

М. Г. Лежнева,
ст. преподаватель
Литературного института,
кандидат филологических наук

Образная символика в поэзии Александра Вертинского

Феномен популярности творчества А.Н.Вертинского остается загадкой и по сей день. Об артисте говорили: Вертинский — это театр! Вертинский — это эпоха! Вертинский — сказитель русской эстрады! Вертинский — это сама Россия! Так кто же он?

Карьера А.Вертинского началась в 10-е годы XX века. Тогда артист выступал в костюме Пьеро с загримированным лицом. «Печальные песенки» или «ариетки Пьеро», как сам автор называл свои стихи-песни, обладали сюжетной законченностью новеллы. Его герои — маленькие люди, страдающие как все, мечтающие, любящие и любимые, даже если это дамы в мантии, клоуны, лорды и короли. В.Г.Бабенко в книге «Арлекин и Пьеро» пишет: «Вертинский уважает своих героев, он обращается к ним на Вы, он всегда рядом с ними»¹. Можно добавить, что он не только уважал своих героев-детей, но и заботился о них, чуть посмеиваясь над ними, но всегда сочувствуя им. Поэтому, песни Вертинского — это всегда напряженный диалог-спор. Внутренний, сокровенный спор с самим собой о смысле подлинной свободы и несвободы, и уже позже — о прекрасном чувстве любви к Родине и острой ностальгии по ней.

Но откуда явился этот жанр? Только ли прирожденное актерское чутье помогло родиться успеху непрофессионального певца, который исполнял свои песни под отдаленно звучащий аккомпанемент фортепьяно, пропевая лишь некоторые строки, а остальные проговаривая речитативом, который не знал нотной грамоты, стихи которого многие определяют как подражание поэтам начала века?

Известно, что многие поэты серебряного века как бы пропевали свои стихи при исполнении их. По свидетельствам современников, Ахматова не столько декламировала свои стихи, сколько пела их; Блока вдохновляла только музыка, звучащая внутри него. Говоря о схожести А.Вертинского с Игорем Северяниным, В.Г.Бабенко отмечает: «оба грассировали, выпевали свои стихи, жеманились. У них одна питательная среда....Поэты пели, искали нового музыкального выражения своих слов, поиски выразительных возможностей словесной музыки нового словесного вокализма. Вертинский был приобщен к этому процессу, стал его глашатаем и самобытнейшим интерпретатором».²

В стихах интерпретатора-Вертинского звучали темы «нереальной реальности», мира «красивого страдания», «наркотической утопии». Его обвиняли в развращении молодежи, в призыве к употреблению наркотиков и суициду. Но такая критика рождала еще больший интерес к исполнителю.

Творчество артиста-исполнителя оказалось востребованным. Возможно, успех объясняется исторической ситуацией. Вертинский начал работать в канун Первой мировой войны, затем грянула революция; его концерты многим были нужны в первую очередь, чтобы отвлечься, окунуться в красивый придуманный мир, отдохнуть от жестокой реальности; позже, в эмиграции, песни артиста возвращали русских в период дореволюционной жизни, давали возможность забываться на его концертах, а появившиеся ностальгические песни отвечали чувствам всего эмигрантского русского общества того времени. Вернулся Вертинский в СССР в 1943 году, когда военная Россия вновь нуждалась в утешении. Словом, может быть, само время диктовало появление такого вида искусства, которое создал Вертинский. Но, с другой стороны, современные ему певцы не пользовались таким оглушительным успехом, каким он пользуется до сих пор. Иза Кремер забыта, о ее песенках знают лишь специалисты. Петр Лещенко слушается аудиторией, но о нем не слагают легенд, а его песни не назовешь новаторскими. Вертинскому же подражают, его песенки поют молодые исполнители, например, Олег Погудин, Сергей Галицын, Андрей Якушин, Елена Мушникова и Виктор Луферов; руководитель и солист группы «Аквариум» Борис Гребенщиков записал целый альбом песен Вертинского, малоизвестная группа рок-группа «Концептуальный цирк» также вводит его песни в свой репертуар. В настоящее время поставлены три спектакля об Александре Вертинском: «Страсти по Вертинскому» санкт-петербургского театра «Русская Антреприза» им. А.Миронова (реж. Р.Фурманов); «Александр Вертинский «За любовь благодарю» — бенефисный спектакль А.Лаптева, г. Таллин; Александр Вертинский «Желтое танго» театр «Содружество актеров и музыкантов «Золотой лев» (реж. С.Федотов). Более того, тексты Вертинского переиздаются; выпускаются аудиокассеты, лазерные диски, а также компьютерные диски, где песни Вертинского и их список представлены наиболее полно. Вероятно, Вертинский, создавший некий синтез из романсовой культуры, русско-

го фольклора и балладных стихов, действительно первооткрыватель нового течения, которое впоследствии переросло в то, что мы называем теперь авторской песней.

Одной из особенностей его творчества была ирония. Даже в самых печальных песенках мы ощущаем улыбающегося автора, стоящего над всем происходящим. Ирония эта, в первую очередь, относится к самому автору: недаром прячась за маску Пьеро, Вертинский становился другим и смотрел на себя со стороны. «У Вертинского лирика пересекается иронией, что свидетельствует об отношении автора к самому себе...Пародии обезврежены заранее: Вертинский готов отнестись к себе с той насмешкой, которую заслуживает, но, поверив в иронию, мы тем сильнее поверим в драматизм его положения...Грустное кажется смешным в его искусстве, и наоборот, поэтому банальное становится оригинальным...Выработано удобное отношение к жизни: утверждается и поэтизируется человеческая слабость...»³

Нереальность ситуаций, описанная в песнях, обращала слушателя не только к придуманным сказочным картинам, но и направляла обратно в реальность, подчеркивая недостатки окружающего мира. Вертинский акцентировал внимание на реальной жизни каждого человека в отдельности, и публика понимала это. Ей нравилась ненавязчивая манера его предостережения, туманные, «прококаиненные» миры, экстравагантные дамы. И если здесь и было сходство сначала с футуристами, ибо к ним он примкнул вначале, затем с символистами («Поэт, вышедший из школы символистов...»⁴), затем с акмеистами, главным образом, с Ахматовой (она была на первом месте среди любимых поэтов⁵), то это было лишь закономерное сходство. Поэты начала XX века не могли быть во многом не похожи. Все они общались друг с другом, у всех была одна и та же литературная среда, более или менее похожие взгляды на жизнь, сходные мысли и чувства. Из близости тематики и даже образов и явились в дальнейшем переделки А.Вертинского, определяемые нами как **парафразы**. Выбор стихов Ахматовой, Блока, Северянина, Г.Иванова, Гумилева и др. не случаен. Поэт выбирает те стихи, которые подходят его творчеству, его жанру, его темпераменту. А если он создатель своего собственного жанра, разве может идти речь о подражании? Вертинский не подражатель, а скорее продолжатель тех тем, которые использовались в поэзии того времени, он — мастер приращения смысла, упрощения символики и подтекста, подачи новых коннотаций.

У авторов книг о Вертинском существуют разные мнения по поводу стихотворного таланта артиста. Так, Бабенко отмечает: «Как поэт он писал неровно. Некоторые его стихи имеют только историко-биографическое значение, выдают в нем поэта-подражателя, не очень разборчивого к тому же в своих симпатиях...» и далее: «Вертинский порой пел слабые строки и тексты, но никогда не имел плохих песен»⁶. А вот мнение В.Ардова: «Он не подражал никому. Он сам создал свое творческое оружие... От легкой иронии и неназойливого юмора он легко

переходил к чистой лирике. Затем... печальные интонации драмы, в которой иногда певец был действующим или страдающим лицом, а иногда только «сказителем». Отсюда недалеко до произведений эпических и трагических, и они занимали свое место в программах певца...».⁷

Как правило, новаторство опирается на традицию и как бы из нее вырастает⁸. Так и Вертинский, создавая интимный, камерный жанр музыкальной новеллы, исходил, во-первых, из традиций русского романа, и во-вторых, из традиций исполнения народных песен, сказаний. А. Вертинского называют дедушкой русских бардов, в словаре «Русские писатели XX века» он значится как признанный родоначальник жанра авторской песни. Потому что именно он сложил в единое целое романс и салонную лирику и вышел с этим на эстраду. «Вертинский, — пишет А.Макаров, — первый начал и первый показал, как это делается, каким образом из любительского увлечения...пустяка, не знающего ни правил, ни канонов, рождается пленительное искусство, даже в шедеврах своих сохраняющее некую прелестную необязательность, особое обаяние дилетантизма, который в данном случае на что иное, как свобода, прихоть и умение согласно ей «скитаться здесь и там», по бескрайним просторам истории, культуры, памяти и любви»⁹.

С.Бирюкова в кандидатской диссертации «Б.Окуджава, В.Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде»¹⁰ указывает, что зачинателями бардовского движения стали декабристы, принеся в салон русскую песню. Но и русского Баяна, в таком случае, тоже можно назвать бардом, т.к. именно он пел под аккомпанемент гуслей ритмичные строки. Мнения исследователей расходятся, но ясно одно — авторская песня родилась из многослойной традиции русской песни во всех ее проявлениях. Необходимо заметить также, что в словаре В.И.Даля уже есть трактовка слова «бард» — это «поэт и певец кельтических народов. Лирический певец вообще». Значит, бардовское движение имеет и западные корни, от уличных певцов, миннезингеров, кельтских бардов, паяцев также тянется ниточка к русской авторской песне. А Большой Академический словарь указывает, что впервые слово бард упоминается в словаре Яновского, 1803 г.

В то же время одной из главных корневых традиций, которая легла в основу нашей бардовской песни, является русская поэзия (создание песен на стихи профессиональных поэтов), а также многие авторские стихи бардов, содержащие межтекстовые связи (цитаты, ассоциации, переложения) со стихами поэтов как 19 века, так и начала 20-го. Темы поэтов-предшественников стали предметом переосмысливания, фундаментом для создания авторской песни. Так, поэзия Высоцкого изобилует отсылками к текстам Пушкина, текстам поэтов Серебряного века, а также к стихам современников — И.Бродского, Н.Рубцова и др.

Такой же была и поэзия А.Вертинского. Его переложения, парафразы (переделки), отсылки к другим текстам широко известны. В этом — сходство исполнительской деятельности Вертинского и авторской песни.

Кроме того, как уже было сказано выше, одним из источников бардовской песни явился русский городской романс. Вертинский и в этом случае послужил своего рода посредником между романсом и авторской песней. Классический городской романс, подразумевающий камерное вокальное исполнение классических произведений, артист переложил в бытовой городской романс. Литературовед М.Петровский выделяет из жанрового массива мещанский, цыганский, жестокий и сентиментальный романсы. Но отмечает также, что цыганский романс — не особый национальный жанр, а тот же бытовой романс, «несколько «сдвинутый» своеобразной исполнительской манерой».¹¹ Это замечание объясняет, почему некоторые свои песни-романсы Вертинский поет в цыганской манере, не выходя при этом из свойственного ему жанра. Городской романс подразумевает в первую очередь индивидуальное начало, нечто личностное, в нем несомненно присутствует и драматургическое начало, а потому его природа диалогична, что и стало последствием определяющей чертой авторской песни. Драматургическое и театральное начало в творчестве Вертинского, несомненно, присутствует. Его костюмы белого и черного Пьеро в эмиграции были заменены на черный фрак с белой манишкой — все это, безусловно, театр. Вертинский сам придумывал для себя роли. И эти роли исполняли придуманные им актеры — белый Пьеро, черный Пьеро, человек во фраке. Каждая новая песня являлась маленькой пьеской, каждое слово поэта Вертинского подтверждало мастерство актера и певца Вертинского. Пластика слова выражалась пластикой жеста, недаром В.И.Качалов создал знаменитый термин, относящийся только к одному Вертинскому — «поющие руки»¹². По мнению Качалова, ни один актер не обладал такими руками.

К сожалению, мы не имеем видеозаписей концертов Вертинского, а довольствуемся всего лишь грамзаписями, но и интонации артиста, и ритм то убыстряющийся, то замедляющийся, и произношение слов, и акценты в строках — все это будит наше воображение, все это наше наследие. О его актерском мастерстве мы можем судить лишь по воспоминаниям современников, а их оценки высоки. Они свидетельствуют, что уже будучи стариком, Вертинский не потерял своего артистизма и пластики жестов. Если он пел танго, то несколько его движений воссоздавали танец в целом; невидимый бокал вина в руках артиста выглядел вполне осязаемо; символом открытых дверей матросам, попавшим в рай, служили лишь две открывающиеся ладони А.Вертинского и т.п.

Пластика артиста рождена в первую очередь обращением со словом, использованием образов, символов, сравнений в его текстах. Все это употребляется в стихах неоднократно, а семантика слов и строк при этом оказывается различной. В творчестве А.Вертинского есть некоторые образы, которые переходят из стихотворения в стихотворение. Назовем их межтекстовыми связями.

Образ сердца встречается во многих текстах поэта. Например, *Ваше*

сердце на нитке тонкой покатилося к его ногам («Оловянное сердце»); *Укутав сердце в шелк и шиншилля* («Ты успокой меня»), *Я со сцены Вам сердце, как мячик, бросаю* («Пани Ирена»). Обычно Вертинский, создавая образ сердца, использует в паре с ним глагол движения, благодаря чему происходит олицетворение — *Вы, смеясь, швырнули сердца стоны* («Ракель Меллер») или как в приведенных выше примерах — *сердце покатилося, сердце бросают, швырнули сердца стоны, укутали сердце*. Образ сердца, покотившегося на тонкой нитке — напоминает разматывающийся клубок ниток или пряжи, а также обладает дополнительным значением — оловянное сердце лирической героини сдается, оно полюбило.

Похожая ситуация происходит и со сравнением сердца с мячиком. Здесь также визуально представлено в игровом варианте объяснение в любви.

Укутав сердце в шелк и шиншилля — опять представление сердца как живого существа.

Швырнули сердца стоны — несколько иной контекст. Если в предыдущих случаях собеседник или партнер присутствовали незримо, были лишь немymi тенями, а действовал сам лирический герой, то в этом случае лирический герой рассказывает о действии извне. Здесь второе действующее лицо, второй лирический герой сам проявляется в действии, и это действие характеризует его.

Символическое употребление слова **Весна**, чаще с заглавной буквы, также характерно для межтекстовых автосвязей поэзии Вертинского. Диапазон значений этого слова-символа в творчестве поэта достаточно широк: от простого названия времени года до всеобъемлющего понятия юности и молодости. И если в строках *Скоро будет весна* («Злые духи») и *Я вас поднял, согрел и теперь до весны берегу/А весной я вас выпущу в эти обманные дали* («Вы мой пленник...») слово *весна* употребляется в прямом значении, то в «Песенке о моей жене» *Весна* употребляется как символ и с заглавной буквы — *Но зато в ней столько раз Весна и Но зато ведь в ней была Весна!* — как символ молодости, любви. Такое же употребление в строке *Кто укажет нам путь в это царство Весны?* («Сумасшедший шарманщик»); *Пережил и Любовь, и Весну* («Жене Лиле»); *И от наших пожаров Весны голубой* («Дорогая пропажа»).

Иногда в стихотворениях, где упоминается слово *весна* как символ, благодаря этому, появляется и дополнительное значение *В бесконечные пропасти к недоступной Весне!* («То, что я должен сказать») — эпитет *недоступной* создает преграду между прошлым и настоящим. К прошлому вернуться невозможно, прошлое — это недоступная *Весна*.

В качестве примера переложения пословицы *уплыли годы, как вешние воды* — служит строка *Дни бегут, как уходит весной вода* («Дни бегут»).

Употребления слова Весна как символа в строках *Ах сегодня весна Боттичелли! Вы во власти весеннего бриза/ Ваши платья надменно-печальны/...Но сегодня Весна беспечальна* («Испано-Суиза») — во многом снимается. В данном контексте слова по преимуществу имеют назывную функцию.

В строке *И когда Весенней Вестницей* («Ваши пальцы») заключается символ начала в другой жизни. Вестников Бога называют ангелами. Весенняя Вестница — обожествление образа лирической героини, выражение уверенности в ее безгрешии, даже святости, уверенности в том, что у нее начинается новая жизнь в раю.

Тема Родины имеет переклички в ностальгических циклах. Для них характерно перечисление таких интонаций как печаль, тоска, сначала любовь к чему-то ушедшему безвозвратно, а затем обожествление России, вера в ее Воскрешение: *Рождество страны моей родной* («Рождество»); *Изумрудной родины моей* («Ракель Меллер»), а также в стихотворениях «Молись кунак», «В степи Молдаванской», «Чужие города» и др. В стихах позднего периода (после возвращения в СССР) тема родины начинает трансформироваться под влиянием штампов послевоенного времени и штампов, обусловленных социалистическим строем, которые Вертинский вводит в свои поэтические тексты: *А она цветет и зреет, Возрожденная в огне, И простит и пожалеет, И о Вас и обо мне!* («О нас и о Родине»), а также в стихотворениях «Наше горе», «В снегах России», «Иная песня», «Китеж», «Салют», «Пред ликом Родины», «Отчизна», «По золотым степям, по голубым дорогам...», «Киев — родина нежная» и др.

Время, как символ проносющейся жизни, ее быстротечности также проходит лейтмотивом многих стихотворений поэта: *Время унесло тебя с собой* («Рождество»); *А высоко вверху Время — старый обманщик* («Сумасшедший шарманщик»). В данных примерах употребление слова «время» рассматривается как некий высший символ, как рок или судьба (в классическом понимании).

В некоторых стихотворениях Вертинский использует устоявшийся и знакомый всем фразеологический оборот, ставший пословицей, поэтически осмысливая его и создавая оригинальный (авторский) фразеологический оборот — *Время лечит людей, /И от всех этих дней/ Остается тоска одна/ и со мною всегда она* («Дни бегут»). Лирический герой как бы уговаривает, успокаивает сам себя, но для того, чтобы показать, как эти уговоры мало действуют, автор вводит известную половицу, которая при столкновении со следующей строкой стихотворения переворачивает смысл предыдущего высказывания.

Тема религии, смерти, погребального обряда и все, что с ними связано, встречаются у Вертинского во многих стихах. Например, *Я бы хотел задумчивой лампадой...* («Пред ликом Родины»). Слово *лампада* само по себе несет определенную смысловую нагрузку, как непре-

менный атрибут, связанный с религиозным обрядом. Прилагательное *задумчивой* — это поэтическое осмысление предмета автором. Таким образом, *задумчивой лампадой* употреблено автором как сравнение, обладающее коннотацией. Здесь создается образ чистоты, спокойствия, веры, любви и таинства.

Тихо шепчет дьякон седенький («Ваши пальцы пахнут ладаном») — описание, где напрямую не сказано, что священнослужитель старый, но читатель понимает это благодаря эпитету-димиинутиву *седенький*.

Употребление эпитета-экзотизма создает образную метонимию с эстетикой декаданса в стихотворной строке Аллилуйя — *лиловая птица смертельных молитв* («Аллилуйя»).

А в стихотворении «Джиоконда» образ свечи, которую несут домой из церкви и которую может задуть ветер представлен, например, как сравнение, означающее очень трепетное отношение к любви *И любовь мою тихо и бережно/Я несу, как из церкви свечу*.

Описательный образ, создающий цельную, зримую картину кадящего ладана, выражен в строке *Вот и все. Панихида кончена.../...Синеватые нити ладана* («Венок»). Большое значение для создания такого образа имеет употребленное Вертинским прилагательное *синеватый*.

Стихи, где лирическое Я сильно сближено с образом автора, насыщены мыслями об усталости и грусти: *Мою «русскую» грусть затая* («Любовнице»); *Я усталый старый клоун/ Я машу мечом картонным* («Желтый Ангел»); *Ничего теперь не надо нам/Ничего теперь не жаль* («Ваши пальцы пахнут ладаном»); *Ничего, что я усталый и замученный/ И немножко сумасшедший и больной/...И немножко постаревший и больной* («Песенка о моей жене»).

В описании героинь Вертинский отличается особым вниманием к рукам и пальцам: *запястьями и кольцами звеня* («Танго Магнолия»); *Кто-то гасит усталой рукой* («Дансинг Герл»); *Беспокойные жадные руки* («Дансинг Герл»); *недрожавшей рукой* («То, что я должен сказать»); *Гордые, польские руки* («Пани Ирена»); *Я так влюблен в Ваш узкий длинный пальчик/И лунное кольцо, и кисти бледных рук* («Ирине Строщи»).

При создании портрета Вертинский чаще всего делает акцент на брови и глаза: *Я влюблен в Вашу тонкую бровь* («Полукровка»); *Я в Вас чувствую строгость иконную/От широко расставленных глаз* («Джиоконда»); *Из Ваших подведенных глаз/В бокал вина скатился вдруг алмаз* («Попугай Флобер»); *А крылатые брови, а лоб Биатриче* («Пани Ирена»); *Брови темно-синие нахмутив* («Танго Магнолия»).

Если Вертинский описывает губы или рот, то обычно это описание с отрицательной оценкой, негативное: *И насмешка презрительных губ* («Дансинг Герл»); *И злые обезьяны мне скалят искаленные рты* («Желтый ангел»); *горький заплаканный рот* («Пани Ирена»); *жестокый рот* («Я Вами восхищен...») и т.п.

Элемент женской одежды — **платье** — упоминается Вертинским во многих стихах. Это слово поэт часто использует в диминутивной форме — *платице*. Возможно, такое употребление связано с желанием защитить, оказать помощь, посочувствовать, помочь своим героиням: *Вынь же новое платице* («Личная песенка»); *Вы похожи на куклу в этом платице аленьком.../... Наряженная в тихое белое платице* («Бар-девочка»); *Как тебя в твоём платице газовом* («Старомодный романс»); *Платица короткие* («Девочка с капризами»).

Без уменьшительно-ласкательного суффикса используется слово *платье* в случаях, когда Вертинскому необходимо показать трагизм ситуации или продемонстрировать серьезное отношение к своим героям: *В этом платье печальном.../... Платье было надето, фиалки цвели* («Бал Господень»); *Ваши платья надменно-печальны* («Испано-Суиза»); *усопшие платья* («Баллада о седой госпоже»).

Из других элементов женской и мужской одежды чаще других встречаются экзотические — *манто* («Липовый негр»); *рваное трико и атласный башмак* («Аллилуйя»); *ленты и креп* («О шести зеркалах») и мн. др. Одежда героев стихотворений Вертинского полностью соответствует миру, или даже мирку, который поэт создал в своих песенках-новеллах, где банальные и бытовые вещи сталкиваются (находятся в одном пласте) с экзотическими, а «маленькие» герои обладают высококонтрастными чувствами и совершают благородные поступки; где подлость, зависть и тщеславие высмеивается автором, который снисходительно относится ко всем без исключения своим героям.

Символ свечей встречается во многих стихотворениях: — *И любовь мою тихо и бережно/Я несу, как из церкви свечу* («Джиоконда»). Здесь символ служит для сравнения чувств любви с пламенем церковных свечей — здесь важно значение святости, бережного отношения, боязни нечаянно затушить любовь как и свечу.

Слово *свечи* употребляется и в прямом значении, например: *И когда догорят Ваши свечи венчальные* («Панихида хрустальная»).

Примером использования не только прямого, но и дополнительно значения, является строка *Это смерть, погасившая свечи* («Баллада о седой госпоже») как символ начала новой, загробной жизни. Символ гаснущей свечи достаточно обнажен, ее гасит сама смерть, что означает окончание жизни лирической героини Вертинского — Седой госпожи.

В строке *А высоко в синем небе//догорали Божьи свечи* («Желтый Ангел») — Вертинский использует словосочетание — *догорали Божьи свечи* — как прием избыточной метафоричности. В данном случае Божьи свечи — это звезды, что означает наступление утра.

Эпитет нежный — как синоним исполненной ласки и любви присутствует не только в самостоятельных стихотворениях Вертинского, но и в его парафразах. Так, в стихотворении А.Ахматовой «Чернеет дорога...» Вертинский меняет финальные эпитеты *милой* и *верной* на *вер-*

ный и нежный, а в стихотворении Блока «Тебе единственно» в строке *Была ты ведь ярче, верней и прелестней* эпитет *верней* Вертинский снова меняет на *нежней*. Или в тексте С.Есенина вводится строка *так ведь будет проще и нежней*. Слово *нежный* используется Вертинским не только как положительное, одно из главных качеств, которыми должен обладать человек, но и, вероятно, как составная часть верности. Например: *Вы сегодня нежны* («В синем и далеком океане»); *И канделябры зажжены/И Вы особенно нежны и Эта смерть, погасившая свечи/Вас так нежно целует в плечи* («Баллада о седой госпоже»); *И сказать с улыбкой нежной, незаученной* («Песенка о моей жене»); *Настойчиво, нежно и рьяно/Я ей напеваю в тоске*(«Мадам, уже падают листья...»); *я так нежно выдумал Вас, моя простая* («Полукровка»); *Вы меня встречаете нежно-приветливо/А хвост Ваш как сердце — дает перебой* («О моей собаке»); *Мой нежный враг, мой беспощадный друг* («Ирине Строщи»); *Это Вам подменили страницы/И испортили нежный роман* («Дансинг герл»); *Сегодня музыка больна/Едва звучит напевно/Она капризна, и нежна,/И холодна, и гневна*(«Прощальный ужин») и мн. др. Это слово Вертинский использует только как положительное. Если эпитет относится к какому-то живому существу, то оно представлено во всей его полноте. Если же эпитет относится к определению какого-либо отдельного чувства, то это существо выступает в качестве ранимого, уязвимого, а от того еще более дорогого и ценного. Даже в семантическом оксюморе *мой нежный враг* используемое словосочетание несет в себе положительную оценку.

В своем творчестве Вертинский употребляет и другие **оксюморны**: *Как забвенны «незабвенные» слова* («Мыши»); *В этом мертво кричащем мире* («Оловянное сердце»). В первом случае, это восклицание, а во втором — привнесение субъективного авторского взгляда в описываемую картину летнего тира.

Употребление **сложных прилагательных** в творчестве Вертинского объясняется желанием автора подчеркнуть многооттеночность высказываемого. Чаще это сложные эпитеты-кологративы: *Огонек синеватовозвонкий* («Оловянное сердце»); *Брови темно-синие* («Танго Магнолия»); *желто-лимонный песок* («Мадам, уже падают листья») или оценочные эпитеты: *влюблено-нежные нарциссы* («Маленькая балерина»); *платья надменно-печальны* («Испано-Суиза»); *душа бально-большая* («Панихида хрустальная»); *пытка остро-утонченная* («Венок»).

Встречается также существительные-диминытивы через дефис *женулечка-жена* («Песенка о моей жене») или без дефиса *Безноженька, дороженькой, Боженька* (Безноженка); *котята, ангелята, ноченьки, оченьки* («Доченьки»); *креольчик, колокольчик, песенка* («Маленький креольчик»); *маленький томик* («В хаосе этого страшного мира...») и т.п.

Слова с **уменьшительно-ласкательными** суффиксами используются во многих стихах как раннего периода творчества, когда еще сильно было влияние футуристов и символистов в творчестве Вертинского, когда стихи нарочито декадансированы, так и в поздний период его творчества, особенно в иронических стихах или подчеркнута мрачных. Благодаря диминутивам стихи особенно эмоционально насыщены. Повышенная эмоциональность усиливает сенсорные ощущения. Кроме передачи миниразмера, диминутивы используются как метафоры, для обозначения гаммы тонких душевных движений, переданных строфикой. Например, «Минуточка» или «Сероглазочка», тексты, названные по имени описываемых героев. Как образы — *мордочку розовую* («О шести зеркалах»), *затылочек подстриженный* («Песенка о моей жене»), *узкий длинный пальчик* («Ирине Строщи»), *Обиженно плачет маячок на зеленой губе* («Хорошо в этой маленькой даче...») и др.

А вот **сравнений** у Вертинского сравнительно немного, но большинство из них неожиданны и подчеркнута метафоричны, а кроме того они делают стихи многослойными. Это в основном образные зоо— и биосравнения. Например: *Где звенит монтекрист, как шмель* («Оловянное сердце»); *Как бабочки, они сжигают крылья на холоде бенгальского огня* («Маленькие актрисы»). В последнем примере автор вводит с помощью оксюморона дополнительное значение бесполезности и безрезультатности действий бесталанных актрис-неудачниц.

И две ласточки, как гимназистки («В степи Молдаванской») — здесь образное сравнение построенное на зрительной схожести.

А оркестром раздавлены, звуки/Выползают, как змеи, из труб («Дансинг Герл») — благодаря сравнению, происходит передача неприятных звуков.

Такой беспомощный, как дикий одуванчик — эпитет «дикий» придает описываемому креольчику испуг, замкнутость и даже забитость.

А также приведем примеры бытовых сравнений — *Капризный, как дитя, как песенка без слов* («Маленький креольчик»); *Я жду Вас как сна голубого.../... Шепнула она как в бреду* («Мадам, уже падают листья»); *Будут годы мелькать, как в степи поезда* («Дорогая пропажа»); *В этот вечер вы были особенно нежная, как лампадка у старых икон* («За кулисами»); *Небо, как синее стекло* («Палестинское танго»).

Яркие, эффектные, неожиданные сравнения часто обращают особое читательское внимание на себя.

Эпитеты, используемые поэтом, в большинстве своем связаны прежде всего с обозначением цветов.

Среди встречающихся колоративов большая часть принадлежит синевато-голубоватым оттенкам: *синий праздник, голубые ошибки, синий океан, синие глаза, голубая Испано-Суиза, темно-синий гранит* и т.п.

Экзотические цвета характерны, в основном, для раннего периода творчества Вертинского: *лиловый аббат, лиловый негр, лиловые гроздьи*.

Остальная часть качественных прилагательных-эпитетов, характеризующих цвет — это желтовато-белые оттенки: *желтый песок, золотистый плен, белоснежная степь, белая птица, бананово-лимонный Сингапур* (последний выступает как индивидуально-авторское сложное цветообозначение).

Эпитет-колоратив занимает не последнее место в поэзии Вертинского, он как бы окрашивает стихотворения в те оттенки, которые автор задает с помощью качественных прилагательных. Но, как видим, палитра оттенков ограничена автором: голубой (синий), лиловый, желтый и белый — вот цвета, которые использует поэт в своем песенном творчестве.

Также можно перечислить другие прилагательные, положительно-оценочные (мелиоративно-оценочные), не относящиеся к колоративам, но характеризующие не только существительное к которому тот или иной эпитет относится, но и весь текст в целом: *милые ненужные слова, бледная бабочка, подведенные глаза, надменно-печальные плагья, слепые капитаны, мокрая подушка*, а также обозначающие расстояние: *дальняя звезда, дальние берега, далекий океан, бесконечная тоска* и др. Качественные прилагательные служат в основном для обрисовки предмета или лирических героев.

Относительные прилагательные встречаются в поэзии Вертинского крайне редко, в основном, в переносном значении, в значении качественных: *оловянное сердце, электрический рай, керосиновое солнце* и т.п. В текстах такие прилагательные выполняют уточняющую функцию, а также они вводятся для создания необычных образов, для точности высказываемой мысли.

Говоря об образной символике в поэтическом творчестве А.Н.Вертинского, нельзя не упомянуть о **глаголах**. Употребление точных глаголов, поставленных в необычную форму, рождает глаголы-эгологизмы (экзотизмы) — *только нам до весны не доплакать* — или при столкновении с другими словами приобретают дополнительное значение, нередко подтекст и служат основным стержнем поэзии Вертинского: *не доело в песнях душу разбазаривать* — употребление просторечного глагола сниженной лексики подчеркивает раздражение героя, четко характеризует настрой всего стихотворения, резко выделяя на фоне нейтральной лексики середину и концовку песни; *манит, звенит, зовет, поет дорога/Идут, бегут, летят, спешат заботы* — цепочка глаголов движения повторяемых на протяжении всего стихотворения создает дополнительную динамику и ритм стиха. Здесь, учитывая название стихотворения «Палестинское танго», на каждый шаг танца можно выделить слово-глагол. Тем самым эпитеты вводятся автором как дополнение к уже создаваемым образам в стихотворении и выполняют

лишь вспомогательную функцию, они не самостоятельны, а полностью зависят от вводимых глаголов.

Итак, из продемонстрированных примеров видно, что А.Вертинский имеет свой поэтический идеостиль. В его стихотворном творчестве можно выделить ряд эпитетов, особенно часто употребляемых — таких как «нежный», «синий» и др. уже названных выше. Для творчества поэта характерно также использование слов-димиутивов.

В заключение можно отметить, что образный строй поэзии Вертинского, как правило, обладает подтекстом и коннотацией. Семантика используемой символики в стихотворениях различна, а потому, несмотря на употребление одних и тех же символов в разных стихах, их значения и подтекст имеют широкий диапазон — от прямого до переносного. А.Вертинский как великий артист умело сочетал поэтические образы с эстрадным исполнением и пластичностью настоящего мастера. Да, А.Вертинский — это сказитель русской эстрады!

БИБЛИОГРАФИЯ

- ¹ Бабенко В.Г. Арлекин и Пьеро. Издательство Уральского университета. Екатеринбург. — 1992 г. с. 207.
- ² Там же, с. 210
- ³ Иофьев М. Профили искусства. М — 1965.
- ⁴ Мелихов Г.В.. Китайские гастролы. РАН. М. — 1998. С.120
- ⁵ См., например Письмо А.Вертинского К. Лисовскому в кн. А. Вертинский Дорогой длиною.... М. — 1990.
- ⁶ Бабенко В.Г. Арлекин и Пьеро. Издательство Уральского университета. Екатеринбург. — 1992 г. с. 205.
- ⁷ Ардов В. Этюды к портретам. Сов.пис. М. — 1989. с.269
- ⁸ См., например, Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. М. -1984. с. 41
- ⁹ Макаров А. Человек-легенда Александр Вертинский. Портрет на фоне времени. Олимп. М. — 1998.с. 442
- ¹⁰ Бирюкова С.С диссер.канд.ф.н. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде. М. — 1990.
- ¹¹ См. Петровский М. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс// Вопр.лит. 1984.№5.с.61.
- ¹² Цит. по книге Вертинского А. Дорогой длиною... М. — 1990. с. 555.