

**САМАРСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ Я.М. ТИСЛЕНКО:
ПОЭТ «РАНЕНОГО СЕРДЦА»**

В статье рассматривается художественная позиция самарского поэта Я.М. Тисленко в контексте исторической и литературной жизни края первых десятилетий XX века, анализируется поэтика нескольких его произведений, выявляются ключевые мотивы творчества.

Ключевые слова: Самара, литературная жизнь 1910–1920-х гг., поэзия, художественная позиция, религиозное, экстатическое, апокалипсис.

Имя самарского поэта 1910–20-х гг. Якова Михайловича Тисленко нельзя назвать забытым. Можно даже сказать, что ему «повезло»: в отличие от многих современников он достаточно активно печатался при жизни; его уход был отмечен проникновенными строками воспоминаний и посмертными публикациями произведений; его имя можно было встретить на страницах самарской (куйбышевской) периодики в последующие годы. Причин такого странного «везения» как минимум три: более раннее, чем во многих других случаях, вхождение Я. Тисленко в литературу, в результате чего в 1920-е гг. он был уже сложившимся художником, мастером и даже — мэтром; с этим связано то влияние, которое поэт оказал на современников, видевших в нем наставника и отдавших ему своеобразный ученический долг в публикациях его произведений и воспоминаний о нем; наконец, третья причина связана с ранней смертью Я. Тисленко, избежавшего таким образом той участи, которая постигла многих, кто начинал свой творческий путь вместе с ним.

В то же время память о Я. Тисленко — в том виде, в котором она дошла до сегодняшнего времени, — отличается весьма значительной избирательностью и однобокостью, свидетельством чему является отсутствие сколько-нибудь емкой литературоведческой работы о поэте, значимость фигуры которого для литературной жизни Самары не подвергается сомнению¹, и даже — хотя бы приблизительной библиографии его сочинений, не говоря уже о их переиздании. У этой однобокости тоже есть свои причины, одна из которых связана с тем, что, несмотря на свое наставничество и литературный опыт, Я. Тисленко пришелся не к месту как в современной ему литературной ситуации первых лет советской власти, так и в последующие годы, когда идеология пролетарского государства предпочитала — на всякий случай — обходить стороной «поэта полей» с ярко выраженной крестьянской эстетикой и не совсем

* © Перепелкин М.А., 2012

Перепелкин Михаил Анатольевич (mperpelkin@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

¹ Следует отметить, что творчество Я. Тисленко представляет интерес не только для специалистов-филологов, но и для всех, интересующихся историей первых десятилетий XX века. Свидетельством этого может послужить воспроизведение текста стихотворения («Русскому народу») в следующей монографии П.С. Кабытова и Н.А. Курскова [1, с. 189].

прозрачной биографией². К этому следует добавить, что в конце жизни поэт перенес психическое заболевание и сделался фактически невменяемым, что определенным образом сказалось на отношении к нему современников и потомков, как будто опасающихся, что тень его сумасшествия коснется также и их, и обходивших разговор о его творчестве.

Таким образом, задача этой работы двоякая. С одной стороны, нам хотелось бы просто вернуть в историю литературы 1910–20-х гг. имя поэта Я. Тисленко, а с другой – попытаться найти его место в литературной жизни Самары означенного периода, то есть очертить контекст художественного явления под названием «Яков Тисленко».

Е. Лукашевич, автор первой и единственной критической статьи о поэте, вышедшей за два года до его смерти, назвал Я. Тисленко «поэтом самарских полей», «поэтом <...> просторов» [2, с. 21]. В статье предпринята попытка проследить, каковы причины и характер эволюции художественного мира поэта от его раннего творчества к лирике первых советских лет. «“Мирных пашен тишина” еще с детства заворожила его», – пишет Лукашевич и в доказательство своих слов приводит такие факты: «Из 52 его стихотворений, которые я видел, только одно посвящено лесу “У опушки лесной”. Все остальные посвящены полям» [2, с. 21].

При этом, как замечает критик, поэт «не всегда одинаково воспевал <...> полевые просторы»: сначала он был певцом «полевой печали» и грусти, потом эта грусть стала «тоской по милой», еще позже – мечтой о крестьянской воле, и наконец он открыл для себя радость жизни – полевое раздолье, «голубой простор».

Серьезным испытанием для художественного развития Я. Тисленко стало «раздвоение» между городом и деревней, гимназиями заводами и мирными полями. «Тисленко и по сей час бьется над этой загадкой, – говорит Е. Лукашевич, – но несмотря на все свои шатания, <...> нащупывает уже выход из тупика, в который забрел» [2, с. 24–25]. Этот выход, по мнению автора статьи, заключается в осознании того, что «быть поэтом «пролетариата» он, певец полей, не может. Не дано ему этого. Его лирика всегда была тесно связана с самарскими просторами, и перед ним только два пути: осознать себя певцом или революционного крестьянства («легкий серп»), или просто сторонним от всякой политики певцом родной природы» [2, с. 26].

Как видим, уже при жизни поэта (на момент выхода этой статьи Е. Лукашевича Я. Тисленко было тридцать четыре года) предпринимались попытки – и, надо сказать, довольно удачные – определить, в чем заключается своеобразие его художественного мира и, как следствие, позиции в литературной жизни Самары кануна 1920-х гг.

Такие попытки предпринимались и позже – правда, преимущественно в мемуарной, а не собственно научной литературе. Ближе остальных, писавших о Я. Тисленко, к пониманию сущности его эстетической позиции подошел А. Неверов в воспоминаниях, опубликованных на следующий год после смерти поэта в журнале «Понизовье» [3, с. 66–72].

Хорошо знавший Я. Тисленко в последние годы его жизни³, тонкий ценитель литературы и чуткий психолог, А. Неверов уловил, быть может, самое главное в нем

² Под «не совсем прозрачной биографией» имеется в виду сотрудничество Я. Тисленко с эсеровскими изданиями, например, с журналом «Народная жизнь», издававшимся в Самаре в 1918–19 гг.

³ Об особой привязанности А. Неверова к Я. Тисленко и существовавших между ними доверительных отношениях (конечно, в той мере, в какой был склонен к «доверительности» Я. Тисленко – человек, живший «в себе, самим собой») вспоминал и сам Неверов,

и сформулировал буквально в одной фразе, по глубине соразмерной специальной подробной статье Е. Лукашевича. «Ему нужна была “душа”, – пишет А. Неверов, – “раненое” сердце, вера, молитвенный экстаз. <...> Уединяясь за последнее время (перед болезнью) от людей, от товарищей, которые частенько уличали его в мягкости, в “полевой сентиментальности”, он жил в себе, самим собой, в одиночку переживая душевную боль» [3, с. 69].

Справедливости ради надо заметить, что эти слова А. Неверова и раньше обращали на себя внимание исследователей, писавших о Тисленко, но воспринимались они не в прямом смысле, а иносказательно, метафорически. Между тем есть основание предполагать, что удельный вес метафоризма в этих словах Неверова совсем не так высок, как может показаться при беглом прочтении.

Основание, о котором идет речь, следующее: известно, что Я.М. Тисленко был членом религиозной организации «Адвентисты седьмого дня» и даже избирался в конце сентября 1920 года в отчетный комитет. Учитывая это обстоятельство, а также то, что общение между Неверовым и Тисленко в эти годы носило довольно-таки тесный характер, можно допустить, что Неверов, для которого не была тайной принадлежность Я. Тисленко к секте адвентистов, прямо охарактеризовал художественную позицию своего приятеля и коллеги по литературному цеху как молитвенный экстаз.

Но, с другой стороны, дело даже не в знании или незнании Неверовым о конкретной жизненной ситуации, оказавшей влияние на формирование эстетической программы поэта. Дело в умении отделить главное от неглавного, имеющее отношение к сути – от частного, преходящего. В свою очередь, это умение было обеспечено способностью прямого видения текста, подобного тому «чувствованию», о котором говорил сам Я. Тисленко. «Требования к стихам (Тисленко. – М.П.) предъявлял огромные. Любил поэзию, как никто из кружка, оберегал ее от неумелого (или слишком «умелого») искажения, не терпел поэзии «мозговой», надуманной. Малейшая неточность выражения, неверный образ, наигранное чувство вызывали в нем душевную боль. Самоучка, не имея приемов литературной критики, – он иногда не в состоянии был довести до конца свою точку зрения в спорах с другими товарищами, более искушенными «наукой», нервничал и решительно говорил: – Я чувствую. – Это было все. Могли ему верить – не верить, но чувство его не обманывало» [3, с. 67].

Опираясь на вышеприведенное наблюдение А. Неверова, в дальнейшем мы постараемся доказать мысль о том, что Я. Тисленко – поэт «раненого сердца», если понимать под этим молитвенный экстаз, а язык его поэзии – эзотерический язык, восходящий к Писанию и, в частности, к Откровению Иоанна Богослова, той Книге Нового Завета, которая, как известно, наиболее важна для последователей религиозного течения Адвентистов седьмого дня, а также – к духовным стихам.

Но прежде обратимся к статье современного исследователя, посвященной поэтике экстатического, с тем чтобы определить объем и содержание данного понятия в настоящей работе.

и другие мемуаристы. Так, например, Н. Степной, описывая свою встречу с Неверовым в Москве, приводит такой эпизод: «Мы ели вторую, совсем почти прозрачного водянистого цвета дыню... – Ну, как-то теперь наши там в Самаре, живы что ли, – заметил вдруг Александр Сергеевич. – Чай Тисленко все стихи строчит... – Чего ему строчить, о чем там строчить, вот тут есть о чем, – заметил я... – Нет, брат, там больше есть о чем... Им бы дыньки туда такой, да уверенности, что не помрут с голоду, вот бы они и застрочили...» [4, с. 257].

«Понятие экстатического имплицитно содержит в себе представление о переходе границы: как известно, прямое значение префикса “экс” – “выходящий за”» [5, с. 3].

«Надо полагать, что в человеке есть определенная потребность в экстатическом переживании, обусловленная его духовной природой, потребностью выходить за заданные практической жизнью пределы. <...> По-видимому, это и есть примерно то, что Жорж Батай называет “внутренним опытом”» [5, с. 8].

«<...> экстатический опыт может быть описан только в смысле “описания вокруг”, то есть высказано может быть только то, что поддается высказыванию, и таким образом, чтобы сам экстатический опыт оставался в промежутках между словами, в подтексте, в “молчании” ...» [5, с. 12].

«Экстатическое не возвращает в мир, оно оставляет нас за его пределами – мгновение экстатического опыта не сменяется благополучным разрешением противоречия между мирами, оно оставляет некий след зияния. Но это опыт, который создает новое видение мира, новые <...> формы переживания жизни» [5, с. 18].

Итак, говоря об «экстатическом», мы будем иметь в виду переход границы, вызванный определенной потребностью выходить за заданные практической жизнью пределы, поддающийся описанию только в смысле «описания вокруг» и создающий новое видение мира.

Близость лирического творчества Я. Тисленко к указанным источникам обнаруживается на нескольких уровнях – мотивно-образном, лексическом, тематическом, идейном, захватывая также экстрахудожественные участки бытования литературного текста – такие как манера его авторского чтения, способ репрезентации в качестве печатного текста, наконец, структурно-телеологический аспект, то есть – то, чем мыслится текст в структуре деятельности того, кто его создает.

Поясним эту мысль на примере одного из относительно ранних стихотворений Я. Тисленко, которое называется «Молитва мытаря» (1913). В этом стихотворении можно выделить две смысловые части, граница между которыми проходит посередине третьего стиха второй строфы – после слов «но вот молюсь». Предшествующий этим словам фрагмент стихотворения является как бы прологом к молитве, в котором изображается «обстановка», окружающая молящегося, и дается мотивировка молитвы. В следующем, втором фрагменте (от слов «простишь ли, Боже» до конца текста) воспроизводится сама молитва, состоящая, в свою очередь, из вопроса («...простишь ли...») и просьбы («...пошли... не дай... научи...»). Сами же – связующие – слова «но вот молюсь» выступают в качестве мостика между молитвой как эстетическим предметом, осваиваемым художником, и почти что религиозным текстом, в котором эстетическое как бы уходит на второй план.

Разница между двумя смысловыми фрагментами видна невооруженным глазом: первая часть насыщена емкими образами, требующими специальных усилий для понимания, вторая – держится за счет несложных клише экстрахудожественного порядка (таких как «униженная тварь», «утро» в значении «начало жизни» и т. д.).

Таким образом, в рамках данного стихотворения происходит последовательное превращение сюжета из собственно художественного в литургический. Художник как будто забывает о том, кто он такой и что за текст он продуцирует, – во всяком случае, продуцировал только что. Вместо этого он прямо обращается к действию, ради которого он вообще стал что-либо произносить, до поры до времени «маскируя» высказывание под стихотворение о молитве.

В таком случае вполне закономерно поставить вопрос о том, что является причиной такого превращения. Ответом может быть слово, подсказанное А. Неверовым: экстаз, а точнее – состояние, близкое к экстатическому, которое завладевает субъектом речи по мере его погружения в ситуацию молитвы.

Правда, надо признаться, данный «молитвенный экстаз» скорее лишь напоминает об экстатическом, но сам имеет к нему только косвенное отношение. Безоговорочному погружению лирического субъекта в состояние экстаза и растворению в нем мешают несколько обстоятельств, к которым относится, например, заголовок стихотворения – «Молитва мытаря».

Данный заголовок выполняет две связанные между собою сюжетные функции. Первая заключается в дистанцировании голоса и сознания автора от сознания лирического субъекта, скрывающегося под условным обозначением «мытаря». По сути, перед нами заявленная в заголовке и, может быть, не до конца экстраполированная в текст попытка ролевой лирики, состоящая в намерении «передоверить» собственное высказывание другому лицу. Вторая функция заголовка связана с тем, что выведенный в нем персонаж сам по себе обеспечивает тексту некоторое узнавание, рождая ассоциации с историческими событиями, частично запечатленными на страницах Нового Завета (как известно, «мытарем» был Савл – будущий апостол Павел), да и просто известными из истории. В частности, читателю должно быть хорошо известно, каким было отношение к мытарям среди собственного народа – иудеев: мытарей презирали, считая, что они выполняют постыдную работу, и, вероятно, – не без повода, так как те и в самом деле часто не гнушались никакими мерами, обирая неимущих. Это знание помогает домыслить то, чего нет в тексте стихотворения: ситуацию, подтолкнувшую к молитве, характер «грехов» и т. д.

В любом случае автор «Молитвы мытаря» еще до начала стихотворения прячется за спину его персонажа и оттуда ведет разговор с читателем, в нужный момент скрываясь с глаз долой, и тем самым дает понять, что по большому счету – его дело сторона. А значит, он совершенно ни при чем, когда эстетическое растворяется в литургии, и его экстаз – это тоже не его, а героя, отвечать за которого ему меньше всего бы хотелось.

В дальнейшем своем творчестве Я. Тисленко двигался по пути освобождения от «посредников», на которых можно было бы переложить часть ответственности с авторских плеч, – становясь самим собою и обретая собственный голос. Вместе с тем претерпевает довольно существенные изменения поэтика самих стихотворений, которые перестают быть стихотворениями о молитвах (и о «молитвенном экстазе») и превращаются в собственно «молитвы» в том виде, в каком они могли существовать и требовались в новое время. Другими словами, свое художественное творчество, начиная примерно с 1917–1918 гг., Я. Тисленко оценивает в качестве своеобразной религиозной миссии, служения, подобного служению апостолов и раннехристианских мучеников.

Новое время нуждалось в новых молитвах, написанных на новом языке, легко запоминаемых, – такие молитвы и попытался дать Я. Тисленко, писавший и активно печатавший тексты, выделявшиеся на фоне других не только «полевой сентиментальностью», но еще и тем, что, по большому счету, значительная часть из них являлась псевдостихами, точно так же, как и сам Я. Тисленко был псевдопоэтом – поэтом поневоле, апостолом на службе у лирической музыки.

Прежде чем обратиться к его стихам этого периода (после 1917 года до болезни и смерти в 1921-м), приведем еще несколько цитат из воспоминаний А. Неверова, проясняющих то, о чем идет речь.

«Лирик, певец деревенской тишины, он страшно боялся в поэзию о городе, о революции внести фальшивую ноту, петь “по заказу”, возбуждать искусственным пафосом <...> Однажды сказал мне: – Во мне что-то творится новое. Прodelываю большую внутреннюю работу над собой. Или надломлюсь, сгорю в огне исканий, или войду на гору» [3, с. 69].

И еще одна цитата – из упоминавшейся статьи Е. Лукашевича: «Он (Я. Тисленко. – М.П.) говорит о “камне белом”, камне мира и покоя, он ищет “камень” этот, но не находит. Не находит потому, что чаша страданий и крови еще не выпита родиной. Поэт скорбит. <...> Поэт-крестьянин в Тисленке не только скорбит; он горестно пророчествует» [2, с. 25].

Итак, «внутренняя работа», обещающая тому, кто с ней справится, вывести «на гору»; руки, простерты к небу; скорбь – она же «пророчество».

Обратим внимание: как минимум три образа в высказываниях о Я. Тисленко являются в разной степени невольными цитатами из Писания (преимущественно – из Откровения): «во мне ... творится новое» (ср.: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое». Откровение. 21:5), «камень белый» (ср.: «Имеющий ухо (слышать) да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает». Откровение. 2:17) и «чаша» – образ, фигурирующий сразу в нескольких принципиальных фрагментах Евангелия и в других книгах Нового Завета (ср., например, Моление о чаше в Евангелиях, а также – соответствующие фрагменты Откровения: «И услышал я из храма громкий голос, говорящий семи Ангелам: идите и вылейте семь чаш гнева Божия на землю». 16:1 и др.).

Все эти цитаты – вольные и невольные – вместе с другими чертами образа Я. Тисленко, врезавшимися в память мемуаристам, свидетельствуют о том, что современники поэта если и не видели, то угадывали в нем больше, чем просто литератора, – «пророка», делящегося с ними не всегда внятными, но, безусловно, истинным «откровением».

В качестве примера обратимся к одному из поздних стихотворений Я. Тисленко, написанных после 1917 года, и покажем, как реализуется пророческая миссия на практике. Это стихотворение «Пахарь», приводимое самим Я. Тисленко в доказательство «совершившегося перелома в его художественном творчестве в сторону большей сложности стиха и чувства» [6, с. 20].

Как и в предыдущем рассмотренном стихотворении, в структуре «Пахаря» явно выделяются две композиционные части, первая из которых включает в себя три, а вторая – две строфы стихотворения. Формальной границей между этими частями является многоточие в конце третьей строфы, по сути, отделяющее друг от друга два совершенно разных смысловых куска. Разница же между ними касается, прежде всего, субъектной организации, выступающей в качестве основного сюжетообразующего механизма.

В строфах с первой по третью лирический субъект выступает от первого лица: трижды повторенное местоимение «я», а также другие формы этого и прочих личных местоимений первого лица единственного числа («мне», «мой», «мое») закрепляют этот тип повествования в сознании читателя.

В четвертой строфе форма субъектной организации неожиданно меняется. Два первые стиха, открывающие строфу, представляют собой обращение, которое может по инерции восприниматься как обращение «я» к окружающим его объектам («травы», «грома»). Зато следующие два стиха этой строфы и три стиха пятой являются повествованием, которое ведется от третьего лица: «Жених <...> пришел», «звучит его <...> слово».

Перемена субъектной формы рассчитана на эффект неожиданности, который производит совмещение двух форм в читательском сознании. Это совмещение обнаруживает, что, во-первых, в обоих фрагментах в качестве «персонажа» выступает одно и то же лицо: вначале в качестве субъекта, а потом – в качестве объекта повествования; и, во-вторых, что отрекомендовавшийся в словах от первого лица «пахарем» тот же

персонаж в последующем именуется «Женихом», сквозь образ которого явственно видны черты Христа. Совмещая данные фрагменты, читатель вынужден удивиться собственной недальновидности, проявившейся в том, что он не сразу опознал метафорический – притчевый – язык 1–3 строф и того, кто мог их произнести, вместо этого приняв за чистую монету «могучий стан», «плуг» и остальные приметы полевого труда. Только теперь, по прочтении второй части, ему становится ясно, что весь «полевой» фрагмент – от первого до последнего слова – не что иное, как развернутая метафора любой из евангельских проповедей Христа, так сказать, Евангелия от Христа в образной интерпретации и лексической обработке Якова Тисленко.

Заключительная строка стихотворения является тем участком, где обе субъектные формы фактически объединяются. Формально эта строка представляет собой прямую речь, что позволяет ей оставаться в составе фрагмента, написанного от третьего лица. С другой стороны, в ней возобновляется первая личная форма, что сближает эту строку с фрагментом, включающим в себя 1–3 строфы.

Вышеизложенные наблюдения над текстом «Пахаря» позволяют сделать следующие выводы. Язык (и в целом – сюжет) данного стихотворения на протяжении всего текста носит мнимохудожественный характер, на самом деле является языком Писания, литургии, пророчества-проповеди. В таком качестве его и должен осознать читатель, постепенно приходящий к тому, что все его попытки собственно художественного – образного – восприятия сюжета стихотворения терпят фиаско, так как фактически он имеет дело с псевдообразностью на «литургической подкладке».

Таким образом, в отношении «Пахаря» (и других стихотворений Я. Тисленко, написанных после 1917 года, таких как «Поэт-крестьянин», «Надо мной бирюзовое небо...» и др.) не приходится говорить о каких-либо превращениях сюжета внутри стихотворения, в ранней лирике маркировавших приближение к экстатическому состоянию и – насколько возможно – само это состояние. Значит ли это, что экстаз чужд творчеству Я. Тисленко после 1917 года?

Вовсе нет. Напротив, дело обстоит прямо противоположным образом.

Следует напомнить, что «Пахарь», по словам Я. Тисленко, по времени его написания совпал с «переломом» в творчестве поэта. Есть основания полагать, что данный «перелом» означал фактически выход Тисленко за рамки художественной парадигмы. На протяжении многих лет прятая в себе пророка, только притворявшегося художником, пережив «перелом», Тисленко начинает говорить на языке религиозного откровения, то есть впадает в непрерывное экстатическое состояние. Не удивительно, что выходом из этого состояния ему представлялась либо «гора» («войду на гору»), либо «надлом» и смерть – «в огне исканий».

Причин «совершившегося перелома» может быть несколько. Среди главных – приблизившийся Судный день, призвавший кровью братоубийственной войны своего пророка: «Итак напиши, что ты видел, и что есть, и что будет после сего» (Откровение. 1:19).

В заключение этой работы хотелось бы остановиться на одном – сквозном – сюжете лирического творчества Я. Тисленко, разрабатываемом им фактически в каждом стихотворении. Ярче других этот сюжет заявлен и развит в таких стихотворениях, как «Песни победные», «В огне», «Выступление», «Весна», «Из песен о труде», «Корабль победы», «Костер», «В ночном саду».

Все перечисленные тексты, на поверхности которых – революционная образность, причем часто – заимствованная из багажа газетно-журнальных клише и лозунгов («знамя красное труда», «пламенные вихри» и т. п.), объединяет апокалипсический сюжет, часто без изменений перенесенный из религиозного источника (Откровение Иоанна Богослова) в художественный текст. В этом смысле и в этом контексте следу-

ет понимать призывы к обновлению мира, сопровождаемые звуками труб («Взвейтесь, знамена алые, / Трубы, трубите медные»; «Протрубил в серебряные трубы / Мир иную красоту...»). Ср.: «И я видел семь ангелов, которые стояли перед Богом; и дано им семь труб <...> Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь...». Откровение. 8:2,7 и др.); образы всепожирающего пламени («Все горит. В огне святыни, / Города, поля, пустыни...» и др.); охватившее небосвод зарево («Над городом серые тучи / В зареве красном заката...» и др.) и прочие – ключевые – мотивы и образы.

Апокалипсис – как бы он ни назывался и через какие бы ни изображался образы – является не просто главной – внутренней – темой лирического творчества Я. Тисленко, но и магистральной эмоциональной и смысловой доминантой, заставляющей пророчествовать и приносить на жертвенный алтарь служения поэтическую неординарность и художественное мастерство.

Я.М. Тисленко ушел из жизни в начале октября 1921 года в возрасте тридцати шести лет. За несколько месяцев до смерти у него помутился рассудок, он «сделался странно замкнутым, молчаливым», не узнавал людей и знакомые места, ушел из города в деревню, по дороге был обворован, «доставлен» в уголовное отделение, где провел трое суток. «Все время работал: переписывал, редактировал свои стихи, читал их вслух, делал на полях всевозможные пометки. На тетрадке своих стихов, принятых к изданию в Лито Наркомпросса, крупными дрожжащими буквами написал: “Яков Дурак”» [3, с.70].

Чем было это сумасшествие поэта – «горой» или гибелью в «огне»? По всей видимости, и тем, и другим. Пророк, «перешедший земли границы», уничтожил не только художника, но и человека, основным «амплуа» которого в послереволюционные годы сделалась служба в бухгалтерском качестве. Служение потребовало всего человека, раз и навсегда покинувшего мир, чтобы «взглянуть, и вот, дверь отверста на небе, и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит быть после сего» (Откровение. 4:1).

Библиографический список

1. Кабытов П.С., Курсков Н.А. Вторая русская революция: борьба за демократию на Средней Волге в исследованиях, документах и материалах (1917–1918 гг.). Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002.
2. Лукашевич Е. Поэт самарских полей Я.М. Тисленко // Народная жизнь (Самара). 1919. № 7–8.
3. Неверов А. Я.М. Тисленко: воспоминания // Понизовье (Самара). 1922. № 5.
4. Степной Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М., 1929.
5. Рымарь Н.Т. Смех и поэтика экстатического // Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность. Самара, 2004.
6. Тисленко Я.М. Автобиография // Народная жизнь (Самара). 1919. № 7–8.

*M.A. Perepelkin**

**THE POET OF «WOUNDED HEART»:
YA.M. TISLENKO IN THE LITERARY LIFE OF SAMARA OF 1910-1920-IES**

In the article the artistic attitude of Samara poet Ya.M.Tislenko in the context of historical and literary life of the Region in the first ten years of the XX century is viewed; the poetics of some of his works is analyzed; the key motives of creative work are singled out.

Key words: Samara, literary life of 1910-1920-ies, poetry, artistic attitude, religious, ecstatic, Apocalypse.

* *Perepelkin Mihail Anatolievich* (mperepelkin@mail.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russian Federation.