясь и пламенно краснея,
Смотрит лес в синеющую даль.
Как тиха пустынная аллея!
Как светла в ней осени печаль!

Словно реет в воздухе остывшем
Воскресенья радостный обет
И сердцам, безвременно отжившим,
Говорит, что смерти больше нет [83, с. 12]

Символический план прочтения природной образности в этом стихотворении задан в первых строках, прежде всего, его цветовой палитрой – сакральные золотой и пламенно-красный цвета несут смыслы присутствия высших сил, а актуализация плана вечности в хронотопе стихотворения осуществляется через образ бесконечной «синеющей дали». И в других стихах поэтессы мы нередко увидим, как переход от земного к вечному плану происходит через образы неба или бесконечного простора (например, в стихотворениях «Испугано сердце твоей красотой...», «Живая лазурь над вершинами елей...», «На песках бесплодных у моря...» и др.). Но главная мысль, к которой приводит созерцание вечной природы, сформулирована в финале стихотворения – мысль о вечной жизни, которая у Малахиевой укоренена в христианском понимании бессмертия как вечной жизни души (поэтому, например, светлая ива может восприниматься как веха на пути души «к пустыням Синая» [83, с. 102]).

Смерть в природном круговороте жизни предстает в мире поэтессы как часть единого Божьего замысла, в котором нет смерти, а есть лишь метаморфозы жизни, и смерть – только переход от одной формы жизни к другой. Характерным примером реализации этой идеи является финальное стихотворение цикла «Первое утро мира»:

Под солнцем первого утра
 На акации белой росинка
 Ввысь потянулась паром.

- Я умираю, - сказала росинка
 Гроздьям душистым.
 И юное дерево в страхе
 От слова «смерть» встрепенулось,
 Но солнечный луч погладил
 С улыбкой кружево листьев
 И всем сказал в Эдеме.

- Вернется дождем росинка,
 И в этом таинство смерти [83, с. 121-122].

Смерть в этом контексте представляется у Малахиевой как освобождение от земного плена (или несовершенной телесной оболочки), и слияние в смерти с прекрасным миром природы мыслится как переход к более совершенному, чем земная жизнь, способу бытия. Так, например, в стихотворении «Все в мире движется. И ты...» душа героини символически сравнивается с «ручьем кипучим», которому предстоит со временем слиться с океаном и в этом слиянии обрести «конечное освобожденье» [83, с. 283].

Христиански-религиозной окрашенности природной картины мира у Малахиевой способствует и еще одна особенность – это частые прямые уподобления природных объектов сакральным. Например, в стихотворении «Перед грозой» предгрозовой пейзаж видится как разгневанный лик Господа, окруженного ангелами:

Темные ризы у Господа.
 Взор омраченный поник.
 Ангелы с крыльями черными
 В страхе теснятся вокруг.

Слава померкла небесная,
 Стелется вихрь по земле...
 С темного Лица Господнего
 Тяжко упала слеза [83, с. 24].

Предметная сакрализация природного пространства встречается и в ряде других стихотворений: скрещенные хвоинки в стихотворении «Ловлю потаенные знаки...» становятся для героини предвестием «крещения в слезах и в огне» [83, с. 36], а в стихотворении «Всю ночь нынче соловушек...» вся природа (вишни в «уборе невестном», зеленая звезда лампы, «серебряный плат» лунного света) становится живым воплощением благой вести: «В такую-то ночь с благовестием / Архангел летел в Назарет» [83, с. 58].

Сакрализация природы у Малахиевой актуализирует еще одну черту природного мира в ее художественной реальности – эталонность. Природа для поэтессы – это, прежде всего, воплощение вечной красоты, гармонии и всех высших ценностей в мире. Разгадать загадку природы – это значит разгадать загадку гармонии мироздания, поэтому на вопрос, «что... шепчет шум... вещей сосен», ответом является только чувство общности со всем живым на земле – «единый / Здешней твари общий звук» [83, с. 164], а «голубая тень на сером камне» и «золотой акации шатер» возвращают душу к первоначальной гармонии, к «Единому Свету» [83, с. 208].

Представление о природе как воплощении сакральных ценностей в поэтике Малахиевой отражается также не только в символическом, но и в притчевом характере природных образов – через них иносказательно транслируется какой-то важный и поучительный смысл, и притчевое начало в таких стихах часто обнажено благодаря обращению к притчевым образам Библии. Здесь выделяется, например, образ зерна, в котором актуализирован близкий Малахиевой, как видно уже из проанализированных выше стихов, библейский смысл «прорастания» жизни из смерти: «Не знает, не знает, / В земле истлевая / Весною, зерно, / Что сила живая / В нем жизнь созидает / Из праха давно» [83, с. 260]. Вариантом

библейского зерна выступает и плод, который «отдаст в сужденный срок / ...земле могильной зерна / И незримый в них росток» [83, с. 274]. И безнадежной, безысходной, соответственно, представляется участь колоса, не имеющего зерен:

Сломан стебель колоска.
Жизнь уходит, смерть близка.
Зерен нет земле отдать,
Не в чем будет воскресать [83, с. 318].

Притча о зерне проецируется Малахией и на собственную судьбу – и в ней таким зерном бессмертия выступает не жизнь в потомках, а слово, творческая мысль:

Я полумертвое пшеничное зерно,
Но жив росток мой, к солнцу устремленный,
В точилах времени я новое вино,
И колос я, и жнец, к нему склоненный.

Как на смоковнице весеннею порой
В набухших почках листья уж готовы,
Так и душа моя над тесною корой
Полна движеньем творческого слова [83, с. 339].

В процитированных строках не только образ зерна, но и образы смоковницы и «нового вина» апеллируют к евангельским притчам, и потому данный пример особенно наглядно выявляет значимость библейского контекста для формирования притчевой образности у Малахией-Мирович.

Но есть и другие контексты, играющие важную роль в придании природной образности в стихах Малахией символического смысла. В частности, символика леса – одного из самых распространенных природных образов у Малахией – во многом восходит к «Божественной комедии» Данте.

Лес у поэтессы может иносказательно обозначать социум (например, в стихотворении «Прилетели новые птицы...»), либо воплощать психологический «внутренний пейзаж» (стихотворения «Сяду я на пне корявом...», «Под навесом

хмурой хвои...», «Я иду одна тропинкой белой...», «Испугано сердце твоей красотою...» и др.). Но в любом случае лес – это всегда у Малахиевой символ самой жизни, и здесь немаловажное значение имеет отсылка к «сумрачному лесу» из «Божественной комедии» Данте. Впервые эту аллюзию находим в стихотворении 1917-18 гг. «Дикий лес, загадочные страны...», где лес как метафизическое пространство «роковых провалов бытия» уготован «тем, кому судьба велела мимо, / Мимо жизни и любви пройти» [83, с. 206]. Это уже коррелирует с Данте, поскольку данное пространство осмысливается как некое «наказание» за отсутствие любви – и тем самым соотносится с Адом, тем более, что пребывание в этом лесу сопряжено с терзаниями: «Что ни шаг – чудовища – Обманы / И шипов терновых остря» [83, с. 206]. Дальше жизнь как зловещий лес предстает в стихотворении «Заповедным темным бором...», но здесь оцепленный страхом лес – уже не дантовский, а сказочный. В нем хозяйничает Баба Яга и «воют» и «лают» также постоянные персонажи русских сказок – волк и лиса. Но фольклорный колорит заслоняется в финале метафизическим ужасом перед страшной судьбой: «В облаках сгустились рожи / Темно-серых чудищ зла. / Неужели волей Божьей / Я сюда пришла?» [83, с. 308]. Последний вопрос актуализирует не только мотивы Иова, вопрошавшего Бога о причине своих бед, но и намекает на лес как социум, в котором обречена страдать героиня Малахиевой (тему социума актуализирует и дата написания стихотворения – советский праздник 1 мая). Дантовским настроением проникнут и образ «долгого дикого леса» в стихотворении 1939 г. «В моем предутреннем томлении...», и, наконец, интересную контаминацию дантовских и сказочных аллюзий обнаруживаем в стихотворении «...Второй уж день как будто в отлученьи...» (1951 г.), где «в забвении, чем Божий мир хорош», душа героини погружается в лесную тьму:

К своей душе – дремучий лес – дорога
Засыпана валежником сухим.
Там рысь живет. Медвежья там берлога.
Хохочет леший голосом дурным [83, с. 430].

Рысь, как помним, встречается именно у Данте, а сопутствующие ей сказочные медведь и леший как бы переносят дантовский «сумрачный лес» на русскую почву.

Наконец, с символическим планом природной образности связана и такая ее смысловая особенность, как наделение природных образов значением вести об ином, духовном мире. Такой вестью становится и багряный лес в рассмотренном выше стихотворении «Золотясь и пламенно краснея...», и пейзаж стихотворения «На песках бесплодных у моря...» [83, с. 37], обещающий всем ходом «мессы полудня морского» надежду на «чудеса», и сосна в стихотворении «Ах, эта стройная сосна!..», которая «внятно говорит... / О том, что можно бы и нам / Так подыматься к небесам» [83, с. 399]. Вообще, «весть» природы всегда у Малахиевой благая, о чем говорит поэтесса в стихотворении «Нескучный сад». Здесь царят сияющие, радостные краски: «облака пурпурно-золотые», клены «рдеют», липы «сияют», «овраг одет сияющей парчой», «ручей сверкает» [83, с. 314], и именно это великолепие осенней природы рождает ожидание радостной вести: «Душа, притихнув, дальних ждет вестей / И верит, что они благие» [83, с. 314].

Таким образом, видим, что в своей основе природная образность у Малахиевой сохраняет главную особенность природной образности символистов – наличие второго, метафизического плана, одухотворенность и даже сакрализованность, а большую роль в создании иносказательного, символического смысла природных образов играют многочисленные интертекстуальные отсылки к библейскому, дантовскому, фольклорному и др. контекстам.

Но в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович достаточно систематично воплощаются также природные образы, иносказательное значение которых не реализуется в символическом плане, а скорее апеллирует к просто гуманистическому и социальному содержанию, тогда как сами эти образы выстроены в рамках реалистической поэтики. Речь идет, в частности, об образах

животных в зрелой и поздней поэзии Малахиевой, которые, как правило, изображены как страдающие существа.

Мотив страданий «братьев наших меньших» давно и прочно укоренился в русской поэзии. Его концептуальное осмысление в динамике развертывания на протяжении столетия (от второй половины XIX в. до эпохи 1960-70-х гг.) было предпринято М. Эпштейном в фундаментальном исследовании темы природы в русской поэзии. В частности, ученый отмечает, что «традиция гуманистического анимализма» [187, с. 97], т. е., сочувственного изображения именно страдающих животных начинается с образа измученной лошади в стихотворении Н. А. Некрасова «До сумерек», причем выбор объекта такого изображения неслучаен, поскольку «лошадь – это самое трудовое, социально нагруженное животное, в образе которого общество критикует само себя – сострадает собственным жертвам» [187, с. 97].

«Новый анимализм» Серебряного века и, в частности, символистов и отчасти акмеистов, как далее подчеркивает М. Эпштейн, смещает акценты в сторону увлечения экзотическими мирами, так что мотив страдающих животных оттесняется в эпоху «кризиса гуманизма» образами неподвластной человеку силы, первозданной мудрости и непривычной красоты диких зверей.

Новую ноту в мотив взаимоотношений человека и животных вносят новокрестьянские поэты, в творчестве которых реализуется братское отношение к животным, а героями их анималистической лирики вновь становятся не экзотические звери, а окружающие людей в их повседневной жизни «меньшие братья» – собаки, коровы, кошки и прочая домашняя живность. М. Эпштейн отмечает как преемственность стихов новокрестьянских поэтов по отношению к некрасовскому «гуманистическому анимализму», так и их принципиальное отличие от него. Анализируя трагизм стихов Есенина о животных, ученый выявляет в них новизну авторской позиции и субъектной основы: «... в них нет лирического наблюдателя, извне, по-человечески переживающего трагедию замученного существа... Трагизм у Есенина передан через мировосприятие самих животных, которое впервые в русской анималистической поэзии выражается

«несобственно-прямыми» формами высказывания – словно бы словами автора говорит сам персонаж... Животное, сохраняя объективные, натуральные черты, впервые становится безусловным и полноправным лирическим субъектом» [187, с. 107-108]. Образы страдающих животных у Есенина анализировали и другие исследователи, отмечая в них также связь с общей есенинской философией «отказа от насилия» [120]. Сквозь призму дальнейшего рассмотрения мотива страдающих животных у В. Малахиевой-Мирович для нас важно то, что, так или иначе, в есенинском поэтическом мире всеми, кто обращался к его осмыслению, подчеркивается роль в нем указанного мотива как индикатора нравственного состояния мира людей.

Наконец, в изображении животных поэтами 1960-70-х гг. М. Эпштейн замечает трансформацию мотива страдания животных в мотив «святости животного», в котором подчеркнута «почти «ангелоподобность» существа, все более лишаящегося твердого места в современном мире» [187, с. 123].

Долгая жизнь В. Г. Малахиевой-Мирович и ее активная творческая работа до последних дней обуславливают неизбежность соотнесения ее поэзии с контекстами не только дорогого ее сердцу символизма, но и иных эпох. И зооморфные образы ее поэзии, как увидим, осуществляют диалог малахиевского художественного мира, прежде всего, с поэзией литературного «подполья» советских лет.

Прежде всего, отметим, что заметную роль мотив страдающих животных играет в поэзии Малахиевой только в зрелый ее период, и активнее всего – в 1920-е – начале 1930-х гг., когда ее стихи в целом приобретают преимущественно трагическое звучание и при этом с наибольшей интенсивностью обращаются к ужасающе жестокой повседневности – недаром большинство выявленных нами стихотворений, посвященных страдающим животным, входит в состав книги «Быт».

Самое раннее заметное проявление мотива страдания животных находим в стихотворении 1921 г. «Всю ночь сегодня я помню, что кошка...» Здесь

растерзанный кошкой мышонок и съеденный «в картофельном супе» козленок Леша – это жертвы некоего универсального закона жестокости:

Ах, эти страшные супы Вселенной!
Хрустящие кости.
Разъятые члены. Пожиранье и тленье.
Извечный пир на погосте [83, с. 294].

Поэтому и свою героиню поэтесса видит среди других жертв этого «извечного пира». Но финал стихотворения дает неожиданный поворот мысли:

Но кипящее сердце
Вдруг во мне завопило:
«Ничего, я воскресну, воскресну» [83, с. 294].

Эта вера в бессмертие души по сути опровергает кошмарный образ «супа Вселенной», утверждая, что жизнь даже самых уязвимых созданий имеет смысл, поскольку она приобщена к вечности. Как мы помним, Малахиева была глубоко верующим человеком, поэтому такой финал для данного стихотворения логичен.

Вера не оставила поэта и дальше, на протяжении всей жизни, несмотря на то, что эта жизнь была наполнена невзгодами и трагедиями – и личными, и всеобщими. Однако в самые мрачные времена акценты в стихах Малахиевой расставлялись уже по-другому. Например, в написанном в 1923 г. стихотворении «Стонет зверь в лесном капкане...» так же, как и в первом рассмотренном примере, обрисована картина всеобщей гибельной судьбы, но с акцентом на равнодушии некоего неопределенного «Ты», под которым может подразумеваться и условный адресат (читатель), и забывший своих смертных «тварей» Творец:

Стонет зверь в лесном капкане,
В мышеловке бьется мышь,
Тонет судно в океане.
Ты, уснувший, мирно спишь.

Упоен вином покоя,
И не слышишь, как вдали

Твари в смертной муке воют,
Тонут в море корабли [83, с. 251].

С этого стихотворения начинает разворачиваться одна из главных смысловых линий анализируемого мотива – мысль о том, что современный мир оставлен Богом, безблагодатен. При этом, человеческое равнодушие к страданию вообще и к страданию животных, в частности, становится одним из признаков богооставленности – эта мысль, например, пронзительно воплощена в стихотворении 1930 г. «Бродит бездомный котенок...»:

Бродит бездомный котенок,
Куда ни приткнется – бьют,
Бестолковым мяуканьем тонким
Призывает тепло и уют.

Но в обширном кругу мирозданья
(Не постигнуть мне – отчего)
Ни убежища, ни питания
Не хватило на долю его [83, с. 163].

Та же мысль о безблагодатности мира, наполненного безответным страданием самых незащищенных, проходит красной нитью через цикл 1923 г. «Бесплодные мысли во время головной боли». И здесь, среди размышлений о том, как «человек привыкает / К унижению, к боли, / А больше всего / К чужому страданию» [83, с. 365], одним из центральных символов страдания, выявляющего человеческое равнодушие, выступает образ цепной собаки, которая «день и ночь рыдает... / Человеческим страшным голосом / От неволи, мороза и голода» [83, с. 365].

Но в этом же стихотворении о собаке на цепи начинает звучать и другая важная мысль – о том, что равнодушие к страданию животного является у людей обратной стороной равнодушия к собственному страданию. О человеческом страдании, причем, в том же, что и у собаки, физическом его измерении – измерении холода, голода и неволи – много говорится в других стихотворениях

цикла: так, героиней первого из них становится едва бредущая, согнувшаяся под тяжестью вязанки дров старуха; во втором стихотворении возникает картина умирающих от голода людей; «слепые, параличные», изуродованные работой люди появляются в следующих стихотворениях, и рыдающая на цепи собака, таким образом, ставится с ними в один ряд. И в контексте мысли об общей безотрадной жизни людей и животных даже характеристики их намеренно перепутаны: собака издает «плач» и обладает «человеческим страшным голосом», а люди, наоборот, наделены звериным определением – они прячутся от собачьего плача не в дом, а «в свое теплое логово».

Мысль о единстве человеческого и звериного страдания в безблагодатном мире лежит и в подтексте лирического сюжета об одиночестве курицы, умирающей в углу кухни, где ее никто не замечает (стихотворение 1924 г. «Страшным совиным чучелом...» [83, с. 367]); очеловеченными выглядят и жужжание гибнущей мухи, и торжество губящего ее паука (стихотворение 1928 г. «Жужжала муха, так жужжала...» [83, с. 369]); эмпатией проникнуто и позднее стихотворение 1946 г. «С ветки слетела ворона...» [83, с. 420]. Наконец, ярким примером не только уравнивания животного и человека в страдании, но даже самоотождествления героини Малахиевой-Мирович со страдающим животным можно считать стихотворение того же 1946 г. «На стене моей мертвая муха...», в финале которого героиня сетует о собственных «мушиных крыльях» и видит свою судьбу такой же жалкой, как и судьба прилипшей к стенке мертвой мухи:

Крылья, крылья, мушиные крылья,
Невысоко меня вы взнесли, -
Возле серой стены положили
В паутине и в древней пыли [83, с. 421].

Последние строки снова выявляют постоянно отмечаемую нами специфическую для Малахиевой сторону ее миро- и самовосприятия – принципиальное тяготение к маргинальности, потребность в самоумалении, в том, чтобы себе отводить в картине мира самое скромное, даже жалкое место (всеми

забытая старая курица в рассмотренном ранее стихотворении – это тоже, безусловно, трагический автошарж собственного будущего).

Таким образом, мотив страдания «братьев наших меньших» у Малахиевой-Мирович демонстрирует глубокую укорененность как в христианском мировоззрении поэтессы, так и в ее специфической социопатии, проявлявшейся и в принципиальных безытности, бессемейности и бездомности Малахиевой в течение всей ее взрослой жизни, и в стремлении избежать литературной официализации, и в ряде особенностей ее художественного мира и поэтики, ставящих Малахию в ряд поэтов-«маргиналов».

Вместе с тем, соотнесение звучания мотива страдания животных у Малахиевой-Мирович с другими версиями этого мотива, представленными в русской поэзии 1-й пол. XX в., позволяет говорить о типологической близости ее стихов к некоторым явлениям неофициальной литературы 1920-х – начала 1960-х гг. Интересным представляется и тот факт, что в интерпретации мотива страдания животных поэтесса не только не продолжает линию некрасовского социально окрашенного «гуманистического анимализма» (поскольку ее гуманизм укоренен не в социальной, а в метафизической, нравственно-религиозной почве), но не вписывается даже в контекст близких себе символистов, с которыми в разработке данного мотива в стихах Малахиевой не выявлено никаких переключек. Мотив страдания животных у нее обнаруживает связь исключительно с контекстами поэзии более поздней, уже советской эпохи.

И сам факт того, что поэтесса обратилась к образам страдающих животных именно в советское время (как мы убедились, это стихи начала 1920-х – 1940-х гг.), придает указанному мотиву приглушенно социальное звучание, поскольку наводит на мысль, что погружение в бездну страдания, зафиксированное в стихах этого периода, непосредственно обусловлено не только жестокостью человеческой природы или какими-то бесчеловечными законами мироздания, но, прежде всего, жестокостью переживаемой исторической эпохи. Малахиева ничего не пишет о советской власти или о политических обстоятельствах жизни 1920-40-х гг.; она просто объективно портретирует выстроенный в Советском

Союзе жизненный уклад, на каждом шагу проявляющий свою безжалостную природу, и комментарии оказываются уже излишними.

В этом подходе к изображению советской действительности поэтесса близка своему младшему современнику и лидеру поэтов «лианозовской» школы Е. Кропивницкому. В его «барачной» поэзии тоже просто фиксируются картины нищеты и насилия, и когда в них возникают образы животных, они играют роль, сходную с ролью образов животных в стихах Малахиевой. Главный момент сходства обоих поэтов в интерпретации образов животных – это видение единства, равенства животных и людей в их страдании. Примеры из Малахиевой рассмотрены выше, теперь сопоставим с ними некоторые стихи Кропивницкого. Как было отмечено, у Малахиевой встречается прием смешивания характеристик животных и людей, с помощью которого реализуется идея их общей судьбы. Тот же прием часто использует и Кропивницкий. Человеческое жилище он постоянно называет «норой», «логовом», «конурой» – например, в стихотворении «Зима и весна» речь может с равным успехом идти о людях и о животных:

Небосклон зимою хмур...

Обитатели конур

Забираются в конурки

Для спасенья своей шкурки [61, с. 86].

А в некоторых стихах сюжетно-образный ряд выстраивается так, что даже в субъектном плане лирический герой вбирает в себя черты и человека (условного автора), и животного – как, например, в стихотворении «Фабричная труба...». Здесь в первой строфе подразумеваемый лирический субъект воспринимается как человек с изувеченной губой («последствие многих ссор»), но уже вторая строфа эту же характеристику позволяет распространить на появившегося здесь «голодного пса». Он «пасмурен и худ», «бездомен и угрюм», и эти определения также могут быть отнесены как к животному, так и к человеку. А в финале стихотворения звучит как бы внутренняя, несобственно-прямая речь героя, в которой образы старого пса и человека уже принципиально слиты до

неразличимости – мы не можем сказать, кому из них принадлежат эти сетования: «Ах, старость! Много дум / Приносит старость... ах!» [61, с. 100].

Находим у Кропивницкого и характерную для стихов Малахиевой-Мирович мысль о безблагодатности окружающей жизни, реализованную с помощью образов животных, включенных как бы в общий круг жестокости:

Мухи жужжат.

Девки визжат.

Волки воют.

Бабы ноют.

Лошади лягаются.

Кобели кусаются.

Пьяные качаются.

Трезвые ругаются [61, с. 202].

Совпадает у Малахиевой и Кропивницкого и состав образов животных, причем не только в части общераспространенных образов собак и кошек, но и в таком специфическом образном ряду, как насекомые. У Кропивницкого, как и у Малахиевой, акцентированное звучание получили образы паука и мухи, причем в стихотворении «Гибель мух» финальные строки о тотальной жестокости бытия («Мрачна жизнь и сурова: / Все трупы, трупы, трупы» [61, с. 113]) перекликаются как со стихами Малахиевой, так и с многочисленными стихотворениями Н. Олейникова о насекомых и вообще животных, испытывающих на себе эту жестокость – например, в знаменитом послании «Генриху Левину. По поводу влюбления его в Шурочку Любарскую», главной героиней которого становится самоубийца-блоха «мадам Петрова» и в котором ее несчастная судьба, несмотря на шутовскую тональность стихотворения, тоже видится малой частью тотального круга насилия и смерти:

...Страшно жить на этом свете,

В нем отсутствует уют, -

Ветер воеет на рассвете,

Волки зайчика грызут,

Плачет маленький теленок
 Под кинжалом мясника,
 Рыба бедная спросонок
 Лезет в сети рыбака.

Лев рычит во мраке ночи,
 Кошка стонет на трубе,
 Жук-буржуй и жук-рабочий
 Гибнут в классовой борьбе.

Дико прыгает букашка
 С бесконечной высоты,
 Разбивает лоб бедняжка...
 Разобьешь его и ты! [105, с. 120-121]

Конечно, все процитированные и множество не процитированных стихов, содержащих сходные образы страдающих животных и насекомых, образуют в поэзии 1920-30-х гг. общий контекст. Но место Малахиевой-Мирович в этом контексте, при внешней очевидной причастности к нему, не столь уж аксиоматично. Даже по процитированным немногим стихам Кропивницкого и Олейникова видно, что в их поэтике ужаса жизни «малых тварей» ощутим элемент иронии (пусть и трагической по своей сути). Малахиева эту грань иронии и следующего за ней абсурда не переходит. Во внешних приемах поэтики (сниженно-бытовая образность, подчеркнута объективистский тон описания ужасов реальности) она оказывается близка «барачной» поэзии, но ее имплицитный пафос все-таки тяготеет к религиозно-метафизическому модусу. Иногда этот пафос даже эксплицируется, и тогда поэзия Малахиевой начинает

звучать возвышенно-риторично – как в стихотворении «Рога, копыта, когти, зубы», где героиня говорит о своей душе, которая «умирала / На этой бойне бытия, / Где вечно кровью истекала / Надежда и Любовь моя» [83, с. 420]. Конечно, ни у Олейникова, ни у Кропивницкого подобного возвышенного пафоса не найти – у Малахиевой он, на наш взгляд, сохраняется как дань школе символизма, который поэтесса до конца своих дней считала последним великим течением в русской поэзии.

Наконец, нужно отметить, что страдающие животные – это едва ли не главные персонажи и обитатели поэтического мира Вен. Блаженного – одного из самых своеобразных авторов религиозной поэзии XX в. Его религиозность далека от канонической, прежде всего, из-за своего яростно обличающего жестокость мира пафоса. Это скорее «хулы миру», свойственные юродивому типу религиозного служения. И кроткие, полные смирения и доверия к Богу бессловесные твари – это главные безвинные страдальцы, страшные судьбы которых являются главным обличением миру в его жестокости (и в этом смысле звери у Блаженного вписываются в общую концепцию «ангелоподобности» животных, прослеженную М. Эпштейном в поэзии 1960-70-х гг.). Блаженный называет зверей «маленькими изгоями бытия», а себя видит их заступником, который часто даже перед Богом выступает как непримиримый обличитель, подобно Ивану Карамазову:

Мой дом везде, где побывала боль,
Где даже кошка мертвая кричала
Разнузданному Господу: - Доколь?..
Но Бог-палач все начинал сначала [13, с. 89].

Конечно, Малахиева далека от такой обличительной ярости, но с Блаженным ее сближает видение страдания животных как критерия не только человеческого, но и высшего милосердия в мире.

Подытоживая сопоставление стихов Малахиевой-Мирович с поэзией ее младших современников по советскому времени, нужно уточнить, что поэтесса не была знакома с их творчеством. Все совпадения и диалогично звучащие

переключки, рассмотренные выше, являются проявлениями типологической близости этих авторов и Малахиевой.

Таким образом, можем заключить, что мотив страдания животных разрабатывается в поэзии Малахиевой-Мирович абсолютно своеобразно, самостоятельно, но в объективном созвучии не столько с ранними традициями «гуманистического анимализма» некрасовской школы или Серебряного века, сколько с более поздними тенденциями неофициальной поэзии 1920-60-х гг. Вместе с тем, причастность традиции символизма сказывается на возвышенной стилистике отдельных стихотворений поэтессы, что дает основание утверждать, что ее художественное мировидение и поэтика в их реализации в данном мотиве выявляют свою синтетичную, полигенетичную природу. Это предварительно подтверждает предположения о том, что творчество Малахиевой относится к художественным системам, связующим собой парадигмы высокого модернизма и неофициальной, «маргинальной» русской поэзии XX в.

Эти предположения еще более подтверждаются при анализе пространственной образности малахиевской поэзии 1920-30-х гг., оформляющей «бытовое» измерение ее художественного мира.

Бытовой план реальности проникает в поэзию Малахиевой с конца 1910-х гг., причем, маркером возникновения этого плана в ее поэтическом мире становится ирония: хронологически самые ранние стихи, в которых уже есть быт, отмечены именно иронией. В частности, это стихотворение «У аптечного шкафа» из цикла «В стенах» (1919 г.). Прежде всего, отметим, что само название цикла ориентирует на переключение внимания с метафизического безграничного и бесконечного пространства на замкнутый бытом мир «в стенах». Его обитатели в рассматриваемом стихотворении – это лекарства, «заключенные» в четыре стены аптечного шкафа, но в своем замкнутом бытии хранящие память о безграничных просторах вне этих стен. Например, «иод чудодейный..., пропитанный запахом моря» [83, с. 99], «вспоминает» свой морской исток, прикасаясь к нежной девичьей или детской коже, напоминающей мягкие водоросли. Кристаллы хины зловеще «горечью дышат» и несколько демонизируются («проклятье и ужас...

особ малярных» [83, с. 99]), тем самым обретая также едва уловимую над-бытовую окраску. Так же «мифологизируется» валериана – но уже с ощутимо ироническим оттенком: жидкость, «пьянящая кошек», определяется как «вакханка болотных проталин» [83, с. 99], ныне претерпевающая «убогую долю» утешительницы «стареющей тети». Далее стены аптечного шкафа прямо соотносятся со «стенами» жизни, замкнутой в повседневных заботах «темницы земной», обрекающей даже тех, кто мечтает о большем, «на скучную службу» [83, с. 101]. Наконец, апофеозом иронической рефлексии по поводу убогости земной доли и полета мечтаний о высшем становится заключительная строфа стихотворения, посвященная опию: «Лишь опий, овейный снами, / Объятый тоской запредельной - / Служитель иного. / Но только пред шкафом аптечным / Об этом ни слова» [83, с. 100]. И двусмысленность выражения «служитель иного» (служить «иному» здесь в переносном смысле означает служить не бытовому, а «запредельному», но в буквальном – служить не лечению, а наркотическому опьянению и погружению в «запредельное» измененное состояние сознания) становится главным репрезентантом иронии, но усиливает иронический эффект и последняя строка, являющаяся точной цитатой известной арии из оперетты «Перикола» («Какой обед нам подавали...»).

Но ирония в данном стихотворении (как и в тех произведениях, которые позднее появятся в большом количестве при обращении поэзии Малахиевой к быту) не направлена на высший мир; она скорее отражает мысль о нелепой несовместимости духовного устремления человека и того бытового прозябания, на которое он обречен в жизни. Но и сквозь толщу быта дух пробивается к своему подлинному бытию. Так, в стихотворении «Ребенку» из того же цикла «В стенах» «священное присутствие ребенка» внешне проявляется в игрушках, несущих отпечаток убогого быта («Две куклы крохотных, растерзанный верблюд, / Комочек желтый ватного цыпленка» [83, с. 100]), но по сути это «священное присутствие ребенка» выводит за грань быта к тайнам «первичного движенья / Творящей воли» [83, с. 100]. И этой волей преодолевается преграда «стен постылых», и «на пустыре унылом» возникает «рай» [83, с. 100].

Двоемирие пространства, поделенного на материальное и духовное, теперь еще заостряется, представляя как двоемирие *быта и бытия*. Но при этом часто Малахиева утверждает путь восхождения к бытию не мимо быта, а сквозь него, через него. Так, старая тетья из стихотворения «Тетья», не могущая двигаться и лежащая в постели «девятый день», находит «у грани сознания» такую (что характерно, маргинальную) лазейку («ни сон, ни жизнь, а явь боковая» [83, с. 101]), которая позволяет ей почувствовать себя свободной от земной тяжести: «Туда улетаёт тетья хромая, / Легка, как птица, в своем полусне» [83, с. 101].

Аналогичный ход лирического сюжета находим в стихотворении «А у меня в груди орган...» (1923 г.), вначале иронически описывающего в «возвышенных» образах гриппозное состояние героини («в груди орган, / В носу тончайшие свирели» [83, с. 132]), конфликтно сталкивая эти метафоры кашля и насморка как с их сниженно-физиологическим смыслом, так и с медицинскими обозначениями в соседних строках («терпин-гидрат, компресс и йод» [83, с. 132]). Но эта картина болезни далее концептуализируется в русле двоемирия: «Но это – Майи пелена, / Терпин-гидрат и сода» [83, с. 132], и ложному миру быта противопоставляется истинное бытие:

Наш дух живет всегда в дали,
Он только собирает,
Как дань сужденную земли,
Над миром пролетая,

Тоску иного бытия,
И боль, и отречение,
Неся их в дальние края

Для горнего цветенья [83, с. 132].

Как видим, начавшись с иронично-бытового модуса, стихотворение далее словно восходит в более высокие сферы бытия и заканчивается картиной «горнего цветенья».

Композиционно аналогично (от «быта» в начальных строфах к «бытию» в финальных) выстраивается картина двоемирия быта/бытия и стихотворении «Киеву» (1929 г.), в котором сам Киев осмысливается как воплощение амбивалентного единства высокого и низкого, бытового и бытийного начал, что отражено уже в оксюморонном определении города, данном в первой строке: «Прощай, красавец безобразный» [83, с. 159]. Стихотворение четко делится на две равные части (по две строфы, соответственно), репрезентирующие бытовое и бытийное измерения. В первом жизнь города протекает «в грязи, в отребьях и в пыли», «в смраде душного Евбазы», среди толпы, охарактеризованной, как некое собирательное целое, «чесночным дыханьем» и «липким потом» [83, с. 159]. Во втором же царят не базарная мостовая и толпа, а религиозные святыни и природа: «волшебный / Монастырей старинных блеск / На сини италийской неба, ...вольных волн Днепровских плеск, ...гвоздик и роз... узор, ...ночи звездной лучезарность» [83, с. 159], а также родные души, чья любовь наполняет жизнь смыслом и гармонией («любовь моих сестер»).

Использованный в стихотворении «Киеву» образ базара как обозначения бытового уровня реальности нередко возникает и в других стихах Малахиевой. Так, именно в собирательно-обобщающем значении всего низменного, бытового этот образ встречается в стихотворении «Рассвет»: «Рынок жизни. Купля и продажа. / Бой стяжаний. Жажда обмануть» [83, с. 195]. Базар как средоточие тех же низменных начал фигурирует в стихотворении «Пойдем, пожимаясь от холода...»: «...посконный, дымящий, тележный, / Алчбою насыщенный торг», куда героиня попадает «стезей неизбежной, / Как санки бросают с гор» [83, с. 133]. Здесь попадание в мир торга дополнительно актуализирует модель «двоемирия» на пространственном уровне, выстраивая не только оппозицию «быт/бытие» («доплетемся домой, и покажется, / Что все это – сон»), но и вертикальную структуру: героиня «скользит» в мир базара, «как санки... с гор», тем самым представляя свою исходную точку как расположенную на некоей высоте, а движение в бытовое измерение метафорически осмысливая как «падение», низвержение в нижние сферы. «На базар» пролегает и путь

«мещанина» в стихотворении «Красюковка», представляющем собой панораму безблагодатного, мрачного мира быта. В стихотворении «Ноябрьское небо хмурится...» рынок становится местом, где «оголтело за пищей мечется... голодный люд» [83, с. 169]. Таким образом, можем считать, что среди пространственных обозначений быта образ базара занимает заметное положение и становится акцентированным, почти символическим топосом.

Но еще более систематично обозначением кошмара будничной жизни, погруженной в быт, становится образ города в стихах В. Г. Малахиевой-Мирович 1920-х и далее годов. В стихотворении 1921 г. «О Ростове» образ города как воплощения бытового «ада» еще удерживается в пределах реалистической зарисовки почти в духе Саши Черного («На решетках балкона / Вялых рыб ожерелье. / А внизу граммофона / Хриплый тон и веселье» [83, с. 124]), хотя образ «детей сиротливых», запертых «в тесной клетке двора» [83, с. 124], уже выходит к иносказательности и транслирует мысль о пространстве города как античеловечном и несвободном.

В стихотворении 1923 г. «Высоко над ломаной волной...» картина города четко выстраивается как бытовой «низ» в соотнесении с сакральным «верхом»: «полная покоя / Облачная тишь» [83, с. 214] царит над пространством города как «жизни, взятой в плен», «душный плен известки и бетона, / Наглый плен гремящей суеты, / Тяжкий плен бичей и скорпионов, / Тленных благ и смертной нищеты» [83, с. 214]. Бытовое пространство в последних строках (в образах бичей и скорпионов) символизируется как ад, так что в картине двоемирия в этом стихотворении доминирует метафизический план. Такой же акцент на пространстве города как адском воплощении мирового зла сделан в стихотворении 1926 г. «Я иду по знойным тротуарам...», где раскаленный тротуар становится подобием адской сковороды, и вся Москва, «как в плавильне, плавится» [83, с. 262], а населяющие ее «женщины полуголые» явно ассоциируются с образом вавилонской блудницы, поскольку в последних строках эта аналогия эксплицируется: «Тяжкий грохот сменится покоем, / И падет во прахе Вавилон» [83, с. 263].

В дальнейших стихах, обращенных к городскому пространству, усиливается акцент на изображении этого пространства как воплощения бытового и – шире – социумного ада. Так, уже в 1925 г. в соответствующем ключе осмысливается пространство Кремля в стихотворении «В Кремле», входившем в цикл «Город», а к 1930-му г. город становится в стихах Малахиевой законченным воплощением роковой обреченности людей на страшную, нечеловеческую жизнь. Так, стихотворение «Ноябрьское небо хмурится...» открывается картиной людского потока, который «течет, куда гонит рок» [83, с. 169]. «Роковые звенья... людских судеб» [83, с. 170] наполняют и пространство города в стихотворении «Филодендрон спутанные листья...». И в этом стихотворении, и в написанном за три дня до него «Ноябрьское небо хмурится...» даны номинативные определения городской жизни, отрицательно характеризующие это пространство: «Неувязка, распад, нелепица» [83, с. 170]; «Вой желаний. Тяжкие лишения. / Бой за кров и хлеб» [83, с. 170]. Город как пространство анти-жизни панорамно изображен и в стихотворении 1931 г. «...Не оттого ль мне худо...», где обитатели города демонизируются (женщина с губами вампира, Лихорадка, продающая ситро в палатке) или превращаются просто в носителей анти-жизненных черт городского и в целом советского уклада («вонзают мне в уши слова: «Очередь, ордер, талоны»») [83, с. 378]. Воплощением «неизбывно жестокого» бреда является городское пространство и в стихотворении 1932 г. «За угол длинной змеею...», в котором очередь оборванных и голодных людей за хлебом рисуется, как вереница душ в дантовском «Аду»: «За угол длинной змеею / Очередь вьется. За хлебом. / Липкою сыплет мглою / На очередь низкое небо» [83, с. 388-389].

Маркером античеловечности и даже демоничности городского пространства становится нарушение в нем естественного ритма жизни, и показателями «лихорадки отчаяния», в которую погружен город, становятся его неодушевленные постоянные обитатели – автобусы, автомобили и трамваи: «Звонки дребезжат трамвайные, / Как безумный, автобус ревет, / В лихорадке отчаянья / Ускоряя времени ход» [83, с. 169]. Более того, звуки городского транспорта и его ритм прямо соотносятся у Малахиевой с образом ада:

Шумы, гамы, звоны, трески,
 То гудок взовьется резкий,
 То промчится дикий рев
 Под окном грузовиков,

День и ночь трамвай несется,
 Вечно стекла дребезжат.

.....

Но зато не страшен ад
 После смерти никому,
 Кто живет у нас в дому [83, с. 385].

Редкая картина «адища города» (В. Маяковский) обходится у Малахиевой без упоминания о городских машинах, но если автобусы и автомобили чаще всего служат созданию невыносимого звукового образа города (ревущего, воющего сиренами, звенящего, жужжащего и т.д.), то трамвай исполняет не только роль создающего городские шумы средства (хотя его жужжание и дребезжащий звон упоминаются среди характеристик города в таких стихотворениях, как «Утихнули ночные шумы...», «Людской волны томительные всплески...», «Уголок летнего Арбата, 10 ч. утра», «Вой сирен автомобильных...»), но и ощутимо мифологизируется и обретает в поэзии Малахиевой статус самостоятельного символа античеловеческой сущности города.

Символика трамвая в русской поэзии рубежа XIX-XX вв. исследована в емкой и содержательной статье Р. Д. Тименчика [155], выявляющей в многочисленных образных воплощениях трамвая поэтами Серебряного века общую семантику, связанную, прежде всего, с антропоморфным внешним видом этой машины, легко представляемой в виде одушевленного существа, а также с характером движения трамвая (диалектика свободы / заданности движения по рельсам). Трамвай у Малахиевой – это, прежде всего, «исчадие» городского «ада». В стихотворении «...Не оттого ль мне худо...» трамвай «жужжа, подвывая, / С грохотаньем и лязгом» пронесется мимо героини и обдаст ее «как самум

пустыни, / Пылью в лицо» [83, с. 378]. Здесь трамвай уже неуловимо демонизируется в поднятом его движением пыльном вихре (и перекликается с мистическим трамваем Гумилева из стихотворения «Заблудившийся трамвай», который тоже неся «бурей темной, крылатой» [34, т. 3, с. 81]) и подвергается образному «остранению» благодаря сравнению с самумом. Демонический ореол образ трамвая в полную силу получает в стихотворении «Мечется вьюга, сбивает шапки...», в котором мерилем бесчеловечности города становится отношение к смерти человека под колесами трамвая («На Лубянке застрял четвертый номер. / «Из-под колес извлекли человека». / Деловито сказал милицейский: «Помер». / Подкатилась с красным крестом карета» [83, с. 388]). Смерть здесь – всего лишь помеха движению трамвая, прерывающая «деловитый» ритм города, а люди изображаются обреченными на жертву этому адскому пространству и не осознающими его страшной сущности. Жертвенная пассивность этой городской толпы отражена в описании ожидания трамвая в первой строфе («Терпеливо дрожит на площадке / Голодный иззябший народ» [83, с. 388]), а слепота людей, не чувствующих ужаса окружающего их пространства, передана в последней строфе: «Вот, наконец, ползет четвертый! / Люди с боков, свисают, как гроздь, / Призывая громко на площадь черта. / ...В чем-то красном и липком колеса...» [83, с. 388]. Здесь трудно удержаться от аналогии с эпизодом смерти Берлиоза в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (не только из-за видения трамвая как орудия смерти, но и мотива присутствия черта в московском пространстве), хотя, разумеется, это, так же, как и в случае с «лианозовцами», неконтактное взаимоотражение текстов Малахиевой и Булгакова, лишь подтверждающее наличие у трамвая демонического ореола уже к началу 1930-х гг.

Наконец, трамвай как символическая модель социума выстраивается в стихотворении «В трамвае», коррелирующем с одноименным рассказом-притчей А. Куприна. Как и у Куприна, в замкнутом пространстве трамвая Малахиева собирает наиболее типичных представителей социума (теперь уже советского): агрессивный парень, некрасивая девушка, еле живой старичок, шустрый, но истощенный мальчик-беспризорник и главная героиня – старуха, которая всех

жалеет, «забыв остановки считать» [83, с. 397]. Тем самым она как бы выбивается из этого хронотопа, а, значит, и из этого социума, за что ее тут же и наказывает воплощающий бездушную власть «контролер» («Вошел контролер и промолвил ей сухо: «Плати-ка три рублика, мать»») [83, с. 397]). Но если Куприн в своем рассказе представляет поездку в трамвае как аллегория жизненного пути, то Малахиева формирует образ трамвая-социума как пространства ненависти и взаимного отчуждения людей. Все здесь заняты борьбой за место, которая прозрачно соотносится с борьбой за место под солнцем в жизни общества: «Плечом и коленом сверлили свой путь, / Локтем упирались и в спину, и в грудь» [83, с. 397]. Состояние этого общества также прочитывается в обобщающем ключе: «И ненависть жалом осиным язвила / Сердца удрученных людей» [83, с. 397], а положение каждого пассажира в трамвае представляет прозрачное иносказание его положения в обществе – в частности, старуха, явно соотнесенная Малахией с собственной героиней, занимает откровенно маргинальное место «в углу инвалидном, прижавшись» [83, с. 397].

Наконец, пространственным воплощением кошмара будней и нечеловеческого быта становится в стихах Малахией 1920-30-х гг. образ дома-«ада». Дом относится к числу наиболее значимых пространственных мифологем в мировой культуре и литературе. Символическое значение дома изначально сопряжено с идеей защищенности, окультуренности и «освоенности» пространства. Дом-«крепость», дом-мир, заключающий в себе личную «вселенную» человека – такими смыслами наделяется пространство дома в целом в литературе разнообразных эпох и народов. На эти канонические смыслы образа дома, в частности, указывает Ю. М. Лотман в статье «Дом в «Мастере и Маргарите»» [78], также подчеркивая, что часто дом в фольклоре противопоставляется «Антидому, «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в который равносильно путешествию в загробный мир)» [78, с. 748]. Далее исследователь анализирует смысловое движение символической пары «Дом / Антидом» через произведения

Н. Гоголя и Ф. Достоевского к М. Булгакову, выявляя значимость этой оппозиции в ценностном мире писателя.

Поэзия Малахиевой также дает большое поле для наблюдений над символикой «Дома/Антидома» как пространственных характеристик переживаемой эпохи и сформированного ею социума.

Первым значимым символическим домом становится в поэзии Малахиевой образ «дома-пожарища» в стихотворении 1923 г. «Игрой моей любимой в детстве было...», в котором проблематика дома нетрадиционно переосмысливается с позиции маргинала, отрицающего благое значение дома как родного и защищенного пространства, а ассоциирующего дом только со значением ограничения свободы, где нельзя обрести истину:

Игрой моей любимой в детстве было
По черному пожарищу блуждать.
В те дни вокруг нас пожаром истребило
Домов десятков пять.

И меж обугленных остатков пробираясь
Когда-то крепкого жилья
И запустенья видом наслаждаясь,
Чего-то все искала я.

Казалось, здесь (не дома, за стенами,
Под кровлею давящей потолка)
Найдется то, что грезами и снами
Обещано душе издалика [83, с. 197-198].

Воспевая здесь позицию «искателя на жизни пустырях», Малахиева пока еще воспроизводит свой ранний, романтический и овеянный влиянием «Апофеоза беспочвенности» максималистский подход к миру и устойчивым ценностям жизни. Она отрицает Дом во имя поиска «сокровищ небывалых / На обгорелых жизни пустырях», но уже очень скоро в ее поэзии мифология дома изменится. В

том же 1923 г. появляется стихотворение «Я живу в избе курной...», осмысливающее современный быт как ад, символическим воплощением которого становится «Антидом» – курная изба, явно напоминающая ад у Достоевского, представляемый Свидригайловым в виде «баньки с пауками»:

Я живу в избе курной.
 Злой паук живет со мной.
 Злой паук со мной живет.
 Пряжу день и ночь прядет.

Пряжа черная крепка.
 Липкой сажей с потолка
 Мне засыпало глаза.
 Дверь найти впотьмах нельзя –
 Не уйти от паука [83, с. 363].

Таковыми же «антидомами» предстают у Малахиевой и неопределенные коммунальные жилища, в которых теснятся чужие друг другу люди, проводящие дни, в основном, в той же атмосфере злобы и в перебранках, которые ранее фиксировались в пространстве стихотворения «В трамвае»: «День начинается сварой. / - Кто напустил угару? / До смерти дочь угорела! / - Мне что за дело!» [83, с. 370] и т. д. В финале же стихотворения описываемое пространство вновь выводится к инварианту Ада: «Гневное пламя клубится. / Злые, несчастные лица. / Каждое утро – шарада: «Преддверие ада» [83, с. 370]. Коммунальные «антидома» отличаются не только многолюдностью и разрушением семейной атмосферы жилья, но нередко и антисанитарией, страшным убожеством быта: «Под низким потолком спрессованные люди, / Таранья чешуя и кости на полу, / Уснувших тел распаренные груды / И куча сора смрадного в углу» [83, с. 371].

Именно в этих зарисовках быта и нравов советских коммуналок и ночлежек больше всего ощущается типологическое сходство поэзии Малахиевой с «лианозовцами» и их «барачной» эстетикой. Но у Малахиевой все-таки выстраивается особенный и совсем не одномерный мотив дома, включающий не

только «барачное» воплощение. Так, одна из бросающихся в глаза особенностей воплощения мотива дома у поэтессы – это обилие интерьерных зарисовок в ее стихах, всегда обращенных не к пространству дома как такового, а только к пространству комнаты. Сужение архетипического образа дома до комнаты представляется концептуально значимым. Комната – это всегда часть целого жилого пространства, и, значит, в семантике комнаты всегда сохраняется значение неполноты, частичности, редуцированности полноценного жилья (дома) до минимума. Многие интерьерные произведения Малахиева-Мирович писала уже в 1920-30-х гг., когда неблагополучие жизни прямо и буквально отражалось в бытовом неблагополучии и ее самой, и многих близких ей людей. И комната как основной тип жилого пространства в ее поэзии нередко сигнализирует о потере людьми послереволюционного времени дома как полноценного и воплощающего устойчивость жизни пространства. Комната – это нечто временное (часто съемный угол в чужом доме), пространство одинокого человека, живущего ото дня ко дню, «здесь и теперь», без планов на будущее, без окружения предков и потомков, в готовности в любой момент сменить эти стены на другие. Замена мифологемы дома у Малахиевой-Мирович на комнату сигнализирует, по нашему мнению, о том, что поэтесса в советские годы создает образ человеческого существования без твердых оснований, зыбкого и незащищенного – иными словами, маргинального.

Другая особенность обращения к интерьерному пространству комнаты как доминирующему у Малахиевой варианту воплощения мотива дома – это скрупулезное внимание к тем вещам, которыми, собственно, и сформирован интерьер, акцентированная «вещность» этого хронотопа. И в этой доминанте поэтики интерьера, конечно, проявляется как поэтическая индивидуальность Малахиевой, так и связь ее творчества с характерными тенденциями поэзии XX в. – такими, как «обытовление» поэтической картины мира, усиление значимости «вещного» мира в качестве «объективного коррелята» (Т. С. Элиот) внутренних состояний и эмоций людей, прозаизация поэзии.

Мир вещей, на своем языке красноречиво сообщающих многое о жизни своих владельцев, не был проигнорирован уже символистами, творчество которых Малахиева-Мирович всегда считала эталоном и высшим достижением русской поэзии. Можно вспомнить, например, что «Творчество» (знаменитые «Фиолетовые руки...») В. Брюсова – это тоже интерьер, в котором вещи, наполняющие комнату, становятся главными объектами творческого преображения реальности. Но по-настоящему заговорил и зажил значимой жизнью мир вещей, в том числе и в рамках интерьера, в поэзии Ин. Анненского. Вещи – проводники психологических состояний – настолько постоянно присутствуют в его стихах, что, исходя из этой особенности, Л. Я. Гинзбург даже определила метод Анненского как «психологический символизм» [28, с. 333]. Однако вписанность страдающих и повествующих о сложных психологических состояниях вещей в интерьер в поэзии Анненского никогда не переключает внимания на собственно интерьерное пространство; оно остается только рамкой для происходящих внутри коллизий и переживаний.

Такую же роль играет интерьер в художественном мире другого признанного мастера «вещественного» психологизма и ученицы Анненского Анны Ахматовой. С одной стороны, в ее поэзии постоянно присутствует дом как значимая мифологема, заключающая в себе и традиционные архетипические смыслы, и индивидуальное содержание («Северные элегии», «Поэма без героя», «Подвал памяти», драма «Энума элиш» и т.д.), но дом как обобщенный образ закреплённости или незакреплённости в жизни, как правило, в поэзии Ахматовой не снабжается интерьерными подробностями. С другой стороны, там, где интерьер явственно проступает в ее стихах («Молюсь оконному лучу...», «Дверь полуоткрыта...», «Все мы бражники здесь, блудницы...» и др.), он не получает самостоятельного значения, так же, как и у Анненского, играя роль площадки для некоей душевной драмы, разыгрывающейся в этом пространстве.

Малахиева-Мирович, в поэтике вещи учитывая опыт своих предшественников и современников, превращает интерьер в центр лирического повествования, в его непосредственный объект, наделяя самостоятельной

смысловой и эмоциональной ценностью в художественном мире соответствующих стихотворений. Концентрация внимания на интерьере как таковом связана у Малахиевой-Мирович с тем, что в интерьерной зарисовке у нее осуществляется скрупулезное воссоздание и одновременно преобразование мира близких ей людей через окружающие этих людей в их ежедневном обиходе вещи, через пространство их жизни. Можно сказать, что в изображениях комнат – и своей собственной, и своих близких – Малахиева-Мирович воссоздает в овеществленном виде внутренний мир обитателей этих пространств. Место жизни – это в каком-то смысле объективированная душа человека, поэтому именно интерьер в структуре хронотопа Малахиевой-Мирович занимает одну из ключевых позиций. В опубликованном корпусе ее текстов содержится множество как отдельных стихотворений-интерьеров («Комната Шуры Добровой», «Моя комната», «В опустелой детской», «Комната Даниила», «Опустела горница моя...», «Глядит сова незрячими очами...», «Фра-Беато-Анжеликовских...» и др.), так и целые циклы интерьерных стихотворений («Лилина комната», «Эскизы *interieur*'ов»). Можно сказать, что поэтические интерьеры составляют отдельный жанр в ее поэзии.

Обратимся к анализу наиболее выразительных, на наш взгляд, интерьерных стихотворений Малахиевой-Мирович. Прежде всего, отметим, что стихотворения-интерьеры возникают в ее поэзии далеко не сразу – в ранней лирике поэтессы царит разомкнутое природно-космическое пространство. Первые подступы к формированию камерного хронотопа появляются в стихах 1910-х гг. (например, отрывочные зарисовки кельи в цикле «Монастырское»), и только к началу 1920-х гг. появляются собственно стихотворения-интерьеры.

К числу первых по времени возникновения и концептуально значимых интерьерных текстов Малахиевой-Мирович можем отнести, в частности, стихотворение 1920 г. «Бердслей, Уайльд и Боделэр...» из цикла «Рождественские посвящения». В нем привлекает внимание, прежде всего, посвящение, предваряющее текст и играющее, учитывая название цикла, смыслообразующую роль: «Комната Шуры Добровой». Адресатом посвящения, естественно, является

человек, но формально посвящение сформулировано как адресованное тому пространству, в котором этот человек живет. Комната выступает даже не «заместителем» своей хозяйки, а своеобразной овеществленной сущностью ее души, причем, даже в тех ее движениях, которые до времени не проявлены. В частности, первое четверостишие фиксирует наличествующий круг увлечений и интеллектуально-духовных приоритетов хозяйки комнаты: «Бердслей, Уайльд и Боделэр / В твоём лилово-синем гроте / Своих падений и химер / Курят куреньем приворотным» [83, с. 116]. Вторая же строфа как бы открывает в приметах пространства комнаты будущее состояние и изменение ценностных приоритетов живущей в этой комнате девушки: «Но в пряном воздухе твоём, / Как луч лампы золотистый, / Уж зреет дума об ином, / Священножертвенном и чистом» [83, с. 116].

Великолепным примером психологизированного интерьера является стихотворение 1922 г. «Моя комната». В сущности, его можно было бы условно обозначить в жанровом отношении как интерьер-автопортрет:

Чайник пунцовый с отбитым носом,
 На чайнике – с розой медальон.
 А внутри его – пепел от папиросы,
 И георгины в тубе жестяном.

На стенах картины своего изделия.
 Пальмы да пальмы. Без берегов
 Моря, и кое-где пастелью
 Созвездья с другой планеты цветов.

За иконой охапка сухого бурьяна,
 Одеяло вместо гардин на окне.
 И самодельный лик Иоанна
 Над постелью приколот к стене [83, с. 131].

Прежде всего, обращает на себя внимание то, что пространство героини стихотворения отчетливо разделено на бытовое и духовное, и контраст между первым и вторым создает напряженный драматизм этого внешне кажущегося описательным произведения. При этом, композиционно противопоставление «быта» и «бытия» выдержано в стихотворении по принципу «тезис – антитезис – синтез»: в первой строфе («тезис») царит бытовая разруха 20-х годов, с нищетой и неустроенностью, символами которых становятся чайник с отбитым носом и папиросный пепел в нем вместо чая; во второй строфе («антитезис») происходит переключение из мрачного «здесь и теперь» в другой мир, в пространство красоты и свободы, символизируемые цветами и морем «без берегов». Автор подчеркивает, что этот другой мир создан ее собственной фантазией и ее руками – все это «картины своего изделия», то есть, представленное в живописных образах содержание внутреннего мира героини. И этот внутренний мир разительно контрастирует с миром внешним. Соединяются оба мира в некий «синтез» в последней строфе, где икона и «самодельный лик Иоанна» уживаются с бурьяном и одеялом, заменяющим гардину.

«Двоемирие» этого стихотворения не только выдает в его авторе преданного поклонника символизма, но и позволяет уточнить и конкретизировать символистские симпатии Малахиевой-Мирович: из всех моделей символистского двоемирия наиболее близка Малахиевой модель, представленная у Ф. Сологуба. Именно у него мрачной и жестокой современной реальности противопоставлен фантастический мир «звезды Маир» и «земли Ойле»; и именно у него несвобода пребывания в мире посюстороннем компенсируется полной свободой бытия в мире фантазии. Точно такими же акцентами и смыслами проникнуто и рассматриваемое стихотворение Малахиевой-Мирович (неслучайно она с благодарностью вспомнит через пять лет о земле Ойле в стихотворении «Памяти Федора Сологуба»), причем выражены эти смыслы исключительно через детали интерьера.

Таким образом, интерьер в рассмотренном стихотворении становится способом рассказать о духовных и даже литературных приоритетах хозяйки

воссозданного в нем пространства, а также передать картину парадоксальных контрастов времени 1920-х гг., когда бытовая разруха низвела уровень жизни людей до почти пещерного, но духовная жизнь не угасала, еще ярче проявляясь на фоне материальной катастрофы (этот парадокс прекрасно передан в написанном всего за год до «Моей комнаты» стихотворении Анны Ахматовой «Все расхищено, предано, продано...»: «И так близко подходит чудесное / К развалившимся грязным домам, / Никому, никому неизвестное, / Но от века желанное нам» [6, т. 1, с. 351]). Уникальность Малахиевой-Мирович мы видим в том, что для реализации столь разнообразной и глубокой проблематики она выбрала жанр интерьерной зарисовки – пожалуй, наименее ожидаемый для подобного содержания.

Но «Моя комната» 1922 г. – это не единственный интерьер-автопортрет в поэзии Малахиевой-Мирович. Прежде всего, обратим внимание на одноименное стихотворение 1927 г., где субъективированный интерьер по-новому раскрывает драму жизни автора. Здесь «моя комната» представляет собой уже не двойственное пространство, в котором красота внутренней жизни озаряет убогий быт, а однозначно отрицательно коннотированный «закоулок паутинный» [83, с. 324]. Он коррелирует с «избой курной» из рассмотренного выше стихотворения «Я живу в избе курной...» и, так же, как и это стихотворение, отсылает к аду Достоевского, представленному в виде «баньки с пауками». Но на сей раз причина пребывания героини в этом гиблом месте уточнена: она наделена таким приютом «в наказанье за гордыню» [83, с. 324]. В описании этого жилья найдем также очевидные переключки с описанием ада не только у Достоевского, но и у Данте. Так, определение «многощелистый чулан» [83, с. 324] в стихотворении Малахиевой-Мирович отсылает к «злым щелям» в пространстве дантовского Ада, а «заполонившая» все свободное пространство печь «черной пастью смотрит» [83, с. 324], недвусмысленно напоминая адские печи. Таким образом, «моя комната» 1927 г. – это уже пространство не жизни, а скорее посмертного наказания за грехи; это не интерьер-автопортрет в том значении, в каком он был выстроен в стихотворении «Моя комната» 1922 г., а интерьер –

нравственный автопортрет, вещественно-пространственное воплощение собственной совести.

Несколько иную картину «овеществленной» субъективности находим в стихотворении 1930 г. «Опустела горница моя...», где состояние пространства комнаты становится объективным коррелятом состояния героини:

Опустела горница моя,
Унесли иконы и картины,
Молчалив стоит в углу рояль,
И над ним нависла паутина.

В секретере старом пустота,
Сожжены заветные тетради.
К дням минувшим больше нет моста,
Да и к будущим его уже не надо [83, с. 223].

Интерьер здесь, конечно, представлен с помощью минус-приема – как пространство уже отсутствующих вещей, которые не просто были дороги героине, но в которых выражалась ее душа, живущая верой и искусством (живопись, музыка, стихи). Отсутствие икон, картин, рояля и тетрадей со стихами, воплощавших эти основы духовного мира героини, означает и окончание для нее самой полноты бытия, полноты самореализации, прощание с прошлым и с будущим как приятие в дальнейшем неприкаянной, никак и ничем не прикрепленной к миру судьбы. Именно такой и была судьба Малахиевой в течение долгих советских десятилетий, так что психологически наполненный интерьер данного стихотворения выступает не только автохарактеристикой, но и обобщающей метафорой биографии автора. Представляется, что смысл прощания не только с комнатой и наполнявшими ее предметами, но и с самой жизнью в данном стихотворении поддержан и возможной реминисценцией: строка «опустела горница моя» и синтаксически, и отчасти дословно совпадает со строкой «застыла горница моя» из стихотворения А. Блока «Второе крещение», где крещение «в снеговой купели» символически обозначает приближение к

порогу смерти, уход от жизни. Любовь Малахиевой к символизму позволяет предположить, что такая значимая переключка с Блоком в этом стихотворении неслучайна.

Характерным примером психологизации интерьера в духе еще одного близкого Малахиевой-Мирович символиста – Ин. Анненского – может служить и стихотворение «В опустелой детской», где ощущением сиротства, оставленности проникнут каждый предмет в комнате уехавшего маленького мальчика. Малахиева не скупится на соответствующие эпитеты, передающие смысл заброшенности или даже некоей ущербности, неполноты: «мячик одинокий», «сломанные игрушки», «безногая лошадка», «бесхвостый кот», «порванная тетрадка»; книжный «шкафчик» «пуст и одинок» [83, с. 149-150]. И состояния вещей в этой брошенной комнате прямо проецируются на состояние героини: «Сиротливо книжный шкафчик / Жметя в уголок, / Как и я, родной мой мальчик, / Пуст и одинок» [83, с. 150]. По этому стихотворению особенно видно, как поэзия Малахиевой-Мирович усваивала уроки психологизации неодушевленных вещей у главного в Серебряном веке певца «страдающей вещи», с их помощью формируя поэтику интерьера в собственной художественной картине мира.

Отметим еще одну особенность интерьеров у Малахиевой-Мирович: в описании любого жилья – как собственного, так и своих близких или знакомых – она всегда выделяет духовную составляющую интерьерного пространства: иконы, книги, картины. Такую доминанту можно легко выявить и во всех стихотворениях циклов «Лилина комната» и «Эскизы *interier*'ов», и в стихотворениях «Фра-Беато-Анжеликовских...», «Комната Даниила», и, как мы убедились выше, в стихотворениях, посвященных собственным жилищам поэтессы. Наполненные духовным содержанием интерьеры получают и соответствующие определения: «фиолетовы приют / Фантастических дерзаний» [83, с. 343]; «элегантная молельня» [83, с. 344]; «книжный... уголок», который «волнующею тайной дышит» [83, с. 398].

Таким образом, можно пронаблюдать в поэтике интерьера Малахиевой-Мирович не только тенденцию «овеществления» духовного и психологического

мира людей, но и противоположную и, опять же, связующую мир Малахиевой с символистами, тенденцию: одухотворения материального пространства, своеобразного перевода его в духовную сферу. Быт и бытие, таким образом, в интерьерном пространстве поэтессы составляют сложное диалектическое единство.

Однако, бытовое и бытийное измерения у Малахиевой обычно не совмещаются в едином пространстве, как мы это заметили в ее интерьерных стихотворениях, а четко отделяются друг от друга. И здесь характерно функционирование в ее поэзии образов, содержащих символическое значение перехода, связи между земным и небесным, материальным и духовным, бытовым и бытийным уровнями действительности. Эти образы в стихах поэтессы не столько связывают, соединяют противоположные полюсы бытия, сколько обозначают между ними границу. Это такие традиционные символы, как порог («Задумчиво стою у райского порога. / Перешагнуть его нет сил» [83, с. 7]), лестница («Лестница моя шатается. Один конец в небесах, / Другой конец упирается / В земную глину и прах» [83, с. 50]), мост («Но я помню к вечному мосты / И несусь туда по воле Бога / на земле ненужные цветы» [83, с. 187]).

Но особенную роль в разграничении бытового и бытийного пространств играет у Малахиевой окно. Оно не только отделяет одно от другого, но часто выступает в функции особенного оптического средства, открывающего за земным пейзажем пейзаж духовный: «Святой алтарь глядит в мое окно / Созвездием лампад» [83, с. 26]; «Сверкает радужной слезою / Звезда сквозь переплет окон» [83, с. 224]; Глажу с вниманием прилежным / В полуоткрытое окно: /... / А там, вдали за облаками, / Весь мир держащая рука... / незримо чертит письмена» [83, с. 247]. Особенно выразительно мысль о неслиянности земного и духовного миров в символике окна передана в стихотворении 1924 г. «Забрели ко мне под вечер...», где образ окна удваивается: проникнув в комнату через обычное окно, солнечные лучи создают на глухой стене другое окно – «золотое», становящееся наглядным воплощением «параллельного» мира, мира духовных сущностей: «на

зеленом лугу обоев / От окна зажглось окно. / Там – пустое, здесь – золотое, / И плывет по стене оно» [83, с. 254].

Наконец, в символике окна у Малахиевой может не иметь значения, куда направлен взгляд через окно – из дома наружу или, наоборот, с улицы внутрь дома. Так, средоточием духовного пространства может стать не внешний космос, а дом любимого человека – например, в стихотворении 1921 г. «Как бело, хмельно и метельно...», посвященном М. Шику. Это высшее пространство в стихотворении немилостиво к героине, но его образность отмечена сакральностью, а невозможность для героини попасть в это сакральное пространство осмысливается как проклятие:

Как бело, хмельно и метельно
Металась ночь вокруг меня,
Когда бродила я бесцельно
У освещенного окна.

Какой зловещею звездой
Сквозь иней твой огонь сиял,
Как будто новою бедою
Моим скитаньям угрожал.

Но что б могло еще случиться
Страшнее на путях моих,
Чем с этой вьюгой мне кружиться
У запертых дверей твоих? [83, с. 235-236]

Личная драма в этом стихотворении с помощью пространственных символов (окна, звезды) переводится в метафизический план, а драма утраты любимого превращается в окрашенный экзистенциалистским чувством «заброшенности» сюжет об отлучении от высшего «огня» и утрате жизненной цели.

Таим образом, с символикой границы между высшим и низшим мирами может связываться у Малахиевой ее постоянная маргинальность самоощущения.

Бесприютность, выраженная в рассмотренном выше сюжете блуждания под окном любимого, является не единственным проявлением маргинального самоощущения героини Малахиевой, которое активизируется в пространстве границы между мирами. Еще один выразительный пример – стихотворение 1923 г. «Высоко над ломаной волною...», где такой границей выступает пространство балкона, помещенного буквально между небом и землей и служащего границей «двоемирия»: «Над балконом – полная покоя / Облачная тишь», а «внизу... день и ночь о землю бьются крылья / Жизни, взятой в плен» [83, с. 214]. Героиня стоит перед выбором: «За перила сделав шаг, сорваться» или «здесь остаться, грезами питаться, / Радугой лучей на облаках» [83, с. 214]. Но ни тот, ни другой вариант не кажутся истинными, так что героиня в итоге словно «зависает» в промежуточном, маргинальном пространстве между «тем» и «этим» мирами: «Там и здесь душа на бездорожьи» [83, с. 214].

В итоге, как можно уяснить из проведенного анализа пространственной символики в поэзии Малахиевой, единственной несомненной альтернативой аду быта у нее предстает природа. И в нескольких стихотворениях четко выстраивается оппозиция «город/природа» как вариант оппозиции «ложное/подлинное», «бытовое/духовное» пространство. Так, в стихотворении 1930 г. «Сосны, ели, над буграми...» сквозь «автобусную тусклую раму», являющуюся приметой городского пространства («городского ада»), природа сначала теряется (деревья «под жужжание колес / Прилетают, улетают» [83, с. 223]). Но затем этот «адский» морок рассеивается, и, «как снег весенний, тает, злых обманов пелена», а за ней открывается в природе «правды новой / Лик» [83, с. 223]. Еще более четко городское «здесь», лишенное жизни и благодати, противопоставлено благословенному «там» природы в стихотворении 1931 г. «О, как грустен долгий этот вечер...». Городское пространство, как лишенное благодати, характеризуется здесь, прежде всего, тусклым светом («в лужах тускло светится вода» [83, с. 284]) и желтым цветом («желтизной негаснувшей просвечен / Дом напротив» [83, с. 284]). Этому унылому мертвенному миру «города-тюрьмы», где нет ни дня, ни ночи («Бросит ли когда / Ночь на сердце полог многозвездный, / Загорится ль

дня лазурный свет?» [83, с. 284]), противопоставлен мир «там, за городом», где царит весна («цветут уже березы» [83, с. 284]) и несет радостную весть «синий первоцвет», а чувство свободы и покоя дарит «легкий ветер... в душистой полутьме» [83, с. 284]. Город, как тюрьма, отдушиной в пространстве которой вновь является природа («садик»), представлен и в стихотворении 1931 г. «Дождя волнистая завеса...», где дождь, как влага жизни, освежает «садик тесный» среди городских мертвых камней.

Таким образом, как видно из проделанного анализа пространственного уровня поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович, в ней сохраняются характерные для символистской картины мира мифопоэтические образные доминанты и оппозиции («верх/низ», «замкнутое/открытое», «центр/периферия», образы города, дома, мотив пути), но их содержание трансформируется под влиянием той стратегии маргинализма, которая была выбрана поэтессой как в ее социальном поведении, так и в творчестве.

2.2. Темпоральные модели и образы времени в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович

В своем исследовании «единства «серебряного века»» Е. Г. Эткинд отмечает, что одной из конститутивных черт новой эпохи рубежа веков в искусстве был переход в восприятии времени от «историзма» к «этернизму»: «...людям позитивистской эпохи свойственен *историзм*, людям поэтической – *этернизм*» [189, с. 13]. Именно поэтическое мировосприятие, как отмечает ученый, в наибольшей мере отражает сущность кризисных, наполненных катастрофическими и даже апокалиптическими настроениями эпох (одной из которых была и эпоха к. XIX – нач. XX в. в России), поскольку в эти эпохи в мироощущении человека актуализируется апелляция к вечным началам («Одинокий Человек, стоящий перед лицом Вечности, Смерти, Вселенной, Бога» [189, с. 14]), и к этим же началам, в силу своей содержательной универсальности и одновременно центрированности вокруг человека, обращена поэзия: «В поэзии человек живет лицом к лицу с вечным Временем и бесконечностью Мироздания,

со Смертью, с Любовью как метафизическим преодолением бренности бытия, с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта» [189, с. 12].

Временные параметры поэтического мира В. Г. Малахиевой-Мирович и временная организация ее произведений в наибольшей степени обусловлены именно отмеченным Е. Г. Эткингом «этернизмом» и структурно соотнесены с такой константной особенностью ее модели мира, как «двоемирие», также сформированной эпохой Серебряного века и, в частности, символизмом как истоком ее творчества.

В соответствии с этим, структура времени в ее поэзии обладает ярко выраженной двойственностью (что отражено даже в названии «дневника Мировича» - «О преходящем и вечном»): время историческое (эмпирическое) четко противопоставляется времени сакральному (вечности), и эта оппозиция может реализовываться как в прямом противопоставлении вечного измерения жизни временному, так и во взаимоналожении этих планов, выявлении вечного во временном.

Как и в отношении художественного пространства, в принципах временной организации поэзии Малахиевой можно выявить определенную эволюцию. В частности, в ее поэзии досоветского периода господствует сугубо условное настоящее время, отражающее момент «лирической концентрации» (Т. Сильман) и наделенное метафизическим значением *«миг-вечность»* («мгновение, превращенное художественным произведением в «вечность»») [142, с. 11]). Это свойственный лирике в целом тип художественного настоящего времени, реализующий лирическую эмоцию как переживание некоего «момента истины». Из этого момента постижения истины «излучаются воспоминания о прошлом, мечты о будущем; рядом с презенсом «точки отсчета» «течет» настоящее и рождается итоговое обобщение, в то время как непосредственного развития во времени... не происходит» [142, с. 15]. Например, у Малахиевой миг абсолютной тишины в стихотворении 1896 г. «Как тихо. Оливы сплетают...» обобщает в своем содержании универсальный смысл абсолютного покоя, ассоциирующегося с посмертным вечным покоем, а сад неподвижных олив наглядно воплощает этот

вечный покой: «...своею стеною / Мою оградить тишину / Им велено было судьбою, / пока здесь навек не усну» [83, с. 8]. Символическим значением «вечности-мига» наделены и «часы таинственной отрады» в стихотворении «Сумерки» - «часы, когда во мгле тумана / Любовь печальна, грусть ясна, / И, как прибоем океана, / Душа в тот мир унесена, / Где нет надежд и нет обмана» [83, с. 14].

Такая временная структура характерна не только для ранней поэзии Малахиевой. Модель «миг-вечность» останется одной из самых востребованных в ее поэзии на протяжении всей жизни. Например, стихотворение «Как серный дождь на гибнущий Содом...», фиксирует наше внимание на точной дате своего создания – 23 декабря 1923 г., а в своем художественном строе реализует сюжет «момента истины», мгновенного душевного прозрения, в котором заключена словно вся жизнь героини, раскаивающейся в своих грехах:

Как серный дождь на гибнущий Содом,
На сердце сходят злые предвещанья,
И вокруг все дышит похотью и злом,
И меркнут прошлого святые упованья.

Как риза ветхая, добро едва-едва
Истлевший труп лукаво прикрывает.
Звонят колокола. Звучат еще слова,
Но жизнь, живая жизнь, во прахе истлевет [83, с. 237].

Мгновение, вбирающее в себя вечность, окрашено мемориальным смыслом в стихотворении 1922 г. «Как тихо у меня в душе...»: здесь миг душевной тишины раскрывает в ней вечную память обо «всех, кого любовь усыновила» [83, с. 131], и эта память помогает смягчить и «боль... от старых ран», и «самой смерти жало» [83, с. 131].

Еще более выразительно структура «мгновение – вечность» реализована в лирическом сюжете стихотворения 1930 г. «Я у подножья эшафота...», где условное настоящее, изображаемое мгновение – это предсмертный миг («Я у

подножья эшафота. / И будет суд. И будет казнь» [83, с. 241]). Но ужас последних секунд ожидания смерти и посмертного Страшного суда преодолевается надеждой на высшее милосердие. И эта надежда передана через ощущение времени. Легкость бытия и его прелесть заключены в летучих мигах жизни: «Скользят крылатые мгновенья, / Как брызги солнца по воде» [83, с. 242], и не может быть, чтобы в этой заложенной свыше светлой легкости было что-то достойное осуждения, потому что через эту «крылатую» красоту каждого мига жизни человек приходит к ощущению слияния с вечной мудростью истока бытия, к осознанию своего единства с абсолютном: «И не осилить мне беспечность, / не убоиться мне суда... / И Бог, и мир, и я, и вечность, - / Всѣ нераздельно навсегда» [83, с. 242]. Таким образом, через структуру «миг-вечность» стихотворение охватывает полноту бытия человека в двух его модусах – в «мгновенном» времени, ограниченном жизненным сроком, и в вечности, достигающейся в слиянии души с Богом.

Остановимся подробнее на примерах стихотворений, в которых модель «миг-вечность» реализуется через осмысление жизненного срока человека. Например, стихотворение 1916 г. «Зачем душа боится муки...» строится вокруг четкого отграничения вечного и преходящего в душе человека после того, как будет исчерпан ее жизненный срок. Именно по его истечении «прах земной» будет «отвеян», все тленное перегорит, а то, что является вечным, «из почерневшего горнила / Блеснет, как слиток золотой» [83, с. 80]. В стихотворении 1926 г. «В горниле тяжких испытаний...» условное настоящее время разворачивает картину целой жизни «и день, и ночь в огне страданья», где, как и в стихотворении «Зачем душа боится муки...», исчерпание жизненного срока как срока страдания связано с мотивом горения в огне, где на сей раз не перегорает тленное, а «куется золото святое / Во тьме сердечных рудников», чтобы потом «во тьме земной гореть, / Когда великой муки дольней / Сумеет таинство стерпеть» [83, с. 144]. Видение всей жизни, полной утрат, открывается и в мгновении, когда «смотрит в окно мое сад, / Полон оживших теней» [83, с. 170], в стихотворении 1930 г. «Жалобно струны звенят...». Исчерпанность жизненного срока

раскрывается также через мгновение в стихотворении 1929 г. «День солнечный, а на душе туманно...», где миг, когда на душу «в первый раз как бы дыханьем сплина / пахнуло... из темной пустоты», осознается как момент остановки «жизненного колеса» [83, с. 199]. Наконец, символом, соединяющим в себе смыслы и мига, и вечности, и жизненного срока, становится маятник в стихотворении 1940 г. «Маятник жизни моей!..». Первым значением этого символа, заключенным уже во внутренней форме слова «маятник», становится здесь значение жизни как маяты, заданной именно периодичностью колебаний человека на его жизненном пути между низменными, земными интересами и духовной высотой:

Маятник жизни моей!
 Долго ли нам еще маяться?
 Чуть отойдем от жилищ и страстей,
 Только успеем покаяться,

 Тем же размахом обратно спешим,
 К тем же низинам постылым... [83, с. 410]

Далее размах маятника жизни начинает ассоциироваться с маревом, призрачностью («Маятник призрачных дней» [83, с. 410]) пролетающих «над могилой» дней, метафорически соотнесенных с быстро мелькающими движениями маятника. Эта мелькающая, суевливая картина жизни далее соплагается с самым сердечным ритмом, и тяга героини стихотворения к покою формулируется как желание выйти из этой гонки жизни-маятника: «Сердцу наскучило биться, / Время от взлетной верхушки твоей / К точке недвижимой спуститься» [83, с. 410]. Таким образом, временная структура «миг-вечность» в проекции на понятие жизненного срока воплощается в поэзии Малахиевой достаточно систематично – как в ранних, так и в поздних стихах.

Не менее систематично условное настоящее время, наделенное метафизическим значением, употребляется также в стихах Малахиевой, лирически осмысливающих природу и связанные с нею временные отрезки –

суточный цикл или *цикл времен года*. «Утро жизни» прозрачно соотносится с «утром весны» [83, с. 15], а вот «седая изморозь... по утрам» наводит на размышления о диалектике сосуществования вечной природы, которая «на смену дней с улыбкою глядит» [83, с. 17], и краткосрочной жизни отдельных существ, задающихся вечным вопросом: «Быть может, вечен мир, но где же я и ты? / Быть может, вечен мир, но мы прошли, как дым» [83, с. 17].

Осмысление природного цикла времен года чаще всего выводит на проблематику жизни и смерти, и поэтому естественно, что наиболее акцентированы в поэтическом мире Малахиевой осень и зима – времена года, традиционно ассоциирующиеся с тематикой смерти (по нашим грубым подсчетам, частотность стихотворений, временной план которых соотнесен с зимой или осенью, приблизительно, в два раза выше стихов, обращающихся к лету и весне). «Редеющий, гибнущий, призрачный лес» [83, с. 21] своей осенней красотой вплотную подводит к познанию тайны смерти: «И таинство смерти так жутко и сладко, / так близко к душе подошло» [83, с. 21]. Особенно показательным в контексте осмысления таинства смерти через образность времен года стихотворение 1913 г. «Это ветер, ветер поземный...». Первые две строфы служат расшифровкой того, что в третьей строфе обозначено как «гармония сил мировых»: вся природа готовится к таинству зимней «смерти» - «нижние» уровни мира представлены в первой строфе («Это ветер, ветер поземный / Гонит блеклый лист золотой. / Это к зимней постели укромной / Проскользнула змея на покой» [83, с. 29]), «верхние» - во второй («Это пара стрекоз запоздалых / надломила сухой стебелек / В былинках бронзово-алых. / Это хрустнул под белкой сучок» [83, с. 29]), но и снизу, и сверху все в природе подчинено общему ритму перехода к зимнему покою. И эта единая «мистерия» природы и есть воплощение «гармонии сил мировых», с которой душа вступает в резонанс: «Это отзвук души, упоенной / гармонией сил мировых» [83, с. 29], - и окончательное слияние души с этой гармонией происходит в таинстве смерти: «И сквозь пламень листвы обгаренной / К ее смертному ложу подходит Жених» [83, с. 29].

Особенно бросается в глаза частое воспроизведение в стихах Малахиевой традиционной параллели «осень (зима) / смерть» (в качестве примеров, не требующих комментария в силу своей однозначности, приведем стихотворения «Летят, летят и падают смиренно...», «Желтый лист на тонкой ветке...» «Жалобно струны звенят...», «Ущербный месяц выплывает...», «Засыпан снежною пургою...», «Затмились дали...», «Разве выйти на дорогу...», «Камни холодны сегодня...», все опубликованные стихотворения из рукописной книги «Зима» и др.).

Менее однозначно, но прозрачно состояние осенней природы проецируется на состояние субъекта, превращаясь в разговор о его «ожиданиях» от жизни, в стихотворении 1918 г. «В бессолнечной угрюмости осенней...», где «тяжелая свинцовая вода, / Как счастья, ждет волны оцепененья» [83, с. 89]. Мороз, сковывающий «тоску», и снег, который покрывает «былую муть», выступают метафорическими обозначениями перехода души после тяжелых переживаний к покою «долгой зимы». Но монотонная жизнь, наполненная одинаковыми днями («белых дней потянутся обозы» [83, с. 89]), тоже не принесет субъекту облегчения – финальный возглас: «О, как зима долга!» – свидетельствует скорее об отчаянии, чем о «счастье» обретенного покоя. Таким образом, параллелизм «зимних» состояний природы и души в этом стихотворении формирует сложный и неоднозначный психологический рисунок.

Уже в рассмотренном выше стихотворении видно, что семантика зимы в поэзии Малахиевой не исчерпывается значением смерти – часто зима у нее означает чистоту, ясность некоей высшей правды и т.п. Характерно в этом отношении стихотворение 1920 г. «В осиянье белом инея...»:

В осиянье белом инея,
В бирюзовых небесах
Золотая встала скиния
В бледно-радужных кругах.

Под завесой голубеющей

Скрыты Божьи письма.
И в лучах невечереющих
Даль безродная ясна [83, с. 115].

В том же смысле интерпретируется зима в стихотворении 1922 г. «Осеребрилась грязь дорожная...», где сковывающий землю мороз ожидается как сила, которая сможет побороть «хлипкую и липкую... грязь» и установить вместо нее «тишь и белизну» [83, с. 133]. Очевидно, что здесь «поединок» мороза с грязью имеет также и иносказательный смысл – героиня стихотворения страстно жаждет преодоления не столько погодной грязи, сколько грязи самой жизни. Наконец, очищающий мороз становится метафорическим обозначением сурового исторического времени, которое должно вести к возрождению страны, в стихотворении 1919 г. «Морозные дали сияют...». «Морозные дали» здесь сразу прочитываются как дали будущего, полного верой в то, что Россия станет «высокой, / И крепкой, как синяя твердь, ... / Пройдя через славную смерть» [83, с. 181].

Итак, рассмотренные примеры из поэзии Малахиевой, которые еще можно было бы продолжать, свидетельствуют о неизменной актуальности временной модели «миг-вечность» в ее творчестве, однако, как было отмечено выше, в ранней поэзии эта модель господствует безраздельно, а в послеоктябрьский период осложняется формированием исторического плана в стихах (что особенно видно из последнего примера) и дополняется иными временными моделями, которые теперь проанализируем подробнее.

Начнем с выявления специфики исторического времени в поэзии Малахиевой. Оно выступает на первый план, прежде всего, в ее стихах 1920-х гг., в которых фиксируются новые, послереволюционные формы жизни и осмысливаются произошедшие исторические перемены.

Наиболее прямо к контексту потрясений революции и гражданской войны поэтесса обращается в маленькой поэме 1919 г. «Батайские дни». Фиксация на историческом модусе времени дана уже в заглавии, точно обозначающем отраженный в этих стихах исторический момент (и то же – в заглавии рукописной

книги «Во дни войны», в которую включена данная поэма). Но композиционно текст «Батайских дней» выстроен так, что к модели исторического времени в нем сразу подключается время сакральное, библейское: поэму открывает строфа, в которой происходящая сейчас гражданская война трактуется как братоубийство через прямую аналогию с историей Каина и Авеля:

Под хмурым низким небом
 На обтаявшем желтом снегу
 Алеет пятнами кровь
 Вновь и вновь
 Убиенного Каином Авеля.
 Не спешите, хозяйки, за хлебом.
 Мы все перед этой кровью в долгу,
 Мы все убиваем Авеля [83, с. 181].

«Вновь и вновь» – это тот временной механизм «вечного возвращения», который реализует вечные «прасобытия» в разных исторических временах, и основным сакральным «прасобытием» переживаемого времени оказывается Каинов грех. Такое понимание происходящего диктует и единственно возможную для человека позицию – не заботиться о своем благополучии («Не спешите, хозяйки, за хлебом»), а предаться покаянию, о котором говорится в следующей строфе («Упадем в слезах покаяния» [83, с. 181]).

Третья строфа соединяет религиозный и исторический планы поэмы в событии катастрофы – взрыва попавшего в церковь снаряда: «Ударило в стену соборную, / Раскатилось по куполу грохотом, / Заглушило молитвы глас» [83, с. 181-182]. Это событие одновременно может интерпретироваться и как реальный факт гражданской войны, и как символическое обозначение несправедности происходящего братоубийства, за которое людей постигает страшное наказание от Бога (строфа оканчивается словами: «Преклоним главу покорную / Воле Господней без ропота / В смертный час» [83, с. 182]). Именно двойственность временной структуры третьей строфы и обнажает до конца идею произведения (выявить в современном его глубинный, вечный, прежде всего,

нравственный, смысл), и служит медиатором, помогающим в следующей строфе перейти уже к собственно изображению современности.

Современность, актуальное историческое время представлено уже в первых словах строфы, в которых упоминаются репрезентанты современности – газеты и новости, о которых они сообщают. Далее образные воплощения исторического настоящего времени дополняются образами трамваев (о символике трамвая у Малахиевой говорилось выше), очередей у пустых магазинов (очередь как устойчивая примета советского быта сохранится в литературе на протяжении всего XX века, а здесь «хвосты у пустых магазинов» [83, с. 182] – это симптом голодного времени, когда люди выстраиваются в очередь просто в надежде, что в магазин привезут хоть что-то), колокольных звонов «кой-где» – то есть, в гораздо меньшем количестве мест, чем это было ранее, и, наконец, указанием цены на «раздобытый» кем-то хлеб – «сто рублей каравай» [83, с. 182].

Далее с каждой строфой картина описываемой жизни все более конкретизируется. В следующей строфе неопределенный «кто-то» сменяется изображением отдельных «действующих лиц»: это «боязливые бледные люди», боящиеся солдат, «баба», «ребята». И все заняты добыванием пропитания, причем, всеми правдами и неправдами: «боязливые люди» несут на бечевке (себе или на продажу) выловленную собственноручно рыбу; баба несет что-то «в железной посуде», а «ребята» бегут «с награбленной ношей» [83, с. 182].

Далее время гражданской войны характеризуется и такой особенностью, как утрата связи с миром и близкими людьми, поскольку ни телеграф, ни почта не работают, а в следующей строфе картину разрухи дополняют образы сгоревших домов. На этом фоне следующие три строфы, которые состоят, в основном, из реплик людей, наполняющих это пространство, воспринимаются как голоса «из бездны» исторического хаоса. И в их репликах очерчивается картина жизни в разрушенном мире. Это вопли торговцев и испуганные рассказы обывателей о грабежах и насилии, и в них отражен дух эпохи – «алчба», «жадность волчья», «неправда новая», пришедшая на смену старой неправде.

Кульминацией поэмы становится двенадцатая строфа, представляющая собой молитву за народ, впавший в звериное состояние:

Чистоту души моего народа,
Его младенчески ясный взор,
Господи, возврати.
Темную зверя природу,
Низких падений позор
Прости, отпусти [83, с. 184].

После этой поэтической молитвы следует самая длинная в тексте строфановелла о том, как может совершиться то, о чем была эта молитва: герой, появляющийся вначале, воплощает собой образ народа, и внимание уделено его глазам (тут идет перекличка с упоминанием о «младенчески ясном взоре» в предыдущей строфе) – ясным и синим, как «васильки полевые», но глядящим «взглядом воровским» [83, с. 184]. Этот «добрый молодец» вламывается к старухе, чтобы ее обокрасть, но после того, как она укоряет его («Всё... бери, уходи, / Верила в честь я солдатскую» [83, с. 184]), стыдится своего падения и не только не трогает ни ее саму, ни ее жалкое имущество, но и возвращается к ней с большой краюхой хлеба: «Бабушка, хлеб командиром нам дан, / Кушай во здравье, родная...» [83, с. 185]. В этой «святочной» концовке символически обозначено, что возможность от «волчьей» жестокости вернуться к родству («родная» поэтому – очень важный эпитет) не закрыта для народа, и важно просто в какой-то момент услышать голос своей совести.

Но как непросто вернуться к человечности, показывают следующие строфы, изображающие жертв гражданской войны. Это, прежде всего, старуха, которая, простояв всю ночь в длинной очереди за хлебом, села и умерла, и ее смерть так и не заметили ни тогда, когда эта смерть произошла, ни тогда, когда ударила пушка и все разбежались, а она осталась одна на льду и там «как живая до полдня сидела» [83, с. 185]. Эта старуха, которой никто так и не дал хлеба, становится словно сюжетным антиподом более «счастливой» «бабушки» из предыдущей строфы, а сюжет с хорошим концом «уравновешивается» противоположным

сюжетом, словно какие-то весы гражданской войны сдвигаются то в сторону поворота к возврату человечности, то снова опускаются в сторону ужасов уничтожения народом самого себя.

Следующие жертвы войны – это дети, боящиеся взрывов (строфа «Кто это, мама, страшный...»), и «женихи и невесты в гробах» [83, с. 185] – уничтоженное будущее народа. Таким образом, к финалу поэма снова начинает двигаться к обобщениям, поскольку и образ ребенка, и образы женихов и невест уже наделены собирательно-обобщающим смыслом.

И далее смысловое движение поэмы разворачивается до символической картины апокалипсиса, облеченной в традиционные, встречающиеся еще в фольклоре образы смерти (воронье, кровавый цветок мака):

Говорят, воронье налетело
 Несметной тучей на наши поля,
 Не разлетается...
 Говорят, как мак, покраснелась,
 Не принимает крови земля
 Там, где брат с братом сражается [83, с. 186].

Венчает поэму строфа-притча о двух братьях и их общей гибельной судьбе – воевавшие за белых Иван и за красных Данила гибнут от рук друг друга, и это взаимное убийство становится одновременно последним братским объятием («обнялись и свалились ничком на курган» [83, с. 186]), так что, «кто тут Каин, кто Авель – / Господь разберет» [83, с. 186]. Так в финале поэмы вновь соединяются исторический и библейский планы, и она замыкает свой временной виток.

В целом отражающая «двоемирие» двухплановая структура времени характерна для большого числа стихотворений В. Малахиевой-Мирович. Сакральное время выполняет роль, прежде всего, нравственного мерил для тех событий и процессов, которые происходят как в историческом времени, так и в биографическом времени героини. И одной из актуальных моделей сакрального времени становится модель апокалипсиса.

Двуплановость сакрального/исторического времени прослеживается в отражении событий Гражданской войны как апокалиптических не только в поэме «Батайские дни», но и, например, в стихотворении «Будет ли рождать еще земля...», моделирующем апокалиптическую перспективу того, как цветущая земля превратится в «прах и кости гробовые», а «Вавилон башню вековую» уничтожит «Ангел смерти». Причиной этой кары является братоубийственная война, и мир и жизнь вернутся только после того, как грех братоубийства будет искуплен: «Да святится все, что ни придет, / Да исполнится святая чаша гнева. / И тогда на камне зацветет / Искупленной жизни древо» [83, с. 180].

Вариантом апокалиптического сюжета является также сюжет о потопе, проецирующийся на современность в стихотворении 1930 г. «...И в дни потопа говорили...», первая строфа которого прочитывается одинаково полноценно как в современном, так и в библейском временном измерении: «...И в дни потопа говорили / О хлебе, масле, молоке, / Играли в кости, ели, пили...» [83, с. 276]. Ужас и запоздалое раскаяние обреченных на гибель жертв библейского потопа на фоне этого зачина далее автоматически ассоциируются с состоянием современных людей, так же обреченных на гибель и пока еще не ведающих своей судьбы.

Наконец, связанный с апокалиптическим хронотопом Страшный Суд возникает в применении к современным политическим деятелям в стихотворении 1925 г. «В Кремле». Стихотворение начинается с картины погруженных в сон кремлевских древних святынь («Минувшее без пробужденья спит» [83, с. 315]), и этот сон означает не только безвозвратную утрату связи с историческим прошлым, но и утрату связи с сакральными силами, хранившими народ («Навек Иван затих. / Молчат угодники в гробницах вековых» [83, с. 315], – в этом молчании читается словно некое осуждение и отчуждение древних святынь по отношению к современности). Сакральное пространство теперь наполнено гулом телефонных проводов, символизирующих дух и волю времени в тех словах, которые безостановочно летят по этим проводам. И это слова ложные – «они,

скрываясь масками, бегут / Во глубь Истории, где ждет их Страшный Суд» [83, с. 315].

Апокалиптической окрашенностью отличаются и стихи из книги «Огненные ступени», где апокалиптический образ «последнего пожара» несет смысл очищения в «страданий огненном крещенье» [83, с. 237] и нового рождения для вечной жизни в духе: «...сожгу до конца мою плоть, / А душу спасет и очистит Господь» [83, с. 234]. «Огненные ступени» – это, однако, личный апокалипсис. Тут нет проекций на исторический контекст, а речь идет только о подведении нравственных итогов собственной жизни и о «страшном суде» собственной совести, за которым предвидится высший суд и высшее милосердие.

Более сложный синтез биографического и исторического временных планов – опять-таки, с проекцией на апокалиптический сюжет – находим в стихотворении «Во дни Содома и Гоморры» (1921 г.). Если в первых строфах стихотворения хронотоп выстраивается в условно-апокалиптических деталях, не служащих приметам конкретной страны и эпохи (рухнувшая скала, «синяя пасть неба», «клочья белых облаков», дорога, уподобленная гремучей змее, полуразрушенные дома), то деталь «стая воронов над церковью» уже несколько конкретизирует пейзаж, далее вновь «двоящийся» и переходящий в символически-библейский план: «Белый столп вознесся недвижимо / на распутье. Белый. Соляной» [83, с. 286]. Однако, последние строки своей интимно-личной интонацией обращения к любимому возвращают стихотворению биографическое измерение: «Это ты, мой верный, мой любимый, / Сторожишь раздавленных горой» [83, с. 286].

Но еще более распространенным, чем апокалиптический, является в поэзии Малахиевой пасхальный хронотоп. К событиям Страстной недели и Воскресения поэтесса обращается постоянно, проецируя пасхальный «код» как на события внешнего, так и внутреннего мира своей героини. С этой точки зрения особенно показательна книга «Страстная седмица», стихи которой проанализируем подробнее.

В открывающем публикации книгу стихотворении 1920 г. «Каплю меда сот Христовых...» задается временная доминанта биографического времени: речь идет о «горьких днях» «странствия земного». Но чрез это странствие героиня не может пройти без опоры на высшую силу – без «капли меда сот Христовых» [83, с. 227], и, таким образом, в ее земном временном измерении открывается второй план – план вечности.

С сакральным планом далее соотносится опыт «странствия земного» героини, и в следующем стихотворении – «Долго ли ходить мне по мукам...» – этот опыт соотносится с таким сакральным «первообразом», как хождение Богородицы «по мукам», описанное в соответствующем апокрифе.

Следующее стихотворение – «Двенадцать лет земных жила...» – обращается к символическому переосмыслению отношений с М. Шиком, которые полностью вписаны в сакральный канон: жизнь «в огне богоисканья», затем общая духовная гибель и воскресение.

И почти все последующие стихи из этой книги так или иначе варьируют сюжет покаяния смерти смертью. В стихотворении «В мою неубранную горницу...» развивается сюжет встречи недостойной души с «Гостем» и «Учителем», благословившим ее «неубранную горницу» своим посещением. «Неубранная горница» – это, конечно, символ состояния души, в которой царят сумятица и непреодоленные страсти. Но надежда на прощение и приобщение к таинству воскресения рождается от того, что эта душа все же обладает даром, который достоин «Учителя» – это ее «нищее смирение», которое и может открыть для нее путь к спасению: «Для тайной вечери Спасения / Ни брашен нет, ни пития. / И только нищее смирение / Несет Ему душа моя» [83, с. 229]. Другое стихотворение – «Как тихо на Голгофе было...» – раскрывает миг смерти Христа как миг абсолютной тишины и неподвижности, словно воплотивший в каждой детали мира саму смерть (даже «солнце мертвенным сияньем / Кровавило Лифостротон» [83, с. 229]). Стихотворение «Я одна в саду Аримафея...» написано от лица одной из жен-мироносиц, которая застала пустой гробницу Христа и перед этой пустой гробницей, еще не зная о воскресении, испытывает миг

полного отчаяния: «Разобью ненужную амфору, / Мирю на землю бесценное пролью. / Встала рано, шла я шагом скорым - / И пустой гробницу застаю» [83, с. 230]. Это стихотворение, как и некоторые другие в книге, вызывает аналогии и со стихами Б. Пастернака из цикла «Стихотворения Юрия Живаго» (данное стихотворение соотносится, в частности, с «У людей пред праздником уборка...»), и с «Реквиемом» Анны Ахматовой – и эти переключки свидетельствуют об органической принадлежности поэзии Малахиевой к общему контексту русской поэзии не только Серебряного века, но и позднего модернизма. Интересно, что за рамками «Страстной седмицы» стихотворение «Я одна в саду Аримафея...» находит продолжение в написанном через полгода стихотворении «Ушла с воскресной вестью Магдалина...» (оно вошло в книгу «Распутья»):

Ушла с воскресной вестью Магдалина,
Христос апостолам явился в Эммаусе,
А я не слышу их и не иду за ними,
Я все живу у гроба Иисуса.

Все жду, что мне самой, очам моим греховным
Предстанет Бог, воскреснувший от гроба,
И я паду к ногам Его безмолвно,
И я, и Бог со мне в тот миг воскреснем оба [83, с. 217].

Здесь героиня, уже зная (в отличие от героини «Я одна в саду Аримафея...») о воскресении, воспринимает это событие как происходящее не во внешнем мире, а в каждой верующей душе, и поэтому должен настать тот миг, когда воскресение произойдет и в ее мире.

Если вернуться к стихам книги «Страстная седмица», то необходимо среди них отметить и стихотворение «Наливается знойной болью...», в котором отчасти продолжена та же идея – о сакральных событиях Евангелия не как тех, что произошли когда-то, а тех, что происходят сейчас и с тобой. В данном случае приобщение к пасхальным событиям представлено как «сораспятие», и такое единство с Христом в боли мыслится как необходимость:

Наливается знойной болью,
 Разрывается плоть.
 Правит миром единая воля –
 Значит – в боли – Господь.

Этот гвоздь, что мне в кости вбивают, –
 Отзвук тайны креста.
 И пока в крестной муке жива я,
 Славлю волю Христа [83, с. 231].

Немного отступая от стихотворений «Страстной седмицы», отметим, что соотнесение человеческой жизни как таковой с Христовыми страстями и распятием было одной из постоянных параллелей между земным и сакральным уровнями бытия в поэзии Малахиевой. Уже в ее стихах начала 1910-х гг. находим это сопоставление – например, в стихотворении «Разве сердце наше знает...», где жизнь представлена как «Голгофский путь» [83, с. 49], или в стихотворении «Тяжела работа Господня...»:

Тяжела работа Господня,
 И молот Его тяжел.
 Но день, где грозное имя «сегодня»,
 Милостью Божьей прошел.

Если мы его пережили,
 Нам жизнь еще суждена,
 Но, помни, о, друг, мы еще не испили
 Гефсиманской чаши до дна [83, с. 44].

Но вернемся к «Страстной седмице». Из общей парадигмы пасхальных стихотворений книги несколько выбивается только стихотворение «Будут звоны колокольные...», разрабатывающее пасхальную тему в социально-обличительном ключе: современные христиане представлены в нем как самые безблагодатные люди, пасхальная радость которых не имеет никакого отношения к чуду

воскресения. И свою героиню поэтесса не делает исключением из круга «безблагодатных» христиан: «Буду я от ликования / Отщепенец в стороне. / В скорби тяжкого сознания, / Что воскрес Он по писанию - / Но не в них. И не во мне» [83, с. 228]. Представляется, что в этих строках отражен не только нравственный максимализм Малахиевой, считающей себя и своих современников недостойными пасхального чуда, но и ее маргинальная позиция («отщепенец в стороне»), очередной раз подтвердившая свой константный статус.

Итак, как видим, в стихах «Страстной седмицы» сакральное время проецируется и на исторический, и на биографический временные планы поэзии Малахиевой. И такая временная структура используется не только в «Страстной седмице», но и во многих других стихах. Например, в стихотворении 1926 г. «Повернулись раз и раз колеса...», посвященном судьбам арестованных, отправленных в дальние лагеря и ссылки, их дорога сравнивается с крестным путем («изгнания крестный путь» [83, с. 261]). Но проекция сакрального времени (евангельские события) на историческое (советские репрессии) осложняется посвящением М.В.Ш. (М. Шику, также отправленному в ссылку за религиозные взгляды еще в 1925 г.), которое вводит в стихотворение еще и лично-биографический временной план.

Такое же личное звучание получает и стихотворение 1926 г. «В катакомбах гвоздем начертила...» (написанное, кстати, в тот же день, что и «Ушла с воскресной вестью Магдалина...»), внешне посвященное судьбам первых христиан и их мученичеству. Эти судьбы прозрачно соотносятся с судьбами религиозных людей в атеистическом тоталитарном государстве, а также проецируются на собственную историю разлуки с любимым человеком, испытавшим на себе гонения за веру. В данном стихотворении жена-христианка, поместив останки супруга под христианским знаком «рыба», спокойно выходит навстречу завтрашнему дню, где ее тоже ждет мученическая смерть, но за нею для верующей в бессмертие души женщины брезжит новая вечная жизнь и встреча с любимым («Коротки земные разлуки. / Сердце полно любви бесконечной. / Завтра цирк. И желанные муки. / И с возлюбленным встреча»

[83, с. 264]). Очевидно, что сюжет данного стихотворения можно рассматривать как сакральный «пример» для выстраивания собственной судьбы.

Соединение лично-биографического и сакрального времени формирует и хронотоп мемориального цикла стихотворений Малахиевой памяти утонувшего в 12-летнем возрасте Ю. Скрябина (сына выдающегося композитора А. Скрябина и Т. Скрябиной, с которой Малахиева была дружна). «Крестный вздох» и «чудо воскресенья» формируют сакральный план этих стихов, а их образность сосредоточена на фигурах сына и матери, как это потом будет в «Реквиеме» Ахматовой: «Твои одежды черные / У белого креста. / И скорбь твоя покорная, / И красота, / И синих далей пение, / И облако высот – / Все тайну воскресения – / Уже несет. / И сквозь прозрачность зриму, / Сквозь дымку красоты / Сквозят уже любимые / Его черты» [83, с. 102].

Наконец, личное и даже интимно-биографическое измерение времени дублируется сакральным измерением в стихотворении 1923 г. «День Ильи-пророка», в котором сложный комплекс отношений В. Г. Малахиевой с женой М. Шика Натальей осмысливается и через голгофскую символику («И в брачный твой венец вплела венец терновый / Страстей моих и мук неизжитая боль» [83, с. 353]), и через символику Рождества (рождение сына Шиков видится как «нежное, победное сиянье, / Как Вифлеемская над яслями звезда» [83, с. 354]). Заметим, кстати, что, кроме этого стихотворения, мы больше нигде не встретили у Малахиевой акцентированного рождественского хронотопа, чем подтверждается наблюдение о существенном смещении сакрального временного плана ее поэтического мира в сторону пасхальных событий распятия и воскресения.

Однако, среди сюжетных конструктов, формирующих сакральное измерение времени в поэзии Малахиевой, также нельзя не отметить «райский» хронотоп. С ним связан, естественно, прежде всего, мотив изгнания из рая, спроецированный на личный план в таких стихотворениях, как «От очей твоих и от речей...» и «Так некогда явился Искуситель...». Но более интересно

проанализировать временную структуру другого произведения, моделирующего хронотоп Рая – цикла «Первое утро мира» (1921 г.).

Формула «первое утро мира» встречается, практически, в каждом из стихотворений цикла, чаще всего, в зачинной позиции (в четырех из пяти опубликованных стихотворений), так что на временной составляющей художественного мира цикла делается особый акцент. «Первое утро мира» – это метафорическое обозначение начальной точки существования мира, с которой начинается отсчет течения самого времени. И эта точка в «свернутом» виде заключает в себе всю последующую историю существования мира и людей, поскольку в течение этого «первого утра» произошло все, что в дальнейшем будет только варьироваться в бесконечных воплощениях: опыт познания добра и зла, любви и смерти как частей вечного круговорота жизни.

В первом стихотворении выстраивается общая картина мира до грехопадения в его первозданной красоте и радости – мира, в котором каждая былинка словно воспевает совершенство творения в благодарственной молитве. Так, в этой идиллической картине «розовый вереск» возле райских врат «кадил ароматами / Росного ладана» [83, с. 119], а слетевшиеся к вратам Рая эльфы пили из вересковых цветов, как из «причастной чаши», и превращали в молитву «трепет крыльев» [83, с. 119].

Но уже в третьем стихотворении, сначала поэтично изображающем пробуждение Евы ото сна, возникает мотив нарушения райской гармонии «загадкою страшной», увиденной Евой во взгляде Змея. Тут выстраивается антитеза: пока райские птицы поют «о счастии жить в раю», Ева замечает на древе познания «бездонный, / Таинственно-черный, влекущий / Загадкою страшной взор» [83, с. 120]. С этого момента Ева внутренне отдаляется от райского времени-пространства: «Мне наскучили райские песни / И ограда садов Эдемских» [83, с. 120], – говорит она Адаму. В этом контексте пробуждение Евы, описанное в начале стихотворения, получает иносказательный смысл: догадка о существовании смерти и зла, сделавшая для нее скучными райские песни, знаменует ее духовное пробуждение и выход ее «я» за райскую ограду. После

него Ева внутренне перемещается из райского хронотопа в земной. В земном (историческом) линейном временном потоке, в который погружается ее сознание, господствует насилие, но над этим потоком крови воздвигается «в сиянье и славе» искупительная жертва Христа, так что в видении Евы поэтесса дает как картину самой истории, так и понимание ее высшего религиозного смысла, заключенного в событии искупления. Этим событием утверждается победа жизни и любви над смертью и злом:

И предстали в тот миг перед нею
 В непонятном, как бред, виденьи –
 Чернобыльник, колючие травы,
 И звериные кожи, и кровь,
 И звезда Люцифера в сияньи и славе,
 И Крест. И на нем ее Жизнь
 И Любовь [83, с. 121].

И далее, в финальных стихотворениях цикла, мистерия смерти и ее преодоления разыгрывается вновь в райском пространстве: сначала происходит первое в мире убийство – «зеленая змейка» своим жалом убивает «серенького зверька», а затем «под солнцем первого утра» испаряющаяся росинка чувствует смерть – «и юное дерево в страхе / от слова «смерть» встрепенулось» [83, с. 122]. Однако «солнечный луч», проводник воли Бога и символ Его присутствия в мире, подводит черту под этими актами познания смерти, утверждая вечность круговорота жизни, в котором смерть – лишь необходимый для дальнейшего движения этап: «Вернется дождем росинка, / И в этом таинство смерти» [83, с. 122].

Таким образом, можно считать, что, если «Батайские дни» – это «апокалипсис нашего времени», по Малахиевой, ее поэтическая эсхатология, то «Первое утро мира» – это ее космогония, и поэтому особенно важны те ценностные акценты (главенство начал жизни и любви в мировом круговороте жизни и смерти), которые расставила поэтесса в цикле.

Сакральные вехи определяют, по Малахиевой, не только жизнь всего человечества, но и каждую индивидуальную жизнь, и в этом она перекликается не только с древней гуманистической традицией уподобления «микрокосма» (человека) «макрокосму» (вселенной), но и с философией В. Соловьева, утверждавшего, что и мировая история, и жизнь биологических организмов, и Вселенная в целом проходят через одни и те же три стадии развития (по принципу «тезис – антитезис – синтез»): от первоначального («эмбрионального») единства, через стадию разделения, вычленения и утверждения в своей отдельности каждой составляющей этого единства, к финальному сложному воссоединению частей единого целого, при котором не утрачивается своеобразие каждой части, но достигается высшая гармония синтеза (см.: [147]). В поэзии Малахиевой этой концепции близко осмысление жизни в стихотворении 1913 г. «Всё триедино во Вселенной...»:

Всё триедино во Вселенной,
 Как триедин ее Господь
 Как Бог, рождающий нетленно,
 Как Сын распятый, погребенный,
 Как Дух, животворящий плоть.

За чудом каждого явления
 Тройное скрыто единство:
 Его предвечное рожденье,
 Его распятые, погребенье
 И воскресенья торжество [83, с. 39-40].

Таким образом, как видим, в стихах самых различных периодов поэзии Малахиевой модель «двоемирия» устойчиво реализуется на уровне временной структуры, причем двуплановость временного уровня картины мира обеспечивается присутствием как эмпирического (реально-исторического, биографического), так и сакрального («этернистского») планов.

Но «этернистское» измерение в картине мира Малахиевой обеспечивается не только с помощью прямого задействования сакрального контекста, как это было в рассмотренных выше примерах. Роль «вечных образцов», «первособытий», пребывающих в космогоническом времени, могут играть значимые явления мировой истории, словно повторяющиеся в событиях современности (в поэтическом восприятии Малахиевой перекликающиеся исторические события и периоды вписываются именно в космогоническую схему восприятия времени так, как ее описал Б. А. Успенский: «Космогоническое сознание... предполагает соотнесение событий с каким-то первоначальным, исходным состоянием, которое как бы никогда не исчезает – в том смысле, что его эманация продолжает ощущаться во всякое время» [167, с. 18]). Это те события, о которых писал А. Блок, что им «суждено возвращение» [14, т. 3, с. 587]. Воспроизводя в своих стихах видение исторических параллелей прошлого и настоящего, близкое одному из крупнейших поэтов-символистов, В. Г. Малахиева очередной раз подтверждает органичную причастность своего творчества к символистской парадигме даже в стихах 1920-30-х гг., создававшихся далеко за рамками Серебряного века.

В этом отношении показателен ряд произведений поэтессы 1930-го г. В частности, в стихотворении «Пёсьи головы – опричники...» создается выразительная картина опричнины как тотального террора, и хотя никакие современные реалии не вводятся в текст стихотворения, дата его написания и финальное восклицание: «Высока стена Кремлевская», – дают возможность спроецировать описанные в нем злодеяния Ивана Грозного и его верных «псов» на эпоху становления тоталитарного советского государства в начале 1930-х гг.

В следующем стихотворении из намеченного нами ряда, наоборот, подробно прописан план современности, но историческая параллель, формирующая оценку современности, дана в первой же строке, так что дальнейшая картина прочитывается как развертывающееся на протяжении всего стихотворения сравнение нынешнего состояния страны и народа со скифской дикостью:

О, Скифия, о, пьяные рабы,
 Ночные игрища, залихватое ржанье,
 И хрип, и визг, и топот у избы,
 Где я молюсь о мире и молчании.

Народ великий, родина моя,
 Что в эту ночь растет и созревает,
 Когда твой пахарь, голоден и пьян,
 С гармоникой топочет, припевая:

«Буржуев станем резать
 Мы, не щадя голов,
 И на небо залезем,
 Достанем всех богов»[83, с. 278].

Добавим, что план исторических параллелей поддержан здесь и на цитатном уровне: с помощью реминисценций стихотворение отсылает и к эпохе Лермонтова (строка «и хрип, и визг, и топот у избы» отсылает к финалу стихотворения Лермонтова «Родина», где упоминается «пляска с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков» [69, т. 1, с. 94]), и к эпохе Некрасова (строка «когда твой пахарь, голоден и пьян» перекликается со словами Некрасова из «Размышлений у парадного подъезда»: «Укажи мне такую обитель, / Я такого угла не видал, / Где бы сеятель твой и хранитель, / Где бы русский мужик не стонал?» [101, т. 1, с. 303]). Таким образом, вечная повторяемость русской истории как «скифского» разгула насилия и безысходной нищеты утверждается в стихотворении с помощью исторических параллелей, способом трансляции которых становится, по преимуществу, цитатный план текста.

Наконец, в стихотворении «Земля Ассура еле дышит...» план современности совсем не эксплицирован, но из исторического контекста написания стихотворения (год «великого перелома» и воспевания циклопических строек коммунизма советской пропагандой) становится недвусмысленно понятно,

что Ассиро-Вавилонское государство как воплощение деспотии, которая держится на идее всемирного державного могущества и рабском труде, выступает здесь прообразом СССР:

Земля Ассура еле дышит,
 Но снится ей победный сон,
 Что с каждым днем все выше, выше
 Возводит башню Вавилон.

И терпеливы, и безлики
 Земли Ассурской племена,
 Склонили под бичом владыки
 В бессильном гневе рамена.

Какое пламя возмущенья
 В рабах замученных горит –
 Не все ль равно? В одно мгновенье
 Свистящий бич их усмирят [83, с. 279].

В последнем процитированном стихотворении возникает еще один значимый для художественного мира Малахиевой вариант хронотопа – онейрический. Можно утверждать, что это один из наиболее разработанных в стихах поэтессы вариантов хронотопа, поскольку время-пространство сна возникает в ее стихах с большой частотой. Даже одна из ее неизданных книг называется «Сны». Поэтому проанализируем «сновидческий» план ее поэзии подробнее, выявив те смысловые доминанты, которые связаны с ним, а также индивидуальные особенности художественного моделирования онейрического времени-пространства в художественном мире поэтессы.

Область сна в ее художественных воплощениях регулярно привлекает внимание исследователей, поэтому в литературоведении даже появился термин «онейропоэтика» (см. на эту тему: [135]), а выделение сновидческого плана художественного мира в отдельный хронотоп встречается даже в

литературоведческих учебниках. Так, Е. Фарыно в учебном пособии по введению в литературоведение считает необходимым дать дефиницию онейрического пространства (тем самым предпочитая в нем видеть более пространственную, чем временную категорию), определяя его как «область сновидений, мечтаний, миражей, галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя» [168, с. 376]. Главная особенность явлений и людей, помещенных в онейрический хронотоп – это «обнаружение подлинных и наиболее глубоких своих качеств, своей подлинной сути, сути, которая не могла проявиться в мире реальности» [168, с. 377]. Онейрический план художественной реальности изучают и исследователи литературы Серебряного века. В частности, онейрический хронотоп выделяет и анализирует в лирике А. Ахматовой Ю. В. Шевчук [182, с. 474-488], регулярно к онейрической реальности обращаются исследователи творчества А. Ремизова (здесь выделим концептуально значимую статью Т. В. Цивьян [179]), наконец, сон как мотив в поэзии Серебряного века рассматривают исследователи поэзии Ф. Сологуба [63], И. Анненского [117] и др.

Итак, обратимся к анализу онейрического хронотопа в поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович.

Прежде всего, состояние сна в ее стихах знаменует переход в «промежуточное» время-пространство, объединяющее бытовую реальность с метафизическим измерением: так, старая хромая тетя в уже рассмотренном выше стихотворении «Тетя» находит «боковую тропинку» между сном и жизнью, которая ведет в «явь боковую», и в ней нет ни хромоты, ни тяжести повседневной жизни, но и связь с реальностью не потеряна. Аналогичное промежуточное состояние описано в стихотворении 1927 г. «Я сплю. Но слышны мне сквозь сон...». Здесь героиня оказывается в реальности, совмещающей черты окружающей жизни («посадского полудня звуки» [83, с. 266]) с вневременным и внепространственным творческим бытием («и ритмы, что во мне звучат, / Как солнц ритмичное дыханье» [83, с. 266]).

Часто сон в поэзии Малахиевой выступает неким откровением о подлинной сущности людей и жизни, раскрывая их истинные формы и облики. Например, в стихотворении 1918 г. «Да будет так. В мистерии кровавой...» сложный и болезненный в жизни клубок отношений с Н. Шаховской и М. Шиком проявляет в сновидении героини свою подлинную сущность: «Но снилось мне иное: / И ты, и я торжественным путем, / Предав земле сожжение земное, / В далекий Монсальват идем» [83, с. 93]. Участники тяжелой житейской драмы в этом сновидении предстают благородными, чистыми и самоотверженными искателями Грааля, дорогу которых «озаряет / Грааля рыцарь Лознгрин» [83, с. 93]. Но те же отношения с Н. Шаховской в другом стихотворении-сне осмысливаются в ином ключе: героиня видит себя «рабыней пленной», а свою соперницу «светлой, гордой и счастливой» царицей, «с улыбкою участия» [83, с. 84] обрекающей свою рабыню на смерть. Значением откровения о подлинной сущности героини, не совпадающей с ее внешним, земным обликом, наделен и сон в стихотворении 1928 г. «Снилось мне, иду на богомолье...». Героиня в этом сне идет волшебным путем к своему преображению: «И тогда вдруг лебедью я стала, / Поднялась, запела и пропала / В море из огня» [83, с. 289].

Сон-откровение в стихах поэтессы может нести также смысл некоей вести. Так, в стихотворении 1922 г. «Может быть, мне это снилось...» героиня, томящаяся в житейской «тюрьме» и не имеющая вестей о своем возлюбленном рыцаре (по сюжету сна, погибшем в крестовом походе), видит «свет нездешний», который озаряет ее жизнь «светом вечным, неземным» [83, с. 288-289] и тем самым несет ей весть, более важную, чем земные вести, и утешающую ее в ее горе. Так же весть о судьбе героини получает спящий «в хрустальном гробу» «братец Иванушка» в стихотворении 1921 г. «Далеко, далеко, за алмазной горой...»: он видит «горестный сон, / Что в Кашеевом царстве одна я бреду / И дороги-пути из него не найду...» [83, с. 176].

Сон может часто выступать также вестью об ином мире («снится даль надмирных воль... / Колесниц небесных ход, / Храма звездного лампы, / Чистых духов тихий лет» [83, с. 85]; «Тоскует дух, и снятся ему страны, / Каких в

пределах жизни нет» [83, с. 96]; «Не прежнее мне снится.../ О дальнем, дальнем дух томится, / О свете родины моей» [83, с. 234-235]; «иная мне снится земля» [83, с. 337]).

Однако, сон-весть может обладать в поэзии Малахиевой также апокалиптическим содержанием – например, в стихотворении 1921 г. «Приснилось мне – застывшая земля...»:

Приснилось мне – застывшая земля
 Висит комочком льда в пространствах мировых.
 Ни городов, ни сел уж нет. Одни поля,
 И черные кресты щетинятся на них.

Угасла жизнь. Ни человек, ни зверь
 Не бродит в чаще призрачных крестов,
 И некому оплакивать потерь
 И хоронить последних мертвецов.

Но, мертвая сама, должна душа моя
 На этом кладбище одна нести в себе
 Гробовый мрак былого бытия
 И весть Кому-то о его судьбе [83, с. 286].

В этом апокалиптическом сне интересен не только сюжет о душе героини как избранной вестнице перед Богом о судьбе всего человечества, но и интертекстуальный ореол этого сюжета: как представляется, это трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский», где герой-поэт тоже должен отнести все слезы всех людей к Богу и стать вестником всечеловеческой боли, а также монолог Мировой Души – Нины Заречной из «Чайки» А. П. Чехова. И если переключка с Маяковским может быть и случайной, то трагедийное переосмысление чеховского пародийного монолога представляется сознательным, прежде всего, в силу прямого цитирования: у Чехова «все жизни, свершив печальный круг, угасли» [180, т. 13, с. 13]; у Малахиевой «угасла жизнь».

Переживая «апокалипсис» своего времени, Малахиева (и в этом плане важно обратить внимание на дату написания стихотворения – 1921 г.) словно полемизирует с Чеховым и реабилитирует тот катастрофизм мировосприятия, который был присущ символистам и стал объектом чеховской иронии. Стихотворение Малахиевой моделирует онейрическую картину мировой гибели, и в этом «сне» и раскрывается сущность переживаемого исторического периода, и в апокалиптических предчувствиях символистов выявляется правда сбывшегося пророчества.

Сон, несущий весть об ином мире, также часто представляется в стихах Малахиевой как мечта. Это греза о сологубовской «земле Ойле» [83, с. 149], или сон о возможности улететь «с низин постылых и унылых» [83, с. 198], или греза о райских пейзажах Африки (стихотворение «Синим, синим жгучим бредом...») и т. д.

Но нередко встречается у Малахиевой и мечта во сне покинуть предел жизни, спастись «от кошмаров дня» [83, с. 290], укрыться в смерти от жестокой реальности (например, стихотворение 1923 г. «Лежу, укрывшись с головою...»). И здесь уже реализуется одна из наиболее распространенных не только у Малахеевой, но и в мировой литературе моделей онейрического хронотопа – модель сна-смерти. «Могильный сон» [83, с. 24] прямо фигурирует в лирических сюжетах более чем 20-ти стихотворений анализируемого корпуса, но подразумеваемая аналогия сна и смерти встречается в стихах поэтессы еще чаще. Поскольку тему сна как смерти Малахиева разрабатывает достаточно традиционно (в таких стихотворениях, как «Колыбельная» («Спит над озером тростиночка...»), «На мраморную балюстраду...», «Двенадцать лет земных жила...», «Погиб корабль. Уже сомкнулись волны...», «Страшный суд», «Под ветвями лепечущей ивы...», «Полуразрублено плечо...» и др.) и при этом не детализирует хронотоп сна-смерти, лишь констатируем частотность данной модели в стихах поэтессы и обратимся к более своеобразно решенным вариантам онейрического хронотопа в ее поэзии.

В частности, на наш взгляд, достаточно своеобразно реализована в поэзии Малахиевой модель «жизнь-сон» (изначально не менее традиционная, чем «смерть-сон»). Она же является и наиболее частотной моделью онейрического хронотопа у поэтессы (нами зафиксировано более 30-ти случаев уподобления жизни сну в исследуемом массиве текстов).

В ранних стихотворениях жизнь уподобляется сну, как неподлинное бытие подлинному, в рамках символистского двоемирия: «То нездешнее меж нами, / Что лазурными крылами / Рвется ввысь из глубины, / Овеяя жизни сны» [83, с. 80]. Наиболее программно это проявлено в стихотворении 1917 г. «Все это сон. Любовь, борьба...», где от сна жизни «пробуждение свершится» [83, с. 87] после смерти. Онейрическое восприятие жизни в ее неподлинных (лишенных духовного содержания) формах сохраняется и в более поздних стихах: например, в стихотворении 1921 г. «Крылатым сердцу надо стать...» порыв к небу противопоставляется «горечи дольних снов» [83, с. 335], а в написанном в том же году «Все сны да сны. Когда же будет жизнь?..» жизнь выразительно представлена как бесконечный лживый сон; в стихотворении 1922 г. «Глубже, глубже, круг за кругом...» после освобождения духа «от мучительного сна» жизни наступит «несказанно светлая явь» [83, с. 336]; в стихотворении 1927 г. «Зачем борьба, зачем смятенье?..» в «нужный день» все, что было в жизни неподлинным, «сновиденьем / В забвенья воды упадет» [83, с. 218]; «светлая явь» вечной жизни противопоставлена «сну земному» и в стихотворении 1928 г. «Зажгу лампаду голубую...»; в глубокий сон погружен город, с его неподлинной, уродливой жизнью, в стихотворении 1926 г. «Утихнули ночные шумы...» (любопытно, что погруженному в бесчувственную спячку городу здесь противопоставлен образ св. Николая на церковных воротах, и он никогда не спит: «Угодникам не нужно спать./ Бессонный, он не прекращает / Арбат крестом благословлять» [83, с. 259]); в стихотворении 1931 г. «Выбилась меж камней травка...» жизнь-сон уподоблена тюрьме, тогда как «роза... зари» [83, с. 381] ждет за пределами этого тюремного сна-жизни. Наконец, в стихотворении 1953 г. «День прошел как сон. О чем – не знаю...», завершающем собой корпус

опубликованных произведений Малахиевой, выстроено то же «двоемирие» жизни-сна и посмертного подлинного бытия: дню-сну и жизни-сну, наполненным «бегучей призрачностью» «дольних чувств, забот, желаний» [83, с. 432], должны прийти на смену «горнее сиянье, / даль миров Иных» [83, с. 433]. Таким образом, модель жизни-сна в значении неподлинного бытия, которому противопоставлено вечное подлинное бытие, можно считать наиболее последовательно реализованной моделью онейрического хронотопа у Малахиевой, органично связанной с ее символистскими корнями.

Менее часто, но более своеобразно модель жизни-сна реализована в стихотворениях Малахиевой, рисующих ужасы послереволюционного быта и жестокость дегуманизированного мира. При этом, именно натуралистичные картины реальности позиционируются тут как кошмарный сон. Например, стихотворение 1922 г. «Пойдем, пожимаясь от холода...» на всем протяжении лирического сюжета выстроено как реалистичный рассказ об одном эпизоде быта эпохи военного коммунизма: речь идет о походе на рынок через городок, утопающий в грязи, по холодной и слякотной погоде. На рынке покупаются «капуста брюхатая» и «брюква (за две – миллион)» [83, с. 133], и столь подробное описание не только убогого городка, но и цен на рынке, и мелких деталей этого похода («потеряем калошу у ската, / расплеснем с молоком бидон» [83, с. 133]) – все это задает восприятие текста в русле «фотографического» реализма, однако последняя строка полностью изменяет восприятие этой реалистичной картины, выявляя ее абсурдность: «Доплетемся домой, и покажется, / Что все это – сон...» [83, с. 133]. Конечный смысл стихотворения, таким образом, передает мысль о том, что в уничтоженном революцией и гражданской войной пространстве реальность неотличима от кошмарного сна, и именно самые достоверные ее детали и рождают ощущение нереальности происходящего, поскольку очень мало соответствуют нормам цивилизованной человеческой жизни.

Сюрреалистичный ужас быта передан как сон и в стихотворении 1930 г. «С неба сыплется дождик упорный...», в котором сельскохозяйственная ярмарка наделена чертами яркого кошмара, в том числе и благодаря систематичному

использованию олицетворения: «скалят бороны редкие зубы», «пялят тусклые очи колеса», «непокорно ерошатся косы» [83, с. 374], а среди всего этого «бродят хмурые люди в рогоже, / На священные ризы похожей, / Точно правят здесь чин похорон» [83, с. 374]. И так же, как и в предыдущем стихотворении, переключение хронотопа в онейрический здесь происходит в последней строке: «И все чудится мне – это сон» [83, с. 374].

Наконец, еще один выразительный пример, в котором использован тот же механизм перевода пространства-времени в сновидческий регистр в финале текста, – стихотворение 1932 г. «За угол длинной змеєю...», так же реалистично, как предыдущие стихотворения о рынке и ярмарке, описывающее очередь в Москве за хлебом. Здесь вновь видим сначала описание предельно неприятной погоды (плохая погода, угнетающая человека – снег, дождь, грязь и т.п. – это у Малахиевой нередкий штрих в картине бытового кошмара), затем метонимическое изображение людей через детали их одежды, свидетельствующие о крайней нужде: «Смотрят из обуви рваной / Грязные жесткие пятки, / Дырья, заплаты – как раны, / Как злой нищеты отпечатки. / Хмурые тощие лица» [83, с. 389]. И после столь подробной и натуралистично изображенной панорамы очереди – определение этой картины как сна: «Но, быть может, все это снится / В бреду, неизбежно жестоком?» [83, с. 389].

Наконец, выразительно кошмарную жестокость жизни-сна противопоставляет «мигу пробужденья» Малахиева и в стихотворении «Рога, копыта, когти, зубы...», где речь идет уже не о быте, а о всемирной «бойне бытия», где жизнь живых существ наполнена только взаимной агрессией борьбы за существование: «Рога, копыта, когти, зубы, / Победно поднятых хвостов / Движенья... Боже мой, как грубы / Виденья этих страшных снов...» [83, с. 420].

Как представляется, в целом, переключение в онейрический хронотоп картин быта во всех рассмотренных здесь стихотворениях выполняет ту же функцию, что и сон в его модификациях сна-вести, сна-грезы в проанализированных выше примерах – это функция выявления подлинной

сущности бытовой картины, и в данном случае это не сакральная, идеальная сущность, а сущность античеловеческая, кошмарная, как страшный сон.

Но также наличие онейрического хронотопа в данных стихотворениях позволяет разграничить их с внешне близкими по поэтикальным особенностям стихотворениями поэтов «лианозовского» круга (Е. Кропивницкого, Г. Сапгира, И. Холина). У «лианозовцев» сохраняется натуралистическая доминанта, оставляющая в мире «барачной» поэзии только одно измерение, тогда как онейрический компонент в стихах Малахиевой актуализирует модель «двоемирия», напоминая, что за пространством кошмарных снов есть высший мир.

Наконец, назовем и лишь кратко перечислим примеры менее распространенных, но все же неоднократно встречающихся в поэзии Малахиевой моделей онейрического хронотопа. Это, во-первых, модель восприятия прошлого (прожитой жизни) как сна (стихотворения «О, как мне странно, что я живу...», «Слабому, прекрасному, святому...», «Разлюбленному другу», «Засыпан снежной пургой...», «И вдруг покинуть стало жалко...», «Из-под раздавленного льда...», «Твоя любовь почил надо мною...» и др.), а во-вторых, модель сна-оцепенения, и в том числе, сна как духовной «спячки» и старости как сна («Все чаще старость навевает...», «Косное, ленивое, тупое...», «Немного песен мне осталось...», «И продают и покупают...», «У заповедного порога...»).

Таким образом, онейрический хронотоп представлен в большом разнообразии вариантов в стихах В. Г. Малахиевой-Мирович на протяжении всех периодов ее творчества, что свидетельствует о миромоделирующей роли этого хронотопа в ее поэзии.

В завершение темы онейрического хронотопа также необходимо отметить, что в нем невозможно отделить временную составляющую от пространственной – это неразложимое на отдельные части время-пространство, формирующее, таким образом, особое измерение поэзии Малахиевой.

Подводя итоги исследования временных форм поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович, можем констатировать, что все они так или иначе связаны с общей

картиной мира ее поэзии, сохраняющей на протяжении всего творчества поэтессы структуру «двоемирия». Вечный, сакральный временной план сложно взаимодействует с разнообразными проявлениями исторического и биографического (физического) времени в стихах поэтессы, моделируя то конфликт вечного плана бытия со «зlobой дня», то проявление вечного сквозь поверхность временного, то их сложное взаимопересечение в «промежуточных» зонах онейрического хронотопа. При этом временные характеристики художественного мира поэтессы наполнены ценностным содержанием, и все, что имеет отношение в плане вечности, относится к положительному, а все, что принадлежит историческому времени – к отрицательному полюсам этого мира. В структуре времени, таким образом, наиболее прямо и последовательно отразилась приверженность поэтессы символистской парадигме, тогда как маргинальная составляющая ее творчества ярче проявилась в пространственных, нежели во временных характеристиках ее художественного мира.

Выводы ко 2 главе.

Обращение к анализу пространственно-временного плана поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович выявило, прежде всего, постоянство и системность реализации в ней символистского принципа двоемирия. Базовые пространственные оппозиции – «верх / низ», «ограниченность / бесконечность», «близкое / далекое», «внешнее / внутреннее» - в поэзии Малахиевой реализуют именно близкое символистам и воспринятое от идеалистической философской традиции видение мира как двойственной структуры, в которой план вечного бытия, план идей является доминирующим и определяющим по отношению к плану материальных явлений.

На образном уровне мир высших начал воплощается в образах природы: природные реалии и объекты всегда наделяются в стихах поэтессы сакральным смыслом; часто они выступают в роли вестников истины о вечной жизни. Тем самым в природно-пейзажной образности у Малахиевой сохраняется символистская доминанта. Вместе с тем, в реалистическом плане решены в ее поэзии образы животных как страдающих существ, и в их изображении поэтесса

близка к неофициальной поэзии 1930-60-х гг. (от Н. Олейникова до Е. Кропивницкого и Вен. Блаженного). Вместе с тем, сохранение возвышенного стилевого регистра в таких стихотворениях отделяет поэтику Малахиевой от поэтики обериутов и лианозовцев, проявляя ее синтетичную природу.

В ряду сакрализованных природных образов выделяется у Малахиевой украинский пейзаж, с помощью которого в ее поэзии формируется пространство «утраченного рая», так что родина поэтессы Украина в ее художественном мире наделяется тоже сакральным статусом.

Пространственная образность отражает также и маргинальный вектор поэзии Малахиевой: так, общий для всех символистов мотив пути в ее стихах выстраивается как путь «мимо», в чем проявляется индивидуальное своеобразие поэтессы в разработке универсальных мотивов.

Достаточно своеобразное воплощение получают у нее и другие универсальные пространственные образы – образ города и образ дома. Первый, продолжая модернистский мотив «города-ада», дополняет его бытовым измерением, а во втором дом чаще всего заменяется комнатой, которая наделяется значением временного и ненадежного пристанища, тем самым трансформируя мотив дома в мотив бездомности, утраты человеком прочной основы жизни, его перемещение в маргинальное пространство чужих углов.

Модель символистского двоемирия лежит в основе как пространственной, так и временной структуры поэзии Малахиевой. В ней сохраняется постоянное противопоставление сакрального (вечного) и эмпирического (исторического, биографического) планов. При этом часто вечное не только противопоставляется временному, но и выявляется сквозь него. Наиболее часто это происходит в стихотворениях, использующих временную модель «миг-вечность» (художественное настоящее время, в котором момент лирической концентрации вбирает в себя все временные измерения и переживается как момент истины). Это наиболее частотная модель в поэзии Малахиевой, наиболее полно реализованная в стихотворениях, выстроенных вокруг природной образности и природной временной цикличности.

Однако, в стихах советского периода заметно проявляется эпическая модель времени, формирующая историческое измерение поэзии Малахиевой. Но и здесь также отмечается двуплановость: исторический план в ее послеоктябрьских стихах всегда коррелирует с сакральным, и сакральное время и его события (апокалипсис, пасха) играют роль ценностного мерила для событий исторического плана.

Наконец, особенной частотностью обладает в художественном мире поэтессы онейрический хронотоп (пространство-время сна). Именно в этом «промежуточном» пространстве бытовая, эмпирическая реальность соединяются с метафизическим измерением бытия. Сон выступает в таких стихах как откровение истинной сущности людей и событий, либо служит вестью из высшего мира (нередко это весть апокалиптического характера). Часто сну уподобляется и сама жизнь, и тогда сон интерпретируется как ложное существование. При этом нередко натуралистичные картины советского быта придают этой жизни-сну характер кошмара, от которого должно совершиться пробуждение к подлинной, высшей жизни. Именно в таких стихотворениях проявляется своеобразие синтетичной поэтики Малахиевой: натуралистичные, как у «лианозовцев», образы выходят за рамки бытового содержания и наделяются метафизическим смыслом, характерным для символистской традиции.

ГЛАВА 3. ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» В. Г. МАЛАХИЕВОЙ МИРОВИЧ

Поскольку лирика формирует образ мира сквозь призму личности поэта, постольку субъектная составляющая в любой лирической системе является определяющей. Развивая идущую еще от Гегеля традицию понимания лирики как рода литературы, отражающего исключительно мир чувств и переживаний человека, некоторые ученые и сегодня главным миромоделирующим фактором лирики считают лирического субъекта: «На наш взгляд, своеобразие это (своеобразие лирического художественного мира – М. В.) определяется, прежде всего, наличием у лирического субъекта мирообразующих функций, проявляющихся в развертывании его ценностной позиции через образ мира, что позволяет характеризовать лирический мир как прежде всего ценностную, а не предметную среду» [128, с. 28].

Однако, если мирообразующая роль лирического субъекта не ставится под сомнение, то сама природа лирической субъектности и ее структура активно переосмысливаются литературоведением на протяжении всего XX в. и до сегодняшнего дня. Начиная уже с М. М. Бахтина, поставившего вопрос о специфической «межсубъектности» лирики, о наличии в лирике не только «я», но и «другого», «человека в человеке» [10], ученые исследуют лирику как сложную, не моносубъектную, а многокомпонентную структуру. Так, Л. Я. Гинзбург акцентировала внимание на том, что в этой структуре продуктивно взаимодействуют «авторское сознание» и «общественное сознание эпохи» [28, с. 4]. Б. О. Корман разработал и сегодня не утратившую актуальности типологию форм проявления авторского «я» в лирике, основываясь на степени близости выраженного в тексте субъекта к личности автора [57]. Наиболее же фундаментальную современную теорию субъектности в лирике предложил С. Н. Бройтман, исходящий из того, что лирика представляет собой не чистую монологическую субъектность, замкнутую на себе самой, а субъект-субъектное высказывание, в котором происходит выявление и диалогическое взаимодействие ««другого» в “я” и “я” в “другом”, а также эксплицированных “я” и “другого”» [18, с. 27].

Выявление специфики лирического «я» поэта и способов его художественного воплощения входит, таким образом, в число обязательных задач системного исследования поэзии какого бы то ни было автора. Поэтому очевидной представляется необходимость рассмотреть в данной работе основные способы выражения лирического «я» В. Г. Малахиевой-Мирович. При этом мы будем опираться на изложенное выше субъект-субъектное понимание природы лирики, обоснованное С. Н. Бройтманом, поскольку именно эта концепция, на наш взгляд, позволяет максимально полно раскрыть специфику сложной, неоднородной субъектной структуры лирики поэтессы. Как увидим, субъект-субъектное взаимодействие «другого в я» и «я в другом» было осложнено у поэтессы еще и резким осознанием отсутствия внутренней цельности самого «я», кризисным (свойственным как модернистскому, так и постмодернистскому сознанию) ощущением личностной противоречивости и раздробленности. Такое ощущение, как было показано в 1 главе, свойственно и маргинальному типу личности (см. с. 30), и потому особенно органично для Малахиевой.

Также следует отметить, что ключевыми понятиями в процессе анализа лирического «я» Малахиевой будут понятия мифологизации и автомифологизации. Именно ими описывается основная стратегия поэтессы в воплощении лирического «я», поскольку и трудные и необычные обстоятельства ее жизни, и постоянная нацеленность на реализацию маргинальной позиции как в поэзии, так и в биографическом измерении – все это является богатой почвой для мифологизирования и автомифологизирования. Вместе с тем, мифологизация и картины мира в целом, и субъекта лирического мира является ключевой характеристикой поэзии модернизма в целом и символизма, в частности. Неомифологизм символистов исследовали такие ученые, как А. В. Лавров [67], З. Г. Минц [95], [96], А. Ханзен-Леве [173] и др. Особую разновидность исследований символистской мифопоэтики составляют работы, посвященные житнетворчеству символистов как реализации автомифологизирующей стратегии ([41], [51], [176]). Этот контекст представляется значимым при обращении к творчеству В. Г. Малахиевой-Мирович.

Начнем с рассмотрения основного, титульного мифа ее творчества. И в стихах, и в дневнике Малахиевой, прежде всего, выстраивается своеобразный «миф о Мировиче», так что псевдоним поэтессы во многом стал обозначением некоей личности, отнюдь не тождественной биографическому автору. Чтобы точнее выявить содержание, вложенное поэтессой в эту лирическую маску, обратимся сначала к выявлению корней данного псевдонима.

По общему мнению немногочисленных исследователей творчества Малахиевой [102, с. 435], этот псевдоним восходит к ранним рассказам Л. Шестова, герой нескольких из которых носит фамилию Мирович. Шестов, как выявлено в первой главе нашего исследования, оказал большое влияние на Малахиеву, любовь к нему поэтесса считала едва ли не самым ценным подарком судьбы, поэтому псевдоним из Шестова – это, прежде всего, форма своеобразного духовного слияния с человеком, которого Малахиева считала своим самым близким и лучше всех понимающим ее другом.

Но ассоциирование своего лирического «я» с литературным героем предполагает также хотя бы некоторую созвучность этому герою по сути, выстраивание в поэзии адекватного ему лирического образа. Поскольку рассказы Шестова остались неопубликованными, судить об их герое мы можем лишь по косвенным упоминаниям. Так, Нат. Баранова-Шестова в подробной биографии Льва Шестова сообщает, что образ Мировича у него явно был наделен автобиографическим содержанием (юноша-идеалист, мечтающий «сказать новое слово и начать новое дело» [8]), а также, что в одном из этих рассказов Мирович – бедный гимназист, а в другом – «молодой неудачливый писатель» [8]. Пожалуй, лишь профессия и «неудачливость» сближают героя Шестова с лирическим героем Малахиевой. Кстати, и в ряде стихотворений, и в дневнике, говоря о себе в «ипостаси» Мировича, Малахиева использует мужской род. Таким образом, Мирович – это воплощение мужской составляющей ее «я», нечто вроде персонифицированного юнговского «анимуса», который оказывается одновременно и художественно превращенной формой «я» Льва Шестова (поскольку, как было сказано выше, его Мирович автобиографичен). Таким

образом, «присваивая» Мировича, Малахиева символически соединяется со своим любимым другом, с которым в жизни их связывала только платоническая любовь.

Но, на наш взгляд, у псевдонима Малахиевой (как, впрочем, и у героя Шестова) есть еще один источник: это исторический роман Г. П. Данилевского «Мирович», опубликованный в 1879 г. и имевший «большой общественный резонанс» [35, с. 421]. И с этим произведением и его героем в художественном мире Малахиевой-Мирович обнаруживается немало пересечений.

Мирович Данилевского – это реальная историческая личность, подпоручик Смоленского полка Василий Мирович, уроженец Украины. Украинские корни Малахиевой имели для нее самой немаловажное значение и, как мы убедились по проанализированным ранее стихотворениям, Украина постоянно присутствовала в сознании поэтессы как далекая идеальная родина, и в Петербурге и Москве Малахиева тоже воспринималась, прежде всего, как украинка («Хорошенькая и полногрудая украинка Мирович», - не слишком доброжелательно характеризует ее Евгения Герцык [102, с. 447]). Вполне возможно, что не слишком «свой» в петербургском мире герой Данилевского для Малахиевой представлял изначально некую корреляцию ее собственной литературной судьбе в российских столицах.

Сближает героя исторического романа с поэтическим миром Малахиевой и тот факт, что исторический Мирович тоже писал стихи: в конце своей книги Данилевский приводит сохранившееся в семейном архиве Мировича стихотворение, аллегорически рассказывающее о неудавшейся попытке освободить «царственного узника» Иоанна Антоновича. Собственно, этой попыткой Мирович и вошел в историю, и с ней связана ключевая характеристика этого героя, роднящая его с лирическим героем Малахиевой – не просто непоправимая неудачливость, обреченность на неуспех любых его начинаний, но ощущение того, что все, что с ним происходило, было злой иронией судьбы, словно стремящейся убедить героя, что он и все его прекрасные порывы не нужны миру: «Все планы, надежды, все его смелые предположения были опрокинуты, разбиты вдребезги. ... «Доля ты, каторжная, злая! – в бессильном негодовании и бешенстве повторял и клял себя Мирович. – Да когда ж ты будешь

ласковой матерью, а не бьющею злою мачехой?...» [35, с. 306]. Движимый самыми благородными идеями, герой Данилевского все время принимает ложные решения, не совпадающие с общей логикой исторического процесса его времени и обрекающие героя на маргинальное существование, а в конце концов и на гибель. Он все время попадает как бы мимо общего русла событий, и это русло в итоге выталкивает его не только с поля исторических деяний, но и из самой жизни. Ощущение попадания «мимо» жизни, как мы помним, остро проявлено и в стихах Малахиевой: «жизни мимо я / В Невозвратимое ушла» [83, с. 193]. Или – очень точно описывающая логику происходящего не только с лирическим героем Малахиевой, но и с героем Данилевского притча о нерешенной задаче:

Худо исполнен урок мой дневной.
 Всюду нули, единицы.
 Сердце томится над ними тоской,
 Сердце ответа страшится.

Скоро звонок. И закроется класс.
 И не решить мне задачи.
 Той, для какой я на свет родилась.
 Той, над какой втихомолку я плачу [83, с. 324].

Но все-таки, стихотворений, в которых с такой безнадежностью осмысливалась бы эта участь «ненужного» человека, у Малахиевой немного. Представляется, что в большой степени этот смысл, слишком личный и болезненный для поэтессы, реализован в псевдониме. Стихи же, особенно множество стихотворений, проникнутых христианским упованием на вечную жизнь и христианской верой в ценность и необходимость каждой жизни в мире, формируют пространство преодоления этой безнадежности, как, например, в следующих строках:

Там вдали, где в зарю облакается
 Белый ангельский клир,
 Боль земная вся претворяется

В ясный мир [83, с. 94].

Таким образом, псевдоним словно аккумулирует отрицательные начала биографического мифа Малахиевой, а лирика в большой степени создает им альтернативу, укорененную уже не в личном, а в универсально-христианском, надличностном пространстве.

Еще одним существенным направлением художественной трансформации и мифологизации биографического материала в лирике В. Г. Малахиевой-Мирович может быть признан мотив материнства. Не имея детей в жизни, Малахиева системно выстраивает в своей поэзии контекст «материнства-детства», виртуозно внедряя в поэтическую реальность элементы собственной биографии и биографий близких людей (семьи М. Шика, Д. Андреева и др.) в сочетании с поэтической мифологизацией квази-материнства своей лирической героини. В этом она (вероятно, вполне сознательно) перекликается с Еленой Гуро, с которой Малахиева была дружна при жизни Гуро и о которой сохранила светлую и долгую память после ее смерти. Как известно, у Гуро, не имевшей детей, как и Малахиева, в поэтической мифологии большое место занимает «миф о юноше-сыне», досконально проанализированный В. Н. Топоровым, даже считавшим, что этот миф «имел определяющее значение для всего ее творчества и в некоем высшем смысле стал программой ее жизни» [157, с. 403-404]. О том, что и для Малахиевой образ сына является ключевым в творчестве Гуро, свидетельствует стихотворение «Памяти Елены Гуро» (1922 г.), в котором именно образу сына отведена ключевая роль – в финале стихотворения, в картине посмертной встречи матери и сына в Раю:

С твоей картины нежный зверь,
Прозрачно радужный лосенок,
Тебе открыл Эдема дверь,
Где призрак, ласковый и тонкий,

Земного сына твоего

Тебя объятъем лунным встретил

И дивной музыкой отметил

Твоей кончины торжество [83, с. 129].

Но Малахиева создает и собственный, независимо от Гуро выстроенный вариант материнского поэтического мифа, наполненный напряженным драматизмом. Этот драматизм формируется, на наш взгляд, благодаря контрастному сопряжению двух противоположных планов: конкретно-биографического и даже бытового плана стихов, посвященных чужим детям, по отношению к которым Малахиева ощущала себя названной матерью (особенно выделим тут стихи, посвященные Даниилу Андрееву, которого она растила и который считал Малахиеву своей духовной матерью), и плана мифопоэтического и символического, в котором мотив материнства окрашен у Малахиевой возвышенным смыслом жертвы и сострадания, восходящим к евангельскому истоку («Отнимается дитя у матери...», [83, с. 366], «Не та мать – сирота...» [83, с. 415]). Интимно-личное, откровенно автобиографическое и возвышенно-трагедийное начала, таким образом, дополняют и углубляют друг друга, так что мотив материнства получает у поэтессы одновременно и щемяще задушевное, и величественно-обобщенное звучание. Как писал Б. Пастернак в «Докторе Живаго» о Христе, что он говорит «притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» [118, т. 5, с. 45], так же и мотив материнства у Малахиевой звучит одновременно и возвышенно, и по-домашнему просто.

Но особенным драматизмом и сложным психологическим и символическим содержанием мотив материнства наполняется в стихах Малахиевой, обращенных к М. Шикю. Ситуация любви к юноше в два раза моложе себя, к тому же любви, эволюционировавшей в духовное материнское чувство после того, как М. Шик женился на Н. Шаховской, – это в высшей степени «мифогенная» биографическая ситуация. И в поэзии Малахиевой она находит отражение в заостренном до почти трагедийного накала сюжете о «преступной матери» и о сыне-женихе. Материнская составляющая этого сюжета биографически обусловлена еще и тем, что при крещении М. Шика (уже во взрослом возрасте, перед женитьбой) Малахиева была его крестной матерью. События крещения и венчания М. Шика

нашли отражение в неозаглавленном цикле Малахиевой 1918 г., где мотив грешной любви матери к сыну звучит вдвойне зловеще, в частности, в стихотворении «На Илью Пророка сын мой родился...», благодаря использованию архаической символики смерти (серп, которым будут жать жизни грешных матери и сына). Таким образом, мотив материнства одновременно обладает у Малахиевой, и автобиографическим содержанием, и открыто мифологизируется (поэтика стихов о сыне и матери, обращенных к М. Шику, нередко даже стилизована под фольклорно-мифологическую).

На наш взгляд, своеобразной вариацией материнской темы является также образ «бабушки» в поздних стихах Малахиевой – в частности, в стихотворениях «Детское» и «Сергеюшке». В первом из них «младенчики», которые «в гости к бабушке пришли», представляются неким собирательным образом детства как воплощения всего самого чистого и светлого в мире. И старость, озаренная этим светом («Жизнь алмазною дорогою / Мне сверкнула на окне» [83, с. 161]), предстает не проклятием, а благословением.

Наконец, присутствие материнского чувства в поэтическом мире Малахиевой обеспечивается и регулярным появлением стихотворений в жанре колыбельной («Колыбельная» 1916 г., «Колыбельная» 1920 г., «Баю, баю, баю, Лисик...» и др.).

В целом можно сказать, что мотив материнства, драматически преломленный через биографический опыт Малахиевой, отличается в ее поэзии отсутствием единого сюжетного стержня и дает такую амплитуду образных реализаций и эмоциональных оттенков (от трагедийного до идиллического), что возникает ощущение, что поэтесса намеренно «размывает» этот мотив в своем поэтическом мире, формируя «мерцающую», но не получающую окончательного воплощения интенцию материнства.

Таким же «мерцающим» характером отличается и гендерная составляющая автомифа в поэзии Малахиевой. Во многих стихах мы встречаемся не только с женским, но и с мужским лирическим «я». С одной стороны, подобная стратегия встречается, например, у З. Гиппиус и является в ее случае частью

общесимволистской установки на реализацию универсальных смыслов и ценностей, требующих от поэта выхода за собственный личностный предел. Возможно, что отчасти наличие мужского «я» в стихах Малахиевой также является данью символистскому универсализму. Но, как мы установили выше, также мужская ипостась ее поэзии связана со сложным смысловым комплексом, воплощенным в псевдониме, и осмыслением «Мировича» как своего второго, мужского «я», аккумулировавшего в себе по преимуществу отрицательные аспекты опыта маргинальности, литературной неудачливости и т.д. Рассмотрим полнее корпус стихов, в которых реализована позиция от лица мужчины, и выявим возможно более полный спектр значений мужского «я» поэзии Малахиевой и его роль в ее автомифе.

Мужское «я» встречается уже в ранних стихах поэтессы – в частности, в четверостишии 1883 г.:

Задумчиво стою у райского порога.
 Перешагнуть его нет сил.
 Как погляжу в лицо всеведущего Бога,
 Когда он спросит: «Как ты жил?» [83, с. 7]

Здесь мужская грамматическая форма субъектности связана с образным воплощением духовно-нравственной сущности лирического героя стихотворения. В дальнейшем данная коллизия (ответа за свою жизнь перед Богом) неоднократно будет повторяться в поэзии Малахиевой также с использованием мужской субъектной формы. Так, в стихотворении 1932 г. «У заповедного порога...» «посланник Божий Азраил» задает герою тот же вопрос: «Куда я шел и как я жил» [83, с. 386-387]; и тот же «строгий ангел у порога» вопрошает героя: «По каким путям кружил, / Отчего пришел так поздно, / Как ты жил и кем ты был?» [83, с. 424], - в стихотворении 1947 г.

Из процитированных примеров можно заключить, что мужское «я» Малахиева нередко употребляет в стихах, отражающих духовный облик личности, и в духовном измерении гендер утрачивает определенность, становясь «условно-мужским». Предпочтение мужской формы «я» тогда, когда речь идет о

метафизическом измерении личности, может быть связано у Малахиевой и с тем, что в нем человек, независимо от своего физического женского или мужского воплощения, предстает «Божьим сыном»: «Ты дух и свет, а я Твой смертный сын, / Но слышу я в себе дыхание Отца» [83, с. 213]. И, будучи таковым, в своем земном пути человек так или иначе повторяет путь Сына Божьего – Христа, и тоже несет свой крест. Таков, в частности, герой стихотворения 1930 г. «Когда я в мире крест подъял...». Его земной путь на разных этапах представлен как крестный путь, но, в зависимости от того, насколько герой оказывается близок к жертвенному идеалу Христа, его крест видоизменяется: в самом начале этот крест похож на сияющий светом зари и звезд «голубой кристалл». Вероятно, это символизирует чистоту души в самом начале жизненного пути, когда она еще близка к небесному миру. Однако, «в пределах тесных бытия» этот голубой крест-кристалл разбивается, и во искупление этого герой принимает на себя «железный раскаленный крест» [83, с. 373], с которым проходит через смерть и воскресение. Однако, в финале стихотворения возникает еще один образ креста, с которым герой приходит к окончательному итогу своего пути. Это крест «из кирпичей, кривых сучков, / из переломанных пружин / И голубых полярных льдин» [83, с. 373]. Представляется, что такой сниженный и противоречивый образ креста служит иносказательным автоописанием внутреннего мира героя стихотворения Малахиевой, который несовершенен, лишен цельности, но одновременно и отмечен стремлением к чистоте «голубых полярных льдин», поскольку она коррелирует с чистотой «голубого кристалла» в начальном образном ряду стихотворения.

Отмеченное выше отсутствие цельности в составе человеческой личности Малахиева нередко подчеркивает с помощью использования мужской разновидности лирического «я». Прежде всего, это происходит в стихах, в центре лирического сюжета которых находится переживание противоречия между духовным и жизненным, материальным началами человеческой природы. Наиболее ярко это представлено в стихотворении 1927 г. «Страшный суд», в

котором призванные на суд дух и тело осмысливаются как несовместимые начала, с которыми одному и тому же «я» трудно себя отождествить в итоге:

И вновь я дух, и вновь я тело,

И слышу – ангелы зовут

Меня у горнего предела

На Страшный суд.

.....

О, для чего мне эта встреча?

Я был земля, и был я дух.

И как же я теперь отвечу

За них, друг другу чуждых двух? [83, с. 269]

В то же время, соотношение мужского и женского «я» в поэзии Малахиевой может мыслиться и как взаимодополняющее единство духа и души (в соответствии с христианской религиозно-философской традицией, душевное начало поэтессы связывает с миром чувств и нравственных переживаний, а духовное – с трансцендентным, метафизическим началом личности). Например, в стихотворении 1918 г. «Как тень убитого от места не отходит...» душа героини наполнена земной любовью, и потому «и днем и ночью бродит / Вкруг сердца твоего», тогда как дух «о ней, как о тебе, не знает» и свободно «улетает / Туда, где Солнце Солнц сияет / Ему в нездешних небесах» [83, с. 88]. Аналогичным образом лирическое «я» стихотворения 1928 г. «Шире, шире, сердце, раздавайся...» складывается из духа и души, преодолевающих земной путь и восходящих к небу.

Ощущение многосоставности личности у Малахиевой было одним из наиболее четко отрефлектированных. В частности, в своем дневнике она много пишет на эту тему. Так, дихотомия тела и духа у нее в субъектном преломлении в дневнике выглядит как отстраненность «высшего я» от всех проявлений «я» плотского: «Со мной такое раздвоение – несчетное число раз в жизни. Высшее «я», главная точка самоощущения, пребывает в нерушимом спокойствии и наблюдает откуда-то издали над тем, что делается на периферии, на физическом

плане» [85, с. 68]. В другом месте находим сравнение структуры личности с матрешкой, но при этом «все 12 оболочек личности» (куда включаются и разновозрастные ее воплощения) служат лишь формой «для нераскрытой в здешнем мире своей сущности» [85, с. 534].

Далее мы подробнее рассмотрим специфику аутобиографизации Малахиевой в ее дневнике, но здесь лишь подчеркнем, что дневниковые записи нередко дополняют и комментируют проблематику и образность стихов поэтессы. И в дневнике мы находим пояснение одного из основных образов-символов поэзии Малахиевой, обозначающего, как раз, многосоставность и разнородность личностной структуры. Это образ бабочки/хризалиды. В дневниковой записи от 4 марта 1933 г. Малахиева приводит цитату из книги А.-Ф. Амиеля, которую воспринимает как предельно близкого себе автора: «Мы – фавны, сатиры, силены, стремящиеся стать ангелами, безобразия, работающее над тем, чтобы стать красотой, чудовищные хризалиды, тяжело вынашивающие в себе крылатую бабочку» [85, с. 97]. В другом фрагменте (6 января 1938 г., запись о похоронах Г. Чулкова) с хризалидой сравнивается тело как только «форма души», оболочка, не имеющая самостоятельного значения и потому не заслуживающая «почтительного отношения» [85, с. 367].

Если теперь, учитывая данные дневниковые записи, обратиться к образам бабочки/куколки-хризалиды в стихах Малахиевой, то символика духа/плоти в них предстанет со всей очевидностью. Полностью обнажается значение образа бабочки как символа души, свободной от плотской оболочки, в стихотворении 1917 г. «Бабочка крылом меня задела...», где образ бабочки-«Психеи» трактуется как «весть о близком чуде, / О свободе, вечной и святой», которая и заключается в освобождении от рабства материальной жизни («я уйду, исчезну, я не буду / Никогда, ничьей рабой» [83, с. 82]). Более богато в смысловом плане образ бабочки/куколки решен в двух стихотворениях 1927 г. – «Поверь: создавший гусеницу...» и «Все чаще старость навеивает...». В первом из них превращения гусеницы в куколку и затем в бабочку служат иносказанием высшего замысла о

человеке как существе, которое движется к духовному началу, «вырастая» и освобождаясь от плотского:

Поверь: создавший гусеницу
 Ей даст окуклиться потом
 И к новой жизни возродиться,
 И называться мотыльком [83, с. 266].

Но во второй строфе тема приобретает неожиданный, но типичный для Малахиевой поворот: образ гусеницы оказывается иносказательным воплощением всех презираемых в этом мире существ, иными словами, маргиналов, к которым Малахиева причисляла и себя. Жалкая гусеница, которая станет бабочкой, становится в таком случае еще и символом надежды на духовную самореализацию для этих людей:

Остерегись клеймо презренья
 На путь ползущих налагать.
 К ним близко смертное томленье
 И близко – крыльев благодать [83, с. 266].

Заметим также, что в последней строфе, на наш взгляд, ощущается полемика с воинствующей революционной идеологией, которая, как известно, эксплуатировала символику ранних произведений М. Горького – в частности, «Песни о соколе», где прославляется «безумство храбрых» и презрительно изображается приземленное благоразумие «рожденных ползать».

Символика куколки/бабочки составляет основу образности также и стихотворения «Все чаще старость навевает...», но в нем она переосмысливается в ключе безнадежности: «мертвый сон» души, в который ее погружает старость, уподобляется кокону, однако из него нет выхода:

Не слышен крыльев рост чудесный,
 А к прежней жизни нет пути.
 И только душно, только тесно,
 И некуда от сна уйти [83, с. 319].

Таким образом, мы видим, что надежда на посмертное освобождение от оков физического мира для Малахиевой была неким светлым упованием, но, при всей вере поэтессы в вечную жизнь души, не воспринималась ею как некое гарантированное будущее. Испытание старостью, с ее болезненной зависимостью от тела и сосредоточенностью на его немощи, отражается в поздних стихах Малахиевой во всей своей сложности и драматизме переживаний.

Отупляющее, ведущее к окостенению не только тела, но и всех чувств и разума состояние старости становится в поздних стихах Малахиевой регулярно присутствующей трагической темой. Так, в стихотворении 1928 г. «По привычке протянула руку...» притупление чувств и упадок жизненных сил осмысливаются как разрушительные для души процессы – в ней теперь царят «лень и скука», «тоска небытия», безысходность смерти:

«Нет» всему, что имя жизни носит.
 «Да» – безликой, безымянной тьме.
 И скелет безглазый и курносый –
 Бес унынья – кроется во мне [83, с. 154].

Этот же мотив оскудения не только телесных, но и духовных сил в старости развит в стихотворении 1931 г. «Тоска опять, как раненая птица...»:

Но те слова, которые шептала
 Я в годы детства, отходя ко сну,
 Состарились со мной, и отзвучала
 Та вера, что была моею в старину.

 Иных молитв, иной, недетской веры
 Смертельно жаждет пленная душа.
 Но реют вокруг безглазые химеры,
 К преддверью гибели увлечь меня спеша [83, с. 381].

Можно предположить, что в «старческой» лирике Малахиевой находит новое преломление унаследованная еще от Л. Шестова философия безнадежности. Ярко это проявлено, кроме процитированных примеров, также в стихотворении 1930 г.

«О, друг мой, у меня ослепшие глаза...», где ветшание тела в старости вновь соотнесено с оскудением духа («И нем язык, и нечем рассказать, / Как оскудел мой дух» [83, с. 163]) и ощущением безнадежности:

И если у души в ослепнувших глазах
 Блеснет тебе нежданной искрой свет,
 Знай, это жгучая трепещет в них слеза
 О том, что света нет [83, с. 163].

Обостряет старость также и те настроения в лирике Малахиевой, которые связаны с маргинальным самоощущением. Образы старой птицы, допевающей «в глубинах темного леса» [83, с. 169] свои уже никому не нужные песни, или старика, уход которого остался незамеченным даже его «друзьями» (стихотворение 1926 г. «К огню чужого камелька...» [83, с. 256]), превращают тему старости в поэзии Малахиевой в один из базовых элементов ее аутофологии маргинальности: старость ассоциируется, прежде всего, не с мудростью, не с обретением покоя и т.п., но с чувством вытесненности из жизни, заброшенности и ненужности («Глупо, глупо, неумело...», «С нищей братией убогой...» и др.).

И здесь вновь нередко возникает мужское «я». Его можно выявить и в уже названных выше примерах, и в других стихах – в частности, тех, где герой предстает как поэт – например, в стихотворении 1933 г. «Росой сияющего сада...», где ликование природы становится для героя напоминанием, «что я лишний / На пышном празднестве земном, / Что песни все мои допеты / И красок истощен запас / У захудалого поэта / В прощальный час» [83, с. 391]. Так же мужское «я» как «я» старого и неудачливого поэта представлено в стихотворениях 1939 г. «Трепещет в сердце стих, как птица...» и «Глухие уши мои...», в последнем из которых «старый, глухой и недужный» поэт фигурирует под именем Мировича. Таким образом, псевдоним поэтессы здесь обыгрывается как воплощение ее маргинального «я» и всех тех сторон ее поэтической личности, которые формируют негативный план аутофа поэтессы. То есть, «Мирович» – это тот «я», который стар, немощен, интеллектуально и духовно несостоятелен,

нелеп в бытовых проявлениях, никому не нужен и замкнут в пределах земного бытия. Это «я» часто в стихах Малахиевой отчуждается, и Мирович выступает в них как «двойник» («Продувная эта щелка...», «Когда упадают лицом в подушку...»).

Но образность и проблематика старости в поэзии Малахиевой лишена однозначности. Во множестве стихотворений немощ старческой плоти и убывание жизненных сил превращают безнадежность земного старческого прозябания в «высшую надежду» – надежду на скорое освобождение от плена физической жизни и переход в мир вечного бытия. Тонко и непрямо такая надежда выражена в стихотворении 1928 г. «В черном платке, с ногой забинтованной...», где «свет голубой, мне давно обетованный, / Горняя свежесть и ясность в саду» и «голубь в лазури сияющей» [83, с. 150] становятся символами вечной жизни, ожидающей героиню. И даже заброшенность и обездоленность в быту переосмысливаются поэтессой как знаки близости ее героини не к земному, а к райскому пространству:

Только плоть недужная порою
Как дитя, запросит своего –
Кофе, грелку, чистоты, покоя.
Жизнь в ответ не даст ей ничего.

И она, в практическом уроке
Шаткость прав своих в земных краях
Постигая, дремлет одиноко
И Эдем в предсмертных видит снах [83, с. 318-319].

Если в процитированном стихотворении можно обнаружить прямую связь с тяжкими житейскими обстоятельствами Малахиевой и живую интонацию жалобы на жестокость жизни, то в большинстве стихотворений на ту же тему старость как преддверие последней свободы осмысливается более философски: «Все, чему увянуть – увяло, / Все земное малым стало. / И с далеких берегов / Неотступный слышен зов» [83, с. 89]; «Но там, за немощью, за болью, / За тканью дряхлую

души / К бессмертным далям зреет воля / И обновить себя спешит» [83, с. 333]; «Стал я старей и недужней, / Но сердце раскрылось / Свободней и шире... / И ясности неба / Ничто уж не властно / Нарушить» [83, с. 340]. В том числе, данная тема получает и символическое образное оформление – например, в стихотворении-притче 1939 г. «Море синее! Давно ты ждешь меня...», где мир вечного бытия символизирован образом моря, с которым стремится слиться уже обмелевший и замедливший свой бег «ручеек» жизни героини:

Медленно ползет он по равнине,
Зарываясь в тину и песок.

Но ему не перестали сниться
Дальний твой простор и синева,
И к тебе он каждый миг стремится,
Двигаясь едва-едва [83, с. 406].

Наконец, в качестве произведения, подытоживающего тему старости у Малахиевой и выстраивающего полный спектр смыслов, заложенных в ней, может быть рассмотрено стихотворение 1933 г. «Три посвящения ступени...». Старость здесь осмысливается как движение от земного мира к вечному, в котором выделяются три стадии (три ступени «посвящения»): первая еще полна привязанностей к земному миру и потому отмечена «безнадежностью»; вторая – это жизнь «не цветением – корнями бытия», которая становится возможной только после победы над «непокоренным «я»», а третья – это мудрое принятие смерти как слияния с высшим миром, и здесь человека венчает «высшая надежда» [83, с. 392]. Как видим, в этом итоговом стихотворении Малахиева вновь использует формулу Шестова о безнадежности как высшей надежде, переосмысливая ее в контексте своих религиозных взглядов.

Таким образом, тема старости находит в поэзии Малахиевой достаточно разнообразные субъектные воплощения и связывается с базовыми мировоззренческими позициями, определяющими лирическую картину мира

поэтессы и ее художественную идеологию – это позиции маргинальности и устремленности от земного к вечному миру.

Важную роль в формировании автомифа Малахиевой играет и проанализированный ранее мотив пути и, соответственно, формирование таких ипостасей ее лирического «я», как странница и бездомная «приживалка». Заметим, что и здесь субъектная реализация этих образов отмечена гендерной двойственностью. Наряду с их женским вариантом («я безродна, я свободна» [83, с. 209], «подайте страннице убогой» [83, с. 270]), часто встречаем мужской («Я не здешний. Я от века странник. ... Из эдемов мира я изгнанник» [83, с. 194]; «Я под вьюгами, прохожий, / К граду Китежу спешу» [83, с. 221]; «Хорошо... бездумным, безликим, безвестным / Стать собратом твари лесной» [83, с. 302]; «Всем жизнь отдать хотел бы я, / Но сам в предельной нищете... / Стучусь клюкой под их окном» [83, с. 387]; «гражданин мирового пространства, / Вспомни путь неисчисленный странствий. / Приживательства искус пройден... / Над тобою скитальцев звезда» [83, с. 418]). Особый интерес представляют те стихи, в которых мужское и женское «я» сосуществуют:

Всклокоченный, избитый, неумытый
 Драчун и пьяница, душа моя
 Стоит босой под стужей бытия
 В мороз крещенский с головой открытой [83, с. 322].

Или:

Я неведомый миру странник
 По окраинам дальним земли.
 Я беду, как нищий изгнанник,
 От соблазнов мира вдали.

 Я вас не звала, я вас отпустила,
 Крестом осень [83, с. 33].

Можно предположить, что такое размывание гендера в процитированных стихах, учитывая их содержание, всегда связанное с мотивом духовной самореализации,

формирует образ некоего надгендерного духовного «я» в поэзии Малахиевой. Это «я» также связано не только с религиозно-духовной, но и с творческой сферой. Оно выступает и как «я» поэта – в частности, в стихотворении «Нищему поэту», с которым прозрачно отождествляется авторское «я»:

Я люблю тебя за это,
 Сердце нищего поэта,
 Что тебе не страшно жить,
 По дворам с сумой ходить...

 Не желать приюта в мире,
 На своей бандуре-лире
 Славя тайну бытия
 И надзвездные края [83, с. 382].

В стихотворении «Нищему поэту» привлекает внимание также образ «бандуры-лиры», с помощью которого актуализируется украинский компонент поэтического мира и лирического «я» Малахиевой. Мы видим, что идеал поэта, предельно близкий ей, воплощается здесь в образе украинского бродячего бандуриста.

Выше уже было показано, как в художественном мире Малахиевой формируется образ Украины как «утраченного рая». Теперь подробнее рассмотрим украинскую составляющую идентичности поэтессы в ее субъектно-образном воплощении. Стихотворений, в которых она проявлена, немного, поэтому преувеличивать значимость украинской идентичности в личностном мире поэтессы не следует, однако и проигнорировать ее было бы неправильно, поскольку она вносит специфический оттенок в ее поэзию.

Актуализация украинской идентичности может проявляться у Малахиевой, прежде всего, в позиции солидарности, эмпатии и т.п. с украинскими персонажами ее стихов. Например, в стихотворении 1929 г. «Рыбак Андрей сказал сурово...» такая позиция выражена в украинизации не только речи героя, но и авторской речи: «Рыбак Андрей на поздний ужин / С недобрим *поглядом* идет»

[83, с. 157]. Украинский рыбак по имени Андрей здесь выступает носителем суровой и справедливой жизненной правды, которую игнорируют легкомысленные дачники, и если они изображены иронически («помчался дачник... играть в любимый волей-бол», «отцы семейств, матроны-дамы, / Подростки, барышни в цвету / С остервенением упрямо / Мяч отбивают налету» [83, с. 157]), то образ рыбака наделен настоящей значительностью, в том числе, и за счет легкой переклички с евангельскими фигурами апостолов-рыбаков Симона и Андрея, которые становятся героями другого стихотворения Малахиевой – «У моря Галилейского ладья...» (1926 г.). И речь рыбака Андрея, усиливая параллель с Евангелием, звучит почти пророчески, и при этом у нее сохранен украинский колорит: «И вам работать час пришел»; «Панам, ма-буть, байдуже, / Какая хмара повстает» [83, с. 157].

В уже анализированном ранее стихотворении «Киеву» самоотождествление с украинским пространством намечено в словах о киевской толпе как «с младенчества родной» [83, с. 159]. Героиня тем самым не отделяет себя от амбивалентного в данном стихотворении образа родного города, констатируя свое единство с ним даже в момент прощания.

Интересно дополняют друг друга стихи и дневник Малахиевой, позволяя более точно проанализировать украинскую составляющую идентичности поэтессы. Например, сопоставим стихотворение об Украине «Вдалеке туманным силуэтом...», написанное 19 сентября 1931 г., с дневниковой записью, сделанной в Киеве 20 сентября 1931 г. В стихотворении, как было рассмотрено ранее, образ Украины наделен чертами рая на земле, встреча с которым порождает восхищение красотой этой земли и радость ее узнавания: «Украина это, Украина» [83, с. 384]. В дневниковой записи находим более пространное объяснение того, что значила для Малахиевой встреча с Украиной после долгой разлуки и какими смыслами наделено было для нее пространство родины. Как видно из текста, Киев воспринимается поэтессой как не просто город детства, по отношению к которому любой человек чувствует ностальгию. Киев стал для Малахиевой сакральным пространством, в котором сформировались для нее все высшие ценности: «И

такой голубоглазой, ясноглазой, божественно прозрачной лазури, как в здешнем небе, нет во всем мире. Сквозь эту лазурь просвечивают ангельские крылья и лик Христа... И еще что-то неназываемое, упоительно-прекрасное, тайна, которую потом душа старалась уместить в словах: Истина, Красота, Любовь» [85, с. 57]. В дневнике, таким образом, сакральным статусом наделен Киев, тогда как в стихотворении вся Украина мифологизируется как идеально-прекрасное, «райское» пространство.

Особое отношение к Киеву проявляется не только в тех многочисленных записях, где Малахиева вспоминает его как город детства и юности. Обида за этот город, столь любимый ею, звучит в записи 1936 г., где рассказывается о скандале с расформированием 2-го МХАТа: «...причина катастрофы кроется в ослушничестве, действительно необъяснимом, и в нетактичности некоторых из столпов театра, с которой они воспротивились предложению переехать (на 5 или даже на 3 года) в Киев... Им предлагалась и квартира, и двойные оклады, и даже автомобили. И при этом Киев, культурный центр, столица Украины, с его чудесным климатом, а не какая-нибудь Чухлома или Тмутаракань. А отнеслись они к предложению так, точно это действительно была ссылка...» [85, с. 239]. Здесь видно, что восприятие столицы Украины у Малахиевой очень отличалось от ее восприятия москвичами, которые относились к Киеву как к далекой и чуждой провинции.

И в образе Киева как города детства для Малахиевой, в его атмосфере украинская составляющая была, как можно убедиться из дневниковых записей, органично соединена с русской. Прежде всего, она проявилась в постоянном присутствии украинской речи и украинских песен в жизни автора дневника. Например, она вспоминает, что «ночи на Днепре» с друзьями в юности всегда сопровождались пением украинских песен: «...разлив песен о могиле, которая с ветром гомонила, о черном Сагайдачном, о «хлопцах-баламутах», о «червоной калине над криницей»» [85, с. 31]. Так же естественно было и для ее друга юности Константина Тарасова петь именно украинский вариант «Интернационала»: «Чуеш – сурми заграли, / Час розплати настав» [85, с. 236]. С фиксации встречи с

украинским языком после долгого перерыва начинается и запись от 20 сентября 1931 г.: «Украинская речь – интонации песни, смеха, юмора и резонерства. Или равнодушной и высокомерной тупости» [85, с. 56]. Эта характеристика выглядит как попытка раскрыть те и положительные, и отрицательные черты национального украинского характера, которые, по мнению Малахиевой, проявлены в звучании речи. Очевидно, что она не воспринимает украинский язык как родной, но проявляет по отношению к нему одновременно и отчужденность, и интерес. За этой записью ощущается опыт взаимодействия с украинской национально-языковой средой, который так или иначе отразился на собственной идентичности автора записи.

Заметное место занимают в дневнике Малахиевой и образы украинцев. Упоминая их, Малахиева всегда указывает на национальность, тем самым одновременно и проявляя собственную идентичность как неукраинскую (поскольку украинец воспринимается как «другой»), и, в то же время, выделяя украинское начало в других как лично значимое для своего восприятия. Например, в одной из записей 1934 г. Малахиева вспоминает «доктора П., красивого украинца» [85, с. 161], который в ее жизни оставил далеко не однозначный след, однако, в итоге автор подчеркивает в его личности жизнелюбие и привязанность к «земле, которую он любил несмелой, жадной любовью, детям которой он служил... с хорошим человеческим участием, которое так красило его говорящие, мерцающие почти физическим излучением, ласкающие глаза» [85, с. 163].

В записях 1932-33 гг. постоянно возникают и трагические образы голодающих украинцев: «Каждый день стучатся в калитку голодные украинцы. Иные в пришибленном виде, с потухшим взором. Иные, помоложе, с мрачно ненавидящими глазами. Ненависть... от смутного представления, что мы – частица той Москвы, которая забрала у них всю «худобу» и пустила их по миру. Дашь ржаные или еще какие-то якобы русские сухари, такие, что даже в кипятке не размокают. Воображала, с какими проклятиями они грызут их где-нибудь под откосом у вокзала» [85, с. 75]. И в украинском слове «худоба», и в понимании той

природы ненависти к «Москве», которая читается в глазах голодных украинцев, вновь проявляется эмпатия, способность Малахиевой внутренне отождествиться с погибающими от голода земляками. Так же и в следующей записи, вновь передающей трагедию голодомора через формулировку на украинском языке: «Украинцы. Серые, черные, желтые от голода лица. «Не треба житы» – слышала от троих в разное время. Дети. С тусклыми, покорно умирающими глазами зарезанных ягнят.

Самоубийство Скрипника – наркома Украины. «Не треба житы». Не мог вынести» [85, с. 118].

Прибегает Малахиева к украинскому языку и тогда, когда на нем более выразительно звучат духовно значимые для нее понятия. Так, то, что по-русски обозначается формулой «смертный (последний) путь», по-украински обозначается намного адекватнее метафизическому мировосприятию Малахиевой: «По-украински об этом хорошо – «велька дорога» – умирание, смертный час» [85, с. 424]. Такие записи свидетельствуют о постоянном присутствии украинского языка в сознании поэтессы и, следовательно, о наличии украинского компонента в ее идентичности.

Итак, можно констатировать, что присутствие и образа Украины в поэзии Малахиевой, и украинского языка, и темы страданий украинского народа во время голодомора заметно в ее стихах и дневнике. Количественно эта украинская составляющая может показаться и недостаточно существенной, однако, она воспринимается как осязаемая и значимая на фоне принципиального отсутствия национальной окрашенности творчества поэтессы. Метафизическая направленность ее исканий обусловила устойчивую позицию преодоления национальных границ. Чаще всего мы встречаем у Малахиевой реализацию новозаветного принципа «ни эллина, ни иудея». Выразительно эта позиция сформулирована, например, в дневниковой новогодней записи от 1 января 1937 г.: «С Новым годом, братья и сестры – всех племен и рас, на одной планете со мной живущие» [85, с. 267]. С ощущением планетарного единства жизни связано и ее восприятие собственного «я»: «Отождествленность моего «я», живущего в

отрезке времени 79 лет с жизнью планеты Земля, живущей неисчислимы тысячи миллионов лет» [85, с. 728] (запись от 14 января 1948 г.). Этой записи вторит и четверостишие того же 1948 г.: «Ничто не проходит. Все с нами / Единою жизнью живет, / Сплетается с нашими днями / И ткани грядущего ткёт» [83, с. 428]. О разомкнутости лирического «я» Малахиевой в наднациональный, надвременной, надличностный мир вечного бытия говорят многие стихи поэтессы: «Земного нет тебе названия, / Но ты во мне, и я в тебе» [83, с. 26]; «Дух наш в едином горении, / Не знаю, где ты, где я» [83, с. 28]; «нездешнее... / Что звучит нам издалика, / Что поет у нас в груди... / Вечно то же, вечно внове, / Многолико и одно» [83, с. 80]; «Но во мне поет единый / Здешней твари общий звук» [83, с. 164]; «Сквозь малую души моей орбиту / Несется вихрь космических пучин» [83, с. 202]; «Я сплю. Но слышны мне сквозь сон... И ритмы, что во мне звучат, / Как солнц ритмичное дыханье» [83, с. 266]; «Моя душа, ручей кипучий» [83, с. 283], стремящийся слиться с океаном; «как хорошо в лесу одной... слушать... / Как листья под ногой шуршат, / Как высшим миром сердце бьется» [83, с. 314-315]; «Как страшно жить в семи слоях. / В одном – мести дорожный прах... / В седьмом же – арфе Серафима / Внимать в печали негасимой» [83, с. 325]; «Я полумертвое пшеничное зерно, / Но жив росток мой, к солнцу устремленный, / В точилах времени я новое вино, / И колос я, и жнец, к нему склоненный» [83, с. 339]; «Успокойся, двойник мой, очнись! / В бесконечные звездные дали взглядишь! / Гражданин мирового пространства, / Вспомни путь неисчисленный странствий» [83, с. 418]; «Какая высь кругом пространная! / Зачем ее назвали «Я»?» [83, с. 429]. На таком фоне присутствие украинского компонента в поэтическом мире Малахиевой представляется существенным.

Наконец, говоря об образном оформлении и субъектности в поэзии Малахиевой, нельзя не отметить заметную роль в ней ролевых стихотворений, в которых авторское «я» мифологизируется с помощью использования известных образов мировой культуры. Принцип создания ролевых образов в лирике Малахиевой полностью соответствует тому, что современная исследовательница отметила в поэзии Серебряного века: «...в отличие от реалистической ролевой

лирики модернистские стихи этого типа являются формально-ролевыми. Вместо очевидной двусубъектности лирики Н.А. Некрасова и других поэтов-реалистов здесь мы наблюдаем внешнюю, кажущуюся двусубъектность, фактическое мировоззренческое тождество ролевого и лирического героев (Гамлет, Демон, Пер Гюнт А.А. Блока, Заратустра, Маркиз де Карабас, Дон Жуан Н.С. Гумилева, Царь-Девушка, Магдалина, Федра М.И. Цветаевой – все они лишь подчеркивают отдельные грани характера лирического героя целостной поэтической системы)» [99].

Если обратиться к ролевым персонажам лирики Малахиевой, то в каждом из них легко обнаружить указанное А. Моисеевой единство ролевого героя и того авторского «я», которое воплощено в лирике поэтессы. Среди ролевых героев поэзии Малахиевой особенно много библейских персонажей – именно они оказываются наиболее адекватны лирическому «я» поэтессы и ее автомифу. Среди них мы находим, например, одну из жен-мироносиц, которая становится свидетельницей чуда воскресения Христа, придя к Его гробнице и застав ее пустой (стихотворение «Я одна в саду Аримафея...», 1926 г.). Интересно, что поэтесса изображает эту героиню в момент ее одиночества и растерянности, еще до того, как она узнает о воскресении Христа. Именно такое состояние наиболее адекватно «маргинальной» лирической героине Малахиевой, которая в других стихах тоже, как правило, изображается вне всеобщего праздничного пасхального ликования в одиноком опыте духовных утрат и обретений (например, см. стихотворение 1923 г. «Будут звоны колокольные...»).

Еще один ролевой персонаж, в библейском каноническом образе воплотивший настроения поэзии Малахиевой, – это вернувшийся к жизни Лазарь, который, как и герой многих неролевых стихотворений поэтессы, воспринимает земное бытие как плен материи, в который ему совсем не хотелось вернуться:

Зачем в спеленутое тело,
Освобожденному, опять
Мне возвратиться повелела
Твоя, Учитель, благодать? [83, с. 230]

Близка лирическому «я» Малахиевой и героиня стихотворения 1922 г. «Смуглая и стройная рабыня...» - изгнанная в пустыню со своим сыном Измаилом Агарь. В истории Агари, пострадавшей от гнева законной супруги Авраама Сарры, прочитывается рефлексия Малахиевой по поводу собственной личной жизни, наполненной «маргинальными» отношениями – будь то роман с женатым человеком в юности или не вписывающееся в традиционные рамки «беззаконное» супружество с М. Шиком. Отношения с ним постоянно переосмысливаются в ролевой лирике поэтессы – в том числе и с помощью библейских персонажей, среди которых особенно явственным автобиографизмом отличается образ блудницы Роав из одноименного стихотворения 1921 г.

Наконец, важным источником для понимания смысла автомифа Малахиевой является ее дневник. Он в определенной степени пришел на смену стихам, в начале 1930-х гг., когда поэтесса почувствовала ослабление лирического дара (в 1933 г. она записывает: «Я перестала быть поэтом» [85, с. 104]) и, словно в компенсацию убывающей поэзии, обратилась к дневнику как форме художественного и одновременно интимно-личного самоанализа и самовыражения. Этот текст, который автор назвал записками «О преходящем и вечном», заслуживает отдельного исследования, но в данной работе нельзя все же не обратиться к нему хотя бы в рамках изучения автомифа поэтессы, поскольку именно самопознание и самораскрытие личности поэтессы становится его главным содержанием (как справедливо отмечается в одном из немногих откликов на публикацию этой книги, «самый интересный, противоречивый, вызывающий многообразную гамму чувств, от раздражения до сострадания, персонаж ее восьмисотстраничных мемуаров — это она сама» [190]).

Прежде всего, по дневнику красной нитью проходит мысль о необходимости обретения своего подлинного «я» как одной из основных целей жизни. Это подлинное «я» в повседневном опыте рассеяно и заслонено множеством личностных «оболочек», мешающих человеку открыть свой истинный облик: «Беда в том, что я до сих пор конгломерат. Что не сделан выбор высшего организующего «я». Известен. Намечен. Но не притекают все силы к

организующей работе. Сохранена автономия целого ряда низших «я»: младенца, которому нужны только игры, созерцателя, которому достаточно смотреть, понимать, поэта – гуляки праздного, лентяя, которому дороже всего нирванический покой и все равно, что с ним будет» [85, с. 51]. Те моменты жизни, которые позволяют ощутить единство со своим подлинным «я» и с миром, фиксируются как откровение. К ним поэтесса возвращается в разные годы, осмысливая их как высшие точки своего духовного опыта. Один из таких моментов пришелся на дни пребывания Малахией в Киеве в сентябре 1931 г. Уже вернувшись в Москву, она записывает: «Опять пережить удивительное состояние сложнейшего, но сконцентрированного в едином миге сознания: затворники «дальних» пещер, печенеги, половцы, плач Ярославны, юность матери моей..., судьба друга...» [85, с. 62]. К этому моменту поэтесса потом возвращается в уже цитированной выше записи 1943 г.: «12 лет тому назад в сентябре... я внезапно собралась в Киев...Было внутреннее указание, что в Киеве произойдет нечто для меня в высшей степени важное. (Нечто подобное описано у Соловьева в его «Трех встречах».) И важное произошло» [85, с. 533]. Этим важным оказывается именно момент обретения полной внутренней целостности: «...вся жизнь в кольце, спаявшем в одно целое младенческое сознание со старческим» [85, с. 533]. Моменты таких озарений Малахией воспринимала как «залог и прообраз того слияния двух сторон расколотой души человеческой, какое совершится в «мирах иных»» [85, с. 565].

Таким образом, отсутствие личностного единства и ощущения своего подлинного «я» как нераздельного с общемировой жизнью ассоциировалось у Малахией с физической жизнью, обретение же этого единства с собой и с миром ожидалось в посмертном бытии. Мироощущение, запечатленное в поэзии, фиксируется дневником как подлинное личное переживание, сопряженное с фактами биографии поэтессы. Дневник, таким образом, позволяет более точно ощутить степень интимности, глубоко личный характер того метафизического переживания, которое господствует и в поэзии Малахией. Но если в поэзии оно неизбежно резонирует с близкими по философской направленности традициями –

прежде всего, традицией символизма, – и потому воспринимается как личная вариация универсального поэтического «двоемирия», то в дневнике предстает как уникальный биографический опыт.

Такой же неповторимо-личной окрашенностью в дневнике наделяется и другой универсальный поэтический мотив – мотив двойника. В отличие от романтического и символистского смыслового наполнения образа двойника как темного alter ego лирического героя, дневник Малахиевой последовательно выстраивает образ «Мировича» как воплощения физического, заключенного в телесной оболочке двойника автора. О Мировиче в дневнике всегда говорится в третьем лице, и героем той или иной записи он становится тогда, когда либо проявляет приверженность к чему-то земному (не только теплу, еде и т.п., но и земным человеческим привязанностям, политическим страстям, профессиональным заботам), либо испытывает телесные страдания (болезни, старческие приступы слабости), либо просто так или иначе участвует в житейских делах (метет полы, ходит на выборы, дает сведения о себе во время переписи населения, терпит обиды), либо демонстрирует нравственное и духовное несовершенство (таким моментам Малахиева уделяет в дневнике особенно пристальное и безжалостное по отношению к себе внимание). Примеры здесь настолько многочисленны, что ограничимся лишь несколькими наиболее выразительными: «Очень я обременена собою. Очень мне в тягость Мирович. Жить с ним неразлучно, обслуживать его – «какая усталость, какая тоска». Сегодня... было мгновение такой воздушной, такой блаженной отделенности от этого старого грузного тела, и не только тела – от способов мыслить, чувствовать, воспринимать» [85, с. 127]; «тщеславие, тщеславное удовольствие, увы, не чуждо старому Мировичу. Как толстовский мерин Холстомер «любит», чтобы кто-то его похлопал по спине, почесал за ухом» [85, с. 222]; «никогда я не чувствовала себя более бездомной в мире, чем теперь, когда мой двойник прикреплен к одной точке планеты до дня, когда его испепелят в крематории» [85, с. 286].

Таким образом, дневник Малахиевой-Мирович отражает, прежде всего, ее видение собственной личности как лишенной цельности в земном бытии, но

наделенной предощущением этой цельности в бытии посмертном. Можно сказать, что в этом убеждении заключена концепция личности, по Малахиевой. В соответствии с ней, дневник разрабатывает и мотив двойника, и мотив поиска своего подлинного «я», также проявленные в лирике поэтессы. Поскольку Малахиева считала, что ее поэтический дар исчез уже начиная с 1930-х гг., то представляется логичным перемещение в пространство дневника главных для ее поэзии мотивов, связанных с концепцией личности поэтессы. Однако, то содержание, которое в лирике реализуется средствами художественной мифологизации, в дневнике получает исповедально-медитативное воплощение. На смену лирическому автомифу приходит философская авторефлексия.

Выводы к 3 главе. В итоге наблюдений над субъектным строем поэзии В. Г. Малахиевой-Мирович, а также над связанными с субъектностью аспектами ее дневника «О преходящем и вечном» можно сделать следующие выводы.

Наблюдения над формами и средствами автомифологизации у В. Г. Малахиевой-Мирович показали, что они служат, прежде всего, реализации ее маргинальной творческой стратегии: это и смысловое наполнение псевдонима, отсылающего к неудачливому герою не только Л. Шестова, но и Г. Данилевского, и формирование намеренно «размытых», «мерцающих» локусов материнства, гендерной и национальной идентичности, в результате чего лирическая героиня Малахиевой лишается определенности и в этом смысле также маргинализуется; в разработке темы старости это подчеркивание смыслов заброшенности и вычеркнутости из жизни; ту же позицию маргинальности реализует и регулярное воплощение субъекта поэзии Малахиевой в образе странницы, «приживалки», бездомной и безбытной; наконец, ролевая лирика поэтессы своеобразно канонизирует в известных – в основном, библейских – образах ее лирическое «я» как маргинальное.

Вместе с тем, постоянное представление в поэзии и дневнике Малахиевой структуры личности (авторского «я») поэтессы как неоднородной, лишенной цельности связано с магистральным мировоззренческим вектором ее творчества – его вертикальной религиозной устремленностью от земного к сакральному миру,

от временного к вечному и от узко-личного к универсальному духовному единству. Эта направленность раскрывается как в названных выше мотивно-тематических комплексах (старость, мужское/женское), так и в ключевых образах-символах, воплощающих лирическое «я» поэтессы (бабочка-хризалида).

ВЫВОДЫ

В результате проделанного исследования поэзии и дневниковой прозы В. Г. Малахиевой-Мирович можно сделать следующие выводы.

Обращение к биографическим сведениям о Малахиевой показало, что поэтессой последовательно выстраивались в жизненном и творческом опыте два направления самореализации – маргинальное и религиозно-мистическое. Именно эти аспекты выделялись ею, в частности, в семейной истории (акцент на своем не только разночинском, но и ведущим начало от незаконнорожденных предков происхождении; подчеркивание в характере отца его безбытности, тяги прочь от семейного уклада и вообще от всего материального, прикрепляющего к земному).

Философской основой маргинального мировоззрения поэтессы во многом стали труды Л. Шестова, который не только оказал на Малахиеву формирующее личностное влияние, но и тексты которого, как было выявлено в 1 главе данного исследования, системно отразились в ее поэзии.

Наиболее значимыми литературными контекстами, сформировавшими почву для художественного воплощения как позиции маргинальности, так и религиозно-мистического начала в поэзии Малахиевой, стали некрасовская традиция и символизм. Каждая из названных традиций трансформировалась в творчестве поэтессы в соответствии с его внутренней логикой. Так, некрасовская традиция отразилась у Малахиевой в индивидуальном преломлении пафоса гражданственности как «социальной совести» и обращении к прозаическому, низкому плану жизни как опыту эстетической передачи обыденности зла. Символизм же сформировал устойчивое «двоемирие» поэзии Малахиевой, ее внецерковную религиозную направленность и дал ей основной репертуар мотивов и образов (путь, пространственные оппозиции, образы двойника, странника и т.д.), также получивших в стихах поэтессы индивидуальные интерпретации.

Если символизм и некрасовская традиция представляют контексты, к которым поэзия Малахиевой восходит генетически, то религиозная поэзия XX в. и «неофициальная» литература авторов «лианозовского» круга составляют актуальный контекст творчества Малахиевой, позволивший определить ее

типологическую общность с явлениями современной ей литературы. Произведенный в работе анализ позволил выявить своеобразие ее поэзии и по отношению к данным контекстам. Так, было выяснено, что она не вписывается до конца ни в одну из разновидностей религиозной поэзии (по типологии Н. И. Ильинской): религиозное сознание Малахиевой, эксплицированное в ее стихах, отличается многомерностью и реализуется в спектре воплощений от экзистенциального до традиционно-догматического, в целом тяготея к синтетичности. Что касается поэзии «лианозовцев», то, при внешнем сходстве стихов Малахиевой 1920-30-х гг. с их «барачной» эстетикой, поэтессу отличает от них сохранение религиозно-духовного вектора и отсутствие пафоса иронии и игры.

Символистское «двоемирие» последовательно формирует и пространственно-временную структуру поэзии Малахиевой, а также ее мифопоэтический образный репертуар. В этой структуре, прежде всего, воплощены представляющие двоемирие оппозиции: верх/низ, центр/периферия, открытое/ замкнутое пространство. Столь же размежеваны и мифологизированы пространственные образы: те, которыми представлен план высших начал бытия, окрашены в возвышенные и позитивные в оценочном плане тона (образы природного мира), а образность, оформляющая бытовое и историческое измерения реальности, окрашивается отрицательно (городская архитектура, мир машин, «анти-дом»). Эта оппозиция реализуется даже на уровне поэтики: сакрализованная природа изображается в стихах Малахиевой средствами поэтики символизма, а пространство социальной реальности – средствами поэтики «барачного» реализма. Через противопоставление вечного природного пространства и пространства социумного реализуется и оппозиция «бытие/быт». Вместе с тем, часто от уровня быта стихи Малахиевой поднимаются к уровню высших бытийственных ценностей, так что бытие нередко открывается сквозь быт (наиболее выразительно это происходит в многочисленных интерьерных стихотворениях поэтессы).

В пространственной образности поэтессы воплощен также и вектор маргинальности, который последовательно выдержан в реализации темы дома (вместо дома как прочного фундамента бытия у Малахиевой фигурируют либо случайные «комнаты», либо ветхие, лишь подчеркивающие бесприютность героини пристанища). Такой же маргинальной смысловой наполненностью отличается у Малахиевой и традиционный для символизма мотив пути. У нее он разворачивается как миф о блуждании героини по «тропинке», пролегающей «мимо» основного жизненного пространства («мимо церкви, жизни мимо»).

Во временной структуре поэзии Малахиевой было выявлено две основных модели, каждая из которых, в свою очередь, реализует одну из сторон в картине «двоемирия»: модель «миг-вечность» оформляет временной план вечного сакрального бытия и религиозно-мистических переживаний героини, тогда как модель эпического (исторического) времени служит для изображения современности в ее бытовых, политических и иных жизненных проявлениях. При этом, план исторического времени никогда не выступает самостоятельно – он, как правило, сочетается с планом вечности, с сакральным временем как ценностным мерилем, с которым соотносятся в поэзии Малахиевой и политические события современности, и интимно-личные сюжеты.

Образность, доминирующая в поэзии Малахиевой при создании ее временного плана, относится, прежде всего, к природному циклу (в ее стихах устойчиво символически осмысливаются времена года, суток, возрастные категории), а также к сакральной – преимущественно, библейской – традиции (из сакральных временных моделей наиболее частотны пасхальная и апокалиптическая модели, но обращается поэтесса и к космогоническому времени первотворения – в частности, в программной для ее творчества поэме «Первое утро мира»).

Особое пространственно-временное измерение поэзии Малахиевой создает также онейрический хронотоп, устойчиво присутствующий в ее творчестве на всем его протяжении. Именно в пространстве сна пересекаются эмпирическая и метафизическая реальности, а потому происходит откровение истины. Также сон

как пересечение границы жизни и форма инобытия традиционно коррелирует у Малахиевой со смертью, которая, по убеждению поэтессы, является переходом в истинную вечную жизнь. Поэтому жизнь земная трактуется часто как ложная, иллюзорная, и в этом качестве также уподобляется в стихах Малахиевой сну – но уже не вещему сну о вечной жизни, а кошмару, от которого хочется поскорее проснуться.

И маргинальная, и религиозно-мистическая доминанты художественного мира поэтессы ярко проявились также в субъектном строе и субъектной образности ее поэзии. Лирическое «я», воплощенное в ее стихах, прежде всего, раскрывает свою маргинальную природу через отсутствие цельности: это «я» представлено как «конгломерат» (по выражению самой Малахиевой) разных личностных «оболочек», и ощущение «другого» в «я» часто оформляется как самоотчуждение. Это находит отражение в сквозном мотиве двойника в ее поэзии и дневнике, а также в магистральном автомифе ее творчества – мифе о «Мировиче» как отдельной ипостаси авторской личности. В работе было установлено, что содержательное наполнение этого псевдонима восходит не только к ранним рассказам Л. Шестова, фамилия героя которых была Мирович, но и к образу главного героя популярного во времена юности Малахиевой романа Г. П. Данилевского «Мирович». Как и Малахиева, этот исторический персонаж был выходцем с Украины, он писал стихи, но, главное, часто чувствовал себя чужим в имперской столице. Его попытки принести пользу отечеству оборачивались сокрушительными провалами, так что его жизнь прошла в постоянном ощущении своей невостребованности, одиночества и неудачливости. В определенном смысле герой Данилевского является претекстовым персонажем для маргинального героя поэзии Малахиевой.

Маргинальное начало проявляется и в намеренной неопределенности основных характеристик лирического субъекта поэзии Малахиевой: постоянное чередование мужского и женского «я» (подчас даже их совмещение в пространстве одного стихотворения) создает неопределенность в гендерной области; обилие ролевых стихотворений формирует впечатление

множественности и разноликости воплощений лирического «я» поэтессы (учитывая, что ее ролевая лирика, как это присуще модернистской лирике в целом, отличается «мировоззренческим тождеством ролевого и лирического героев» [99]). И в целом субъектная образность наиболее часто воплощает идею маргинальности (в таких воплощениях лирического «я», как одинокий старик/старуха, непризнанный и неудачливый «нищий поэт», странница/странник).

Вместе с тем, религиозно-мистическая составляющая художественного мира Малахиевой также воплощена в ее субъектном строе, поскольку часто лирическое «я» поэтессы осмысливается как часть мирового целого, устремленная к воссоединению с ним в посмертном вечном бытии. Этот мотив находит многообразные сюжетно-образные воплощения в поэзии, а интеллектуальной рефлексии подвергается в дневнике поэтессы, само название которого – «О преходящем и вечном» – передает идею двоимирия и существования души не только в ограниченном и лишенном цельности земном бытии, но и в вечности, где завершенность и цельность, полнота воплощения «я», по убеждению Малахиевой, будут, наконец, достигнуты.

Наконец, в работе была выявлена роль украинского компонента в художественном мире Малахиевой: как показал анализ стихотворений и дневниковых записей, в ее поэтической мифологии Украина становится воплощением «утраченного рая», а украинская идентичность поэтессы проявляется в эмпатии по отношению к героям-украинцам ее стихов и дневниковых записей, а также в употреблении украинского языка не только в речи героев, но и в авторской речи. На фоне общей редукции национального начала в ее поэзии, в целом направленной в наднациональную, метафизическую область, украинский сегмент ее художественного мира и автомифа выглядит достаточно ярко проявленным.

Итак, как показал проделанный в работе анализ творчества В. Г. Малахиевой-Мирович, ее индивидуальность как художника обусловлена специфическим соединением религиозно-мистического мировоззрения с

маргинальной жизненной и творческой стратегией. Именно сочетание этих двух факторов обеспечивает принадлежность поэтессы к двум не пересекающимся прямо парадигмам русской литературы XX в. – парадигме символизма и «неофициальной» литературы советского времени. Творчество поэтессы, таким образом, соединяет собой далекие контексты и становится одним из факторов, обеспечивающих единство русского литературного процесса XX в.

Список использованных источников

1. Абрамович С. Д. Біблія як форманта філологічної культури / С. Д. Абрамович. – К.: Вид. центр КНТЕУ; Чернівці: Рута, 2002. — 230 с.
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
3. Айзенберг М. Взгляд на свободного художника / М. Айзенберг. – М.: Гендальф, 1997. – 272 с.
4. Анненский И. Ф. Избранные произведения / Ин. Анненский. – Л.: Худож. лит., 1988 / Сост., вступ. статья, коммент. А. Федорова. – 736 с.
5. Артемова С. Ю. Послание стихотворное / С. Ю. Артемова. // Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 177 – 178.
6. Ахматова А. А. Собр. соч. : В 6-ти т. / Сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Королевой / А. А. Ахматова. – М.: Эллис Лак, 1998–2002.
7. Баран Х., Гурьянова Н. А. Футуризм / Х. Баран, Н. А. Гурьянова // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2001. – С. 501 – 574.
8. Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова (По переписке и воспоминаниям современников). Том 1 [Электронный ресурс] / Н. Баранова-Шестова. – М.: La Presse Libre, 1993. – Режим доступа: http://royallib.ru/book/baranovashestova_natalya/gizn_lva_shestvoa_po_perepiske_i_vospominaniyam_sovremenikov_tom_1.html.
9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
10. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Изд-во «Русские словари», «Языки славянской культуры». – С. 69 – 263.

11. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр / Пер. с франц. -политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с. (Серия «Книга света»).
12. Бирукова Е. Душа комнаты / Е. Н. Бирукова // Московский журнал, 1 августа 2004. Режим доступа:
<http://www.laidinen.ru/women.php?part=2277&letter=M&code=5442>.
13. Блаженный Вен. Сораспятье / Вен. Блаженный / М.: Время, 2009. – 416 с. – (Поэтическая библиотека).
14. Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. / А. А. Блок // - М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963.
15. Богомолов Н. А. Категория «подземный классик» в русской культуре XX века /Н. А. Богомолов // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – С. 213–223.
16. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы : в 4-х т. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3.: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 421 – 467.
17. Бройтман С. Н. Федор Сологуб / С. Н. Бройтман // Русская литература рубежа веков (1890-е –начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – С. 882-932.
18. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики / С. Н. Бройтман. – М.: Изд. РГГУ, 1997. – 307 с.
19. Бройтман С. Н. Символизм и постсимволизм (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии) / С. Н. Бройтман // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10-11 марта 1995 г. / Отв. ред. И. А. Есаулов. – М.: РГГУ, 1995. – С. 24–28.
20. Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева). Монография. /

- С. Н. Бунина. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2005. – 440 с.
21. Бурков О. А. Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция. Автореф. дисс. ...канд. филол. н. по специальности 10.01.01 – русская литература / О. А. Бурков. – Новосибирск, 2012. Режим доступа: <http://www.docme.ru/download/214222#text>.
22. Бурков О. А. Поэты круга И. З. Сурикова и лирика Е. Л. Кропивницкого: тема обездоленности / О. А. Бурков // Русская литература в европейском контексте. – Варшава: Изд-во Варшавского университета, 2011. – С. 235-242.
23. Ворожихина К. В. Философские искания В. Г. Малахиевой-Мирович / К. В. Ворожихина // История философии. Том 21. – № 1, 2016. – С. 53–62. Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/hp/hp21_1/53%E2%80%9362.pdf.
24. В. Г. Малахиева-Мирович в Ясной Поляне / В. Г. Малахиева-Мирович // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Размещено на сайте Музея Л. Н. Толстого на станции Астапово. Режим доступа: <http://tolstoy.lipetsk.ru/l-n-tolstoj-v-vozpominaniyah-sovremennikov/v-g-malaxieva-mirovich-v-yasnoj-polyane/>.
25. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. – М.: Издательство «Наука», 1984. – 320 с.
26. Гаспаров М. Л. Сто одна поэтесса Серебряного века. Антология / Сост. М. Л. Гаспаров и др. / М. Л. Гаспаров. – СПб.: ДЕАН, 2000. – 238 с.
27. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 289 с.
28. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.-Л.: Сов. писатель, 1964. – 384 с.
29. Гинзбург Л. Я. Николай Олейников / Л. Я. Гинзбург // Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 379 – 400.

30. Гиршман М. М. К проблеме специфики художественной литературы / М. М. Гиршман // Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. - № 1. С. 4-8.
31. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – М., 1992. - №. 1. – С. 42-61.
32. Громова Н. Последняя Москва. Архивный роман / Н. А. Громова // Знамя. – М., 2013. – №№ 10, 11. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/10/8g.html>; <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/11/2g.html>.
33. Громова Н. «О преходящем и вечном» / Н. А. Громова // Малахиева-Мирович В. Г. Маятник жизни моей: 1930-1954. – М.: Издательство АСТ: редакция Елены Шубиной, 2016. – С. 5-23.
34. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. – Тт. 1 – 8 / Н. С. Гумилев. – М.: Воскресенье, 1998 – 2007.
35. Данилевский Г. П. Мирович / Послесл. и примеч. Н. Г. Ильинской / Г. П. Данилевский. – М.: «Правда», 1986. – 448 с.
36. Джемс У. Многообразие религиозного опыта / У. Джемс. Режим доступа: <https://bookmate.com/books/xUK11841>
37. Дикман М. Поэтическое творчество Федора Сологуба / М. И. Дикман // Сологуб Ф. Стихотворения. – М.: «Советский писатель», 1978 / Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание / Вступ. статья, составление, подготовка текстов и примечания М. И. Дикман. – С. 5-74.
38. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра / О. Г. Егоров. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 280 с.
39. Ермоленко С. И. Литература «второго ряда» и становление русского психологического романа / С. И. Ермоленко // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. – Екатеринбург, 2014. – № 1. – С. 5-23.

40. Ерохина Т. И. Мифологизация поведения личности поэта в русском символизме / Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. – 2010, № 4. – Т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 235 – 239.
41. Ерохина Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма. Автореф. дисс. на соиск. ученой степ. доктора культурологии. 24.00.01 - Теория и история культуры / Т. И. Ерохина. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2009. – 48 с. Режим доступа: oldvak.ed.gov.ru/.../2009/05-10/ErokhinaTI.doc.
42. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. – Петрозаводск: Изд-во петрозаводского университета, 1995. – 287 с.
43. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
44. Есин А. Б. Время и пространство / Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. – М.: Флинта, Наука, 2002. – С. 82–97. Режим доступа: <http://prowriterslab.com/blog/2009-03-08-293/>.
45. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1978. – 424с.
46. Зарецкий Ю. История субъективности и история автобиографии: важные обновления / Ю. Зарецкий // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 3(83). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/3/z18.html>.
47. Зуенко М. О. Особливості індивідуального стилю Бориса Чичибабіна : дис. на здобуття наук. ступеню канд. філол. наук : 10.01.02 / Зуенко Марина Олексіївна; Полтавський держ. педагогічний ун-т ім. В. Г. Короленка. – Полтава, 2007. – 196 арк. – Бібліогр.: арк. 182-196.
48. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период) / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. – АН СССР, Институт славяноведения. – М.: Наука, 1965. – 246 с.
49. Ильин И. П. Маргинальность / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы,

- термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 225-229.
50. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: Монография / Н. И. Ильинская. – Херсон: Айлант, 2005. – 468 с.
51. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь – текст / Д. Иоффе // Критика и семиотика. Вып. 8, 2005. – С. 126-179. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs8ioffe.pdf>.
52. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К. Г. Исупов – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
53. Кихней Л. Г., Чаунина Н. В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. Пособие по спецкурсу / Л. Г. Кихней, Н. В. Чаунина. – М.: МАКС Пресс, 2005. – 147 с.
54. Когут С. Поэтический феномен Леонида Кисельова / С. Н. Когут. – Львів, 2001. – 127 с.
55. Колобаева Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во Московского университета, 2000. – 296 с.
56. Колобаева Л. А. Человек в ситуации «беспочвенности». Философия Льва Шестова и проза Алексея Ремизова / Л. А. Колобаева // Колобаева Л. А. Философия и литература: переллели, переклички и отзвуки (Русская литература XX века). – М.: ООО «Русский импульс», 2013. – С. 138-173.
57. Корман Б. О. Некоторые предпосылки изучения образа автора в лирической поэзии (понимание лирики как системы) / Б. О. Корман // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. – Воронеж: Воронежский пединститут, 1967. – С. 7 – 41.
58. Корман Б. О. Лирика Некрасова / Б. О. Корман. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 300 с.

59. Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения / С. И. Кормилов. – М.: МГУ, 1995. – 157 с.
60. Кривулин В.: Болезнь как фактор поэтики Анненского / В. Кривулин // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сборник научных трудов. Санкт-Петербург: АО АРСИС, 1996. – С. 105-109.
61. Кропивницкий Е. Л. Избранное: 736 стихотворений + другие материалы / Е. Л. Кропивницкий. – М.: Культурный слой, 2004. – 672 с.
62. Кузьменко М. Феномен часопростору в ліриці Л. Вишеславського / М. В. Кузьменко // Літературознавчі студії. – К.: МУЛП, 2005. – Вип. 6. – С. 256-261.
63. Кузьмичева Н. В. Мотив сна в поэзии русских символистов: На материале поэзии Ф. Сологуба: дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук: 10.01.01/ Н. В. Кузьмичева. – Ярославль, 2005. – 176 с. Режим доступа: http://www.dissland.com/catalog/motiv_sna_v_poezii_russkih_simvolistov_na_materialie_poezii_f_sologuba.html.
64. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах / В. Кулаков. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 400 с.
65. Куприн А. И. В трамвае / А. И. Куприн // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 5. – М.: Библиотека «Огонек». Издательство «Правда», 1964. – С. 153-159.
66. Куприянов И. Т. Поэзия Леонида Вышеславского / И. Т. Куприянов. – Запорожье: ЗГУ, 1993. – 44 с.
67. Лавров А. В. Мифотворчество аргонавтов / А. В. Лавров // Миф – фольклор – литература. – Л.: «Наука». Лен. отд., 1988. – С. 137 – 170.
68. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2-х т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Изд. центр «Академия», 2003.
69. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. – М.: Изд-во «Правда», 1986.
70. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – М., 1968. – № 8. – С. 74–86.

71. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. - СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.
72. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство – СПб», 1996. – С. 18-252.
73. Лотман Ю. М. Сон семиотическое окно / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. - СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – С. 123-126.
74. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста/ Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство–СПб», 1996. – С. 17–252.
75. Лотман Ю. М. К проблеме пространственной семиотики (От редакции) / Ю. М. Лотман // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 720. Труды по знаковым системам. XIX. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1986. – С. 3–6.
76. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 720. Труды по знаковым системам. XIX. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1986. – С. 25–43.
77. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. – С. 621–658.
78. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. – С. 748–754.
79. Люцканов Й. Маргинальное в литературе / для литературы / Й. Люцканов // Критика и семиотика. Вып. 16. – 2012. – С. 118 – 147. Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs016lutskanov.pdf>.
80. Магомедова Д. М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) / Д. М. Магомедова // Ахматовские чтения. Вып.1. «Царственное слово». – М.: Наследие, 1992. – С. 135 – 141.

81. Мазепа Н. Р. Леонид Киселев – поэт, опередивший свое время / Н. Р. Мазепа // Радуга. – К., 2006. – № 8. – С. 140-146.
82. Максимов Д. Е. Мотив пути в лирике А. Блока / Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Александра Блока. [Ред. М. И. Дикман]. – Л.: Советский писатель. Лен. отд., 1981. – 552 с.
83. Малахиева-Мирович В. Г. Хризалида: Стихотворения / Сост. Т. Нешумова / В. Г. Малахиева-Мирович. М.: Водолей, 2013. – 608 с.
84. Малахиева-Мирович В. Г. О преходящем и вечном. Дневниковые записи (1930 — 1934) / Подготовка текста, вступление и примечания Натальи Громовой / В. Г. Малахиева-Мирович // Новый мир. – М., 2011. – № 6. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/6/ma9.html.
85. Малахиева-Мирович В. Г. Маятник жизни моей: 1930-1954. – М.: Издательство АСТ: редакция Елены Шубиной, 2016.
86. Мирович В. Наш сад / В. Г. Мирович. – М.: Госиздат, 1927. – 8 с., илл. _ Режим доступа: <http://www.raruss.ru/childrens-books/page-child9/3791-pokrovsky-mirovich-our-garden.html>.
87. Маргинальное искусство. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 180 с.
88. Маргиналы (уральский андеграунд): живые лица погибшей литературы). Автор-составитель А. А. Сидякина. – Челябинск: Фонд Галерея, 2004. – 315 с.
89. Марков В. А. Моделирование литературной эволюции в свете идей Ю. Н. Тынянова / В. А. Марков // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 83 – 91.
90. Мельник Г. П. Дневники Варвары Григорьевны Малахиевой-Мирович. Даниил Андреев, Лев Шестов, Аделаида Герцык / Г. П. Мельник. // Герцыковские чтения (7-11 июня 2011 г.; Судак); ред. Р. М. Горюнова. – М.; Симферополь: КЦГИ, 2013. – С. 103-116.
91. Минц З. Г. Футуризм и «неоромантизм». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро / З. Г. Минц // Минц З. Г. Блок и русский

- символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. – С. 317–326.
92. Минц З. Г. Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока / З. Г. Минц // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб.: «Искусство – СПб», 1999. – С. 444–531.
93. Минц З. Г. Строение «художественного мира» и семантика словесного образа в творчестве Ал. Блока 1910-х гг. / З. Г. Минц // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб.: «Искусство – СПб», 1999. – С. 540-542.
94. Минц З. Г. К генезису комического у А. Блока / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Вып. 266. – Тарту, 1971. – С. 123 – 194.
95. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: «Искусство – СПб», 2004. – С. 59-96.
96. Минц З. Г. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов (совм. с Н. А. Пустыгиной) / З. Г. Минц // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: «Искусство – СПб», 2004. – С.140-143.
97. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX) / М. Ю. Михеев. – М.: Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
98. Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа / М. Могильнер. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 208 с.
99. Моисеева А. А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX – XX веков: формирование ролевого героя нового типа. Автореф. ... к.ф.н. 10.01.01 – «Русская литература» / А. А. Моисеева. – Пермь: Пермский гос. ун-тет, 2007. Режим доступа: <http://refdb.ru/look/1540993.html>.
100. Нагорная Н. М. Русская демократическая поэзия второй половины XIX века. Крестьянская лирика. Поэзия революционного народничества (1870-1880-е годы) / Н. М. Нагорная. – Киев: Издательство при Киевском

- государственном университете издательского объединения «Высшая школа», 1984. – 136 с.
101. Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – М.: Худ. лит., 1965 – 1967.
102. Нешумова Т. Жизнь Варвары Григорьевны Малахиевой-Мирович Т. Ф. Нешумова // Малахиева-Мирович В. Г. Хризалида: Стихотворения. Сост. Т. Нешумова. – М.: Водолей, 2013. – С. 434 – 481.
103. Нешумова Т. Поэтический мир В. Г. Малахиевой-Мирович / Т. Ф. Нешумова // Малахиева-Мирович В. Г. Хризалида: Стихотворения. Сост. Т. Нешумова. – М.: Водолей, 2013. – С. 482 – 507.
104. Никольская Т. Л. О рецепции творчества Елены Гуро в русской поэзии 1910-1920-х годов / Т. Л. Никольская // Авангард и окрестности. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 173-180.
105. Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы / Н. М. Олейников. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 272 с.
106. Орлицкий Ю. Б. «Для выражения чувства...». Стихи Е. Л. Кропивницкого / Ю. Б. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – М., 1993. - № 5. – С. 186-195.
107. Орлицкий Ю. Б. Стратегия выживания литературы: Евгений Кропивницкий / Ю. Б. Орлицкий // Кропивницкий Е. Л. Избранное: 736 стихотворений + другие материалы / Е. Л. Кропивницкий. – М.: Культурный слой, 2004. – С. 5-16.
108. Остапенко І. В. Лірика Бориса Чичибабіна: провідні мотиви та жанри : Автореф. дис. на здобуття наукового ступеню канд. філол. наук : 10.01.02 / Остапенко Ірина Володимирівна. - Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2001.
109. Остапенко И. В. Природа в русской лирике 1960-1980-х годов: от пейзажа к картине мира: монография / И. В. Остапенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.
110. Ответы на анкету К. И. Чуковского о Н. А. Некрасове. Режим доступа: http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/critica_new.php?id=6.

111. Павличко С. Теорія літератури / С. Д. Павличко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 664 с.
112. Павлова Г. Трубчевск и трубчане в жизни и творчестве Даниила Андреева // Г. Павлова // Даниил Андреев в культуре XX века. – М.: «Мир Урании», 2000. – 317 с. Режим доступа: www.rodon.org/andreev/_titvjitda.htm.
113. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников / М. Павлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 512 с.
114. Павловец М. На границах творческой свободы. Конференция «Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании», секция «Неподцензурная и "легальная" литературы в России XX века: Формы взаимодействия». (МГПИ, 17 марта 2012 г.) / М. Павловец // Новое литературное обозрение. – М., 2013. – № 119. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/p45.html>.
115. Павловец М. Сшивая грани разрыва: Русская неподцензурная литература в исследованиях и воспоминаниях. Конференция "История русской неподцензурной литературы: одиночки, сообщества, выработка новых форм и канонов" (МПГУ, 22 марта 2014 г.). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/130/47p.html>.
116. Паперный В. З. Культура Два / В. З. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
117. Папоркова Н.А. Мотив сна в поэзии М. Ю. Лермонтова, И. Ф. Анненского и Г. В. Иванова // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2010. – № 1. – Ч. 1. – С. 119-120.
118. Пастернак Б. Соч.: В 5-ти т. / Б. Л. Пастернак. – М.: Худ. лит., 1989-1992.
119. Пахарева Т. А. Леонид Киселев на переключке поэтов / Т. А. Пахарева // Б. А. Чичибабин и современная русская поэзия: проблемы и перспективы: Вестник Крымских чтений Б. А. Чичибабина: Вып. 5. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – С. 123-136.
120. Пахарева Т. А. «Мирные глаголы»: (Отрицание насилия в художественном мирозерцании С. Есенина) / Т. А. Пахарева // Русский язык и литература в

- учебных заведениях: Научно-методический журнал. – Киев. – 2005. – № 5. – С. 47-53.
121. Пахарева Т. А. Миф об акмеизме в творчестве Анны Ахматовой / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. – Симферополь. – 2006. – С. 3-9.
122. Пахарева Т. А. Материнство в художественной мифологии М. Цветаевой / Т. А. Пахарева // Языки филологии: теория, история, диалог: Сб. науч. трудов к семидесятилетию М. М. Гиршмана. – Донецк. – 2007. – С. 211-220.
123. Пахарева Т. А. Творчество Роальда Мандельштама и парадигма «подземной классики» в русской литературе XX в. / Т. А. Пахарева // Русистика. Сборник научных трудов. Вып.8. – К., 2008. – С. 73 – 76.
124. Пахарева Т. А. Принцип подражания Христу в эстетической рефлексии акмеистов / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 8.– Симферополь: Крымский Архив, 2010. – С.168-178.
125. Поливанов К. М., Васильев А. В. Малахиева-Мирович В. Г. / К. М. Поливанов, А. В. Васильев // Русские писатели. 1800 – 1917: Биограф. Словарь. / Гл. ред. П. А. Николаев. – М.: Большая Российская энциклопедия. – (Русские писатели 11 – 20 вв.). – Т. 3: К – М. – 1994. – С. 491-492.
126. Постмодернизм. Словарь терминов. — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA / Ильин И. П. – 2001. Режим доступа: <http://postmodernism.academic.ru/66>.
127. Пыпенко О. Ю. Лирический субъект как мирообразующий фактор / О. Ю. Пыпенко // Литературоведческий сборник. – Донецк: Издательство ДонНУ, 2005. – № 21/22. – С. 36-52.
128. Пыпенко О. Ю. Событие в лирическом мире / О. Ю. Пыпенко // Литературоведческий сборник. – Донецк: Издательство ДонНУ, 2005. – № 23/24. – С. 28 -39.
129. Роднянская И. Б. Художественное время и пространство / И. Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н.

- Николюкина; ИНИОН РАН. – М.: Интелвак, 2001. – С. 1174–1177.
130. Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века / С. В. Рудзиевская // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 12–19.
131. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2000. – 960 с.
132. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2001. – 768 с.
133. Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. / [Ред.-сост.: А. Г. Гачева, С. Г. Семенова]. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.
134. Руссова С. Н. Автор и лирический текст / С. Н. Руссова. – К.: Изд. центр КГЛУ, 2001. – 305 с.
135. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: Монография / В. В. Савельева. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.
Режим доступа: <http://cdn.scippeople.com/materials/61889>.
136. Савинков С. В. Дневниковая форма / С. В. Савинков // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 61 – 62.
137. Савицкий С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы) / С. Савицкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 224 с.
138. Самарина М. С. Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности / М. С. Самарина. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 176 с.
139. Седакова О. А. Другая поэзия / О. А. Седакова // Седакова О. А. Проза. – М.: «Эн Эф Кью/Ту Принт», 2001. – С. 705-724.
140. Седакова О. А. Наследство Некрасова в русской поэзии / О. А. Седакова.
Режим доступа: <http://olgasedakova.com/Poetica/221>.

141. Сидякина А. А. Маргиналы (уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы) [Электронный ресурс] / А. А. Сидякина. – Режим доступа: http://abursh.sytes.net/Marginaly/History_1.htm.
142. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Л.: Л. О. «Советский писатель», 1977. – 223 с.
143. Скатов Н. Н. Поэты некрасовской школы / Н. Н. Скатов // История русской литературы: В 4-х т. – Т. 3. Расцвет реализма. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – С. 315-332.
144. Сквозников В. Д. Лирический род литературы / В. Д. Сквозников // Теория литературы: в 4-х т. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 394 – 421.
145. Смирнова Т.В. Сергиев Посад. 1920-е годы. Судьбы «бывших». Режим доступа: http://tvsm.ucoz.ru/pdf/statji/kraevedenie/kraeved_sudbji.pdf.
146. Соловьев В. С. Смысл любви / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Соч.: В 2-х т. 2-е изд. – Т. 2. – М.: Академия наук СССР. Институт философии. Изд-во «Мысль», 1990. – С. 493-547.
147. Соловьев В. С. Философские начала цельного знания. / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Соч.: В 2-х т. 2-е изд. – Т. 2. – М.: Академия наук СССР. Институт философии. Изд-во «Мысль», 1990. – С. 139-288.
148. Сологуб Ф. Стихотворения / Ф. К. Сологуб. – М.: «Советский писатель», 1978 / Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание / Вступ. статья, составление, подготовка текстов и примечания М. И. Дикман. – 680 с.
149. Сто поэтесс Серебряного века: Антология / Сост. и авторы биограф. ст. М. Л. Гаспаров, О. Б. Кушлина, Т. Л. Никольская. - СПб.: «Петрополь»; изд. дом «Медуза», «АДИА-М», 1996. - 301 с.
150. Струве Н. А. Православие и культура. 2-е изд., испр. и доп. / Н. А. Струве. – М.: Русский путь, 2000. – 623 с.
151. Тарановский К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.

152. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа]; под ред. Н. Д. Тamarченко. — 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2012. — 256 с.
153. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Издательский центр «Академия», 2004.
154. Тернова Т. А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX ст.: автореф. дисс. ... д. филол. н. по специальности 10.01.01. — «русская литература» / Т. А. Тернова. — Воронеж, 2012. — 38 с. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/v/356353/a/#?page=5>.
155. Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии / Р. Д. Тименчик // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 754. Труды по знаковым системам. XXI. — Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1987. — С. 135–143.
156. Толстой Л. Н. В чем моя вера? / Л. Н. Толстой. Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0152.shtml.
157. Топоров В. Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. [Редактор В. П. Руднев]. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — С. 400-427.
158. Топоров В. Н. Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батенькова / В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. [Редактор В. П. Руднев]. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — С. 446–475.
159. Топоров В. Н. Труженичество во Христе (творческое собирание души и духовное трезвение) / В. Н. Топоров // Russian literature. XXXIII: Special issue. Amsterdam, 1993. — 160 p.

160. Топоров В.Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284. Режим доступа: http://deja-vu4.narod.ru/Publ_Toporov_Space.htm.
161. Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре / В. Н. Топоров. – М.: Языки русской культуры, 1995—1998. Т. 1: Первый век христианства на Руси. – 875 с.; Т. 2: Три века христианства на Руси (XII—XIV вв.): Память о Преподобном Сергии: И. Шмелев — "Богомолье". – 470 с.
162. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 270-281.
163. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. – М.: Советский писатель, 1965. – С. 21-194.
164. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.
165. Тырышкина Е. В. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции / Е. В. Тырышкина // *Studia Slavica Finlandensia*, Tome XVI, 1, Institute for Russian and East European Studies, Helsinki, 1999. – С. 150-160. Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/et_guro.htm.
166. Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) / Б. А. Успенский // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1988. – С. 66-84.
167. Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) / Б. А. Успенский // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. XXIII. Текст – Культура – Семиотика нарратива. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1989. – С. 18-38.

168. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
169. Фризман Л. Г. Личность и поэзия Бориса Чичибабина / Л. Г. Фризман // Чичибабин Б. А. В стихах и прозе / Изд. подгот. Л. С. Карась-Чичибабина, Л. Г. Фризман. – М.: Наука, 2013. (Литературные памятники). – С. 411-465.
170. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии – М., 1992. – № 4. – С. 40-52.
171. Хализев В. Е. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. / В. Е. Хализев. – М.: Высш. Школа, 2002. – 398 с.
172. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха / А. Ханзен-Леве. – СПб.: «Академический проект», 1999. – 512 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 20).
173. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова / А. Ханзен-Леве. – СПб.: «Академический проект», 2003. – 816 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 48).
174. Ханзен-Леве А. Концепция «жизнетворчества» в русском символизме начала века / А. Ханзен-Леве // Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц / Ред.: Л. Пильд, Г. Пономарева. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1998. – С. 57-85.
175. Хольтхузен И. Федор Сологуб / И. Хольтхузен // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 294-301.
176. Хоружий С. С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки / С. С. Хоружий. Режим доступа: http://anthropology.rchgi.spb.ru/pdf/33_khoru.pdf.
177. Цветаева М. Собр. соч.: В 7-ми т. / М. И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994-1995.

178. Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. [Ответственный редактор В. Н. Топоров] / Т. В. Цивьян. – М.: Наука, Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, 1990. – 207 с.
179. Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии / Т. В. Цивьян // Серебряный век в России. Избранные страницы. Сб. статей. РАН. Научный совет по истории мировой культуры. – М.: Радикс, 1993. – С. 299-338.
180. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Сочинения: в 18-ти т. – Т. 13. Пьесы 1895 – 1904 / А. П. Чехов. – М.: Наука, 1978. – 524 с.
181. Чикарькова М. Ю. Античное и христианское культурное наследие в художественном мире Анны Ахматовой (эстетическая концепция и ее образно-стилевая реализация): Дис... канд. филол. наук: 10.01.02 – русская литература / Черновицкий гос. ун-т им. Ю.Федьковича / М. Ю. Чикарькова – Черновцы, 1998. – 177 с.
182. Шевчук Ю. В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой: формы лиризма. Дисс.... д-ра филол. н. / Ю. В. Шевчук – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2014.– 604 с. Режим доступа:
http://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015_ShevchukYV_diss_10.01.01_32.pdf.
183. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Авт. предисловия Н. Б. Иванов / Л. Шестов. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 216 с. – (История российской культуры).
184. Шестов Л. Поэзия и проза Федора Сологуба / Л. Шестов. Режим доступа:
<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest21.htm>.
185. Шеховцова Т. А. Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: Монография. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2009. – 312 с.
186. Эмирова А. М. К вопросу о феномене маргинальной литературы / А. М. Эмирова // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. Вып. 23 (80). – Симферополь: «Крымский Архив», 2012. – С. 157-166.

187. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высш. школа, 1990. – 303 с.
188. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Н. Эпштейн // Новый мир. – М., 1989. – № 12. – С. 225-232.
189. Эткинд Е. Г. Единство «Серебряного века» / Е. Г. Эткинд // Эткинд Е. Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: «Максима», 1995. – С. 9-24.
190. Юзефович Г. Садистский дискомфорт 1930-х. Воспоминания и эссе о худших временах / Г. Юзефович. Режим доступа: <http://stengazeta.net/?p=10045009>.
191. Юферева Е. В. Эволюция стихотворных жанров путешествия, дневника, послания в русской поэзии второй половины XIX века / Елена Владимировна Юферева. Дисс. ... доктора филол. наук. 10.01.02 – русская литература / Е. В. Юферева. – Днепропетровск: Днепропетровский национальный университет имени О. Гончара, 2015. – 439 с.
192. Hartsock N. Rethinking Modernism: Minority vs Majority Theories / N. Hartsock // The Nature and Context of Minority Discours / Edited by R. JanMohamed, D. Lloyd – Oxford : Oxford University Press, 1991. – P. 17 – 36.
193. Kronfeld Ch. On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics / Ch. Kronfeld. – Berkeley : University of California Press, 1993. – 292 p.
194. Lloyd D. Genet's Geneology: European Minorities and the Ends of the Canon / D. Lloyd // The Nature and Context of Minority Discours / Edited by R. JanMohamed, D. Lloyd – Oxford : Oxford University Press, 1991. – P. 369 – 391.
195. Mazzota G. Frontiers of Thought out of Margins / G. Mazzota // The European Legacy. Toward New Paradigm. – 2012. – Vol. 17. Issue 6. – P. 745 – 754.
196. Sullivan'O S. Notes Toward a Minor Art Practice [Electronic Resours] / S. O' Sullivan // Drain : Journal of Contemporary Art and Culture. – October 2000. Issue on «Syncretism» – The Mode of Access : www.drainmag.com.