



Уральский
филологический
вестник

Драфт: молодая наука

5

2018

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 5 / 2018

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург 2018

MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION OF THE RUSSIAN FEDERATION
FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION
"URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY"

INSTITUTE OF PHILOLOGY, CULTUROLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

**URAL
PHILOLOGICAL
GERALD**

№ 5 / 2018

series

DRAFT: Young Science

Ekaterinburg 2018

УДК 82(082)
ББК Ш33
У68

Редакционная коллегия:

Серия «Драфт: Молодая наука»:

О.Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент
(Уральский государственный педагогический университет)

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

У.Ю. Верина, к. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный университет)

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, профессор
(Южно-Уральский государственный университет)

У68 Уральский филологический вестник [Текст] / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 2018. – №. 5. – 172 с. – (*Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 7*)

В данном выпуске опубликованы статьи молодых филологов посвященные вопросам изучения русской и зарубежной литературы, творчеству писателей русской эмиграции, проблемам реинтерпретации классики. Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты и информации об авторах публикуются в авторской редакции.

УДК 82(082)
ББК Ш33

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2018

© Уральский филологический вестник, 2018

UDC 82(082)

Editorial board:

Series «Draft: Young Science»:

O.Yu. Bagdasaryan, PhD, doc.

(Ural State Pedagogical University)

N.V. Barkovskaya, D.Lit., prof.

(Ural State Pedagogical University)

U.Yu. Verina, PhD, doc.

(Belarusian State University)

M.A. Litovskaya, D.Lit., prof.

(Ural Federal University)

E.V. Ponomareva, D.Lit., prof.

(South Ural State University)

Ural philological gerald / Ural state pedagogical univ.; editor-in-chief N. V. Barkovskaya. – Ekaterinburg, 2018. – №. 5. – 171 p. – (*Series «Draft: Young Science». Issue 7*)

This issue contains articles by young philologists dedicated to the study of Russian and foreign literature, the works of Russian emigration writers, and the problems of reinterpretation of the classics. The publication is intended for philologists, students, and teachers of literature.

All texts and informations about the authors are published according to the author's editorial.

Editor of issue: N.V. Barkovskaya

ISSN 2306-7462

© FSBEI HE «USPU», 2018

© Ural philological gerald, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	9
-------------------	---

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Соловьева А. С.</i> Элегии Солона: социально-политические и философские взгляды поэта	12
<i>Доморенко А. С.</i> Образ художника в романе Людвига Тика «Странствие Франца Штернбальда»	20
<i>Арабина А. В.</i> «Химера» Джона Барта как метароман	31

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

<i>Ерошевская М. В.</i> Образ лирической героини в поэтическом сборнике «Двор чудес» И. Одоевцевой.....	40
<i>Маматов Г. М.</i> Мотив пути в сборнике Бориса Поплавского «Снежный час».....	51
<i>Аразова М. А.</i> «Нью-Йорк – Питсбург» как итоговая поэма Ивана Елагина	63

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ

<i>Кронебергер М.А.</i> Герои-разбойники и поэтика «разбойничьих сюжетов» в творчестве С.А. Есенина: от лирических стихотворений до драматической поэмы.....	72
<i>Баруткина М.О.</i> Мотив <i>моление о чаше</i> в русской поэзии периода Великой Отечественной войны.....	82
<i>Стадниченко В.А.</i> Поэтика видений в «Затесях» В.П. Астафьева	91
<i>Брызгалова М.Д.</i> Геопоэтика прозы Татьяны Толстой 2010-х годов.....	102
<i>Кузнецова М.В.</i> Античная партитура книги С.А. Завьялова «Мелика» (2003): элементы паратекста	109
<i>Харахорина А.А.</i> Пространственные образы в поэзии Ивана Жданова (книга стихов «Место земли»).....	120
<i>Носкова А.Ю.</i> Лирический герой А. Вавилова: преодоление антимира	128

<i>Папковская Н.А.</i> Феномен популярности интернет-поэзии через исследование ее читателя	138
<i>Дроздова А.О., Петров В.В.</i> Нарративные интерпретации романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в русском фанатском сообществе	148
Сведения об авторах	161
SUMMARY	164

TABLE OF CONTENTS

Editorial	9
------------------------	---

FOLIOS OF FOREIGN LITERATURE HISTORY

<i>Solovyeva Alexandra</i> . Elegies of Solon: social, political and phylosophical views of the poet	12
<i>Domorenko Alena</i> . The image of an artist in the novel “Franz Sternbald’s journey” by Ludwig Tieck.....	20
<i>Arabina Anastasia</i> . “Chimera” by John Barth as metafiction	31

POETRY OF RUSSIAN ABROAD

<i>Eroshevskaya Milena</i> . The image of the lyrical heroine in the poetic collection “The yard of miracles” by I. Odoevtseva	40
<i>Mamatov Gleb</i> . Motif of the way in Boris Poplavsky's collection “Snow hour”	51
<i>Arazova Maria</i> . “New York – Pittsburgh” as the final poem by Ivan Elagin Аразова	63

RUSSIAN LITERATURE OF XX–XXI CENTURIES

<i>Kroneberger Maria</i> . Heroes-brigand and poetics of “brigandish stories” in the works of S.A. Esenin: from lyrical verses to dramatic poem.	72
<i>Barutkina Maria</i> . The motif agony in the Garden in poetry of the Great Patriotic War.....	82
<i>Stadnichenko Victoria</i> . The poetics of visions in “Zatyesy” (Notches) by V.P. Astafyev.	91
<i>Bryzgalova Maria</i> . Tatyana Tolstaya’s geopoetics in the prose of the 2010’s.....	102
<i>Kuznetsova Maria</i> . Antique score in the book “Melika” of S. Zavyalov (2003): paratextual elements.	109
<i>Kharakhorina Anastasia</i> . Spatial images in the poetry of Ivan Zhdanov (book of poems “place of the earth”).	120
<i>Noskova Anna</i> . Lyrical hero of A. Vavilov: overcoming the anti-world.	128

<i>Papkovskaya Nadezhda</i> . The phenomenon of Internet-poetry popularity through the research of its reader.	138
<i>Drozdova Anastasia, Petrov Vladimir</i> . Narrative interpretations of “Eugene Onegin” by A.S.Pushkin in Russian-speaking fanfiction community.	148
Information about authors	161
SUMMARY	164

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий выпуск сборника «Драфт: молодая наука» включает статьи 16 авторов, из них трое – представители Зарубежья, остальные авторы из университетов Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Челябинска, Тюмени, Кемерово, Новосибирска. Даже такое небольшое количество статей позволяет очертить определенный круг научных интересов и предпочтений молодых исследователей, интересны и неожиданные внутренние переключки между разными темами, которые подчеркивают многогранность заявленных проблем.

Так получилось, что большая часть статей посвящена поэзии, от античных элегий Солона, которые стали предметом внимания А. С. Соловьевой, до актуальной интернет-поэзии в её читательской рецепции (Н.А. Папковская). По-прежнему в поле внимания молодых исследователей входят поэты русской эмиграции: Борис Поплавский (Г. М. Маматов), Ирина Одоевцева (М. В. Ерошевская), Иван Елагин (М. А. Аразова). Книги стихов И. Одоевцевой, Б. Поплавского анализируются через мотивную структуру и эксплицитные или имплицитные процессы циклизации. Удачно применил понятие «семантического ореола метра» Глеб Маматов в статье о Поплавском; о фольклорной окраске хорея пишет и М. А. Кронебергер в связи со стихотворением Есенина «Разбойник» (гораздо менее очевидна «песенность» ямба, скорее, срабатывает аллюзия на «Бывали дни веселые...», где песенность ямбу придают дактилические клаузулы в нечетных строках). Итоговая поэма И. Елагина рассмотрена в контексте всего творчества этого поэта. Надежная теоретическая база, прочный навык анализа поэтического текста обеспечивают достаточно высокий уровень этих статей. В традициях мотивного анализа выполнена и работа А. А. Харахориной, посвященная пространственным образам в книге стихов Ивана Жданова «Место земли».

Несколько смущает разноречивость в определении жанровой принадлежности избранных произведений: книги ли это стихов или именно сборники? Советуем обратиться к работам О. В. Мирошниковой, посвященным теоретическому обоснованию книги стихов как особого сверхжанрового художественного единства монтажного типа, а также к многочисленным статьям и диссертациям по проблемам книготворчества в поэзии. Вполне обоснован теоретически данный вопрос в ста-

тье М. В. Ерошевской о первом сборнике Ирины Одоевцевой и в статье М. В. Кузнецовой о книге Сергея Завьялова.

Статьи, посвященные русской поэзии XX-XXI веков, демонстрируют изменение классических форм организации стихотворных произведений. Так, исследование функций паратекста в книге стихов Сергея Завьялова «Мелика» побудило минскую исследовательницу М. В. Кузнецову обратиться к античной традиции (так что не случайно, наверное, привлек внимание Солон!). А вот статья М. А. Кронебергер, прослеживающая «разбойничьи сюжеты» в творчестве Сергея Есенина, показывает, как из лирики вырастает драматическая поэма. В названных статьях важную роль играет жанровый аспект анализа, а также современная рецепция и интерпретация. М. О. Баруткина продемонстрировала, как актуализировался в русской поэзии 1941-1945 гг. библейский мотив «моления о чаше», получая, порой, самое парадоксальное наполнение. Эти изыскания убеждают в том, насколько важна традиция, «память жанра» в поэзии, даже той, что устойчиво именуется «советской».

Исследование творчества молодого екатеринбургского автора Александра Вавилова А. Ю. Носкова ведет на уровне описания поэтического мира – точнее, «антимира», в случае Вавилова; проблема, рассматриваемая в статье, касается существования «музыки» как гармонизирующего начала в этом «посткультурном пространстве».

Ситуация «посткультуры» несколько не смущает уже названную выше минчанку Н. А. Папковскую и тюменцев А. Дроздову и В. Петрова, представивших статью в соавторстве. Их статьи показывают, насколько возросла роль воспринимающего субъекта: творческий потенциал концентрируется на стороне читателя, который становится главной фигурой интернет-поля литературы. Можно приветствовать смелость, с какой авторы статей входят в «неосоциологическое» направление в литературоведении, используют анкетирование, подсчеты, ищут принципиально новую терминологию.

Любопытно, что проза, привлекающая молодых исследователей, представленная зарубежной литературой (статьи А. С. Доморенко и А. В. Арабиной), миниатюрами В. Астафьева (статья В. Стадниченко) и геопозитической неопределенностью прозы Татьяны Толстой (статья М. Д. Брызгаловой), выступает в созвучии с проблематикой «зарубежников». И роман Л. Тика, и роман Дж. Барта, и «Легкие миры» Т. Толстой, и «Затеси» Астафьева, как явствует из статей, отчетливо саморефлексивны, и это «экзистенциальное» содержание прозаиче-

ских произведений роднит их с лирикой как «царством субъективности», если вспомнить определение Белинского.

Сборник в этот раз получился небольшой, но вполне заслуживающий внимания. Надеемся, что его прочитают с пользой для себя и сами авторы, и другие читатели-студенты, ведь темы, взятые начинающими исследователями, всегда – просто по определению – актуальны, а значит, интересны.

Мы благодарим научных руководителей, приславших рецензии на статьи и посчитавших возможной публикацию работ своих учеников.

И, конечно же, мы желаем продуктивных идей, увлеченности и энтузиазма самим авторам «Драфта»!

Главный редактор серии «Драфт»
д.ф.н., проф. Н. В. Барковская

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СОЛОВЬЕВА А.С.

*(Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург,
Россия)*

УДК 821'01(38)-1(Солон)

ЭЛЕГИИ СОЛОНА: СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПОЭТА

Аннотация. Статья посвящена изучению античного литературного памятника – элегий афинского поэта и законодателя Солон. В работе анализируются фрагменты произведений афинского поэта. Целью данной статьи является рассмотрение социальных, политических и философских взглядов Солон, которые отражены в его творчестве. Для выполнения поставленной цели в статье анализируется социально-политические изменения в афинском полисе, которые стали причиной появления элегических стихов. Изучение фрагментов элегий Солон, которые сохранились до наших дней, помогает понять специфику архаического мировоззрения древних греков, выявить основные особенности мышления и философских взглядов поэта. Автор статьи приходит к выводу, что в творчестве Солон особенно выделяются нравственные категории: «мера», «закон», «справедливость», которые наделяются божественными функциями. Новшеством в творчестве Солон, по мнению автора, является развитие личностного начала, которое связывается с социально-политическим положением самого Солон и теми изменениями, которые происходят в архаическую эпоху. К ним автор работы относит увеличение роли торгово-ремесленного класса в жизни древнегреческого общества и как следствие накопление частной собственности.

Ключевые слова: архаический период; элегии; стихосложение; поэтическое творчество; античная литература; лирические жанры.

В архаическую эпоху происходит расцвет лирики [Лосев 1986: 87]. Ко времени Солон в древней Греции складывается богатая лите-

ратурная традиция. Лирические произведения принято делить на элегию, ямб и мелику [Анпеткова-Шарова, Чекалова 1980: 91]. Солон наравне с Каллином, Тиртеем, Феогнидом и др. относят к представителям элегической поэзии [Чистякова, Вулих 1971: 66]. Для нее характерен особый ритмический рисунок в виде чередования гексаметра и пентаметра, которые образуют элегический дистих [Анпеткова-Шарова, Чекалова 1980: 92].

Появление нового рода литературы тесно связано с историческими изменениями, которые произошли в обществе древней Эллады. В VI в. до н. э. в Афинах продолжается политическая борьба, которая затрагивает аристократическую среду и простое население (*δημος*). Конфликты происходили как в среде знати, так и между благородными (*αγαθοί*) и незнатными или дурными (*κακοί*) [Фролов 2004: 94]. Первое афинское законодательство, ставившее перед собой цель урегулировать конфликты в обществе, с ней не справилось [Пальцева 2006: 213]. Таким образом, после законов Драконта междоусобицы продолжались, социальное напряжение росло, афинянам необходимы были новые порядки. В этот момент на политической арене Афин появляется Солон.

Сообщения о Солоне сохранились во многих античных источниках. Список древних и византийских авторов, в чьих трудах приведены те или иные фрагменты из поэм Солон, насчитывает 37 имен [Linforth 1919: 311]. Наиболее проверенными и достоверными источниками по изучению биографии Солон служат Плутарх и Аристотель. По словам Плутарха, Солон происходил из знатного рода Кодридов (Plut. Sol., 1). Отец Солон Эксекестид, как говорит Плутарх, истратил часть состояния на благотворительные дела (Plut. Sol., 2). Несмотря на знатное происхождение Солон, и Аристотель, и Плутарх говорят о том, что семья его была среднего достатка (Aristot. Ath. pol., 4, 5; Plut. Sol., 1). Кроме этого, упоминается, что сам Солон занимался торговлей. Торговый промысел долгое время считался аристократией неблагородным делом. Тем не менее ко времени Солон Афины становятся одним из ведущих торговых центров [Osborne 2008: 289]. Социально-политические изменения приводят к тому, что категория людей среднего класса стала одной из главных сил, которая сглаживала противоречия между богатыми слоями общества и бедными [Patriquin 2015: 10; Snodgrass 1980: 93].

По сведениям Плутарха, реформатор не относился к поэзии серьезно, сначала стихосложение было для него развлечением. Лишь позднее древнегреческий поэт начал вкладывать философский смысл в свои элегии (Plut. Sol., 3). Плутарх же сообщает, что житейская муд-

рость Солона и его практичность, которая прослеживается в элегиях – следствие купеческой жизни (Plut. Sol., 3).

В первую очередь хотелось бы обратиться к социальным мотивам в элегиях афинского политика. Солон, как представитель «нового класса граждан», пытался в своем творчестве показать недостатки существующего строя, а именно – господство аристократии в политической и социальной жизни Афин. В стихах Солона встречаются частые обвинения богатых слоев населения в злоупотреблении своими полномочиями:

Граждане тоже желают большого количества денег,
Мысли народных вождей полны неправедных дум...

(fr. 4, 6-7 West; пер. наш)

В стихах Солона нет морально-нравственного противопоставления ἀγαθοί и κακοί, которое часто встречается у мегарского поэта Феогнида, проживавшего в схожей исторической ситуации в Мегарах [Доватур 1989: 47]. Солон постепенно отходит от отождествления данных социальных категорий и ценностных ориентиров, используя другие термины для обозначения принадлежности человека к какому-либо классу: ἀστέι, πόλεις, δῆμοι (fr. 4, West). А понятия ἀγαθοί и κακοί определяют либо социальное положение человека, либо его личные качества, не смешивая эти два понятия. «Трус считает сам себя благородным мужем» (fr. 13, 39 West). При этом у поэта человек знатного происхождения ἀγαθός может быть трусливым, робким, низким δειλός. Мы не можем в данном случае согласиться с точкой зрения, высказанной В. Р. Гуциным о том, что социальное положение, обозначаемое поэтом, совпадает с морально-нравственными качествами, как у Феогнида [Гуцин 2011: 118].

В творчестве Солона помимо разделения людей по происхождению и по личным качествам присутствуют новые философские категории, которые выражает поэт. Речь идет о таких понятиях как «мера», «закон», «справедливость».

Власть даровал я народу в той мере, в какой он нуждался,
Чести его не лишил, но и не дал лишних прав.
Также о тех позаботился я, кто богатством и силой
Всех превзошел, – чтобы их не опозорил никто.
Встал я меж тех и других, простерев мощный щит свой над ними,
И запретил побеждать несправедливо других...

(fr. 5, 1-6 West; пер. С. И. Соболевского)

Солон использует словосочетание ὄσσον ἐλαρκεῖν – «в достаточном количестве» (fr. 5, 1 West). Также упоминает себя, находящегося по середине между противоборствующими социальными классами,

осуществляя посредническую деятельность. Поэт в своих стихах использует более определенные категории, такие как εὐνομία – «благозаконие, справедливость» (fr. 4, 32 West), δίκη – «закон, законность» (fr. 4, 14; fr. 13, 8; fr. 36, 3 West). Как справедливо заметил М. Гагарин, зачастую данные категории связаны с политическим или экономическим контекстом [Gagarin 1974: 187].

Нужно отметить, что в философии поэта понятия «справедливости» и «меры» тесно связаны с божественным началом. Так Солон обозначает Δίκη с заглавной буквы, как имя собственное, подчеркивая тем самым, что понятие «справедливости» связано с божеством. Мы согласны с Х. Тумансом, что роль богов, по-прежнему, остается главной [Туманс 2002: 108]. Видно это и в элегиях поэта:

Если страдаете вы из-за трусости вашей жестоко,
Не обращайтесь свой гнев против великих богов.
Сами возвысили этих людей вы, им дали поддержку
И через это теперь терпите рабства позор...

(Plut. Sol., 30; пер. С.И. Соболевского)

У Гесиода, предшественника Солона, как и у афинского поэта роль богов в жизни людей является решающей. «Все происходит по воле Зевса» – ῥήτοί τ' ἄρρητοί τε Διὸς μεγάλιο ἔκητι (Hes. Op., 4). Также произведения начинаются с инвокации к музам (Hes. Op., 1-2). Солон возводит на новый уровень нравственные категории, наделяя их божественными функциями. В его мировоззрении отчетливо прослеживается связь с предшествующим древнегреческим эпосом, однако появляются новшества – нравственные категории связываются в мировоззрении поэта с божественными (религиозными). У Феогнида, мегарского поэта, который проживал в схожей политической ситуации, понятия «меры» и «справедливости» не приравниваются к божественным, в большей степени они связываются с политическим контекстом [Бугай 2012: 88]. В отличие от Феогнида Солон более оптимистично смотрит на окружающую его действительность, и не обвиняет богов в происходящем, что часто встречается в стихах мегарского поэта (141–142 Diehl).

Необходимо обратить внимание также на то, что в философии Солона развивается личностное начало. В современной историографии была высказана точка зрения о том, что в элегиях Солона отсутствует агональный дух, а сам поэт был назван представителем коллективизма [Суриков 2015: 7]. Мы не можем принять данную точку зрения. Солон, на наш взгляд, является ярким представителем зарождающегося индивидуализма. Развитие личностного начала может быть связано с постепенным формированием частной собственности – процессом, кото-

рый начал развиваться в Афинах в связи с увеличением роли торгово-ремесленного класса.

В элегиях Солона отчетливо прослеживается понимание его собственного места, как в социальной, так и в политической сфере Аттики. Солон пишет о том, что именно он сделал подарок афинским жителям – *δήμοι μὲν γὰρ ἔδωκα τόσον γέρας ὅσον ἐπαρκεῖν* (fr. 5, 1 West). Также поэт оценивает свою собственную позицию в лаконичном высказывании по поводу проведения своих реформ: «Трудно в великих делах всем угодить» – *ἔργμασι (γὰρ) ἐν μεγάλοις πᾶσιν ἀδεῖν χαλεπὸν* (fr. 7, 1 West). У афинского поэта сформировалось устойчивое отношение к тирании как к политическому явлению. Афинский поэт отрицательно относился к тираническим режимам, что роднит его мировоззрение с позицией Феогида [Скржинская 1971: 151]. В элегиях Солона, где поэт упоминает свою собственную позицию по отношению к захвату власти, можно также заметить уже изложенный сюжет о чувстве справедливости и меры в отношении государственного устройства.

...Если землю пощадил
Я родную и тирана власть суровую не взял,
То свое, тем самым, имя не покрыл позором я
И мне нечего стыдиться: так скорее всех людей
Я склоню к себе...

(Plut. Sol., 14; пер. С. И. Соболевского)

Данные строчки являются свидетельством того, что Солон не просто не установил тираническую власть над афинским государством, но и прекрасно понимал свою собственную посредническую позицию, которая являлась крайне важной для афинского общества времени Солона. Мы согласны с Ж. П. Вернаном, что аристократическая борьба, стасис в полисе сыграли важную роль при формировании мировоззрения афинского деятеля [Вернан 1988: 93]. Поэт осознавал необходимость урегулирования ситуации в Афинах, как посредством законов, так и с помощью обращения к народу – с помощью стихов.

Сам агональный дух поэта также прослеживается в немногочисленных элегиях, которые не носят политический характер. Обращаясь к Мимнерму, Солон напрямую говорит о том, что он написал стихотворение лучше:

Если совет мой послушать ты хочешь, то выкини слово
И не сердись, что я стих лучше придумал, чем ты,
Но переделай его, сладкопевец, и так пой отныне:
«Лишь на десятке восьмом смерть да подходит ко мне!»

(fr. 20, 1-4 West; пер. С. И. Радцига)

Состязательный характер данных строк – прямое свидетельство того, что Солон развивал не просто индивидуальное начало, но и «греческую агональность», расцвет которой приходится на классическую эпоху.

В заключении данной статьи необходимо еще раз подчеркнуть те особенности, которые отражаются в творчестве Солона. Поэт не порывает с эпической традицией и продолжает выделять роль богов в жизни человека, однако в элегиях Солона появляются отчетливые нравственные ориентиры, которые, по мнению самого поэта, являются божественными и основополагающими для людей. В творчестве афинского деятеля также выражается его особая политическая позиция, направленная против тиранического режима. Кроме этого, Солон воспевает в своих стихах понятие «меры» и «справедливости» [Тронский 1988: 91]. Отметим также, что Солон использует свое творчество для политических целей, пытаясь повлиять на афинских граждан с помощью стихосложения. Таким образом, элегия Солона – хороший пример того, как философские и мировоззренческие установки человека, отраженные в стихах, осуществляются в практической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

Аннеткова-Шарова Г. Г., Чекалова Е. И. Античная литература: учеб. пособие. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1980.

Бугай Д. В. Правовое мышление в архаической Греции. Dike у ранних элегиков // Вопросы философии. – 2012. – № 1. – С. 79-88.

Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли / общ. ред.: Ф. Х. Кессиди, А. П. Юшкевич. – М.: Прогресс, 1988.

Гуцин В. Р. Цензовая реформа Солона и кризис в Аттике на рубеже VII-VI вв. до н. э. // Вестник Древней Истории. – 2011. – № 3. – С. 107-122.

Доватур А. И. Феогиид и его время. – Л.: Наука, 1989.

Лосев А. Ф. Античная литература: учеб. для студ. пед. ин-тов / А. Ф. Лосев [и др.]; под ред. А. А. Тахо-Годи. – 4-е изд. – М.: Просвещение, 1986.

Пальцева Л. А. Фесмофеты и раннее афинское законодательство // Мнемон. – 2006. – № 5. – С. 205-214.

Скржинская М. В. Тема тирании в поэзии Феогида // Вестник Древней Истории. – 1971. – № 4. – С. 150-156.

Суриков И. Е. Некоторые проблемы поэзии Солона // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – № 2. – С. 3-23.

Тронский И. М. История античной литературы. – М.: Высшая школа, 1988.

Туманс Х. Рождение Афины. Афинский путь к демократии: от Гомера до Перикла (VIII-V вв. до н. э.). – СПб.: Гуманитарная Академия, 2002.

Фролов Э. Д. Рождение греческого полиса. – 2-е изд. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2004.

Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. – М.: Высшая школа, 1971.

Gagarin M. Dike in Archaic Greek Thought // *Classical Philology*. – 1974. – Vol. 69. – № 3. – P. 186-197.

Linforth J. M. Solon the Athenian. – Berkeley: University of California Press, 1919.

Osborne R. Archaic Greece. The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Patriquin L. Economic Equality and Direct Democracy in Ancient Athens. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Snodgrass A. Archaic Greece: The Age of Experiment. – London: Orion Publishing Group, 1980.

REFERENCES

Anpetkova-Sharova G. G., Chekalova E. I. Antichnaya literatura: ucheb. posobie. – L.: Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1980.

Bugay D. V. Pravovoe myshlenie v arkhaischeskoy Gretsii. Dike u rannikh elegikov // *Voprosy filosofii*. – 2012. – № 1. – S. 79-88.

Vernan Zh.-P. Proiskhozhdenie drevnegrecheskoy mysli / obshch. red.: F. Kh. Kessidi, A. P. Yushkevich. – М.: Progress, 1988.

Gushchin V. R. Tsenzovaya reforma Solona i krizis v Attike na ru-bezhe VII-VI vv. do n. e. // *Vestnik Drevney Istorii*. – 2011. – № 3. – S. 107-122.

Dovatur A. I. Feognid i ego vremya. – L.: Nauka, 1989.

Losev A. F. Antichnaya literatura: ucheb. dlya stud. ped. in-tov / A. F. Losev [i dr.]; pod red. A. A. Takho-Godi. – 4-e izd. – М.: Prosveshchenie, 1986.

Pal'tseva L. A. Fesmofety i rannee afinskoe zakonodatel'stvo // *Mnemon*. – 2006. – № 5. – S. 205-214.

Skrzhinskaya M. V. Tema tiranii v poezii Feognida // *Vestnik Drevney Istorii*. – 1971. – № 4. – S. 150-156.

Surikov I. E. Nekotorye problemy poezii Solona // Problemy istorii, filologii, kul'tury. – 2015. – № 2. – S. 3-23.

Tronskiy I. M. Istoriya antichnoy literatury. – M.: Vysshaya shkola, 1988.

Tumans Kh. Rozhdenie Afiny. Afinskiy put' k demokratii: ot Gomera do Perikla (VIII-V vv. do n. e.). – SPb.: Gumanitarnaya Akademiya, 2002.

Frolov E. D. Rozhdenie grecheskogo polisa. – 2-e izd. – SPb.: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2004.

Chistyakova N. A., Vulikh N. V. Istoriya antichnoy literatury. – M.: Vysshaya shkola, 1971.

Gagarin M. Dike in Archaic Greek Thought // Classical Philology. – 1974. – Vol. 69. – № 3. – P. 186-197.

Linforth J. M. Solon the Athenian. – Berkeley: University of California Press, 1919.

Osborne R. Archaic Greece. The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Patriquin L. Economic Equality and Direct Democracy in Ancient Athens. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Snodgrass A. Archaic Greece: The Age of Experiment. – London: Orion Publishing Group, 1980.

Науч. руководитель: Кулишова О.В., д.и.н., проф.

ДОМОРЕНКО А.С.

(Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск, Россия)

УДК 821.112.2-31(Тик Л.)

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ ЛЮДВИГА ТИКА «СТРАНСТВИЕ ФРАНЦА ШТЕРНБАЛЬДА»

Аннотация. Статья посвящена проблеме становления раннеромантической личности в романе Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», исследованию значения духовного странствия героя, меняющего своё мировоззрение во время путешествия от Нюрберга, города, где он учился мастерству живописца, до Рима, места его мечты, центра итальянского искусства. Обращается особое внимание на обоюдное влияние мира и художника друг на друга: на пути к своей мечте, заветному Риму, Франц Штернбальд не только сам взрослеет и формирует свой талант, но происходит и обратное влияние – герой как художник-романтик также изменяет картину Средневековой Европы. В статье выявляются и анализируются те черты, которые, в понимании автора, составляют образ художника в его идеальной законченности.

Ключевые слова: романтизм; художники; путешествия; литературные образы; немецкая литература; немецкие писатели; литературное творчество.

Романтика «стала необходимой частью «немецкой идеологии» того общего мировоззрения, которое было представлено в Германии XVIII века ее философией и художественной литературой» [Берковский 1934: 5]. «Век, когда любовь к прекрасному заново пробудилась и проявляется в самых различных формах» [Тик 1980], провозглашает идеи «всеобщности, терпимости и человеколюбия» [Вакенродер 1980]. Принципиальные изменения, которые происходили во всех видах искусства, «идеи всего романтического движения» наиболее полно «проявились в искусстве слова» [Ботникова 2004: 12]. В частности, появился новый, соответствующий мировосприятию романтиков, тип литературного героя.

Раннеромантический человек «непрерывно маркирован как художник (поэт, музыкант, живописец)» [Фёдоров 2004: 211], что является «предпосылкой и осуществлением целостности» [Фёдоров 2004: 211] героя. Он «носитель мистического чувства», «творец и чародей», «син-

тезирующий в себе прошлое и будущее», «интуитивно познающий в себе неизведанное и скрытое» [Гареева 2010: 66]. Классическим воплощением раннеромантической концепции человека можно считать Генриха фон Офтердингена, героя романа Новалиса, являющегося, прежде всего, универсальным, целостным человеком. Новалис (и в целом романтики) видел поэта «слиянием чувства и разума, вдохновения и мастерства» [Фёдоров 2004: 208]; «поэты, – писал позже А. Штифтер, – священнослужители красоты, и передают нам, ... то, что вечно живет в нас и всегда дарит нам счастье» [Сейбель 2005: 99]; поэт – «синтез всего сущего и в этом аналог бесконечного» [Фёдоров 2004: 208].

Такой тип героя-художника, причастного к искусству и постигающего мир через творчество, является центральным в романе Людвига Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1799).

Франц Штернбальд проходит в романе путь развития и самостановления. В начале произведения юный художник и ученик Альбрехта Дюрера – «наивный и неопытный юноша, плохо разбирающийся в жизни, погружённый в своё “Я”» [Пашигорев 2005, 137]. Покидая родной город, герой отправляется в путешествие: «“Годы странствий” по традиции того времени были завершающим этапом “годов учения”» [Джабраилова 2014: 46]. Однако, в отличие от гётевского Вильгельма Мейстера, который постепенно отходит от идеалов искусства, Франц Штернбальд проходит прямо противоположный путь: «утверждение героя на пути служения искусству» [Джабраилова 2014: 46], приобщение к идеалам творчества. Роман о художнике за свою долгую историю обрел немало различных жанровых модификаций. Типы романа делят на основании «профессиональной ориентации главного героя» (Schriftsteller-Roman, Maler-Roman, Schauspieler-Roman), по принципу центрального сюжета, по принципу биографичности или абстрактности образа главного персонажа [Медведев]. Однако «соотношение внешнего и внутреннего, природы и воспитания, натуры и социума определяет характер и судьбу каждого героя» [Сейбель 2004: 56].

Роман Тика совмещает элементы историчности (упоминание исторических событий и личностей, конкретная география странствий, связь отдельных решений героя с историческим фоном) и поиском персонажа, способного воплотить идеальные представления о судьбе творца. Странствия превращаются в «истинную форму бытия художника» [Джабраилова 2014: 47], некий необходимый элемент для внутреннего становления личности. При этом финальная цель путешествия может быть и вовсе недостижима: «возвращение из странствия лишь возможно, и, если оно вообще состоится, то предполагается в беско-

нечно отдалённом мифическом времени» [Панкова 2005: 107], что говорит о бесконечном времени странствия героя, ведущем к его, художника, непрерывному развитию.

Рисуя картину путешествий Франца Штернбальда, художника, желающего учиться искусству живописи у великих итальянских мастеров, Тик сознательно расширяет пространство его поисков от Нюрберга до Рима. Соотношение художника и мира, в котором он живёт – один из важнейших аспектов романа. На протяжении всего путешествия на Франца Штернбальда влияет окружающий мир, изменяя его восприятие действительности, заставляя пересмотреть свои взгляды и убеждения; однако верно и обратное – художник также влияет на мир. Их взаимодействие обуславливает их дальнейшее развитие. Роман начинается с выхода за ворота Нюрберга, города, где Франц Штернбальд постигал науку живописи и где живёт его учитель Альбрехт Дюрер. Средневековый город у Л. Тика становится «важным компонентом “романтического средневековья”» [Панкова 2005: 105], давая собой базу для создания «некоей социальной, эстетической и моральной утопии» [Панкова 2005: 105]. Нюрберг, прекрасный старинный немецкий город, в котором происходило формирование взглядов героя на мир и искусство, является отправной точкой странствия Франца Штернбальда; сюда же после своих долгих странствий он должен был вернуться, однако роман остался неоконченным.

В поисках своего места в жизни Франц Штернбальд посещает родной дом в небольшой деревушке на берегах Таубера. Здесь, в лесу, возле деревни, он предаётся воспоминаниям детства, которые «оздоравливают его» [Берковский 1934: 45], помогая с поисками себя: «Кто я? – спросил он ... и медленно огляделся. – Почему прошлое с такой силой оживает в моей душе?» [Тик 1987: 23]. Именно в лесу «впервые пробудилось в нём влечение к живописи» [Тик 1987: 22], поэтому, вернувшись, он «вступает в него как в святилище» [Тик 1987: 22]. В романтической эстетике попытки понять мораль, искусство и человека, не освященные религиозным чувством – «спекуляция», «представить себе ту и другую без религии было бы просто дерзостным высокомерием» [Шлейермахер]. Большую роль в становлении Штернбальда как художника-живописца играет природа: именно в лес «первые пробудил в нём влечение к живописи» [Тик 1987: 22]. Искусство в понимании Л. Тика неотделимо от природы, в которой «растворён божественный дух» [Фёдоров 2004: 41], поэтому именно через неё герой находит связь с Богом, постигает секреты мироздания и черпает вдохновение, ведь порой ему даже кажется, что «сама природа, небеса и

шелест леса, и любимое дерево дарят дыхание и жизнь его картинам» [Тик 1987: 23]. «Любовь к природе восходит в систему воспитания художника» [Джабраилова 2014: 48], становится его неотъемлемой составляющей.

Франц Штернвальд погружается в священном лесу в историю своего детства, когда он шестилетним мальчиком собирал на поляне цветы и, встретив белокурую девочку, отдал их ей все, «не оставив себе даже самых своих любимых» [Тик 1987: 24]. В этих цветках можно увидеть связь с голубым цветком Новалиса из его романа «Генрих фон Офтендингер», в котором он стал «символом и целью романтических устремлений» [Ботникова 2004: 144] героя. Схожее происходит и с Францем Штернвальдом: именно это воспоминание детства вело его по жизни, во многом определяя её: «Но среди этой жизни всё слышались ему звуки рога и подобно луне сияло прелестное личико ребёнка, которому он подарил цветы, и во сне он часто протягивал за ним руки, ибо ему мерещилось, что девочка возвращает ему их». Самораспускающийся цветок становится важнейшим символом в религиозно-эстетических статьях Вакенродера, цветы – пролог будущему счастью у Штифтера, они становятся символом, неразрывно связанным с судьбой творца, «заявляют о нём как о художнике, как о поэте, только и способном на высшее деяние» [Фёдоров 2004: 198], стремящимся достичь неуловимый идеал. В знак обретения Франц Штернвальд найдёт альбом с засушенными цветами, который из-за сорванного колеса кареты в суматохе обронит девушка из его детского воспоминания, а позже и свою любовь.

Во многом из-за стремления к поиску своего жизненного пути Франц Штернвальд покидает дом своей матери, ведь вместо тихой и размеренной жизни «дальние страны на тысячи ладов зовут его» [Тик 1987: 28], желание «увидеть воочию всех мастеров, которым доселе поклонялся издалека» [Тик 1987: 28], неудержимой силой влечёт вперёд. Герой в своём вечном путешествии возлагает на себя ответственность за судьбу мира, ведь именно он способен понять божественный замысел: «Неба в робком дерзновеньи / Лишь художник достигает» [Тик 1987: 44]. Его путь – это путь художника, вдохновляющего людей своими произведениями, и открывающего им мир Бога и природы через искусство.

Так как «человек у романтиков “прочитывается” через природу» [Ботникова 2004: 156], на протяжении всего странствия Тик окружает своего героя живописными лесными и горными пейзажами, где каждое явление природы есть знак другого, запредельного и бесконечного,

которые, тонко чувствуемые Штернбальдом как художником, наводят его на мысли об ученичестве искусства у природы, как у великой и всеобъемлющей матери: «Природа – вот кто созидает, всем художествам передает она драгоценности своей великой сокровищницы; мы лишь подражаем природе, наше вдохновение, наши выдумки, наше стремление к новизне и совершенству сродни внимательному взгляду младенца, который не упускает ни одного движения матери...» [Тик 1987: 59]. Визуальное восприятие для Франца Штернбальда, художника, видящего красоту окружающего мира во всём многообразии его красок, является доминантой, что обуславливает окружение его Тиком пейзажами на протяжении всего пути. При виде пробуждающейся ото сна природы он чувствует перерождение: свет, цвет и их переливы восхищают его воображение, «точно магнетической силой влечёт его любовь к небу и земле» [Тик 1987: 108]. Зрительный образ отражается в его душе, воскрешая тягу к поэтическим произведениям, которые «сплетают в узор реальное и ирреальное, оживляя язык благодатной двойной энергией поэтического смысла» [Башляр 2004: 22]. Таким образом, поэзия, как и живопись, является «выражением души» [Башляр 2004: 11] художника, она противопоставляется обычному повседневному слову, помогая представить искусство как «удвоение жизни» [Башляр 2004: 20], которое как бы состязается с ней.

Восхвалению природы посвящены многие стихотворные строки, которые, вторя народным мотивам, также помогают обновлению героя и его поискам жизненного пути: «Любовь, любовь! Прекрасней нет начала; // Прошла зима, // Исчезла тьма, // Весна свободу означала» [Тик 1987: 129]...

Франц чувствует, что божественный дух растворён в природе и искусстве, что искусство неотделимо от природы, питающей его, и что он сам является проводником божественной воли в мир людей, через природу у которой он воодушевленно и страстно учится. Этой же точки зрения придерживается и горный отшельник, который окажется впоследствии потерянным отцом героя: «На детски-простом языке тайно открывает себя нам всемогущий создатель через созданную им природу, ибо органы чувств наши слишком слабы <...>; но он манит нас к себе, и в каждой травинке, в каждом камне скрыт тайный знак, который нельзя ни записать, ни полностью отгадать» [Тик 1987: 138].

Однако странствия Франца пролегают и через города, наполненные простыми людьми, непонимающими искусство, ценящими его только как развлечение: «Голпе не нужно искусство, не нужен идеал, она хочет, чтобы ее развлекали и щекотали ей нервы» [Тик 1987: 186].

Именно в городах чувства непонятости и одиночества чаще всего посещали Франца как «художника – человека феноменальной интуиции, “вдохновения”, “чувства”, с помощью которого и осуществляется постижение сущности мира, его целостности» [Фёдоров 2004: 212]. Он не раз задумывался о том, как хорош был бы мир, если бы все в нём старались постичь божественный замысел мироздания через искусство, причастность к нему как высшему благу: «Однако же если б все люди были художниками или понимали искусство, если б осмелились сохранить чистую душу, незапятнанную и не оробевшую в мирской суете, бесспорно все были бы не в пример счастливее» [Тик 1987: 39]. Именно в обществе людей, старающихся отдалить Франца от его мечты, указать на её несостоятельность или предложить более доступную, повседневную и обыденную альтернативу, он не чувствует способности творить – действительность и повседневность вытесняют из его сердца поэзию, он начинает сомневаться в искусстве и его необходимости: «Никогда еще жизнь действительная не подступала к нему так близко, угрожая вытеснить его внутреннюю, поэтическую жизнь; она и привлекала и вместе отталкивала его, прекрасный образ его фантазии то отчетливо вставал перед его глазами, то отодвигался далеко в глубины души» [Тик 1987: 93]. Важное место в романе занимает противопоставление природы и социума, который «покинут духом, Богом, “мировой душой”» [Фёдоров 2004: 40]; это несоответствие тонко чувствует Франц, именно оно является основной причиной для страданий и непонятости героя.

В итальянской Флоренции Штернвальд более чем когда-либо отдаляется от искусства и, забывая свои прежние устремления, отдаётся радостям раздольной жизни. Здесь он проводит много времени в любовных страстях, оказывая знаки внимания жене своего друга, Леноре, посещая вакхические праздники, где он знакомится с Лаурой, окончание которых соответствует их содержанию: «Разошлись по домам поздно, Лаура и Ленора пошли вместе, куртизанка осталась ночевать у Леныры. И Франц с радостью согласился, когда его пригласили тоже провести там ночь» [Тик 1987: 216].

Образ Леныры в литературе известен как образ печальной, утраченной любви (По «Ворон», Бюргер «Ленора»), воспоминание о которой приносят страдания, в то время как Лаура, напротив, ассоциируется с вдохновляющим весельем (сонеты Петрарки), она – дева-радость. Однако ни одна из них не могла стать музой для Франца Штернвальда и безвозвратно занять его сердце, которое просило об иной, возвышенной, любви даже во время нравственных метаний героя.

Добравшись до Рима, места его мечты, центра итальянского искусства, Франц Штернбальд в обществе своего друга лишь, «превозмогая себя, усваивает его образ мыслей, принуждает себя подавить голос чувства, когда требуется обратиться к разуму» [Тик 1987: 217]. Художник для приспособления к миру обрекает себя на ложь, заглушая душевные порывы, предпочитая следовать за разумом, что обнажает антитезу горячего чувства и холодной рассудочности. Участвуя в собраниях итальянских художников, ведя споры об искусстве, Франц Штернбальд также руководствуется рассудком, который блокирует проявления его пылкой души, отчего он поддается под влияние компании, забывая о назначении творчества и художника.

Здесь происходит его встреча с Камилло, также посещавшим эти споры, но каждый раз «одиноко стоявшем в уголке и едва прислушивавшимся к разговорам» [Тик 1987: 217]. Он, разъярённый суждениями других о «Страшном суде» Буонаротти, своей пламенной речью напомнил Францу об истинном искусстве и о низости того общества, где он сейчас находится, о истинной роли художника: «Вы воображаете, что объясняете искусство, на самом же деле лишь объясняетесь в собственной узости душевной и хотите, чтобы к ней примерялся дух божий, обитающий в художниках – возвышенных подобию творца» [Тик 1987: 219]. Почувствовав в Штернбальде человека, который может его понять, Камилло отводит его к «Страшному суду» и уходит, оставив героя «в спокойствии и одиночестве, почтительными глазами взглянуть на <...> возвышенные творения» и «просить прощение у этих фигур, у духа Микеланджело за то, что свернул на неверный путь» [Тик 1987: 219]. Здесь происходит духовное очищение героя искусством: через своё великое творение Микеланджело напоминает ему о роли его, художника, в этом мире, призывая нести просвещение людям, давать возможность говорить с Богом через свои произведения.

Сразу после этого, в награду за возвращение на путь искусства, судьба дарует Штернбальду встречу с возлюбленной, Марией. Именно она в детстве, будучи ребёнком, зажгла в герое огонёк стремления к прекрасному, заставляя двигаться вперёд, навстречу искусству и именно в ней он обретает всеобъемлющую святую любовь-поклонение, подобное поклонению самой Деве Марии: возлюбленная для Штернбальда – прекрасный идеал, способ приблизиться к Богу, осуществить более полно своё назначение в мире.

Здесь поиски любви Штернбальда обретают своё завершение, и ему кажется, что «вся природа слёт ему свой привет и желает счастья» [Тик 1987: 222]. В минуту душевной радости герой пишет стихотворе-

ние, где снова фигурирует мотив цветка, который теперь распускает свои лепестки, что повторно отсылает нас к голубому цветку Новалиса, символу романтических устремлений: «В путь стремятся, // Вновь томятся // Облака вдали. // Счастье, ты со мной впервые; // Для меня цветы живые // Наконец-то расцвели» [Тик 1987: 222].

Франц Штернвальд в своём путешествии проходит сложный путь, меняющий его мировоззрение как художника: не задумываясь о роли искусства в начале своего пути, он встречается с реальным миром, где к творчеству относятся потребительски, и, презирая таких людей, сам чуть не становится одним из них. Лишь великие художники, вдохновляющие его с детства, говорящие сейчас с ним через свои картины, и чистая любовь к Марии, подталкивающая его к поискам прекрасного, не дают сбиться Штернвальду с пути, возвращая его на путь искусства.

Таким образом, рисуя картину путешествий Франца Штернвальда, Тик раскрывает перед читателем не только бытовую и топографический мир средневековой Европы, но также изображает и духовное странствие героя, выделяя черты личности, составляющие образ художника в его идеальной законченности: визуальное восприятие действительности, слияние чувства и разума, любовь к природе, возвращение через неё к Богу, желание изменить мир и постоянное развитие, подталкивающее героя на вечное странствие.

ЛИТЕРАТУРА

Башляр Г. Избранное: поэтика пространства: пер. с франц. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.

Берковский Н. Я. Литературная теория немецкого романтизма. – М.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 336 с.

Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. – 341 с.

Вакенродер В. Г. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбию в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. унта, 1980. – 639 с. – Режим доступа: http://texts.news/literaturovedenie_1041/vakenroder-neskolko-slov-vseobschnosti-52734.html (дата обращения: 27.10.2018).

Гареева Э. А. Ранний немецкий романтизм как синтез конечного и бесконечного // Вестник ВЭГУ. – 2010. – № 3. – С. 63-67.

Джабраилова М. И. Проблема искусства и художника в романе Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» // Вестник Дагестанского государственного университета. – 2014. – № 3. – С. 46-51.

Медведев А. В. Немецкий роман о музыканте 30-40-х годов XX века: Вопросы внутрижанровой типологии: автореф. ... канд. филол. наук. – Режим доступа: <http://www.disserscat.com/content/nemetskii-roman-o-muzykante-30-40-kh-godov-xx-veka-voprosy-vnutrizhanrovoy-tipologii#ixzz5TUdkSJYw> (дата обращения: 28.09.2018).

Панкова Е. А. Средневековый город в романе Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» // Вестник ВГУ. – 2005. – № 1. – С. 105-113.

Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. Генезис и эволюция. – Ростов н/Д., 2005. – 333 с.

Сейбель Н. Э. Воспитательные концепции А. Штифтера, Г. Флорбера и И. А. Гончарова в романах 1856–1858 годов // Филологический класс. – 2004. – № 11. – С. 55-61.

Сейбель Н. Э. Эссе А. Штифтера «Über Schule und Familie» и роман «Der Nachsommer»: педагогическая теория и художественная практика // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2005. – № 4 (38). – С. 97-103.

Тик Л. Любовные песни немецких миннезингеров // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. унта, 1980. – 639 с. – Режим доступа: http://texts.news/literaturovedenie_1041/tik-lyubovnyie-pesni-nemetskih-52743.htm (дата обращения: 17.11.2018).

Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. – М.: Наука, 1987. – 360 с.

Фёдоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. – М.: Издательство «МИК», 2004. – 368 с.

Шлейермахер Ф. Д. О религии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с. – Режим доступа: http://texts.news/literaturovedenie_1041/shleyermaher-religii-52753.html (дата обращения: 18.10.2018).

REFERENCES

Bashlyar G. Izbrannoe: poetika prostranstva: per. s frants. – М.: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya, 2004. – 376 s.

Berkovskiy N. Ya. Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma. – М.: Izdatel'stvo pisateley v Leningrade, 1934. – 336 s.

Botnikova A. B. Nemetskiy romantizm: dialog khudozhestvennykh form. – Voronezh: Voronezhskiy gosudarstvennyy universitet, 2004. – 341 s.

Vakenroder V. G. Neskol'ko slov o vseobshchnosti, terpimosti i chelovekolyubii v iskusstve // Literaturnye manifesty zapadnoevro-peyskikh romantikov / pod red. A. S. Dmitrieva. – M.: Izd-vo Mosk. unta, 1980. – 639 s. – Rezhim dostupa: http://texts.news/literaturovedenie_1041/vakenroder-neskolko-slov-vseobshchnosti-52734.html (data obrashcheniya: 27.10.2018).

Gareeva E. A. Ranniy nemetskiy romantizm kak sintez konechnogo i beskonechnogo // Vestnik VEGU. – 2010. – № 3. – S. 63-67.

Dzhabrailova M. I. Problema iskusstva i khudozhnika v romane L. Tika «Stranstviya Frantsa Shternbal'da» // Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2014. – № 3. – S. 46-51.

Medvedev A. V. Nemetskiy roman o muzykante 30-40-kh godov XX veka: Voprosy vnutrizhanrovoy tipologii: avtoref. ... kand. fi-lol. nauk. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/nemetski-roman-o-muzykante-30-40-kh-godov-xx-veka-voprosy-vnutrizhanrovoi-tipologii#ixzz5TUdkSJYw> (data obrashcheniya: 28.09.2018).

Pankova E. A. Srednevekovyy gorod v romane L. Tika «Stranstviya Frantsa Shternbal'da» // Vestnik VGU. – 2005. – № 1. – S. 105-113.

Pashigorev V. N. Roman vospitaniya v nemetskoj literature XVIII–XX vekov. Genezis i evolyutsiya. – Rostov n/D., 2005. – 333 s.

Seybel' N. E. Vospitatel'nye kontseptsii A. Shtiftera, G. Flo-bera i I. A. Goncharova v romanakh 1856–1858 godov // Filologicheskiy klass. – 2004. – № 11. – S. 55-61.

Seybel' N. E. Esse A. Shtiftera «Über Schule und Familie» i ro-man «Der Nachsommer»: pedagogicheskaya teoriya i khudozhestvennaya praktika // Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya. – 2005. – № 4 (38). – S. 97-103.

Tik L. Lyubovnye pesni nemetskikh minnezingerov // Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov / pod red. A. S. Dmitrieva. – M.: Izd-vo Mosk. unta, 1980. – 639 s. – Rezhim do-stupa: http://texts.news/literaturovedenie_1041/tik-lyubovnyie-pesni-nemetskih-52743.htm (data obrashcheniya: 17.11.2018).

Tik L. Stranstviya Frantsa Shternbal'da. – M.: Nauka, 1987. – 360 s.

Fedorov F. P. Khudozhestvennyy mir nemetskogo romantizma. – M.: Izdatel'stvo «MIK», 2004. – 368 s.

Shleyermakher F. D. O religii // Literaturnye manifesty zapad-noevropeyskikh romantikov / pod red. A. S. Dmitrieva. – M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1980. – 639 s. – Rezhim dostupa:

http://texts.news/literaturovedenie_1041/shleyermaher-religii-52753.html
(data obrashcheniya: 18.10.2018).

Науч. руководитель: Сейбель Н.Э., д.ф.н., доцент.

АРАБИНА А.В.

(Карлов университет, Прага, Чехия)

УДК 821.111(70)-31(Барт Д.)

«ХИМЕРА» ДЖОНА БАРТА КАК МЕТАРОМАН

Аннотация. Статья посвящена жанровому анализу произведения Джона Барта «Химера». В сюжете были выделены структурно-композиционные особенности, которые говорят о жанровой природе «Химеры». Это метароман, в котором наиболее важна саморефлективная составляющая, и нами показано, как она возникает в результате усложнения структуры. Автором использованы различные приемы, обеспечивающие саморефлексию текста, и одним из важнейших является композиционный принцип *mise en abyme*, или принцип матрешки. Смена рассказчиков, экспликация, интертекст, нарушения хронологии – все это требует участия читателя, которому постоянно напоминают о том, что перед ним вымысел, а не реальная история. Фигура автора также помещается внутрь романа и подчиняется его законам. Автор метаромана переадресует свои функции и читателю, и персонажам, что уравнивает их. Анализ композиционно-жанровых особенностей «Химеры» позволяет уточнить понятие метаромана и выделить его в особое явление.

Ключевые слова: химера; метароманы; саморефлексия текста; американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты.

Джон Барт является одним из самых известных американских писателей-постмодернистов. Он автор более десяти романов, рассказов, а также эссе, в которых представлены его взгляды на литературу. Самые популярные эссе «Литература истощения» («The Literature of Exhaustion», 1967) и «Литература пополнения» («The Literature of Replenishment», 1979) внесли большой вклад в изучение постмодернизма и жанровой природы романов нового типа. В первом эссе Д. Барт писал об исчерпанности эстетики высокого модернизма и интеллектуальной литературы, к которой принадлежал и сам в начале творческого пути. Затем он пришел к выводу, что такие «позднемодернистские чудеса», как «Никчемные тексты» С. Беккета или «Бледный огонь» В. Набокова должны смениться «более демократичной литературой» [Barth 1997: 79]. «Достойной программой» постмодер-

низма он считает синтез домодернистских и модернистских способов письма. По его мнению, «постмодернистский роман стоит выше ссоры между реализмом и ирреализмом, формализмом и “содержательностью”, чистой и идейной литературой, литературой для избранных и кичем» [Barth 1997: 79]. И именно в романе «Химера» была наиболее полно реализована «программа», провозглашенная Д. Бартом, и проявлен его индивидуально-авторский стиль.

Роман «Химера» является пятым произведением Д. Барта и отличается от предыдущих его романов более усложненной техникой письма и структурой. В этот роман вошли три части, связанные между собой и в то же время подобные автономным повестям. Мы покажем, что жанр этого произведения может быть определен как метароман. Приставка «мета-» означает «о себе», «между», «через», поэтому метароман может быть назван «романом о самом себе». В метаромане саморефлективная тенденция постмодернизма стала доминирующим элементом, обуславливающим главенство структуры произведения. Здесь нужно отметить, что саморефлексия в метаромане системна и является попыткой изобразить автономную самоосознанность текста, которая не апеллирует к авторской фигуре, а подчиняет ее себе. Именно такое системное самоосознание и будет являться саморефлексией в художественном произведении.

Открывает роман повесть «Дуньязадиада». В ней Д. Барт пересказывает историю Шахразады из «1001 ночи», но от имени ее младшей сестры Дуньязады. Также автор вводит нового персонажа, брата Шахрияра Шахземана, который впоследствии сыграет роль в зарождении племени амазонок, фигурирующих в дальнейшем повествовании. Это один из способов связи частей в единое целое. Помимо этого, Д. Барт сам появляется в повести в образе Джинна, который перемещается из реальности на страницы книги. Барт-Джинн помогает сестрам, пересказывая истории Шахразаде из настоящей «Книги 1001 ночи», которые она потом будет пересказывать Шахрияру. Такое смешение реального и вымышленного получило название «фабуляция» и было рассмотрено Р. Сколзом как одно из важных свойств метаромана (см. [Scholes 1980]).

Классическая сюжетная линия «1001 ночи» постоянно присутствует в повести: после измены своей жены царь Шахрияр каждую ночь похищал и насиловал невинных девушек, убивая их к утру до тех пор, пока не встретил Шахразаду. В конце повести Дуньязаде предстоит выбор: убить своего жениха Шахземана, тем самым погубив и себя с сестрой, либо же оставить ему жизнь, возможно, сохраняя жизнь также и Шахразаде. Д. Барт вовлекает читателя в создание романа,

оставляя финал этой повести открытым, тем самым расширяя интерпретационное поле, присущее классическому повествованию.

Следующие повести, «Персеида» и «Беллерофониада», включены в мифологический интертекст. «Персеида» повествует о жизни героя Персея после того, как он убил Медузу. Повествование ведется от лица главного героя, однако его голос часто смешивается с голосом автора, создавая сложную структуру основного рассказа. В этой повести Д. Барт также выходит за рамки классического мифа, представляя Персея человеком среднего возраста, который испытывает экзистенциальный кризис. По словам самого персонажа, он чувствует, будто «каменеет из-за запоздалого излучения Медузой» [Барт 2013: 89]. Узнав о том, что Афина создала новую Медузу, которая, напротив, может обращать камень в плоть, Персей решает повторить свое путешествие, надеясь вернуть себе былую славу. Однако вскоре он понимает, что это невозможно, потому как он «был, и никуда от этого не деться, хоть это и сулит больше бед, чем побед, одним из Зевсидов, треклятым легендарным героем» [Барт 2013: 148]. После того, как он это осознает, он решает отказаться от своего намерения вернуть молодость и, следовательно, снова стать героем, потому как влюбляется в Новую Медузу. Жертвывая своими желаниями ради любви, он становится звездой и, таким образом, получает бессмертие. Такое наделение персонажа идентифицирующей функцией является свойственным метароману приемом, позволяющим обратить внимание читателя на произведение как на выдумку.

Последняя повесть «Беллерофониада» является самой сложной по своей структуре. Сюжет является схожим с сюжетом «Персеиды», хотя их главные герои и являются антагонистами: Беллерофон, прославившийся убийством Химеры, теперь же мужчина средних лет, сомневается в действительности своего геройства, желая получить бессмертие, ради которого готов совершать подвиги вновь. На такие сомнения его подвигает найденная им повесть «Персеида», являющаяся бартовским пересказом классического мифа.

Как и предыдущие повести, «Беллерофониада» наделена полифонией, однако в этот раз столь обширной, что порой читателю сложно понять, кто именно сейчас говорит. Помимо полифонии, Д. Барт вставляет в «Беллерофониаду» вырезки из своих интервью, лекций, а также предыдущих романов, создавая многоуровневое повествование и тем самым делая текст саморефлексивным. Беллерофон рассказывает историю своей жизни, при этом его повествование прерывают его любовница Меланиппа, жена Филоноя и сам Барт. Так, например, одно предложение мог начать Беллерофон, но заканчивал его уже Д. Барт:

«Мы были юношами; Делиад симпатичен, как симпатичны все смертные, но Беллер, замерший на берегу Истма с залитыми лучами заходящего солнца медными кудрями, – божествен!» [Барт 2013: 180].

Однако, в отличие от Персея, Беллерофон не желает отказываться от статуса героя во что бы то ни стало, за что его прокликает Зевс. Беллерофон обретает бессмертие, но не такое, каким он его себе представлял: он будет вечно существовать как текст «Беллерофониады», а не как ее отдельный персонаж.

Саморефлексия метаромана достигается смещением повествовательного центра произведения, что позволяет ему обращать внимание читателя на свою вымышленность и оставлять простор для различных интерпретативных вариаций, от которых и будет зависеть окончательная форма произведения. Произведения метапрозы состоят из различных сконструированных миров, при этом их структура умышленно лишена центра. Именно нагромождение структур и изначальное признание себя вымыслом делает метароман мобильным настолько, что читатель сам наделяет произведение смыслом, который будет одним из бесконечно возможных.

Достигнуть смещения повествовательного центра помогают такие литературные приемы, как изменение структурного устройства произведения, статуса автора, функций персонажей, прием остранения, фабуляция, историографическое описание и другие. Эти приемы позволяют выдвинуть на первый план структуру произведения, а также стереть границы между реальностью и вымыслом.

Саморефлексия в «Химере» во многом обусловлена ее специфической структурой. Наиболее важным приемом для достижения саморефлексии текста является *mise en abyme*, или принцип матрешки (*mise en abyme* в буквальном переводе с французского означает «помещение в бездну»), т.е. наслоение повествовательных линий, которые могут быть вовсе не связаны друг с другом и введены, чтобы привлечь внимание читателя к структурному устройству произведения. Благодаря использованию этого приема Д. Барт выводит на первый план структуру текста и децентрирует ее, что позволяет нам говорить о «структуре структур» [Деррида 1995: 14], чем обычно обуславливается композиционное строение «история в истории в истории». При этом каждая отдельная структура может не взаимодействовать с соседней, поэтому их конечная форма и складывается из интерпретативного опыта читателя. В *mise en abyme* саморефлексия текста достигается благодаря смене рассказчиков или точек зрения, а также переходом на другой уровень повествования, что меняет точку рецепции на точку

референции. Таким образом, в произведении формируются различные пласты повествования с различными включенными в него конструкциями, создавая диегетическое отклонение от основного повествования.

По Ж. Женетту, «вторичный рассказ может быть по отношению к первичному либо гомодиегетическим, то есть касающимся тех же персонажей, которые действуют в основном рассказе (например, рассказы Одиссея в доме Алкиноя), либо гетеродиегетическим, то есть касающимся совершенно других действующих лиц и, вообще говоря, представляющим собой историю, не связанную по смежности с первичной (что, конечно, не исключает связей иного порядка – например, по аналогии, по контрасту и т. д.); такова, например, “Повесть о безрассудно-любопытном” в “Дон Кихоте”» [Женетт 1998: 230–231]. И если эти два типа «не абсолютно противостоят друг другу», то «абсолютной является разница в нарративном статусе между историей, прямо излагаемой повествователем (“автором”), и историей, излагаемой внутри этой истории при посредстве одного из ее участников (персонажа или чего-то другого); в последнем случае перед нами история второго порядка». Ж. Женетт предлагает условно обозначить эту формальную оппозицию, «назвав первый уровень диегетическим, а второй – метадиегетическим, каким бы ни было содержательное соотношение между ними» [Женетт 1998: 231].

В повестях, входящих в «Химеру», отношения вставных историй к основному повествованию будут различны. Помимо этого, все рассказы обладают повествовательной анахронией: несоответствиями между порядком истории и порядком повествования [Женетт 1998: 232]. Так, первая повесть в «Химере» начинается с диалога Дуньязды с ее мужем Шахземаном, но прерывается вставной историей с аналептическим отношением к главному повествованию, то есть описывающей предшествующие события: «– И тут я, как обычно, прервала свою сестру, сказав: “До чего же ловка ты со словами, Шахразда...”» [Барт 2013: 15]. Далее следует описание одной из ночей, проведенных Шахраздой с царем Шахрияром, которая прерывается аналепсисом: «Три с третью года назад, когда царь Шахрияр еженощно брал невинную девушку и овладевал ею, чтобы поутру казнить <...> Моя сестра была студенткой последнего курса, специализирующейся по гуманитарным наукам <...> Она была столь устрешена бедственным положением народа, что бросила в середине последнего семестра учебу, чтобы полностью сосредоточиться на исследовательской работе и отыскать путь, как предотвратить дальнейшие казни наших сестер и уберечь страну от краха, к которому вел ее Шахрияр» [Барт 2013: 17]. Таким

образом, происходит гомодиегетический сдвиг повествования, создавая новый текстовый уровень в общей структуре *mise en abyme*.

Так же Д. Барт поступает и в последующих повестях, «Персеиде» и «Беллерофониаде»: главные герои рассказывают о событиях, предшествующих настоящему времени их речи. Все события излагаются от первого лица, специально создавая впечатление, что они происходят в настоящем времени, т.е. претендуя на главное повествование. Такой прием позволяет оставлять читателя вовлеченным в процесс чтения, и, по сути, им будет двигать желание вернуться к «настоящему» настоящему моменту, что он сможет сделать, только достигнув конца повести.

Помимо гомодиегетических отклонений, в повестях также присутствуют и гетеродиегетические. В «Дуньязадиаде» такое отклонение совершается, благодаря введению фигуры Джинна-Барта. Джинн рассказывает свою историю, создавая гетеродиегетический разрыв с основным повествованием: «Мой план, – рассказывал он нам, – установить, куда следует идти, а для этого выяснить, где я сейчас нахожусь, предварительно определив, где я был раньше – где были мы все. В болотах Мэриленда встречается такая улитка – возможно, я ее выдумал, которая строит свою раковину из всего, что только ни попадетс ей на пути...» [Барт 2013: 22]. При этом история Джинна будет иметь двойственное временное отношение к основному повествованию. Так как Джинном является сам автор, то, следовательно, к основному повествованию он будет относиться и пролептически, и аналептически: ведь на самом деле он уже знает исход своей повести, которым делится с Шахразадой и Дуньяздой, создавая двойной пролепсис и, следовательно, не только усложняя структуру произведения, но также и расширяя границы повествования. Если же брать во внимание Джинна только как персонажа повести, то к главному повествованию он относится аналептически, так как он принимал участие в развитии истории до настоящего времени повести.

Подобным образом будет совершено одно из гетеродиегетических отклонений в «Беллерофониаде»: на этот раз Д. Барт появится в образе Полиида, учителя юного Беллера, также принимая непосредственное участие в судьбе героя, а впоследствии «обратит его в версию Беллерофоновой жизни» [Барт 2013: 162], т.е. напишет «Беллерофониаду». При этом Д. Барт оставляет Полииду волшебные способности джинна: «Иногда его магия изменяла ему, когда он к ней обращался» [Барт 2013: 177], и эта экспликация подсказывает, что это один и тот же персонаж. Это один из способов обнаружения структуры текста и его саморефлексии в общей композиции *mise en abyme*.

После того как рассказы главных героев возвращаются к моменту их речи, дальнейшее композиционное устройство повестей различается. Так, например, в «Дуньязадиаде» после окончания истории Дуньязады последует очередная вставная история: на этот раз рассказчиком станет Шахземан. Его рассказ хронологически будет самым ранним из всей повести, то есть произойдет еще один сдвиг гомодиегитического характера: «Шесть лет тому назад я считал себя счастливейшим человеком на свете» [Барт 2013: 57]. После истории Шахземана повествование вернется к настоящему моменту, оставляя открытым финал истории Дуньязады. Напротив, в «Персеиде» финал закрыт, диалог Медузы и Персея линейен и не прерывается вставной историей.

В «Беллерофониаде» финал является наиболее сложным. В конце рассказа Беллерофона выяснится, что эту предшествующую настоящему моменту историю написал он сам, а не Меланиппа, как о том говорилось в начале повести: «Я, собственным голосом декламируя вслух свою историю амазонке Меланиппе...» [Барт 2013: 162], и далее: «Ради бога, Меланиппа, запиши!» [Барт 2013: 169]. Но Меланиппа отрицает свое авторство: «Я из этого не писала ничего; это все твои дела, до последнего слова» [Барт 2013: 327]. Таким образом, Д. Барт создает двойную мистификацию автора, – ведь уже известно, что историю Беллерофона написал Полиид. Следовательно, автор переводит предшествующую этой сцене историю на псеводиегетический уровень повествования, тем самым создавая очередную текстовую рефлексию в структуре *mise en abyme*. Завершает «Беллерофониаду» диалог Полиида с Беллерофоном, где доминирует фабулятивная функция.

В двух повестях присутствуют послесловия. В «Персеиде» послесловие Барта-Автора сливается с голосом Персея: «Я доволен <...> Доброй ночи» [Барт 2013: 158]. В «Дуньязадиаде» после окончания главного повествования следует послесловие Джинна-Барта: «Альф Лайла Ва Лайла, Книга Тысячи и Одной Ночи – не история Шахразады, а история истории ее историй <...> Если бы я смог сочинить столь же восхитительную историю, она бы повествовала о малышке Дуньязаде и ее женихе, которые проводят за одну темную ночь тысячу других ночей и утром обнимают друг друга» [Барт 2013: 71]. Данное послесловие будет являться метадиегетическим отклонением, так как он образует дистанцию между основным миром истории и рефлексивным повествованием [Муравьева 2013: 363], а также не относится к основному повествованию. Помимо этого, данное послесловие обращает внимание на повесть как на вымысел, что создает дополнительную текстовую саморефлексию.

Последнее, что хотелось бы отметить, это присутствие в повестях референтной дистанции, присущей *mise en abyme*. Помимо экспликации персонажей, существуют также и лексические повторы, позволяющие читателю референтно связать повести в единое произведение. Таковыми являются пожелания персонажей друг другу «Доброй ночи», «Доброго дня» и «Доброго вечера». Основное повествование в «Дуньязадиаде» кончается словами «Доброе утро», «Персеида» начинается со слов «Добрый вечер» и кончается словами «Доброй ночи», а «Беллерофониада» начинается со слов «Доброй ночи». Роман вмещает в себя сами повести в системе *mise en abyme*, но при этом, повести сами вмещают в себя друг друга: так, Шахрияр дал жизнь амазонкам в «Дуньязадиаде», одной из этих амазонок была Каликса, персонаж «Персеиды»; Беллерофон в начале «Беллерофониады» находит повесть «Персеида». Экспликация помогает поместить именно структуру на первый план и обратить на это внимание читателя.

Таким образом, мы видим, что роман «Химера» имеет сложное устройство, где происходит наращивание текстовых конструкций в системе *mise en abyme*. Повествовательный центр оказывается смещен, так как Д. Барт фокусируется на аналептическом отклонении от центрального повествования. В «Химере» принцип *mise en abyme* реализуется в следующих аспектах:

- анахрония;
- рефлексивные диегетические сдвиги и умышленные отклонения от центрального повествования;
- референтная дистанция;
- металепсис.

Mise en abyme является одним из главных приемов, обеспечивающих саморефлексию текста, потому как благодаря ему акцентируется симулятивное устройство метаромана, суть которого может скрываться за множеством невязанных структур. Метароман требует участия читателя, что также расширяет границы между реальностью и вымышленностью. «Химера» Д. Барта является одним из ярких примеров метаромана. На наш взгляд, это сложное явление, требующее тщательного изучения, которое предлагает литературоведу немало интересных и перспективных задач. Этот жанр находится в отношениях притяжения-отталкивания с традициями модернизма: с так называемой «университетской» литературой, с поздней прозой В. Набокова. Элементы саморефлексии были свойственны и произведениям предшествующих эпох (они есть и в «Дон Кихоте» Сервантеса, и в «Анне Карениной» Толстого). Во второй половине XX в. с появлением мета-

романа мы увидели развитие одного из принципов романной структуры, который оказался важнейшим для рождения нового жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Д. Химера / пер. В. Е. Лапицкого. – СПб.: АЗБУКА, 2013. – 350 с.

Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. «Филология». – 1995. – № 5. – С. 11-32.

Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.

Муравьева Л. Е. Mise en abyme: Нарративная дистанция // Вестник Нижегород. ун-та им. Лобачевского. Сер. «Иностранные языки». – 2013. – № 4 (2). – С. 362-365.

Barth J. The Friday Book, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided Essays and Other Nonfiction. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

Scholes R. Fabulation and Metafiction. – Urbana: University of Illinois Press, 1980.

REFERENCES

Bart D. Khimera / per. V. E. Lapitskogo. – SPb.: AZBUKA, 2013. – 350 с.

Derrida Zh. Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnykh nauk // Vestnik Mosk. gos. un-ta. Ser. «Filologiya». – 1995. – № 5. – S. 11-32.

Zhenett Zh. Figury: v 2 t. – M.: Izd.-vo im. Sabashnikovykh, 1998. – 944 s.

Murav'eva L. E. Mise en abyme: Narrativnaya distantsiya // Vestnik Nizhegorod. un-ta im. Lobachevskogo. Ser. «Inostrannye yazyki». – 2013. – № 4 (2). – S. 362-365.

Barth J. The Friday Book, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided Essays and Other Nonfiction. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

Scholes R. Fabulation and Metafiction. – Urbana: University of Illinois Press, 1980.

Науч. руководитель: Верина У.Ю., к.ф.н, доцент.

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

ЕРОШЕВСКАЯ М.В.

(Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1-1(Одоевцева И.)

ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ В ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ «ДВОР ЧУДЕС» И. ОДОЕВЦЕВОЙ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению поэтического сборника Ирины Одоевцевой «Двор чудес». Анализ и интерпретация содержащихся в нём стихотворений позволили выявить группу текстов, объединённых развитием общего событийного ряда. Формально эти стихотворения в структуре сборника не выделены как циклическое образование, но их единство обеспечивается изменением лирической героини под воздействием развития её любовных отношений. Также формированию неформализованного цикла способствуют повторяющиеся мотивы (мотивы сна, призрачности, масочности, неразделённой любви, одиночества, превращения и т. д.) и образы (лирической героини, возлюбленного, луны, статуи, кошки и т. д.). Динамика событийного движения, перипетии отношений с возлюбленным обнаруживают лирический сюжет, в котором лирическая героиня переходит от состояния полной «растворённости» в своём возлюбленном, от стремления защищать его от бед к абсолютному равнодушию и выходу из ситуации неразделённой любви. Лирическая героиня не единственная форма субъектности, представленная в сборнике, но там, где есть её образ, оформляется любовный сюжет. При этом нельзя утверждать, что выделенный сюжет – сюжет всего сборника: образ лирической героини лишь укрупняет выявленное нами сюжетное начало. Не все стихотворения, вошедшие в сборник «Двор чудес», посвящены развитию любовных отношений. Особое внимание уделено стихотворениям, которые объединены темой любви, раскрывающейся посредством любовной истории лирической героини: «Ты заснул тревожным сном...», «За старой сосной зелена скамья...», «Сон», «Баллада о Роберте Пентегью», «Он сказал: "Прощайте, дорогая!.."», «С луны так сладостно и верно веет...», «Саламандра», «Поэт», «Под окном охрипшая ворона...». Остальные сти-

хотворения сборника позволяют дать нюансировку переживаний лирической героини и в целом развития любовной темы.

Ключевые слова: поэтические образы; лирическая героиня; литературные мотивы; лирические сюжеты; поэтические циклы.

Ирина Одоевцева вошла в литературу в 1920 году, прочитав свою «Балладу о толчёном стекле» на приёме, который организовал Н. Гумилёв, по случаю приезда из Москвы Андрея Белого. С этого момента начинается активная творческая деятельность поэтессы, и она входит в литературные круги, в первую очередь, как автор-баллажник и талантливая ученица Н. Гумилёва. Одоевцева получила известность и признание в литературной критике наравне с А. Ахматовой, М. Цветаевой и З. Гиппиус.

Творчество Ирины Одоевцевой, в особенности поэтическое, является мало изученным в связи с принадлежностью поэтессы к русской эмиграции первой волны. Зачастую исследователи обращаются к изучению мемуарной прозы Одоевцевой. [Кириллова 2004]; [Кузнецова 2005]. Так как интерес к творчеству эмигрантов актуален и в настоящее время, а поэтическое наследие поэтессы оказалось за пределами внимания литературоведов, мы обратились к её первому поэтическому сборнику «Двор чудес» (1920-1921) с целью исследовать его с точки зрения особенностей сюжетостроения и циклизации. Теоретические аспекты этого явления поднимались в работах Н. В. Барковской, У. Ю. Веринной, Л. Д. Гутриной, В. Ю. Жибуль, М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко и др. [Барковская 2016]; [Дарвин 1994]; [Фоменко 1992]. Опора на их труды позволяет выдвинуть предположение о наличии в произведении И. Одоевцевой установки на лирическую циклизацию.

«Двор чудес» по форме напоминает поэтический сборник, но внутри него есть стремление автора к большему единству стихотворений, что характерно для книги стихов. В то же время структура сборника не настолько плотная, чтобы говорить о «Дворе чудес» как о поэтической книге. Так, в процессе анализа стихотворений сборника был выявлен ряд текстов, находящихся в отношениях взаимообусловленности и взаимодополняемости. Это позволяет говорить о том, что внутри сборника возникает цикл стихотворений, композиционно не выделенный автором и существующий в неформализованном виде. Тем не менее, он отчётливо прочитывается в единстве тематики, образного ряда и мотивном комплексе. Кроме того, неформализованный цикл стихотворений объединяется любовным сюжетом, носителем

которого становится лирическая героиня и который раскрывает её историю любви. На наш взгляд, основу лирического сюжета составляют стихотворения: «Ты заснул тревожным сном...», «За старой сосной зеленела скамья...», «Сон», «Баллада о Роберте Пентегью», «Он сказал: «Прощайте, дорогая!..», «С луны так сладостно и верно веет...», «Саламандра», «Поэт», «Под окном охрипшая ворона...». Проследим развитие этого сюжета посредством указанных текстов.

Интерпретация стихотворения «**Ты заснул тревожным сном...**» обнаруживает следующую исходную ситуацию: лирическая героиня безответно влюблена. Тем не менее, она настойчиво стремится тоже стать любимой и прорваться во внутренний мир возлюбленного, чтобы сократить существующую между ними дистанцию. Отчасти ей это удастся, потому что она проникает в сон возлюбленного, но он остаётся далёк от неё как духовно, так и физически. Их воссоединение невозможно, поскольку чувства и желание быть рядом есть только со стороны лирической героини. Она, как «белый голубь», мысленно «вьётся» около своего возлюбленного, хочет сказать ему о своей любви, но не может, потому что он «с другой во сне» и не услышит её.

Несмотря на наличие в стихотворении двух персонажей, представлено рефлектирующее сознание только лирической героини. С его помощью читатель получает возможность вместе с ней перемещаться в рамках художественного мира стихотворения. Заметим, что во всех стихотворениях, представляющих любовный сюжет, раскрывается внутренний мир только лирической героини, с помощью которого и демонстрируются изменения как в событийном ряде, так и непосредственно с лирической героиней. Таким образом, завязкой сюжета является ситуация безответной любви.

Мотив сна, посредством которого организовано стихотворение «Ты заснул тревожным сном...», становится сюжетообразующим и для стихотворения «**За старой сосной зеленела скамья...**», которое напрямую не связано с разворачивающейся любовной историей, но всё же имеет для нее большое значение.

Композиционно оно делится на две части: сон лирической героини и момент пробуждения. Косвенная связь с любовной историей осуществляется за счёт того, что во сне отражаются все переживания лирической героини, которые она испытывает в реальной жизни и которые отчасти наметились в стихотворении «Ты заснул тревожным сном...», – страх одиночества, незащищённость от внешнего мира, ожидание опасности.

Обратим внимание на то, что если в предыдущем стихотворении сон снился возлюбленному, то теперь он снится лирической героине. Сон даёт возможность лирической героине найти для себя выход из ситуации. Проснувшись, она понимает, что ей не нужен «храбрый мальчик» и «добрый медведь», чтобы чувствовать защищённость, умиротворение, а главное – любовь. В финале появляется образ поэта, который способен избавить её от душевных страданий и дать ей любовь, способную разрушить все страхи и которую не смог дать её возлюбленный.

В контексте любовного сюжета стихотворение «За старой сосной зеленела скамья...» должно занимать позицию после стихотворения «Поэт», где также появляется образ поэта, прототипом которого является Н. Гумилёв – учитель и друг И. Одоевцевой, и перед стихотворением «Под окном охрипшая ворона...», которое завершает историю любви и в котором лирическая героиня избавляется от болезненного чувства и мстит бывшему возлюбленному. Образ поэта обращает вектор развития сюжета неразделённой любви в сторону сюжета о поэтической реализации лирической героини, высвобождения её творческой энергии за счёт освобождения от болезненных чувств.

Многоточие, с которого начинается стихотворение «Сон», подчёркивает значение мотива сна, организующего предыдущие стихотворения. Это позволяет включить также стихотворение «Сон» в развёртку любовного сюжета, где мотив сна является ведущим. Указанный мотив сопровождается балладным антуражем, что указывает на мистический характер образа лирической героини и всего происходящего.

В стихотворении «Сон», в отличие от стихотворения «Ты заснул тревожным сном...», лирическая героиня не просто духовно существует рядом со своим возлюбленным, она приходит к его дому и пытается добиться встречи с ним, прибегая при этом к обрядовым действиям: лирическая героиня вбивает гвоздь в ворота.

Очевидно, что такой поступок является призывом обратить на себя внимание, ведь сразу после того, как она вбивает гвоздь, появляется её возлюбленный. Он и лирическая героиня всё так же дистанцированы друг от друга и внутренне и внешне. Внешняя дистанция подчёркивается реальной границей между ними – ворота, а мотив «неузнавания» актуализирует духовную отдалённость персонажей («Ты на меня взглянул, как будто я – прохожий...»). В финале возлюбленный обращается к лирической героине так, как будто она призрак умершего человека: «Нехорошо людей во сне тревожить, Вам разве мало дня?». В его словах проглядывает желание забыть о ней.

Так, в этом стихотворении с помощью мотива сна намечается поворот в развитии лирического сюжета. С одной стороны, любовь всё так же не взаимна, но, с другой стороны, впервые появляется ответная реакция возлюбленного: он узнал лирическую героиню, хотя и не был рад её появлению. В четвёртой строфе лирическая героиня говорит о том, что возлюбленный вышел, взглянув на неё, как на «прохожего», то есть как на незнакомку. Лирическая героиня как будто предсказывает его неспособность разделить её чувства, что раскрывается в мотиве разрыва, представленном в «**Балладе о Роберте Пентегью**».

С логикой лирического сюжета балладу связывает, во-первых, образ лирической героини, а, во-вторых, любовная тема, которая и составляет его основу. Но здесь тема любви представлена опосредованно, через образы героев ролевой лирики. Сюжет баллады И. Одоевцева заимствует из сказки французского писателя Жерара Монкомбля «Девять жизней одного кота» и сказки английского фольклора «Его величество король Томас». Из каждой сказки поэтесса берёт некоторые элементы, усложняет сюжетную структуру и создаёт принципиально иной балладный сюжет, раскрывающий развитие любовной истории лирической героини и возлюбленного. Для того чтобы прояснить взаимосвязь любовной темы с героями ролевой лирики, обратимся к сюжету сказки «Девять жизней одного кота» Жерара Монкомбля. В каждой её главе кот не существует сам по себе, у него всегда есть верный спутник, чаще всего это женщина, также в этой роли может выступать мужчина, а в одной из глав – это кот. Кажется, что реинкарнирует не только кот, но и тот, кто составляет с ним пару. Итак, можно сделать вывод, что в балладе Роберт Пентегью – это одна из жизней кота, а Молли Грей – это тот второй субъект, который через каждую жизнь проходит с котом. Поэтому, когда умирает Молли Грей, жизнь кота, которую он проживает здесь и сейчас, тоже теряет смысл, и ему нужно умереть, чтобы перевоплотиться и вновь встретиться с ней.

В финале лирическая героиня говорит: «Когда же умрёт моя Молли Грей?». Таким образом, она находит своё отражение в образе кота Роберта Пентегью. Лирическая героиня тоже Роберт Пентегью, потому что она находится в такой же ситуации, как и он: она ждёт свою «Молли Грей». В этом ожидании воплощается выделенный нами лирический сюжет, согласно которому лирическая героиня стремится к соединению со своим возлюбленным. В этой балладе оно возможно только посредством смерти влюблённых. Условие смерти – взаимная любовь, которой нет между лирической героиней и её возлюбленным, следовательно, невозможна и сама смерть с последующим их соединением.

Так, наметившийся в балладе мотив разрыва в полной мере реализуется в стихотворении «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...», которое начинается словами возлюбленного, окончательно отдаляющегося от лирической героини: он говорит о том, что покидает её. Лирическая героиня и на этот раз не вступает с ним в диалог и молча уходит. Всё стихотворение представляет собой переживание лирической героиней болезненного разрыва в одиночестве.

Центральное событие – это событие метаморфозы, которое оформляется посредством мотива превращения. Лирическая героиня принимает решение поменяться местами с мраморной статуей, которое объясняется желанием победить свои чувства посредством окаменения. Приняв решение стать статуей в метафорическом смысле, она надеялась, что «окаменелые чувства» не дадут ей чувствовать душевную боль, но после она понимает, что превращение было напрасным. Любовь, хотя и безответная, берёт верх, поэтому теперь лирическая героиня обречена на вечное страдание.

Так, произошло только внешнее окаменение: внутри лирической героини непрестанно происходит душевная работа, её чувства всё так же «горят», но теперь они «заточены» в камень, который не даёт им выхода и позволяет «надеть» маску равнодушия и безразличия на лирическую героиню. В конце концов, она остаётся предельно одинокой в огромном мире, а возлюбленный покидает навсегда без единого шанса на возвращение.

Событие ухода возлюбленного – пуант, который изменяет развитие сюжета любовной истории. Если до стихотворения «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...» лирическая героиня пыталась добиться взаимной любви, стать ближе к своему возлюбленному, то после – возникает абсолютно противоположная ситуация.

Так, закономерно, что в стихотворении «С луны так сладостно и верно вест...» возникает новый виток сюжетного движения после кульминационного разрыва в «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...». С самой первой строки даётся некая надежда на счастье и любовь: «С луны так сладостно и верно вест великое предчувствие любви...». К тому же первым появляется образ луны – классический символ любви. Но дальше постепенно это «предчувствие любви» разрушается. Разбитое сердце лирической героини уже не верит, что в жизни может быть счастье, а главное – счастливая любовь. Печальный опыт любви не даёт поверить в лучшее: «Но верить счастью печаль не смеет...».

В этом стихотворении дистанцированность лирической героини и её возлюбленного показана в высшей степени проявления, поскольку

он не узнал её даже на портрете, она для него стала совершенно незнакомым человеком (в стихотворении «Сон» возлюбленный всё-таки узнаёт лирическую героиню). Отметим также, что если в стихотворениях «Сон» и «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...» возлюбленный лирической героини видит её лично, то здесь он смотрит лишь на её портрет, который является своеобразным барьером между ними. Её слова: «Я знаю, это будет. Знаю даже, Что долго будешь ты по мне грустить и никогда другую не полюбишь» создают ещё больший эффект отдалённости от возлюбленного: лирическая героиня как будто находится вне времени и пространства, ей дано знание, которое не доступно больше никому. Необычность образа лирической героини, проявлявшаяся ранее, усиливает её отдалённость от возлюбленного. В третьей строфе создаётся ощущение, будто лирическая героиня никогда не была даже знакома со своим возлюбленным, но в словах «...Знаю даже, Что долго будешь ты по мне грустить...» оно развенчивается за счёт предвидения лирической героиней будущего. Исходя из этого, можно полагать, что всё-таки когда-то давно любовь между лирической героиней и её возлюбленным была, но читателям она представлена лишь отдельным эпизодом её завершения.

Также можно заметить и временную дистанцию между персонажами в словах лирической героини: «...Тебе ответят, Кто я была и что меня уж нет». Они не могут быть вместе не только потому, что любовь не взаимна, а ещё и потому что она и её любимый живут в разное время, и единственная связующая нить – это портрет лирической героини.

В четвёртой строфе возлюбленный говорит о том, что любовь всё-таки могла бы быть: «Вот эту женщину я б мог любить». Эти слова подтверждают мысль о том, что в прошлом лирическая героиня была влюблена взаимно. В предыдущих же рассмотренных нами стихотворениях нет ни единого намёка на любовь к лирической героине со стороны возлюбленного. Также ясно, что и в будущем любовь тоже невозможна.

В этом стихотворении история любви подходит к логическому завершению, лирическая героиня перестаёт бороться за любовь и оставляет её внутри себя как болезненное, но всё-таки дорогое сердцу воспоминание. Мотив превращения получает новый обертон: с лирической героиней начинают происходить внутренние, не только внешние изменения (как в «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...»). Названный мотив позволяет поменять лирическую героиню и возлюбленного местами: она его оставляет так же, как когда-то оставил её он.

Баллада «Саламандра» развивает начавшееся изменение в лирической героине, а, следовательно, и в сюжете. Происходит усиление и нарастание звучания мотива превращения, который подкрепляется мотивом сна, потому что все метаморфозы происходят именно во сне. Эти мотивы обнаруживают драму в душе лирической героини, так как она утрачивает свою цельность, теряя душу-саламандру. Это влечёт за собой глубокие изменения во внутреннем мире лирической героини и поворачивает ход событий в другое русло.

Так, телесное и духовное лирической героини оказываются разьединенными. Оставшись только со своим телесным началом, лирическая героиня пытается догнать душу, убегающую от неё, минуя и спящий город, и сад, и аллею, образы которых встречались ранее, и оказывается в новом пространстве – цветущий луг, где находятся такие же души в виде разных существ. Создаётся картинка не совсем канонического образа рая. Но всё разрушается с появлением крокодила, ужасно-чудовища.

Во всеобщем хаосе и ужасе в лирическую героиню запрыгивает тритон, являющийся одной из душ на лугу, чтобы спастись. Таким образом, внутри неё оказывается чужая душа, и это влечёт за собой изменения внутреннего мира лирической героини, отразившиеся в реальном мире: она грубо отталкивает свою сестру, забывает о церковном празднике, на отца она смотрит как на «чужого и нового» для неё человека.

Она меняет своё отношение не только к родным людям, но и к своему возлюбленному: теперь не он причиняет ей боль, а она ему. Кажется, что лирическая героиня не может управлять своей новой внутренней сущностью, находящейся в конфликте со всем внешним миром: разумом она понимает, что «В сад пришёл любимый мною», которого она ждала, но при этом в её словах в диалоге с ним звучит издёвка над его чувствами.

Так, духовная метаморфоза завершает физическую (в стихотворении «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...»). Это замечание важно, поскольку полностью изменившийся образ лирической героини влечёт за собой изменения во взаимоотношениях с возлюбленным, и, как следствие, в сюжете.

Стихотворение «Под окном охрипшая ворона...» закольцовывает лирический сюжет на уровне хронотопа. Лирическая героиня и её возлюбленный снова оказываются в его комнате, как и в стихотворении «Ты заснул тревожным сном...». Но смысловая составляющая этого стихотворения и характеристика образа лирической героини со-

вершенно другие, нежели в стихотворении «Ты заснул тревожным сном...», так как лирическая героиня предстаёт полностью изменившимся человеком, что служит причиной изменений и в событийном ходе. Так, «кольцо» оказывается только внешним и служит способом освобождения лирической героини из круга очарованности.

Во второй строфе лирическая героиня снова проникает в сон своего возлюбленного. Её слова: «И теперь тебе, я знаю, снится, Что ты в комнате своей сидишь» заставляют усомниться в реальности происходящего. Возможно, что всё, что произойдёт в дальнейшем, – это только сон возлюбленного лирической героини, который подсознательно боится мести женщины, жестоко им обиженной.

После всех превращений лирическая героиня наделяется сверхчеловеческими чертами, которые ставят её выше возлюбленного, поэтому теперь не лирическая героиня находится в его власти, а наоборот. О перемене её позиции по отношению к возлюбленному говорит и всё стихотворение в целом.

Значительными образами становятся ворон и луна. Особенно важно, что появление образа луны влечёт за собой и появление богини Дианы, являющейся персонификацией Луны, и во многих мифах предстающей мстительной и жестокой. В этом стихотворении, в отличие от стихотворения «Он сказал: “Прощайте, дорогая!”...», лирическая героиня становится близка богине Диане, потому что она пришла поставить точку в истории несчастной любви и отомстить за перенесённую ею душевную боль. Лирическая героиня говорит: «И ты знаешь – нет тебе пощады: Всё окончится теперь, сейчас». И она не только произносит свою угрозу, но и приступает к её выполнению: «Не уйти тебе от кошки рыжей – С рыжей женщиной ты был жесток. Вот я подползаю ближе, ближе, Вот сейчас я сделаю прыжок!».

Несмотря на уверенность и решимость лирической героини, всё же вопрос остаётся в том, произошло ли событие отмщения действительно или только во сне возлюбленного, был ли сделан «прыжок». Можно предположить два варианта исхода этой истории: лирическая героиня физически отплатила бывшему возлюбленному за душевную рану, либо же она так и не сделала «прыжок», поскольку месть перестала иметь для неё какой-либо смысл, так как она обрела внутреннюю свободу от неразделённого чувства любви. Освободившись от груза прошедшей любовной истории, лирическая героиня обретает внутреннюю силу иного характера – силу творчества.

Так, лирический сюжет опирается не только на любовную тематику, но и на мотив освобождения лирической героини, порождаю-

щий, в свою очередь, новый этап развития сюжета, основу которого теперь составляет тема поэзии, наметившаяся ранее в стихотворениях «За старой сосной зеленела скамья...» и «Поэт».

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что лирический сюжет возникает в наибольшей степени посредством образа лирической героини и представляет собой развитие любовной истории, а также поэтапное изменение её образа от безответно влюблённой девушки, готовой на жертву ради возлюбленного, до сильной женщины, способной менять свою судьбу и находить счастье не только в любви.

Лирический сюжет организуется как мотивным комплексом (мотивы сна, метаморфозы, любви, одиночества, утраты, разрыва, прозрачности, освобождения и др.), так и образным рядом проанализированных стихотворений (лирической героини, возлюбленного, статуи, луны, древнегреческих богинь (Афина и Диана), рыжей кошки и др.). Все перечисленные составляющие лирического сюжета подчинены логике его развития, за счёт чего между стихотворениями обнаруживается связь. Это позволяет говорить о цикле стихотворений в поэтическом сборнике.

ЛИТЕРАТУРА

Барковская Н. В. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси / Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина, В. Ю. Жибуль. – М.; Екатеринбург: Каб. ученый, 2016. – 674 с.

Дарвин М. Н. Циклизация литературных произведений. Системность и целостность: сборник статей. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1994. – 106 с.

Одоевцева И. В. Избранное. Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены / под ред. В. П. Кочетова. – М., 1998.

Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1992. – 123 с.

Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и её жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кириллова Екатерина Леонидовна. – Владивосток, 2004. – 221 с.

Корман Б. О. Лирика Н.А. Некрасова. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1964. – 385 с.

Кузнецова А. А. Идеиное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции

ции (Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузнецова Анна Александровна. – М., 2005. – 241 с.

REFERENCES

Barkovskaya N. V. Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi / N. V. Barkovskaya, U. Yu. Verina, L. D. Gutrina, V. Yu. Zhibul'. – М.; Ekaterinburg: Kab. uchenyy, 2016. – 674 s.

Darvin M. N. Tsiklizatsiya literaturnykh proizvedeniy. Sistemnost' i tselostnost': sbornik statey. – Kemerovo: Kemerovskiy gos. un-t, 1994. – 106 s.

Odoevtseva I. V. Izbrannoe. Stikhotvoreniya. Na beregakh Nevy. Na beregakh Seny / pod red. V. P. Kochetova. – М., 1998.

Fomenko I. V. Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika. – Tver': Tverskoy gos. un-t, 1992. – 123 s.

Kirillova E. L. Memuaristika kak metazhanr i ee zhanrovye modifikatsii: Na materiale memuarnoy prozy russkogo zarubezh'ya pervoy volny: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01 / Kirillova Ekaterina Leonidovna. – Vladivostok, 2004. – 221 s.

Korman B. O. Lirika N.A. Nekrasova. – Voronezh: Izd-vo Voronezhskogo un-ta, 1964. – 385 s.

Kuznetsova A. A. Ideynoe i khudozhestvennoe svoeobrazie memuarnoy prozy vtorostepennykh pisateley russkoy literaturnoy emigratsii (N. Berberova, I. Odoevtseva, V. Yanovskiy): dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01 / Kuznetsova Anna Aleksandrovna. – М., 2005. – 241 s.

Науч. руководитель: Налегач Н. В., д.ф.н., проф.

МАМАТОВ Г.М.

(Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия)

УДК 821.161.1-1(Поплавский Б. Ю.)

МОТИВ ПУТИ В СБОРНИКЕ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО «СНЕЖНЫЙ ЧАС»

Аннотация. Исследуется мотив пути в финальной книге стихов Бориса Поплавского «Снежный час» как один из доминантных. Выявлено, что лирический субъект сборника проходит два пути: физический и духовный, каждый из которых формирует свою сюжетную линию.

Мотив физического пути коррелирует с темами суицида, распутья, страданий, в то время как в произведениях, описывающих духовное развитие лирического субъекта, репрезентируются религиозные темы, связанные с реальными духовными поисками Орфея русского Монпарнаса, опирающимися на философию Д. С. Мережковского.

Особое место в исследовании отводится анализу семантического ореола метра. На основе работ К. Ф. Тарановского, был сделан вывод о том, что стихотворения, описывающие земной путь героя, написаны пятистопным хореем, тогда как произведения о духовном развитии героя написаны трёхстопным анапестом. При сопоставлении текстов сборника с комплексом стихотворений предшественников, была выявлена связь «Снежного часа» с поэзией романтизма и символизма.

Ключевые слова: мотив пути; литературные мотивы; символика; поэтические образы; символизм; русское зарубежье; поэтическое творчество.

При всей сложности мотивной структуры финального сборника Б. Ю. Поплавского «Снежный час», опубликованного посмертно в 1936 году в Париже, очевидным оказывается тот факт, что отдельные мотивы повторяются от одного стихотворения к другому. Одним из таковых оказывается хрестоматийный в мировой литературе мотив пути. Среди работ, где наиболее полно изучалась поэтика «Снежного часа», следует, прежде всего, назвать монографию Е. Менегальдо «Художественная вселенная Бориса Поплавского», где представлен анализ мотивов стихии и природных образов. Исследователь приходит к выводу, что в «Снежном часе» происходит уход от *жизнеутверждающего* начала большинства природных мотивов в ранней

лирике поэта, что задаёт элегическую тональность «Снежного часа», не связанную с сюрреалистическими и дионисийскими темами сборников «Флаги» и «В венке из воска»: *«Победа снега и холода определилась истощением солнца, побеждённого в борьбе со тьмою. Смерть солнца – это и есть та драма, вокруг которой строится вся тематика сборника»* [Менегальдо 2007: 106].

Сборнику «Снежный час» посвящены некоторые разделы диссертации Розы Компарелли «Лирика Бориса Поплавского: мотивы, сюжеты, образы», где исследуются урбанистические образы железной дороги, трамвая, поезда. Принципиальным вопросом остается онейрическая поэтика, являющаяся по концепции Компарелли основной в сборнике. Следует отметить ряд работ, посвящённых интертексту и мифопоэтике «Снежного часа» [Менегальдо 2007; Токарев 2011; Компарелли 2015; Васильева 2014: 154-165].

При этом интересующая нас тема пути рассматривалась авторами предлагаемых сочинений во взаимодействии с другими мотивами и не выделялась как одна из доминантных, что обуславливает новизну предлагаемой статьи.

Одной из главных особенностей мотива пути в «Снежном часе» является то, что он разделён на физический (земной) и духовный, каждый из которых коррелирует с определёнными мотивами и образами. С земной дорогой героя связан мотив распутья.

Рассмотрим финальный катрен стихотворения «Снег идёт над голой эспланадой» (1931): *«Все вокруг Тебе давно знакомо./ Ты простил, но Ты не в силах жить./ Скоро ли уже Ты будешь дома?/ Скоро ли Ты перестанешь быть?»* [Поплавский Т. 1. 2009: 243]. Путь, перед которым стоит лирический субъект, может рассматриваться как: а) скитальчество и возвращение на родину; б) жизнь героя, которая может окончиться раньше его возвращения. Ситуация распутья высвечивается в риторических вопросах и знаменует трагическую для поэзии монпарнасца тему суицида, возникающую во втором стихе, выделяемом цезурой: *«Ты простил, // но Ты не в силах жить»*. Распутье символизирует пороговое состояние между жизнью и смертью. Герой желает уйти из этого мира, но у него ещё есть надежда на возвращение, что акцентируется первым вопросом: *«Скоро ли уже Ты будешь дома?»*.

Другим распространённым образом, коррелирующим с мотивом пути, является железная дорога. Как было отмечено, данная тема подробно описана в диссертации Р. Компарелли. По её концепции, железная дорога, трамвай и поезд/паровоз формируют метафору жиз-

ненного пути: *«Трамвай становится метафорой жизненного пути, создаёт мизансцены, микросюжеты, когда трамвайное "странствие" катализирует сознание тех, кто с ним соприкоснулся»* [Компарелли 2015: 54]. При рассмотрении стихов «Снежного часа» был сделан вывод о связи между духовным и физическим путями, которая реализуется благодаря железнодорожным образам, что можно наблюдать в стихотворении «Всё спокойно раннею весною» (1931): *«Все спокойно раннею весною./ Высоко вдали труба дымит./ На мосту, над речкою больною/ Поезд убегающий шумит. <...> Пустыри молчат под солнцем бледным/ Обогнув забор, трамвай уходит./ В высоте, блестя мотором медным,/ В синеву аэроплан восходит»* [Поплавский Г. 1. 2009: 274]. Появляющиеся в одной пространственно-временной плоскости образы поезда и трамвая связаны с реальностью, вторгающейся в инобытие лирического героя, его *«весенний сон»*. Это вторжение знаменует проникновение одной пространственно-временной структуры (город) в другую. В данном случае это связывается с темой борьбы сна и реальности, характерной для всего творчества Поплавского. Таким образом, железная дорога символизирует земной мир, бытовую сферу, которая ограничивает лирического субъекта и разрушает созидаемую им метафизическую реальность сна. Так, можно сделать вывод, что мотив дороги коррелирует с противопоставлением реального и ирреального миров, а пространство «Снежного часа» основывается на классическом двоимирии: здесь существует как временная обыденно-бытовая сфера, так и ирреальная, не связанная с физическим временем и представляющая собой возможность отрешения от действительности.

Как уже было сказано, мотив пути в сборнике «Снежный час» имеет и значение духовного религиозного развития, что является литературной традицией. С. М. Шакиров выделяет двойственность данного мотива, который можно рассматривать с точки зрения *«предметных представлений»* и с позиции духовных устремлений героя-путника. Говоря о поэзии Серебряного века, Шакиров отмечает, что в большинстве случаев за мотивом пути закрепляются следующие смыслы:

- Путь поэта;
- *«"Накатанный путь" в светлое будущее, по которому "история гонит свой локомотив"»* [Шакиров 2005: 41];
- Человеческая память;
- Напрасно прожитая жизнь;
- *«Вечное "борение" в душе человека "голосов" дома и дороги»* [Шакиров 2005: 41].

В «Снежном часе» указанные мотивы также имеют место. Не менее важно и то, что духовный путь часто осмысливается в свете литературных и мифологических традиций. В сборнике возникают образы падшего ангела («В кафе стучат шары. Над мокрой мостовой» (1931)), пророка («Ты устал, отдохни» (1931)), Франциска Ассизского («За чтением святого Франциска (1932)), Христа («Зимний просек тих и полон снега» (1931)). Метафизическое странствие героя возможно тогда, когда он находится в онейрическом состоянии сна, опьянения или слушания музыки, что позволяет ему на некоторое время покинуть земной мир. Рассмотрим это утверждение на основе анализа трёхчастного стихотворения «Во мгле лежит печаль полей» (1931).

Первая часть стихотворения наполнена религиозной символикой и библейскими аллюзиями. Солнце, играющее в *толстом хрустале*, знаменующем невозможность лирического героя обрести небесное тепло, становится одним из образов Святого Духа: «*Святой огонь возрождается ежедневно при свете солнца, символическое значение которого выявляется в данном образе: солнце, действительно, предстаёт как светящийся всемогущий дух, который можно назвать Богом*» [Менегальдо 2007: 110-111]. Пространство поля олицетворяет плодородие и рождение хлеба, одного из символов Христа: «*Во мгле лежит печаль полей, / Чуть видно солнце золотое / Играет в толстом хрустале, / Где пламя теплится святое*» [Поплавский Т.1. 2009: 249]. Следующим пространством стихотворения становится пустая церковь – символ божественной гармонии¹. Образ солнца вновь эксплицируется в стихе «*нездешний свет за облаками*». Наделяется светом и «*церковный сон*», и лампада, в то же время герой идёт в собор «*под водой ледяною*». Образ дождя коррелирует с хрусталём из первой части стихотворения, что актуализирует тему холода и хрупкости/стеклянности земного мира, тогда как парящая над землёй лампада ассоциируется с солнцем и символизирует свет Христа.

Рассмотрим музыкальную образность текста. Звучание колокола и органа заставляет героя отрешиться от мира, пребывать в особом состоянии экстаза и катарсиса, не менее важным оказывается и то, что

¹ Следует отметить близость этой миниатюры стихотворению П. Верлена «После вечерни» (1892), где световые образы также символизируют Святой Дух, а сам Собор Парижской Богоматери, куда направляется герой, наполнен божественной музыкой, что подчёркивает гармоничное состояние лирического субъекта: «*Покинув Париж, приходишь в Notre-Dame, / Там шумы улицы слились в аккорд чуть слышный, / И солнце яркое в тени немет там, / <...> / И полон пением весь сумрачный собор, / Где день, ослабленный Святыми, Королями, / Колеблет в высоте свой теневой узор*» (перевод В. Я. Брюсова) [Верлен 1911: 145].

колокол символизирует божий глас, в то время как орган может быть аллюзией к музыке И. С. Баха, прославившегося своими произведениями для этого инструмента. Известно, что Поплавский видел высшую стадию развития музыки в сочинениях Баха, которые, по его представлениям, синтезировали в себе бессмертие и гибель, дионисийство и аполлонизм, солнце и холод. Основанная на оксюморонном соединении полярных понятий, музыка Баха представляет собой космическую гармонию: *«третья музыка должна была бы быть музыкой воскресшего о Христе Пана, пан-христианской, – союза бессмертия и солнечного жара, <...> ибо солнечный жар в нем есть пол и, следовательно, смерть, а бессмертие есть аскетизм, стоицизм и раньше всего холод высот. Так, к третьей музыке касается, на мой взгляд, едва ли только один Бах, единственный бесспорный оптимист германской мистики»* [Токарев 2011: 335].

*А потом под водой ледяною
В эту церковь пустую зашел,
Где лампада парит над землею,
Не смущаясь ни горя, ни зол.*

*Долго думал, но боль не смирилась
Лишь потом потемнела она,
Слезы брызнули, сердце раскрылось
Возвратилась моя тишина.*

*Тихо новый собор озарился,
Безмятежный священник пришел,
Я услышал орган и забылся,
Отрешился от горя и зол*

[Поплавский Т. 1. 2009: 250-251].

Пространство собора можно воспринимать как существующее в реальном мире, но возможно видеть как сон о недостижимой мечте об обретении гармонии: *«Только где же твой скит горожанин?! Дома низко склоняюсь к трудам./ Только где же твой дом каторжанин?! Слышишь, церковь звонит? Это там»* [Поплавский Т. 1. 2009: 252].

В связи с темой поисков Бога следует подробней остановиться на философско-религиозных взглядах Бориса Поплавского. Одним из частотных героев «Снежного часа» является Иисус Христос, чей образ оказывается многогранным, сложным, так как связывается с фи-

лософскими идеями поэта 1930-х годов, опирающимися на труды Д. С. Мережковского «Атлантида-Европа» (1930) и «Иисус неизвестный» (1932), что является темой для отдельного исследования. В статье мы ограничимся общими выводами. В философии Поплавского образ Христа представляет собой бога страдающего: *«Сладенькое толстовство хихикает, гностический гном, ему – подавай Христа парадного, при звоне колоколов и салютах пушек, соединенного с государством и благосклонного к жрецам. Мы же слабого, облитого слезами ищем. Я хочу знать и знаю Иисуса бедного и распятого, и что мне до книг»* [Поплавский 1996]. В то же время это Спаситель и милосердный Судья, в котором доминирует человеческое начало над божественным: *«Но где новое восхищение, Иисус Неизвестный? Не в грозном Боге он. Бог этот далёк слишком и не способен возбудить любовь, ибо "вполне благополучен" а на земле, в сораспятии Христа, в нищете Господней, в грязи Господней и в отвратительности Господней, в венерологической лечебнице, в Армии Спасения»* [Поплавский Т. 3. 2009: 71].

Таким образом, земной путь Христа проецируется на странствия лирического субъекта, ищущего свою духовную обитель и находящего её в стихотворении «Рождество расцветает. Река наводняет предместья». Устремлённый к небесам герой отказывается от своей непокорности перед высшими силами, за что получает прощение. Именно в этом стихотворении можно увидеть окончательное возвращение героя к своим истокам, потерянным в первых стихотворениях книги («Уход из Ялты», «Снег идёт над голой эспланадой»). Мир вокруг него покрывается водой и исчезает. Рождество, соединяющееся с мотивами Страшного суда, знаменует конец прежнего цикла и начало нового, единственный, кто смог обрести спасение – лирический субъект. Именно здесь можно видеть финальную точку его земного и духовного странствий: *«Все как будто ждало, и что спугнута птица шагами / Лишь затем, чтоб напомнить, что призраки жизни страшны, / Осыпая сиянья, как долго мы были врагами/ Тишины и природы, и все ж мы теперь прощены»* [Поплавский Т. 1 2009: 289].

Нельзя обойти вниманием тот факт, что особую значимость мотив пути приобретает в связи с размером ряда стихотворений. В данном случае актуализируется понятие *семантического ореола метра*. Вслед за М. Л. Гаспаровым мы понимаем под этим термином особенность стихотворного размера, заключающуюся в его тесной связи с определёнными образами и мотивами, закреплёнными за ним в поэтической традиции: *«в исторической практике слова эти связались с*

разными стилями, а размеры эти – с разными жанрами и темами; избрать такое-то слово или размер уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними» [Гаспаров 1976: 358].

Обратимся к следующим катренам из стихотворения «Друг природы, ангел нелюдимый» (1931): *«Друг природы, ангел нелюдимый, / Все прости, обиды позабудь, / Выйди в поле, где в туманном дыме / Над землей сияет млечный путь. <...> Темный лес безмолвен у дороге, / Где-то слышен отдаленный лай. / Спи, больное сердце недотроги, / От надежд и счастья отдыхай»* [Поплавский 2009 Т. 1: 279]. Следует отметить, что это стихотворение наиболее близко по своей образности к миниатюре М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841). Произведения объединяет общий хронотоп: ночь, открытое пространство (*пустыня* у Лермонтова и *поле* у Поплавского), образ тумана, космические мотивы, элегическая тональность и мотив скрытого пути (туманом у Лермонтова, лесом у Поплавского). Другим важным моментом, объединяющим рассматриваемые тексты, является их общий размер: пятистопный хорей, которым, согласно статистике К. Ю. Аликина, написано подавляющее число стихотворений «Снежного часа» (44,6%). Данный факт подчёркивает мысль об очевидной связи стихов Поплавского с богатой литературной традицией, начатой в романтизме и продолженной символистами.

Следует обратиться к статье К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики». Анализируя стихи «Снежного часа», исследователь рассматривает их с точки зрения мотива дороги: *«В тридцатые годы элегическим 5-ст хореем очень много писал рано умерший зарубежный поэт Борис Поплавский <...> Динамический мотив пути у Поплавского – это мотив бесцельного блуждания по пустому городу, с думой о смерти. <...> Ко всему сборнику Поплавского хорошо бы подошёл эпиграф из Лермонтова "Я б хотел забиться и заснуть"»* [Тарановский 2000: 398-399]. Следует отметить, что хорей Поплавского связывает «Снежный час» не только с Лермонтовым, но и с творчеством символистов, у которых данный размер также связан с мотивом пути, что доказывается в другой статье Тарановского «Вдаль влекомые, Один случай поэтической полемики Блока и Белого с Вяч. Ивановым», где даётся анализ стихотворений Вяч. Иванова «Голоса» (1902), А. Блока «Осенняя воля» (1905) и А. Белого «Жизнь» (1906). В восходящих к лермонтовской миниатюре стихотворениях младосимволистов путь лирического героя является метафизическим, устремлённым к пространству духовного идеала. Следует от-

метить, что и у Поплавского в большинстве текстов, написанных пятистопным хореем, выявляется эта поэтическая традиция. Пятистопным хореем написаны именно те тексты, в которых возникает мотив физического пути: «Снег идёт над голой эспланадой», «Зимний просек тих и полон снега» (1931-1933), «Над пустой рекой за поворотом» (первая часть) (1931).

Мотив духовных и религиозных странствий лирического субъекта возникает в стихотворениях, написанных трёхстопным анапестом, на чём стоит остановиться подробнее. В данных текстах возникает тема согласия с миром и божественного прощения, дарующего герою покой и вечность, к которой он стремится. В стихотворении «Ранний вечер блестит над дорогой» (1931) прощение и воссоединение лирического субъекта с Космосом происходит на фоне ночных равнин, залитых луной: *«Выпью сердцем прозрачную твоёрдость / Обнажённых, бесстрашных равнин, / Обречённую, чистую гордость / Тех, кто в Боге остались одни»* [Поплавский Т.1. 2009: 260]. В некоторых текстах, как, например, в проанализированном триптихе «Во мгле лежит печаль полей», обнаруживается противопоставление миров фантазии и реальности. Таким образом, можно говорить о внутреннем сюжете «Снежного часа», так как стихотворения, где показан духовный путь лирического субъекта, написаны трёхстопным анапестом и имеют смысловую градацию: от невозможного для обретения в посястороннем мире счастья до финального его обретения и соединения лирического героя с Космосом.

При рассмотрении трёхстопного анапеста в комплексе стихотворений старших и младших символистов было выявлено, что они часто обращаются к теме противопоставления земного и небесного миров. В некоторых текстах возникают схожие с Поплавским звуковые образы, например, в поэме К. Д. Бальмонта «Забытая колокольня» (1897) звон колокола, как и в стихотворении «Во мгле лежит печаль полей», заставляет героя отрешиться от жизни и времени, понять их как замкнутый круг, в котором варятся *«безумцы»*-обыватели: *«И не в силах безумцы понять, / Что вращаются в круге замкнутом, / Что неверных огней не догнать, / И нельзя отдаваться минутам»* [Бальмонт 2011: 109]. Тема духовных поисков и нахождения между обывательским и идеальным творческим миром ярко проявляется в ряде текстов Блока. В большинстве из них действие также происходит ночью, а звуки дня переходят в особую полифонию, как, например, в миниатюре «Отзвучала гармония дня» (1901): *«На границе печалей дневных, / На границе вечерних весе-*

лий, / *Загорайся огнём новоселий / По краям облаков грозовых*» [Блок Т. 4. 1999: 129], в данном случае герой также обращается к собственному alter ego с просьбой уйти из дневного мира в космический, находясь на границе между ними. Наиболее близкой Поплавскому оказывается другая блоковская миниатюра «Я искал голубую дорогу» (1902), в которой лирический герой проходит духовный путь в поисках Прекрасной Дамы, пребывающей в трансцендентном мире: «*Проходила Ты в дальние залы, / Величава, тиха и строга. / Я носил за Тобой покрывало / И смотрел на Твои жемчуга*» [Блок Т. 1. 1997: 143].

Итак, мотив пути является одним из центральных в сборнике Б. Ю. Поплавского «Снежный час». Исходя из проведённой работы, нами были сделаны следующие выводы. Прежде всего, стоит отметить, что в книге реализованы два пути: духовный и физический, каждый из которых образует свою сюжетную линию. Если земной путь лирического героя оказывается ограниченным пространством города и связан с мотивами самоубийства, распутия, то духовное развитие сопрягается с религиозными мотивами, соотносится с онейрической сферой, музыкальными мотивами и вневременным бесконечным пространством. При анализе было обнаружено, что, с одной стороны, взаимосвязь обоих мотивов можно выделить как основанную на их противопоставлении, практически враждебном, но с другой стороны, лирический герой сборника должен пройти оба пути, чтобы обрести финальную гармонию («Рождество расцветает. Река наводняет предместья»). Немаловажным моментом в данном контексте оказываются духовные поиски самого поэта. Это объясняет актантную структуру сборника, где возникают образы святого Франциска, Христа, ангела. Все указанные образы связаны в искусстве с мотивом духовного странствия, а потому возможно предположить, что их земной путь накладывается на судьбу лирического субъекта сборника, репрезентируя традиционный в литературе мотив пророка, который в «Снежном часе» подразумевает особое движение героя от его падения с небес (вертикаль), прохождение земной дороги (горизонталь) и возвращение к небесным истокам (вертикаль). Не менее важными оказываются интертекстуальные связи мотива пути, которые наблюдаются как на образном уровне, так и стиховом. На основе рассмотрения семантических ореолов используемых размеров было выявлено, что каждый из указанных мотивов закреплён за определённым размером, что подчёркивает не только вывод об особой сюжетной, двойной организации книги, сформированной благодаря моти-

вам физического и духовного путей, но и связывает описанные произведения с традициями романтизма и символизма. Таким образом, мотив пути оказывается одним из доминантных в сборнике «Снежный час».

ЛИТЕРАТУРА

Аликин К. Ю. Метрика и ритмика Бориса Поплавского // Наука. Университет. 2005. Материалы шестой науч. конф. преподавателей и студентов. – Новосибирск, 2005. – С. 136-144.

Бальмонт К. Д. Полное собрание поэзии и прозы в 1 т. – М.: Альфа-Книга, 2011. – 1307 с.

Блок А. А. Собр. соч.: в 20 т. – М.: Наука, 1997-1999. – Т. 1: Стихотворения. Кн. 1 (1898-1904). – 631 с; Т. 4: Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897-1915). – 623 с.

Верлен П. Собрание стихов в переводе В. Я. Брюсова. – М.: Скорпион, 1911. – 276 с.

Гаспаров М. Л. Метр и Смысл. Наука К семантике русского русского трёхстопного хоря // Серия литературы и языка. – М., 1976. – Т. 35. – № 46. – С. 357-366.

Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2015.

Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. – СПб.: Алтейя, 2007. – 284 с.

Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Русский путь, 2009. – Т. 1: Стихотворения. – 560 с; Т. 3. Статьи, дневники, письма. – 624 с.

Поплавский Б. Ю. Откровения Бориса Поплавского: Дневники. Стихи. Статьи по поводу // Наше наследие. – 1996. – № 37. – Режим доступа: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml (дата обращения: 28.09.2018).

Тарановский К. Ф. Вдаль влекомые. Один случай поэтической полемики Блока и Белого с Вяч. Ивановым // Magnes press. – Jerusalem, 1981. – Vol. 5-6. – С. 372-403.

Тарановский К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // К. Ф. Тарановский О поэзии и поэтике. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 372-403.

Токарев Д. В. Между Индией и Гегелем. Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 352 с.

Шакиров С. М. О смысловой парадигме мотива дороги в русской лирике XIX-XX веков // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2001. – С. 22-59.

REFERENCES

Alikin K. Yu. Metrika i ritmika Borisa Poplavskogo // Nauka. Universitet. 2005. Materialy shestoy nauch. konf. prepodavateley i studentov. – Novosibirsk, 2005. – S. 136-144.

Bal'mont K. D. Polnoe sobranie poezii i prozy v 1 t. – М.: Al'fa-Kniga, 2011. – 1307 s.

Blok A. A. Sobr. soch.: v 20 t. – М.: Nauka, 1997-1999. – Т. 1: Stikhotvoreniya. Kn. 1 (1898-1904). – 631 s; Т. 4: Stikhotvoreniya, ne voshedshie v osnovnoe sobranie (1897-1915). – 623 s.

Verlen P. Sobranie stikhov v perevode V. Ya. Bryusova. – М.: Skorpion, 1911. – 276 s.

Gasparov M. L. Metr i Smysl. Nauka K semantike russkogo trekhstopnogo khoreya // Seriya literatury i yazyka. – М., 1976. – Т. 35. – № 4b. – S. 357-366.

Komparelli R. Lirika B. Yu. Poplavskogo: motivy, syuzhety, obrazy: dis. ... kand. filol. nauk. – Tomsk, 2015.

Menegal'do E. Poeticheskaya vseleynaya Borisa Poplavskogo. – SPb.: Alteya, 2007. – 284 s.

Poplavskiy B. Yu. Sobr. soch.: v 3 t. – М.: Russkiy put', 2009. – Т. 1: Stikhotvoreniya. – 560 s; Т. 3. Stat'i, dnevniki, pis'ma. – 624 s.

Poplavskiy B. Yu. Otkroveniya Borisa Poplavskogo: Dnevnik. Stikhi. Stat'i po povodu // Nashe nasledie. – 1996. – № 37. – Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml (data obrashcheniya: 28.09.2018).

Taranovskiy K. F. Vdal' vlekomye. Odin sluchay poeticheskoy polemiki Bloka i Belogo s Vyach. Ivanovym // Magnes press. – Jerusalem, 1981. – Vol. 5-6. – S. 372-403.

Taranovskiy K. F. O vzaimootnoshenii stikhotvornogo ritma i tematiki // K. F. Taranovskiy O poezii i poetike. – М.: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. – S. 372-403.

Tokarev D. V. Mezhdru Indiy i Gegelem. Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoy perspektive. – М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. – 352 s.

Shakirov S. M. О смысловой парадигме мотива дороги в русской лирике XIX-XX веков // *Vestnik Chelyabinskogo gos. un-ta.* – 2001. – S. 22-59.

Науч. руководитель: Тырышкина Е.В., д.ф.н., проф.

АРАЗОВА М.А.

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Елагин И. В.)

«НЬЮ-ЙОРК – ПИТСБУРГ» КАК ИТОГОВАЯ ПОЭМА ИВАНА ЕЛАГИНА

Аннотация. В статье представлен анализ поэмы Ивана Елагина «Нью-Йорк – Питсбург», опубликованной в книге «Тяжелые звезды» (1986), как итогового произведения поэта. Теория итоговой книги стихов дана с опорой на труды О. В. Мирошниковой и Ю. В. Казарина. В статье предпринят анализ образных мотивов поэмы, в частности – урбанистических образов, в соотнесении с более ранними произведениями Елагина. В качестве одного из ключевых мотивов для поэта представлен мотив дороги. Выявляется автобиографический характер поэмы «Нью-Йорк – Питсбург». Проведенный анализ позволяет выявить ряд признаков итогового произведения в данной поэме. Однако в поэме Ивана Елагина не наблюдается характерного для итогового произведения прощания лирического героя с жизнью. У поэмы Елагина пафос другой – жизнеутверждающий пафос примирения с действительностью, идущий вразрез с трагической тональностью предыдущих книг автора.

Ключевые слова: поэмы; города; дороги; русская эмиграция; поэтическое творчество; литературные образы.

Иван Елагин (1918–1987) – один из самых ярких поэтов второй волны русской эмиграции. Он уехал из СССР в годы Второй мировой войны, когда его жизнь и жизнь его семьи попала под угрозу. Первое время Иван Елагин с женой и дочерью жили в лагерях для перемещенных лиц в Германии, и только в 1950 году семье удалось переехать в Нью-Йорк. Однако жизнь в Нью-Йорке наладилась не сразу. Поэт не мог найти работу, что осложнялось тем, что он практически не знал английского языка. Но вскоре им заинтересовалась старейшая русская газета «Новое Русское Слово», где Елагин проработал потом долгие годы.

Эти и некоторые другие моменты биографии отражены Иваном Елагиным в поэме «Нью-Йорк – Питсбург» [Елагин 1986: 347-358], которая завершает его итоговую книгу «Тяжелые звезды», изданную друзьями в последние дни жизни поэта в 1986 году. Сам Елагин в первых же строчках оговаривает, что, возможно, эта книга будет последней:

Сегодня новый замысел возник.

Возможно, что последняя из книг.

(Какая-то должна же быть последней!) [347]

О «последних стихотворениях» в литературоведении впервые заговорил Ю.В. Казарин, который составил антологию «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX веков». В этой антологии он дает определение последнему стихотворению: «Последнее стихотворение – это одновременно и поэтический текст, и метатекст, соединяющий в себе все лучшее, что есть в творчестве поэта, а также отмечающий завершение формирования конкретной поэтической личности и обозначающий рубеж, или рубец, столь же разделяющий, сколько и соединяющий физическую жизнь поэта с его метафизическим существованием» [Казарин 2004: 39]. Последнее стихотворение всегда идентифицирует ранее написанные тексты. Оно может иметь следующие формы: завещание, откровение, исповедь и т. д.

О. В. Мирошникова пишет о том, что ««итоговость» заключается в стремлении лирического субъекта к постановке «последних» проблем бытия, «предельных» вопросов человеческого существования» [Мирошникова 2004: 104]. Исследователь рассматривает итоговую книгу стихов как жанровое образование.

О. В. Мирошникова выделяет следующие черты итоговой книги:

- репрезентация текстов итоговой книги к текстам раннего существенного периода либо ко всему творческому пути;
- изображение в итоговой книге рубежности, пороговости бытия, понимание лирическим героем того, что он собирается покинуть этот мир;
- «сквозная лирическая коллизия всех «последних песен»: подведение итогов, тяжба с быстротекущим временем и поиски вечных неизблемых ценностей» [Мирошникова 2004: 116]. Со сквозной лирической коллизией связан и комплекс мотивов итоговой книги;
- существенную роль в итоговой книге играет образ лирического героя, который прощается с жизнью и др.

У Ивана Елагина ощущение последней книги подкрепляется образом звезд, которые символизируют для него поспешно сменяющие друг друга последние дни жизни. В ранней лирике поэт часто делал намеки на связь звезды с судьбой. Звезда у него окутана неким ореолом таинственности, словно она знает наверняка, что ждет человека в ближайшем будущем. Будучи связанной с судьбой, звезда связывается

еще и со смертью. Когда человек умирает, его звезда тоже гаснет. Еще примечательнее то, что именно звезды приходят забрать человека из этого мира. Так, метафора «созвездие Топора» в елагинской поэзии связана именно со смертью. Поэт верит, что звезды знают, когда за ним придет смерть, знают и зловеще нависают над ним, не давая ему покоя, тревожа его сознание.

Пространство поэмы – большой американский город Нью-Йорк, в который из Питсбурга едет лирический герой. Образа Питсбурга в этой поэме не представлено. В самом названии угадывается мотив передвижения из одного пункта в другой. Но в поэме важна не только дорога. Сам город представлен у Ивана Елагина колоритно. К тому же, этот город любим поэтом, что идет вразрез с его более ранней лирикой. Ранее пространство американских городов у Ивана Елагина всегда было заполнено небоскребами, светом, самолетами. Это были города каменные, ничем не напоминающие природу, более того, противостоящие ей. Это города, полностью построенные из алюминия, камня. И люди, живущие в них, не знали ничего, кроме этих городов, даже чистого неба.

Ранее лирическому герою в американском городе, отрицающем собой всю природную благодать, было тесно и неудобно. В окружении машин и небоскребов он сам начинал чувствовать себя механизмом. Лирический герой хотел сохранить свою индивидуальность, сохранить память, человеческие чувства, но город требовал от него бездумной механистичности и следования предписанным правилам. Однако лирический герой мыслил шире правил. Он на фоне яркого, мерцающего светом, завораживающего мегаполиса претендовал на размеры Вселенной:

*А я слонялся как сомнамбула,
Мне вся вселенная мала была,
Пока не написались набело
Осенние стихи [233]*

В итоговой поэме мы видим, что лирический герой Ивана Елагина примиряется с американским городом, хотя его характеристики как мира каменного и бездуховного в поэме остаются. Но то, что пугало в нем прежде, начинает ему нравиться, восхищать его:

*Я, несмотря на все, люблю Нью-Йорк!
Меня всегда приводит он в восторг –
И день и ночь меняющийся город [347]*

В поэме «Нью-Йорк – Питсбург» Иван Елагин уже отдает предпочтение Нью-Йорку, несмотря на то, что в этом городе каждый встречный пытается человека обмануть. В Нью-Йорке все постоянно обновляется. Приезжая туда спустя несколько лет, поэт не узнает этот город. Нью-Йорк не ценит культуру: театры, музеи и памятники ему не нужны. С каждым годом здесь все больше банков, лавок и кинотеатров. И хоть это радует душу лирического героя, чем-то Нью-Йорк его завораживает. С этим городом у Елагина связано много воспоминаний, работа в «Новом русском слове», дружба с интересными людьми. Все это представляет для поэта огромную ценность. Получается, что город ценится им не сам по себе, а благодаря тому, что в этом городе происходило, какие жизненные события с ним связаны. Чем больше с ним связано теплых воспоминаний, тем он милее сердцу поэта.

Как и в ранней лирике, Иван Елагин обращает внимание на световые характеристики города:

«Как в небо, сердце города, твоя / Угластая впилась кардиограмма» [351], «Над баром – свет рассеянно-нерезкий» [348], «Там на экранах битвы огоньков / Лиловых, синих, красных и зелёных...» [349], «За окнами фонарь сверкнул во мрак, / На миг ударив светом в буерак» [354], «И света станционного пучок / Ударил об автобусные стёкла» [357].

Здесь Иван Елагин близок В. Маяковскому, для которого в урбанистической лирике также были важны свет и цвет, и, конечно, сохраняются мотивы ранней лирики самого Елагина, где образ города всегда сопровождался блеском, либо отражением света в воде, либо в витринах зданий. В итоговой поэме мы также видим очень много сильного сияния ламп, тускло-желтого света фонарей.

Удивляет описание города и обилием деталей, выхваченных зорким взглядом поэта из повседневной жизни Нью-Йорка. Тут и объекты города: банки, лавки, кино, бары, памятники, театры, музеи, – всему находится место в поэме. Есть здесь и детали, связанные с людьми. Чаще всего, это их занятия, которые были схвачены за пару секунд лирическим героем. Незвестных герою людей в этой поэме много. Они целуются, читают книги, пьют, гуляют с собакой, играют на музыкальных инструментах. Зачастую все детали даются поэтом в перечислении, словно наваленные друг на друга, отчего создается впечатление переполненности пространства. Елагин не заостряет внимание на этих деталях, не рассматривает их пристально, просто упоминает о них по ходу дела. Они мелькают друг за другом сами по себе, как резко сменяющие друг друга картинки или кадры, и заполняют собой пространство воссоздаваемой картины. Но от этой наполненности,

загроможденности образ города детализируется, в нем словно нет пустых мест.

Однако говорить о том, что само описание города является главным замыслом поэмы, не приходится. Город – это только внешний фон для чего-то более значимого, более важного для поэта. Описывая детали города, Иван Елагин воссоздает свою жизнь. Он даже проговаривает, что эту жизнь, ее детали он нарочно намерен претворить в стихи:

*Немедленно стихами стать должно
И то, что я сейчас гляжу в окно
Автобуса, и эта автострада,
И вереница мчащихся машин,
И клены, и летящие с вершин
Десантные отряды листопада [347].*

Эта поэма автобиографична, и об ее автобиографичности говорит многое. Во-первых, лирический герой на протяжении поэмы постоянно вспоминает свое прошлое. Передвижение в пространстве от одного американского города к другому одновременно является пространством-временем памяти, попыткой саморефлексии. В этом прошлом зачастую угадывается жизнь самого Ивана Елагина: его долгие поиски работы в Нью-Йорке (мастерская, архив и т.д.), наконец, выпавшая удача – приглашение работать в «Новом Русском Слове». В поэму включены образы коллег, работавших в газете, и друзей, которые когда-то были рядом с поэтом, но сейчас многих из них уже нет в живых. Иван Елагин пишет об этих людях так, словно хочет увековечить их в своей поэме. Их образы воскресают из памяти и возникают перед читателями в полном объеме. Поляков, Мартьянов, Седых, Сапронов – люди в поэме Ивана Елагина названы по фамилиям, что уже выделяет их из безликой толпы, наполняющей Нью-Йорк.

Есть в поэме и мотив утраты родного дома. Лирический герой, вернувшись в Нью-Йорк, пытается отыскать свой прежний дом, что был для него «и адом был, и раем», но этого дома не находит. Бульдозер – неизменный «козырь» Нью-Йорка, не привыкшего лелеять прошлое. Здесь опять появляются детали разрушения:

*Сейчас его с лица земли снесут,
И кажется таким он беззащитным.
Вся внутренность его обнажена,
Парадная, передняя стена*

Обрушена тараном стенобитным [348].

Интересно, что дом, который вот-вот снесут, олицетворяется по-этом. Страдание приписывается ему, как человеку. Но это страдание во многом бессмысленно, ведь через какое-то время об этом здании никто даже не вспомнит, а на его месте будет сверкать новый дом, более подходящий городу своим внешним видом. Возможно, этот образ можно воспринимать как автометафору самого лирического героя, обреченного стать совсем другим в новых обстоятельствах и вспоминающего сейчас, в дороге, себя прошлого.

Выражая своей любовью к Нью-Йорку приятие новой жизни, Иван Елагин, тем не менее, постоянно думает о прошлом. Поэтому лирический герой, глядя на современный город, видит его таким, каким он был несколько лет назад. Но прошлое все равно остается прошлым:

Теперь все это мохом поросло [348].

Не только детали разрушения бросаются в глаза в поэме Ивана Елагина. Есть здесь и негативные образы, пугающие сравнения, которые звучат как отголоски трагического мироощущения, свойственного его ранним поэтическим книгам: «десантные отряды листопада» [347], «шантрапа по улицам ползла, как анаконда» [347]. Как и в раннем стихотворении «Гринвич Виллидж» поэт представляет нам жителей города, занимающимися всевозможными делами, не обремененными суровостью бытия. Ироническое отношение к ним выражается с помощью разговорной лексики, которой их характеризует поэт:

*И целый день толятся у картин
Ценителей задумчивые морды [348].*

Таким образом, поэма включает в себя два разных полюса в образе американского города и в душе самого лирического героя: положительное и отрицательное, любимое и нелюбимое, старое и новое. Каждому из этих полюсов соответствует огромное количество деталей, непосредственно связанных с биографией поэта: Беженские бараки, мастерская, «Новое русское слово» и т. д.

К тому же делать акцент на том, что эта поэма о городах, нельзя, потому что на первый план выходит мотив пути. Дорога – ключевой образ всего творчества Ивана Елагина. Здесь очень важно сопоставле-

ние с ранней лирикой поэта, в которой, однажды отправившись в дорогу, лирический герой попадал в замкнутый круг. Именно дорога всегда символизировала скитания поэта по жизни, его эмигрантскую судьбу, его отверженность от домашнего очага. Примечательно, что в ранней и даже в относительно поздней лирике, герой никогда не прибывал в пункт назначения. В поэзии Ивана Елагина есть тысячи дорог, сменяющих одна другую, но нет дома, способного заменить родной дом, который он раз и навсегда оставил, куда он не может вернуться. Отсюда все мотивы странничества, бездомности. С точки зрения пространства это, конечно, динамика, но для самого поэта такой замкнутый круг из бесконечных дорог становится в каком-то роде статикой, местом, откуда он не может выбраться.

*То, что в небе высоком,
В стороне голубой
Было греческим роком –
Стало русской судьбой.
Переезд, переезд,
Как еще не надоест! [172]*

Елагин постоянно пишет о том, что ничего, кроме дороги у него не было. И этот «кочевнический крест» [170] он понимает как русскую судьбу.

В поэме «Нью-Йорк – Питсбург» образ дороги двоятся: это и сама дорога, пространство между двумя городами, и символ жизни, которая неотделима от движения. Дорогу мы представляем ясно:

*Автобусные стекла все темней,
Дорога все темнее. И по ней
Бегут, бегут, бегут автомобили...
Опять всю ночь перед окном сиди... [350]*

Дорога для И. Елагина – нечто постоянное, то, что уже привычно и неизменно, и в этом мы видим переключки с ранней поэзией, о которой говорили ранее. Вся поэма иллюстрирует привычность к кочевой жизни, готовность к любым потерям и переменам. Пространство произведения организовано векторно: человек перемещается от одной точки к другой, чтобы достигнуть своей цели. При этом его цель – не просто возвращение в город. В поэме представлено окончательное

прощание с прошлым и решение лирического героя идентифицироваться со своим новым обликом, новым статусом.

Но автобус, – средство перемещения лирического героя, – в какой-то миг преодолевает свою обыденность и заземленность. Недаром возникает необычное сравнение летящего к фонарям моста автобуса – и ракеты, мелькающей среди звезд. Внезапный яркий свет становится сигналом к началу новой жизни. Примечательно, что в финале поэмы Иван Елагин не отказывает своему лирическому герою в обретении дома:

...Сейчас мы завернем.

Я вижу белку на окне моем.

Подъехали. Я дома. Слава Богу [357-358].

Это символично, потому что ранее герой в стихотворениях дома не находил, он был заключен в бесконечном пространстве дороги. А в финале поэмы «Нью-Йорк – Питсбург» злключения героя, наконец, заканчиваются. И последняя строчка этой поэмы – свободный вздох и благодарность Всевышнему за долгожданное пристанище.

Поэма «Нью-Йорк – Питсбург» содержит в себе следующие черты итогового произведения: во-первых, она обозначает завершение формирования творческой личности Ивана Елагина, подводит смысловой итог всему творчеству поэта; во-вторых, она содержит отсылки к мотивам, характерным для раннего творчества поэта, но теперь эти мотивы раскрываются немного иначе; в-третьих, специфика пространственно-временных координат представлена в оппозиции «домашнего-социального», «прошлого-теперешнего». Однако мы не наблюдаем характерного для итогового произведения прощания лирического героя с жизнью. У поэмы Елагина пафос немного другой – это пафос примирения. Но итоговость этого пафоса очевидна.

И нахождение лирическим героем дома, и примирение с американским городом, даже очевидная любовь к нему, говорят о примирении лирического героя Ивана Елагина со своей судьбой, с тем местом, где ему суждено провести остаток своих лет. Этого чувства примирения в поэзии Елагина раньше не было. Жизнеутверждающий пафос последней елагинской поэмы идет вразрез с пафосом предыдущих поэтических книг. Несомненно, эта поэма является итоговой как в хронологическом, так и в смысловом плане, так как она подводит черту долгим размышлениям лирического героя. Но значит ли это, что сам Иван Елагин под конец жизни примирился со своей эмигрантской судьбой?

ЛИТЕРАТУРА

Елагин И. Тяжелые звезды. Избранные стихотворения. – Анн-Арбор: Эрмитаж, 1986.

Казарин Ю. В. Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX веков. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004.

Мирошникова О. В. Итоговая книга стихов последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 2004.

Синкевич В. Последние дни Ивана Елагина // Новый мир. – 1990. – № 3. – С. 187-193.

Толстоброва Л. В. Интертекстуальные мотивы и образы в лирике И. В. Елагина [Электронный ресурс] // Вестник Вятского государственного университета. – 2014. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-motivy-i-obrazy-v-lirike-i-v-elagina> (дата обращения: 12.10.2018).

Толстоброва Л. В. Мотив дороги в лирике Ивана Елагина. – Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2014. – № 5. – С. 145-147.

REFERENCES

Elagin I. Tyazhelye zvezdy. Izbrannye stikhotvoreniya. – Ann-Arbor: Ermitazh, 1986.

Kazarin Yu. V. Poslednee stikhotvorenie. 100 russkikh poetov XVIII–XX vekov. – Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2004.

Miroshnikova O. V. Itogovaya kniga stikhov posledney treti XIX veka: arkhitektonika i zhanrovaya dinamika. – Omsk : Izd-vo OmGPU, 2004.

Sinkevich V. Poslednie dni Ivana Elagina // Novyy mir. – 1990. – № 3. – S. 187-193.

Tolstobrova L. V. Intertekstual'nye motivy i obrazy v lirike I. V. Elagina [Elektronnyy resurs] // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2014. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-motivy-i-obrazy-v-lirike-i-v-elagina> (data obrashcheniya: 12.10.2018).

Tolstobrova L. V. Motiv dorogi v lirike Ivana Elagina. – Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. – 2014. – № 5. – S. 145-147.

Науч. руководитель: Барковская Н.В., д.ф.н., проф.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ

КРОНЕБЕРГЕР М.А.

(Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1-1(Есенин С. А.)

ГЕРОИ-РАЗБОЙНИКИ И ПОЭТИКА «РАЗБОЙНИЧЬИХ СЮЖЕТОВ» В ТВОРЧЕСТВЕ С.А. ЕСЕНИНА: ОТ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ ДО ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Аннотация. В статье рассмотрены образы героев-разбойников и парадигма «разбойничьих сюжетов» в творчестве С. А. Есенина. Анализ стихотворений «Разбойник» (1915), «Песня старика разбойника» (1911-1912) позволяет утверждать, что в первый период творчества поэт с опорой на фольклорную традицию обращается к образу разбойника-удальца. Далее, в произведениях «В том краю, где желтая крапива» (1915), «О, Русь, взмахни крылами...» (1917), «Хулиган» (1919) этот тип трансформируется в образ поэта-хулигана, бросающего вызов традиционному миропорядку. Кроме того, можно выделить и третий тип героя-разбойника, обусловленный соединением драматического и эпического начал: Хлопуша в поэме «Пугачев» (1921) представляет собой образ романтизированного стихийного бунтаря, близкого настроениям самого автора. Поэтика «разбойничьих сюжетов» исследуется в связи с особенностями хронотопа разбойничьих сюжетов и фольклорной символикой в структуре произведений, концептами «свобода» и «воля» как основополагающих мировоззренческих представлений, сложившихся в народной культуре (А. Вежицкая). Их трансформация приводит к смене жанра в форме лирических стихотворений и драматической поэмы. На основе анализа и интерпретации делается вывод о развитии творческого интереса Есенина к феномену разбойничества и смене авторской точки зрения в ее оценках.

Ключевые слова: разбойники; литературные сюжеты; лирические жанры; стихотворение; драматические поэмы; поэтическое творчество; русская поэзия; русские поэты.

Понятие *разбойничий сюжет* выделилось в эпоху романтизма, поскольку данный период ознаменовался продвижением культа ценности свободы и сильной личности, противопоставленной обществу. Особую популярность он получил в русской литературе, что связано с ментальными особенностями: мироощущение русского человека четко прослеживается в стремлении к безграничному простору и в утверждении этой ценности в жизни. Отметим, что применительно к мотивам «свобода» и «воля» мы будем использовать понятие «концепт», связывающий и языковую семантику, и художественное наполнение. А. Вежбицкая определяла *концепт* как «объект идеального мира, имеющий имя и отражающий определенные культурно-обусловленные представления человека о мире действительном» [Вежбицкая 2001: 31]. В частности, в концепт «свобода» А. Вежбицкая включает значения: отсутствие «ограничений» или «стеснений», «легкость» и «непринужденность», стихийность, отсутствие «дисциплины» в политической сфере [Вежбицкая 1999: 454–458]. Она отмечает и ментальное наполнение этого концепта в русском языке, содержащееся в слове *воля* как смелое, дерзкое существование вне законов. По мнению А. Вежбицкой, *воля* имеет *особую русскую семантику*: 1) она связана с пространственной характеристикой, это «пространственная свобода», 2) «жизнь не в заключении», 3) «жизнь по желанию», 4) «мечта о том, чтобы бежать оттуда, где тебя удерживают против твоей воли» [Вежбицкая 1999: 461–464]. Именно эти концепты являются важными составляющими разбойничьего сюжета в русской литературе. В частности, одним из первых проецирует данный сюжет на национальную почву А. С. Пушкин.

В XX веке интерес к разбойничьей теме вновь возрастает, что связано с предреволюционными и революционными событиями. В частности, в это время С. А. Есенин создает колоритные образы бунтовщиков. В нашу задачу входит рассмотреть типологию есенинских героев-разбойников и поэтику разбойничьих сюжетов в связи со смелой авторской позицией, которая приводила, к тому же, к смене жанровых форм воплощения темы: от лирических стихотворений до драматической поэмы.

Уже в начале творческого пути С. А. Есенин обращается к персонажам из национальной среды: в стихотворениях «Разбойник», «Песня старика разбойника» центральный герой – лихой разбойник, чье существование неотделимо от утверждения ценности свободы. *Это герой, связанный с народом и гармонично вписанный в русский уклад жизни.*

Неслучайным становится то, что лирические тексты, в буквальном смысле, пронизаны *фольклорными художественными образами*.

Наиболее ярко фольклорное начало реализуется в стихотворении **«Разбойник» (1915)**: хорей, которым написано произведение, связан с традицией народной песни, неслучайно лирический герой исполняет залихватскую песню, близкую частушке. В ее структуре и художественном наполнении прослеживается главная ценность для лирического субъекта – свобода как отсутствие каких-либо ограничений. Данный мотив реализуется и в хронотопе: лирический герой появляется в открытом природном пространстве среди косогоров и перелесиц, он – «ухват» (как себя называет сам), «рыцарь с большой дороги».

Свобода и воля для лирического героя – ценностные ориентиры, можно даже сказать, культуроспецифичные для русского человека. В таком контексте неслучайным оказывается то, что есенинский текст в буквальном смысле насыщен фольклорными образами и формулами, как например, «стухнут звезды», «стихнет песня», а также врывающейся в текст с первого слова стихией народной речи: *перелесицы, косогор, кистень*, – лексика, характерная для крестьян, создает атмосферу народного уклада жизни. В таком случае задор, с которым герой обкрадывает людей, ловкость и искусство его цепких рук открывает читателю разбойника из народа, выражающего себя через русскую бойкую *песню*.

В **«Песне старика разбойника» (1911–1912)** Есенин рисует иной образ героя-удальца, причем авторская точка зрения на героя и его «опасный промысел» дана уже в названии: первое слово указывает на жанр, в соответствии с которым будет выстроен ход лирического переживания, вторая лексема – на возраст и, как следствие, на жизненный путь лирического героя, третья – на социальную роль. Таким образом, автор уже в заглавии определяет место лирического героя в жизни: он сначала *старик, а уже потом разбойник*.

Действительно, в первой строке стихотворения появляются образы «угасшей молодости» и увядшей красоты, символизирующие безвозвратно ушедшую юность героя, его прошлое, противопоставленное настоящему, в котором удаль и сила его покинули. С тоской вспоминая о том, как в былые времена он «пятерых сшибал дубиной», в настоящем он горько «плачется судьбиной»: на смену проворству, веселью пришли хилость и старость; все, что было смыслом жизни, теперь превратилось лишь в воспоминание. В таком отношении переживания героя, строящиеся по принципу антитезы прошлого и настоящего, усиливающиеся лексическими повторами и анафорами, добавляют

монологу элегическую тональность. Это не просто открытие внутреннего мира героя, его оценка своего существования с выходом на утраченные иллюзии, это тоска по молодости.

Формой выражения эмоций, чувств героя является жанр *песни*, обуславливающий установку на мелодичность: ямб, которым написано стихотворение, – песенный метр, определяющий лирический настрой. Кроме того, песня издавна считается одним из основных способов самовыражения: своими корнями она уходит глубоко в фольклор. Но не только песенное начало является ярким фольклорным элементом, но и появляющиеся образы дубины, судьбы, сплетаемые в рифму лирическим субъектом так, что рождается ощущение их взаимосвязанности: сейчас, в старости, судьба для героя обернулась злосчастной дубиной. В результате – потеря силы для него равносильна медленной смерти. Ко всему прочему такие устойчивые, закрепившиеся в сознании сочтения, как «тоска сосет», «грусть сердце точит», дисгармония, основанная на невозможности вернуться к лихому разбою: имея старое тело, лирический герой продолжает жаждать свободы, утверждает ценности, отражающие его укоренённость в народной стихии.

Можно сделать вывод, что герой-разбойник ранней лирики Есенина близок к народу, он не мыслит жизни вне воли. Более того, он – воплощение *самобытной русской стихии: неслучайно художественный мир произведений проникнут фольклорными мотивами.*

Первая Мировая и Гражданская война, революция и ее последствия, – те исторические события и процессы, которые породили создание нового типа героя-бунтаря. *На смену фольклорному персонажу приходит разбойник-поэт.*

В стихотворении **«В том краю, где желтая крапива...» (1915 г.)** лирический герой, наблюдая за ссыльными каторжниками, влюбляется в их печальные взоры, вдохновляясь их страданием и горькой судьбой: стать убийцами и ворами им предназначено свыше. Люди становятся преступниками по воле рока, поэтому в есенинском тексте они сохраняют человечность: через подчеркивание простоты сердец, смирения, с которым они, избранные, идут на испытание в кандалах, заявлена *романтическая установка, обуславливающая элегическую тональность*, которой проникнуто стихотворение. Примечательно, что, говоря о ссыльных, лирический герой подчеркивает, что они, несмотря на преступление, сохранили свою человечность. Это выражено не только на лексико-семантическом, но и синтаксическом уровне: лирический герой видит идущих по дороге «людей», затем только дополняя, что это «люди в кандалах» [Есенин, т. 1: 68].

Как уже было отмечено выше, каторжники преступают закон, потому что на то есть не их собственное желание, а предназначение свыше, именно поэтому они сохраняют сердца «простыми» и чистыми, а лирический субъект и вовсе оправдывает их: он понимает, что на месте ссыльных может оказаться каждый, в том числе и он сам. Лелея мечту о «чистоте сердца», герой понимает, что если и ему предназначено судьбой стать преступником, он станет им: «Но и я кого-нибудь зарежу под осенний свист...». Воспламененное сердце чуткого героя уже рисует картины, как он в будущем может смириться так же, как и ссыльные: в данном случае примечателен хронотоп, поскольку лирический герой шел бы той же дорогой в Сибирь, по тому же песку.

Но в этом принятии судьбы (даже если это судьба разбойника) кроется жизнеутверждение: представляя себя с распрявленной грудью и улыбкой, лирический герой понимает, что он может быть одним из избранных, кому досталось высокое предназначение «полюбить тоску». А прожитый путь «языком залижет непогода».

Избранность лирического героя, заключающаяся в его особой миссии, показана и в стихотворении **«О Русь, взмахни крылами...» (1917)**, в котором лирический герой-поэт является носителем новых творческих установок. Так, стихотворение построено на композиционном контрасте, влекущем за собой и противопоставление на уровне художественных образов. С одной стороны, текст насыщен исконно русской лексикой, словами из народно-поэтической речи, как например, «крепь» «златая», «ряднина», «краюха», «молва» [Есенин, т. 1: 109] и т. д. Немаловажно и использование автором в стихотворении словарного пласта из религиозной сферы, определяющего и образы системы персонажей. Так, например, Алексей Кольцов облачен в «золотую ряднину» (символ принадлежности к духовному чину), в его руках – «краюха хлеба», а «уста» напоминают вишневый сок (такие детали внешности отсылают к событию Причастия, где именно хлеб и вино символизируют Плоть и Кровь Спасителя). Более того, небо над героем «возвездило пастушеский рожок»: в Евангелии Христа называют «пастухом», ведущим за собой «стадо», то есть людей; в данном случае Есенин подчеркивает избранность героя, который проповедует крестьянские поэтические идеалы в мир. Отметим в таком случае развитие в произведении темы судьбы, которая «накладывает» на героев определенный образец поведения. В частности, можно говорить о том, что Кольцов *воплощает в себе образ пророка*: возвестителем патриархальных идеалов ему было определено стать свыше. Кроме того, для изображения «брата» лирический герой также использует сакральную

лексику («пасха», «монастырские врата», «смиранный» и др.): *Клюев, как и Кольцов, являются проповедниками крестьянского быта и уклада жизни.*

На контрасте строится образ лирического героя: кудрявый, веселый, «разбойный я», – герой о себе говорит в сниженном контексте. И это не случайно: «новокрестьянские поэты» Клюев и Кольцов с патриархальным мировоззрением на судьбу деревни и России противопоставлены лирическому герою, поднимающемуся из-за взгорья. Такой не только художественный, но и композиционный контраст дает понимание того, что на место патриархальной Руси и ее певцов приходит *новый поэт – лирический герой, который уже ведет тайный спор с Богом*, бросает нож в небо, сшибает камнем месяц. Бросая вызов Богу (Который, кстати, написан со строчной буквы – *бог*), лирический субъект предстает *разрушителем норм*, причем не только религиозных и этических, но еще и поэтических. Примечательно, что он ведет за собой *кольцо* (других поэтов): в данном случае лексема является аллюзией на образ Кольцова (на основе их фонетической близости), что определяет и смысловую наполняемость текста: Кольцов уходит в прошлое вместе с патриархальной деревней и Россией, на смену ему приходит лирический герой, ведущий за собой «незримый рой других».

В таком случае, *разбой лирического героя – это бунт против традиционных ценностей*, с которыми связаны ушедшие в прошлое «смердящие сны и думы». Он, как и кольцо идущих за ним других поэтов, является частью великой рати: бойким стихом, словообразованием, книготворчеством он воплощает в себе проповедника уже качественно иного мира. Чтобы Россия «взмахнула крылами», ей нужны новые идеалы, новые имена, способные воспеть «иную степь».

Разбойника-хулигана рисует Есенин в одноименном стихотворении («**Хулиган**», 1919), которое можно условно разделить на 3 части: заявление лирического героя о своем стремлении к дебоширству, параллелизм безудержного ветра и бесшабашного героя, хулиганство в стихах.

Так, о *родстве природной стихии и героя* говорится уже в первом четверостишии: для лирического субъекта ветер не гонит облака, не раскачивает деревья, а плюется охапками листьев. Вдохновленный хулиганским порывом и ощущающий близость своих устремлений к бунтарской свободе, он уподобляется резвому шквалу.

Любовь лирического героя к буре, полночи, способной зажечь «луны кувшин», тяга к таинственной «черной жути» и «кипяченой рати черемух» разворачивается во второй части произведения. При-

родный мир, завораживающий героя своими чудесными, тайными, хулиганскими законами, воодушевляет героя, пробуждая в нем поэтически дар. Будучи по природе степным конокрадом, он близок стихии, поэтому воспевает ее, пронизывая каждый свой стих «звериной грустью». Кроме того, как безумный ветер производит хаос в природной среде, так и лирический герой хочет стоять с кистенем в руках, бросая вызов обществу и существующему миропорядку. Разбойник и хам, он воспевает Деревянную Русь с ее степями, синими чашами, сумерками, «лижущими следы человеческих ног» [Есенин, т. 1.: 306], «молоком берез» и рыжим стадом: бушевание природных сил и безграничные просторы наполняют героя *вольнлюбивыми порывами*.

Однако в последних двух стихах лирический герой открывается читателю в новой ипостаси: *разбой как буйное существование вне социальных законов и абсолютное уподобление природе реализован в ином качестве*. «Увядшая» голова героя и песенный плен в буквальном смысле осуждают его «вертеть жернова поэм» на каторге чувств. Но «поэт» для героя не что иное, как кличка, не способная стереть его бунтарский дух, именно поэтому в своих песнях он остается хулиганом. А проводя интертекстуальную связь со стихотворением «В том краю...», можно обнаружить вновь появляющийся образ каторги, олицетворяющий теперь предназначение быть поэтом.

Таким образом, в стихах 1915-1919 гг. появляется новое содержание образа разбойника: на смену фольклорному разбойнику приходит *герой-поэт, испытывающий внутренние коллизии, бросающий вызов традиционному миропорядку*. Неслучайно возникают оппозиции чистоты – греха, святости – богоборчества, темноты – света и т.д. Будучи порывистой, стихийной личностью, способной совершить неожиданный поступок, он является одним из немногих, кто может повлиять на ход времени.

Образ героя-разбойника появляется у Есенина не только в лирике, но и в лиро-эпосе, в частности, поэме «**Пугачев**» (1921 г.). Это уже новый виток в развитии «разбойничьего сюжета». *Смена жанровой формы* (в данном случае это драматическая поэма, предполагающая соединение драматического и эпического начала) влияет и на раскрытие образа героя-разбойника, поскольку жанр – это выражение авторского взгляда на мир. Теперь раскрытие разбойничьей темы будет выражаться в остром конфликте, монологах героя, диалогах персонажей, в слове которых и показано развитие сюжета. Отдельно отметим, что реализацию образа героя-разбойника в данном произведении мы рассмотрим на примере Хлопуши, поскольку, в отличие от остальных

персонажей, именно этот герой является разбойником, как с авторской точки зрения, так и во взгляде на него остальных героев.

С образом Хлопуши-разбойника связан один из основных мотивов произведения – *мотив свободы*. Неслучайно монолог героя начинается со слов: «Сумасшедшая, бешеная кровавая муть! // Что ты? Смерть? Иль исцеление калекам?» [Есенин: 495]. Сумасшедший бунт, погружающий жизнь в стихию хаоса, близок ему самому: озлобленный бродяга, он «несет душу» в лагерь Пугачева, так как чувствует, что именно тут, в духе свободной вольницы, он найдет прибежище. Примечательно, что до этого он сидел в остроге: кандалы, сковывающие его в течение десяти лет, муки, которые он претерпел, превратившись в «теплое мясо», – все это было в прошлом, но теперь он вырвался на волю, и вся энергия «мстью вскормленного бунтовщика» сливается со стихией мятежа.

Стихийность героя проявляется и на уровне речи: его монологи насыщены восклицательными и вопросительными предложениями, в которых находят отражение и лексические повторы, градация и анафоры, («Приведите, приведите меня к нему...», «Я хочу видеть этого человека» «Все равно ведь, все равно ведь, все равно ведь», «Но ведь все ж у вас нет артиллерии? Но ведь все ж у вас пороху нет?»). Эти приемы создают особый ритмический рисунок, передающий эмоциональное напряжение выходящего из себя героя: его слово, становящееся возгласом и криком, – отражение внутренней сущности.

Сильно в герое природное начало. Он питывается «рассветным молоком оренбургской зари», исцеляется от коровьего вымени. Отметим, именно это и определяет стихийность героя. Зарубин сравнивает глаза Хлопуши с «беспокойными цепными кобелями»: персонажи видят эту звериную сущность, поэтому они хотят сделать «подозрительного» и «странного» Хлопушу командиром конницы. В нем они замечают предводителя, такого же, как и Пугачев, чувствуют истинного разбойника. Более того, неслучайным оказывается и то, что свой монолог в главе «Уральский каторжник» начинает Хлопуша со слова «сумасшедшая»: этот эпитет применительно к восстанию, передает и его сущность, он безумен, необуздан.

К тому же, сам бунтовщик уподобляет себя животному, что выражено в поговорках и метафорических высказываниях: «Не сожрешь – так сожрут тебя», «Завтра ж ночью я выбегу волком // человеческое мясо грызть», поскольку в самом бунте как социальном явлении он видит нечто, близкое себе. Будучи по природе хищником, Хлопуша понимает: пугачевцам не взять Оренбург даже «с сотней лихих полководцев»,

только ему это под силу, поскольку он представляет собой антропоморфизированный вариант проявления народной стихии.

Как следует из вышесказанного, Хлопуша является не только во взгляде остальных персонажей, но и с авторской точки зрения настоящим разбойником. Безусловно, это личность харизматичная, сильная, более того, *близкая устремлениям самого Есенина и даже романтизированной* в его одиночестве, в вызове, который он бросает. Дополняют образ и *хронотоп дороги*, с которым связано открытое пространство, захваченный героем, этой все подчиняющей себе стихии, город Оренбург; и *фольклорные формулы* (он «три дня и три ночи» искал умёт, «три дня и три ночи блуждал по тропам»), служащие свидетельством того, что Хлопуша – герой из народной среды.

Таким образом, разбойник поэмы «Пугачев» – *это антропоморфизированный вариант проявления народной стихии*, подчиняющей себе города, энергией мятежника захватывающий территории России. Это герой «из народа», в душе которого живут связи с природными силами. Язык персонажа также отражает его внутреннюю сущность: ритмика и синтаксис указывают, что слово Хлопуши больше похоже на крик.

Подытоживая наблюдения над развитием разбойничьего сюжета и типологией героев-разбойников в творчестве С. А. Есенина, необходимо отметить *движение лирики с присущими ей мотивами свободы, фольклорными мотивами и образами от фольклорного разбойника и поэта-хулигана к исторической теме в финале*. Там герой-разбойник – *личность стихийная, воплощающая в себе стихию бунта в целом, во многом близкая самому автору*. Биографические изменения, перемена в мироощущении и социокультурная среда повлекли за собой развитие взглядов поэта, как следствие, это личностное движение, а также вариации жанровых форм (лирические стихотворения, переходящие в песни, и драматическая поэма) обусловили и модификацию типов героев-разбойников в творчестве С.А. Есенина.

ЛИТЕРАТУРА

Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.

Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.

Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7-ми томах. – М.: Наука – Голос, 1998. – Т. 1, 3. Все цитаты приведены по этому изданию.

Сергей Есенин. Стихотворения. Поэмы. Повести. Рассказы / под ред. Н. Розмана. – М.: Издательство «Э», 2016. – 736 с.

REFERENCES

Vezhbitskaya A. Ponimanie kul'tur cherez posredstvo klyuchevykh slov. – М.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2001. – 288 s.

Vezhbitskaya A. Semanticheskie universalii i opisanie yazykov. – М: Yazyki russkoy kul'tury, 1999. – 780 s.

Esenin S. A. Poln. sobr. soch.: v 7-mi tomakh. – М.: Nauka – Golos, 1998. – Т. 1, 3. Vse tsitaty privedeny po etomu izdaniyu.

Sergey Esenin. Stikhotvoreniya. Poemy. Povesti. Rassказы / pod red. N. Rozmana. – М.: Izdatel'stvo «E», 2016. – 736 s.

Науч. руководитель: Налегач Н.В., д.ф.н., проф.

МОТИВ *МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ* В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Аннотация. В статье рассматривается проявление мотива *моления о чаше* в поэзии 1941-1945 гг. Анализируются обращения к Гефсиманскому сюжету в творчестве эмигрантов (Анстей), в произведениях советских авторов (Рождественский, Исаковский, Антокольский), в «потаенной поэзии» (Андреев). Мотив *моления о чаше* соединяется в военной литературе с экзистенциальными мотивами смерти и одиночества, с библейскими мотивами Распятия и Воскресения, обогащаясь новыми смыслами. Интерпретации оказываются как вполне традиционными, близкими к евангельскому тексту, так и новаторскими, иногда переворачивающими главный посыл *моления о чаше*. Лирические герои Анстей, Андреева готовы пить чашу с восторгом, несмотря на ее горечь. В свою очередь, герой Исаковского «молится», чтобы чаша не миновала его врагов. Таким образом, становится ясно, насколько востребован сюжет, вызывающий такие разноплановые реакции.

Ключевые слова: *моление о чаше*; Гефсиманский сад; евангельские мотивы; военная поэзия; Великая Отечественная война; русская поэзия; поэтическое творчество; лирические герои.

Литература периода Великой Отечественной войны отражает основные интенции военного времени: экзистенциальный ужас и глубокое одиночество перед лицом смерти. То, чему стал свидетелем человек на войне, немедленно должно было получить какое-то объяснение, осмысление. Таким образом, поэзия становится попыткой выразить «невыразимое», но на этот раз не красоту мира, а чувство соединенности человека с гибнущим миром. Сложным сочетанием двух противоположных эмоций проникнута поэзия этого времени: с одной стороны, человек чувствует желание пожертвовать собой ради других, совершить подвиг, ощущает, как смерть всех объединяет до чувства соборности, а с другой стороны, эта же смерть придет не за каждым, отсюда сознание собственной оставленности в мире. Обращение к образу Христа становится понятным и объяснимым, потому как его страдания кажутся соизмеримыми по опыту и ужасу переживаемого.

Начиная с 1941 года, в советской словесности пробуждается внимание к поэзии, лирика выходит на авансцену, сменяя эпос. Впервые

социальный заказ, который символически получают все поэты времен Великой Отечественной войны, совпадает с их личным посылом, интересы государства полностью разделяют все поэты. Это подчеркивается современным ученым как одна из главных особенностей литературы времен войны: «Литература воспроизводит духовное единство нации, когда общее преобладает над частным: в ней "я" рассматривается как часть "мы", национального целого, и эти общенациональные свойства существенней частных и индивидуальных» [Дашевская 2016]. Несмотря на то, что актуализируется коллективное, соборное начало, перед лицом смерти каждый оказывается один на один. И потому особенно важно понять, как поэт приходит к мысли о необходимости обращения к опыту Христа, почему именно в это время мотив моления в Гефсиманском саду находит свое полное воплощение. Именно сюжет Гефсимании единственный спорный из всего евангельского повествования, потому что Христос испытывает нетипичные для Богочеловека чувства, но совершенно обычные для любого человека. Более того, христианство утверждает, что человек, который верит в Бога, никогда не бывает одинок, но что делать с ситуацией, когда одиноким себя чувствует сам Сын Божий? Ответа в богословии не находится, но именно поэтому ответы ищут в искусстве. Мотив моления о чаше состоит из многих других мотивов и образов, но в поэзии о войне, которая использует этот мотив, в первую очередь актуализируется мотив смерти. Современный исследователь, который изучал экзистенциальные архетипы военной поэзии, выделил архетип прохождения через символическую смерть и отметил: «Отнюдь не случайно здесь это символическое сочетание "мертвый" – "одинокий". Тема экзистенциального одиночества человека – как известно, ключевая для всей литературы XX века, но обычно она считается сугубо интеллектуальным феноменом, следствием сытой, но бессмысленной жизни в "развитом обществе". Однако возможно, она глубже всего захватывает нас в стихах о войне» [Даренский 2014: 95].

Мотив моления о чаше встречается в военной лирике чаще, чем в 1930-х или 1950-х годах. Интересно, что обращения к молению о чаше встречаются во время войны только у тех поэтов, которые находятся в Советском Союзе, и даже единственный выбранный нами автор русского зарубежья Ольга Анстей использовала этот мотив в стихотворении 1941 года, пока она еще находилась в Киеве.

Мотив моления о чаше в военное время обретает разные формы от традиционного толкования мотива (где герой смиряется со своей судьбой – пить чашу до дна), которое находится внутри библейской системы ценностей, до индивидуально-авторской интерпретации. Можно найти несколько возможных вариантов прочтений мотива мо-

ления о чаше в поэзии 1941-1945 гг., и самый распространенный из них тот (с долей условности его можно называть традиционным), где мотив Гефсиманского моления через мотив смерти связывается напрямую с Голгофой (Анстей, Антокольский, Берггольц, Андреев).

Наиболее приближенной к евангельской версии прочтения мотива можно считать стихотворение «Кирилловские яры» киевской поэтессы Ольги Анстей. Будущий автор второй волны эмиграции впервые напишет о самой жестокой трагедии Великой Отечественной войны – Бабьем яре, используя мотив моления о чаше, соединенный с мотивом распятия. Она была очевидцем страшных событий, когда фашистами было расстреляно и закопано в районе Кирилловских яров под Киевом за 29 и 30 сентября более 30 тысяч евреев (почти все женщины и дети). Тогда еще было неизвестно, где именно происходили расстрелы, поэтому Анстей дает стихотворению обобщенное название места близ Кирилловской церкви, по слухам именно в этом районе начались массовые убийства. Стихотворение или маленькая поэма состоит из четырех частей, где лирическая героиня «тоненькой девочкой, смуглой дриадой» проходит путь воспоминаний, где она показывает свободную, привольную и счастливую жизнь на лоне природы в этих ярах. Там она была влюблена, там она могла созерцать нетронутую природную красоту с многообразием трав («терновник», «полынь») и живых существ («стриж», «шмель»). Чувствуется, что героине дорого все здесь, она называет шмеля братом, чабрец нежно «чебриком», олицетворения создают живую и одухотворенную картину, где у стрижа «умная голова», а пень «ковыляющий». Но идиллическое изображение прерывается историей о том, что стало с этим прекрасным местом, «где ликовала дремотно природа». С третьего абзаца стихотворение теряет повествовательную линию, превращается в поток сознания, героиня говорит об ангеле смерти Азраиле, о кресте, который она забирает из дома, чтобы он стал «скорченным» крестом над братской могилой всех здесь убитых. В четвертой строфе героиня пишет, что это «чаша последняя», больше уже вынести этот несчастный «странный» народ не сможет, потому что большего страдания и представить нельзя.

*Чаша последняя. Те же места
Где ликовала дремотно природа –
Странному и роковому народу
Стали Голгофой, подножьем креста.*
[Анстей]

Анстей соединяет историю еврейского народа и историю Христа. Принято считать, что в Библии рассказывается история евреев, в кото-

рой каждый читающий может увидеть свою собственную жизнь, но поэтесса предлагает смотреть не только на библейское повествование, но и на евангельское, где еврейский народ после того, как распинает Христа, вскоре и сам по странному «року» пойдет на Голгофу. Подробная детализация, почти натурализм соединяется в стихотворении с историософскими религиозными обобщениями, здесь древним ветхозаветным Авраамам принадлежат «клочья размытых дождем паспортов!». Стихотворение проникнуто острой болью сопереживания, поэтесса заставляет нас присутствовать на свершившейся бойне, обращается к читателям с приказом: «Слушайте!». Каждый абзац Анстей завершала, используя параллелизм, характеризуя место, в котором она находится: сначала это «привольное – из привольных мест!», потом «душистое из душистых мест», а третий и четвертый абзац завершаются повторами, что только подчеркивается фразой поэтессы, что у нее не больше слов, кроме вот этих дважды повторенных: «Страшное место из страшных мест!». Евангельская образность придает стихотворению масштабность и трагичность, моление о чаше здесь оборвано распятием: никто не услышан, Азраил уже пришел, «обрывки Талмуда» разносит ветер, а крест (так отчаянно много повторенный) взят, и ни о каком изменении судьбы просить невозможно. Моление о чаше введено для того, чтобы показать, что у многих возможности обратиться к Богу не было, чаша не выбиралась, она была дана.

Совершенно другую линию представляет к 1941 году известный советский поэт Павел Антокольский, но, тем не менее, он так же, как и Ольга Анстей, соединяет образы чаши и смерти, а в итоге чаши и Голгофы, чаши и будущего воскресения. В стихотворении «В страшный час» 1943 года создается образ человека на войне, и по авторскому определению, это только тот, кто не боится «смотрит во тьму». «Тьма», по определению Антокольского, может быть разная: зенитчик не спит всю ночь и всматривается в реальную тьму, не боится ее, ждет угрозы и готов ее предотвратить; «тьма» партизанки расстаться со своим домом и землей, сжечь все и «уйти в леса» и т.д. Все люди бросают вызов своему страху, самой смерти: своей собственной или близких людей. Поэт не успокаивает, он уже сам прошел эту «школу страдания», он говорит о том, что война от каждого потребует самую высокую цену:

*Не являйся к ней с маленькой данью,
Только с жизнью – и ту разорви.
И тогда-то, в тоске об ушедшем,
Чашу горькую выпив до дна,
Когда, кажется, жить уже нечем,
Ты поймёшь, что такое война.*

[Антокольский 1966: 36]

Смерть для романтического поэта Антокольского, безусловно, является проверкой для человека, если ты способен «разорвать» жизнь, проститься с ней, то это и есть единственный показатель того, что ты «зоркий, чистый, живой человек». В пятой строфе появляются два тире, которые условно разрезают полотно стихотворения на две части: описания того, как все переживают войну («партизанка», «мать», «зенитчик») и того, как должен ее пережить читатель («ты»), к которому обращается автор. Тире не только отделяет основные темы, но будто «разрывает» саму жизнь лирического героя на «до» и «после». Поэт утверждает христианские ценности самопожертвования и мужества, стойкости перед лицом смерти, он считает, что нужно именно выстрадать победу, не только физически не бояться умереть, но не сломиться духовно под гнетом отчаяния и тоски. Гневные обращения непосредственно к читателю вызывают готовность погибнуть ради общего дела. И символически пережив смерть (конкретно в стихотворении или шире – в реальности), есть шанс увидеть победу, но уже не глазами, «а трепетом век». Прямая аллюзия на воскресение Христа, потому как поэт призывает умереть, чтобы «увидеть» будущее, очевидно, уже из бессмертия, будучи воскресшим. Мотив моления о чаше возникает имплицитно, возникает не сама просьба, а только упоминание чаши, которую все должны быть готовы выпить до дна просто потому, что иначе нельзя почувствовать себя «живым».

Вполне в духе евангельского повествования можно назвать и версию прочтения Даниила Андреева, который вводит мотив моления о чаше, чтобы показать свою готовность пить чашу до дна в самое тяжелое время. Лирический герой стихотворения «А сердце еще не сгорело в страданье» кается в том, что его сердце, пусть стыдясь, но просит «певучих богатств и щедрот мироздания». Он перечисляет все то, чего жаждет его сердце, там и «мирная река», и мудрая старость, но потом появляется мотив сна, и читатель ощущает, что эта идиллическая картина будущего возможна только, если ты не бодрствуешь. Последние два четверостишия похожи на пробуждение, страшное и суровое, с совершенно другой интонацией и атмосферой. Прекрасное будущее теряется в реальном уже почти наступившем настоящем. Очевидно, что мечты о грядущем счастье это картины райской жизни, которая наступит только после смерти. И осознав это, герой обращается к кому-то с восклицанием:

*Учи же меня! Всенародным ненастьем
Горчайшему самозабвенью учи,
Учи принимать чашу мук – как причастье,
А тусклое зарево бед – как лучи!*

*Когда же засвищет свинцовая выюга
И шквалом кипящим ворвется ко мне –
Священную волю сурового друга
Учи понимать меня в судном огне.*

[Андреев 1989: 145]

Герой стихотворения просит о самой страшной чаше, о смерти и о страданиях, восторженно желая соединить свою судьбу с судьбой народа. Он повторяет все мотивы, которые звучали в Гефсиманском саду: упоминает чашу и просит, чтобы его научили ее принимать, прощает себе страшную кончину, говорит о всеединстве с теми, за кого он готов умереть, но главное – он просит помочь ему принять волю некоего «сурового друга». Суровым другом в этом контексте можно назвать только Создателя, это обращение к Христу, который уже прошел свое «моление о чаше» и потому именно его просят помочь понять высшую волю, которую он две тысячи лет назад смог постичь.

В лирике военных лет поэты не только готовы пить чашу до дна, они часто просят об изменении судьбы своих близких, но есть и совсем «неожиданный» вариант прочтения у поэта Исаковского. Стихотворение «1943-й год», посвященное новому году, который солдаты должны праздновать не дома в тепле, а на войне, и за это им приходится «благодарить» фашистов. Стихотворение совершенно в духе времени, оно вызывает примерно ту же реакцию, что строчки Симонова: «Так убей фашиста, чтоб он, / А не ты на земле лежал», читатель должен почувствовать ненависть, это публицистический текст, у которого есть конкретная задача – мотивировка солдат. Вот Исаковский создает похожее по настроению произведение, но вплетает в него мотив моления о чаше в совершенно неклассическом ключе.

*И чашу смерти до краев
Наполним для врага.*

*И вместо русского вина –
Так этому и быть! –
Мы эту чашу – всю, до дна –
Врага заставим пить.*

[Исаковский 1961: 67]

Исаковский вместо моления о своей судьбе, формулирует просьбу об изменении судьбы своих врагов, не из христианских чувств страдания, не по смирению. Лирический герой просит о смерти и страданиях для фашистов, готов заставить их выпить чашу до дна, если

они не согласятся добровольно на жертву. В интерпретации мотива компонент современности оказывается сильнее вечности, военное время и его требования в этом стихотворении победили те непреходящие ценности, которые этому мотиву изначально были свойственны. Исаковский объединяет свою судьбу с судьбой народа и поколения, он нигде не остается один, никакого онтологического одиночества не испытывает, хотя, когда упоминает смерть, то пишет: «И вот, друзья, мы здесь теперь – / Наедине с войной» [Исаковский 1961: 68]. Но это «мы» безусловно скрашивает тот страх, который испытывают все солдаты на войне, чувство единства оказывается сильнее одиночества. Стихотворение «режут» восклицания и многочисленные тире, визуально выглядящие как штыки, в финале поднимается праздничная «чаша» с тостом за чужую смерть. Стихотворение выглядит одновременно страшно и очень своевременно: не менее страшно выглядел бы Христос, который молился бы о смерти евреев и римских солдат, но в то же время без таких жестоких произведений победа была бы невозможна.

Мотив моления о чаше становится на время войны одним из самых востребованных, наравне с Голгофой и Воскресением. Человеку на войне необходимо было принять свою смерть, иначе, как это ни парадоксально, он не смог бы жить в постоянной близости к ней. Смерть становится чем-то естественным, постоянно сопровождающим явлением, и только один человек за всю историю победил смерть, приняв ее и смирившись с ней. Отсюда такой интерес к Гефсиманскому сюжету, который разворачивался в саду, где Христос падал на землю и омывал ее, «и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» [Лк.22:44], чтобы люди могли на ней жить без страха. Сад становится всеобъемлющим концептом: именно из сада изгнаны люди за свои грехи, но теперь Бог приходит, чтобы отдать себя на смерть в саду и своей кровью искупить эту возможность жить снова в райском саду. Сад будущей жизни, невозможный без божественного Христа и сад, где Христос принимает свою смерть как человек. Соединение мотивов будущего воскресения и настоящих страданий оправдывали тот ужас, который всем приходится переживать. За смирением со смертью следует смерть, а потом победа и воскресение. Это была, наверное, самая необходимая логическая цепочка, которая объясняла современность лучше любого политика. И только такая последовательность мысли могла спасти человека в экзистенциальной бездне одиночества и войны.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Д. Русские боги. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989.

Анстей О. Кирилловские яры // Сайт «Стих.про». – Режим доступа: <http://stih.pro/kirillovskie-yari/ot/anstei> (дата обращения: 18.10.2018).

Антокольский П. Избранное: в 2 тт. – М.: Художественная литература, 1966.

Даренский В. Ю. Война как духовная инициация: экзистенциальные архетипы в русской поэзии о Великой Отечественной войне // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2014. – № 1 (15). – С. 90-108.

Дашевская О. А. Поэзия Великой Отечественной войны: эстетика, проблематика, жанрово-стилевые тенденции: уч-мет. пособие для студентов / сост. О. А. Дашевская. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016.

Исаковский М. Сочинения: в 2 тт. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 2.

Коржова И. Н. Отражение народных представлений о доле в поэзии 1941-1945 гг. // Вестник славянских культур. – 2018. – № 47. – С. 93-206.

Липкин С. И. Письмена. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1991.

Македонов А. Свершения и кануны. О поэтике русской советской лирики 1930-1970 годов. – Л.: Советский писатель, 1985.

Плеханова И. И. История как единство человеческого бытия вопреки смерти // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 7: Версии истории в литературе XX века / отв. ред. Т. Л. Рыбальченко – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. – С. 92-105.

Рождественский В. А. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1985.

Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2008.

Толкование на Святое Евангелие Блаженного Феофилакта Болгарского. – М.: ЭКСМО, 2016.

REFERENCES

Andreev D. Russkie bogi. Stikhotvoreniya i poemu. – М.: Sovremennik, 1989.

Anstey O. Kirillovskie yary // Sayt «Stikh.pro». – Rezhim dostupa: <http://stih.pro/kirillovskie-yari/ot/anstei> (data obrashcheniya: 18.10.2018).

Antokol'skiy P. Izbrannoe: v 2 tt. – М.: Khudozhestvennaya literatura, 1966.

Darenskiy V. Yu. Voyna kak dukhovnaya initsiatsiya: ekzistsentsial'nye arkhetipy v russkoy poezii o Velikoy Otechestvennoy voyne //

Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya. – 2014. – № 1 (15). – S. 90-108.

Dashevskaya O. A. Poeziya Velikoy Otechestvennoy voyny: estetika, problematika, zhanrovo-stilevye tendentsii: uch-met. posobie dlya studentov / sost. O. A. Dashevskaya. – Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta, 2016.

Isakovskiy M. Sochineniya: v 2 tt. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1961. – T. 2.

Korzhova I. N. Otrazhenie narodnykh predstavleniy o dole v poezii 1941-1945 gg. // Vestnik slavyanskikh kul'tur. – 2018. – № 47. – S. 93-206.

Lipkin S. I. Pis'mena. Stikhotvoreniya i poemy. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1991.

Makedonov A. Sversheniya i kanuny. O poetike russkoy sovetskoy liriki 1930-1970 godov. – L.: Sovetskiy pisatel', 1985.

Plekhanova I. I. Istoriya kak edinstvo chelovecheskogo bytiya vo preki smerti // Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyy dialog. Vyp. 7: Versii istorii v literature XX veka / otv. red. T. L. Rybal'chenko – Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta, 2005. – S. 92-105.

Rozhdestvenskiy V. A. Stikhotvoreniya. – L.: Sovetskiy pisatel', 1985.

Snigireva T. A., Podchinenov A. V. Vek devyatnadsatyy i vek dvadtsatyy russkoy literatury: real'nosti dialoga. – Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2008.

Tolkovanie na Svyatoe Evangelie Blazhennogo Feofilakta Bolgarskogo. – M.: EKSMO, 2016.

Науч. руководитель: Снигирева Т. А., д. ф. н., проф.

СТАДНИЧЕНКО В.А.

(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-31(Астафьев В. И.)

ПОЭТИКА ВИДЕНИЙ В «ЗАТЕСЯХ» В.П. АСТАФЬЕВА

Аннотация. В статье анализируется специфика обращения Астафьева к древней жанровой форме видения. На материале затесей мы проследили, как трансформируется этот жанр и какую функцию он выполняет в художественном мире писателя. Видения у Астафьева предстают как художественный прием, призванный отразить всю глубину и сложность внутреннего мира человека, его переживания и мировосприятие. В составе второй тетради затесей «Видение» нами были выделены «архитектурные» видения, в которых ключевым образом предстает храм, собор как модель мироздания. Дидактический пафос рассмотренных произведений связан с идеей приобщения к вечности, а также с постулированием соборности как истинного человеческого бытия. В миниатюрах-видениях, как правило, герой благодаря особой атмосфере, которая складывается в окружающем его природном космосе, погружается в особое состояние, близкое к «тонкому сну». Именно такое состояние позволяет герою оказываться на грани миров и открывать посредством интуитивного видения тайны мироздания.

Ключевые слова: видения; литературные жанры; миниатюры; литературные мотивы; молитвы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

В данной статье мы исследуем трансформацию древнего средневекового жанра видения, которая является у В. П. Астафьева приемом изображения внутреннего мира автора-персонажа. Подобного рода постановка проблемы закономерна, поскольку одну из тетрадей «Затесей» автор так и называет «Видение». Название микроцикла является своеобразной отсылкой к памяти древнего жанра. Использование видений, на наш взгляд, является чертой поэтики писателя: данный прием реализуется Астафьевым не только в «Затесях», но и в целом ряде других произведений («Последний поклон», «Царь-рыба», «Ода русскому огороду» и др.). Так о трансформации данного жанра упоминалось в работах Н. М. Прокопенко, Н. П. Хрящевой и др.

Задача наших наблюдений – показать процесс трансформации жанра видений: если в канонном варианте видение предполагает опре-

деленную последовательность визуальных событий, которые позволяют впасть в «тонок сон» постичь смысл откровения, то у современного писателя «тонкое» видение автора-персонажа позволяет запечатлеть приобщение к вечности как особое духовное состояние.

Прежде всего, отметим черты бытования данного жанра в устном народном творчестве, выявленные исследователями. Е. К. Ромодановская, рассматривая видения сибирских крестьян, приходит к выводу, что чаще всего это рассказы о явлении святых, все эти рассказы отличается краткость, «тайнозрителями» являются представители демократических слоев – крестьяне, церковнослужители, рабочие. Предназначение этих рассказов исследователь видит в «исключительной пропаганде общехристианских истин, отстаивании старой одежды и запрете табакокурения и матерной брани» [Ромодановская 1996: 142]. Ромодановская, в целом принимая выделенные Прокофьевым структурные элементы жанра («1) молитва или раздумье видящего, после чего он обычно впадает в «тонок сон»; 2) появление чудесных сил, которые, сообщая видящему «откровение», разрешают какой-либо вопрос и призывают к действию; 3) испуг видящего; 4) смысл «откровения»; 5) приказание о проповеди среди народа «откровения»» [Прокофьев 1964: 40]), не соглашается с тем, что это жанр «с явным публицистическим уклоном» [Там же]. По ее мнению, «именно публицистические памятники являются частным случаем в массе типичнейших древнерусских видений» [Там же: 144]. Она предполагает, что «синонимом "видения" можно считать "явление". Двумя этими терминами обозначаются рассказы одного и того же типа, где в центре повествования – общение человека с какими-либо потусторонними силами» [Там же: 145]. В жанре видений «перед человеком могут возникнуть не только высшие христианские силы (Христос, Богородица, святые), но и демонологические персонажи, и символично-аллегорические картины из мира природы» [Там же]. Особо отмечает литературовед «исконно устный характер жанра видений» [Там же: 153] и такое качество, как документальность: «общение с силами высшего порядка, с представителями разных кругов христианского пантеона соответствующим образом настраивает и рассказчика, и слушателя: они в полной мере осознают серьезность совершающихся событий» [Там же: 154]. Основным моментом в определении жанра также считает исследователь мотив чуда: «Если видение рассматривать, как частный случай проявления чуда, то именно в этом жанре с древнейших времен в центре внимания стоит простой человек» [Там же: 156].

А. Б. Соболева в свою очередь выделяет группы видений: «Мы можем выделить две группы видений: к первой относятся видения загробного мира, где рассказывается о путешествиях души по тому све-

ту» и ко второй группе относятся видения, в которых «визионер общается к вечности, а вечность как бы вторгается в текущую жизнь, переплетаясь с нею» [Соболева 2016: 145]. Также неперенным признаком данного жанра, по мнению исследователя, является «...указание на таинственность обстановки... на грани реального и ирреального» [Соболева 2016: 37].

Перейдем к рассмотрению специфики видений в «Затесях» В. П. Астафьева. Нами были рассмотрены миниатюры, которые можно выделить в группу «архитектурных» видений, названных так, исходя из специфики увиденного в них образа – архитектурного объекта, символизирующего собой модель мироздания.

Мы остановимся на трех миниатюрах из второй тетради «Видение». Название рассматриваемого микроцикла является знаковым и так или иначе, но все миниатюры данной тетради в развернутом или редуцированном виде включают в себя видения.

Миниатюра «Домский собор» была написана Астафьевым в 1971 году. Домский собор – это действительно существовавший и существующий по сей день собор города Риги. Название собора происходит от латинских выражений – «Domus Dei» («Дом Бога») и «D.O.M.» (сокращение от Deo Optimo Maximo, «Всеблагому Величайшему Богу»). Многочисленные перестройки привели к тому, что в архитектуре собора удивительным образом переплелись различные архитектурные стили. Это по-настоящему чудесное творение и привлекло внимание Астафьева, он создал миниатюру-гимн собору и музыке.

Троекратный повтор сочетания слов Домский собор, причем начального слова с многоточием вызывает ощущение протяжного звучания звука «о», недосказанности и замедленности, тягучести времени. Причем многоточия, использованные автором, вероятно, связаны с таинством и невозможностью произнесения имени творца. Ритмизирующее начало уже вводит в миниатюру мотив музыки, данное повторение может ассоциативно быть связано и с мерными ударами колокола, тем более, что в дальнейшем указанием на «благовест» эта мысль может быть подтверждена. Многочисленные повторы, единоначатия в рамках столь малого текста создают восприятие стихотворной речи: «...то рокот... снова рокот», «и снова, ... снова...», «Они густы... они всюду...» и др.

Звучание собора охватывает весь город и сила, мощь этого образа задана эпитетами: «высокий и каменный». Камень как символ долговечности, статической жизни. Уже с этим образом входит в затесь мотив вечности. Музыка, услышанная героем в соборе, погружает его в особое медитативное состояние. Герой отмечает образ петушка на шпиле, наверняка, Астафьев был знаком с народными поверьями, со-

гласно которым, это «общехристианский символ, и напоминает он не только об отречении Петра, но и восходе солнца, которое символизирует воскрешение и второе пришествие Христа»¹. Следующим образом, который обращает на себя внимание, становится орган, причем воспринимается он нами, как живое существо, которое поет: «Пением органа наполнены своды собора» (55).

Лирический герой чутко воспринимает музыку и различает в ней всевозможные проявления природного мира, он слышит в органном звуке: «то рокот, то гром, то нежный голос влюбленных, то зов веста-лок, то рулады рожка...» (55). Эта музыка вселенского масштаба, музыка, в которой слито все вокруг. Всеохватность задана в данной миниатюре с помощью местоименного повтора слова «все»: «И снова грозным валом бушующих страстей сносит все», «Они всюду, и все наполнено ими», «Все замерло, остановилось», «все-все это осталось в другом месте», «За все, за все благодарю» и др. Причем это все у Астафьева оказывается разделено: душа, земля, мир. Душа героя наполняется музыкой, и он ощущает себя между землей и миром.

Характерно также, что звуки для героя оказываются зримыми и осязаемыми, они подобны «ладанному дыму», «густы» и их действие оказывается всеохватным. Сравнение звуков музыки с ладанным дымом, создает особое представление об успокаивающем, умиротворяющем воздействии музыки, как ладана на сознание человека. Музыка погружает героя в «тонок сон». И вся предыдущая жизнь воспринимается им как что-то отдаленное и потустороннее. Как эхом отзывается эта другая, отделившаяся от героя жизнь. Этот фрагмент особым образом графически выделен автором в кавычки:

«Может, все, что было до этого, – сон? Войны, кровь, братоубийство, сверхчеловеки, играющие людскими судьбами ради того, чтобы утвердить себя над миром.

Зачем так напряженно и трудно живем мы на земле нашей? Зачем? Почему?» (55-56).

И после данного раздумья следует троекратный повтор слова «дом». Не только ритмизирующую функцию выполняет данный рефрен. Смысл данного троекратного повтора, на наш взгляд, связан также с восприятием собора как чуда. И в то же время частотное употребление троекратного повтора связано с использованием элементов жанра молитвы в данном тексте, основным приемом ритмической организации которой является словесный повтор. Трижды в произведении повторяется не только слово «Дом», но и три раза мы слышим слова благодарности героя в конце миниатюры: «...благодарю за счастье... благодарю

¹ См. <http://www.prorigu.ru/petuski-naspiljax-rigi/>

тебя за чудо воскрешения веры в жизнь. За все, за все благодарю!» (57). Троекратно мы слышим и слово «чудо». Характерно также для усиления мотива чуда использованием слов: «чудо», «волшебник», «чудится», «волшебство», «петушок» и др. Особую ирреальность миниатюре придает и указание на изменения пространства: «все-все это осталось в другом месте, в другой, отдалившейся от меня жизни» (55). Таким образом, герой будто проходит обряд инициации и преобразуется для новой жизни. Сказочным проводником становится «музыка».

Преображение мира связано с изменением пространства, которое отмечает визионер: «Мрак исчез. Взошло солнце. Все преобразуется вокруг» (56). Но постепенно мы видим, что пространство исчезает из поля зрения героя, остается только лирический герой, пока с его телесной оболочкой, и мир: «Нет собора с электрическими свечками... Есть мир и я, присмиривший от благоговения, готовый преклонить колени перед величием прекрасного» (56). Следом исчезает и мир, остается только душа «тайнозрителя», он видит ее, чувствует, как она преобразуется: «Есть только моя присмирелая, бесплотная душа...». И апогеем становится единство, «сочувствие» мира и души героя: «мир, готовый вместе со мною пасть на колени, покаяться...».

Но идиллия, связанная с осознанием себя как части единого мироздания, очищения души и мира, прерывается страшным осознанием бренности этого чуда: «И вдруг, как наваждение, как удар: а ведь в это время где-то целят в этот собор, в эту великую музыку...» (56).

Мотив сна раздваивает наше представление: что же все-таки сон: «Может, все, что было до этого, – сон? Войны, кровь, братоубийство» (55) или «Но вместе все плачут о том, что кончается, спадает прекрасный сон, что кратковечно волшебство, обманчиво сладкое забытье и нескончаемы муки» (57).

Герой воздает хвалу музыке. Особым восторженным одическим пафосом исполнен данный фрагмент затеси: «Домский собор! Домский собор! Музыка! ...». Он наполнен риторическими восклицаниями, вопросами и обращениями. Характерно, что в данной затеси «Домский собор» и «музыка» являются синонимами, они нерасторжимы, слиты в единое целое.

Таким образом, миниатюра становится своеобразным гимном музыке, музыка в ней явно осязаема: «Музыка! Что ты сделала со мною?», «дрожишь», «омываешь», «стучишься» и др. Человек, сотворивший музыку, воспринимается как «волшебник и Бог», избранник, которому «подвластно все: и жизнь, и смерть» (57).

Апофеозом затеси является воскрешение веры в жизнь и благодарности: «За все, за все благодарю!» (57). Аллюзия на стихотворные строки М. Ю. Лермонтова возникает в сознании читателя, но если у

Лермонтова строки обращены к Богу, то Астафьев благодарит музыку. Домский собор становится зримым воплощением музыки.

В данной затеси видение позволяет автору выразить всю глубину изменений психологического состояния героя. Видение помогает Астафьеву выразить невыразимое, самые тонкие оттенки душевного переживания. С той же целью автор использует и элементы молитвы как жанра. Диалогичность, свойственная молитвенному жанру, присутствует и в этой миниатюре, так же, как и множественные обращения к высшей силе, в которую верит автор-персонаж и в рамках данного произведения – это музыка. По словам М. С. Руденко, «поэтическая молитва является особым способом выражения в форме искусства религиозных чувств; обращение к данному жанру позволяет художнику раскрыть глубинные пласты своего творческого и человеческого "я", высказать то, что обычно относится к области несказанного» [Руденко 1996: 11]. Таким образом, Астафьев не просто использует элемент видения молитву, только как предшествующее самому видению состояние, но расширяет возможности использования этого жанра.

Следующая миниатюра, которую также можно отнести к «архитектурным» видениям, это миниатюра «Видение» (1972), ключевая затесь второй тетради, имеющая одноименное название со всем микроциклом. Миниатюра представляет собой повествование о видении чудесного храма, монастыря. Описанный автором монастырь действительно существует и находится по сей день на Кубенском озере. Астафьев был очевидцем этого невероятного чуда, островка, расположенного посреди водного пространства, и монастыря, который был выстроен на этом острове по случаю чудеснейшего спасения князя. Характерно для данных миниатюр-видений указание на место, где является чудо «тайнозрителю». В данной миниатюре в самом начале автор указывает место – озеро Кубенское. В затеси «Домский собор» – реалья угадывается уже по самому названию миниатюры, а также благодаря географической отсылке – «по-над Ригой звучит». В «Гимне жизни» это указание на город, в котором пребывает героиня – Москва.

Начинается миниатюра с описания природного пространства – туман как будто растворяет все «непроглядной наволочью». Видение предваряется неким состоянием сновидения, человек уже ощущает тонкую грань между реальным и чем-то неведомым, впадает в «тонок сон». Эта тонкость, хрупкость подчеркнута словами «туман», «лед», «наволочь», «растворился».

Необыкновенная тонкость мироздания и бытия оказывается подчеркнута «оторопной тишиной». Астафьев использует неологизм

«оторопный», образованный от слова «оторопь», что значит «состояние крайней растерянности, сильного замешательства и недоумения»².

Лирический герой ощущает себя растворенным «в белом сне». Мотив непроглядности оказывается подсвечен мотивом «оторопной тишины». Если в «Домском соборе» это была музыка звезд, Вселенной, гармонизирующая все вокруг, то в миниатюре «Видение» мы сталкиваемся с какофонией. В этой миниатюре появляется эпическое начало, и связано оно с описанием рыбалки. Особую символическую наполненность в этой миниатюре, также, как и в предыдущей, приобретает образ солнца: «Как и когда поднялось в небе солнце – я не заметил. Обнаружилось оно высоко уже и сначала проступило в тумане лишь призрачным светом, а потом обозначило и себя, как в затмении, ярким ободком» (68). Изменение в мире оказывается задано с помощью слова «вдруг»: «И вдруг над этим движущимся в отдалении и серым вблизи льдом я увидел парящий в воздухе храм» (68). Видение храма оказывается совершенным чудом для героя: «Храм этот плыл навстречу мне, легкий, белый, сказочно прекрасный. Я отложил удочку, замороженный» (68). Храм этот оказывается некоей святыней и благодаря тому, что «он был озарен светом, и дымка светилась под ним» (68) создается ощущение нимба вокруг храма. Оказываются совершенно разными восприятия двух героев – лирического повествователя и его товарища. Для одного храм – это чудо, для другого – обыденность, поэтому он лишь на мгновение отрывается от лунки, а затем вновь возвращается к рыбалке. Мотив соборности присутствует и в этой затеси. Братьями здесь становятся рыбаки, объединенные общим промыслом, сплоченные общей целью: «народу становилось все больше и больше – и стало на душе бодрее», «Отовсюду слышались возгласы то удивления, то восторга, то разочарования, то вдруг срывались рыбаки и толпой бежали к одной лунке помогать вываживать крупную рыбину...» (67). Взаимопомощь и «сочувствование» царит в среде рыбаков, они собратья. Мотив соборности также связан и с образом, чудом спасшегося русского князя, который всеми силами боролся за объединение земель, выступал против раздробленности русского народа.

Явление храма вызывает в герое воспоминание о Спас-камне. Это легендарный храм, имеющий свою историю, которую и поведал товарищ лирическому герою, он был воздвигнут в честь чудесного спасения русского князя, боровшегося за объединение северных земель. Так мотив соборности, заданный в «Домском соборе», звучит рефреном и в данной затеси. Характерно, что благодаря небольшому преданию о Спасе-камне, вставленному в миниатюру, чудесная сила как бы удваи-

² См. <http://tolkslovar.ru/o7957.html>

вается. И даже утраивается, ведь ассоциативно история чудесного спасения сближается с известной легендой о Граде Китеже, ушедшем под воду городе, который благодаря вмешательству божественных сил был скрыт от глаз неприятеля и тем самым спасен. Данная затесь также включает себя мотив чуда, свойственный видению. Как явление чуда предстает перед нами образ увиденного визионером храма: «парящий в воздухе», «сказочный, прекрасный», «он был озарен светом, и дымка светилась под ним», «пробубнил мне историю этого дива», «белый, словно бы хрустальный», «чудо, одним словом, чудо, созданное руками и умом человеческим».

Видение способно погрузить в особое состояние, так что «тайнозритель» забывает обо всем на свете.

«Архитектурный» образ является и героине миниатюры «Гимн жизни».

Воскрешение веры в вечную жизнь происходит подобным, но несколько иным способом. Героиня затеси – двадцатилетняя девушка, которая больна неизлечимой болезнью: «Лина уже полмесяца жила в Москве. Жила? Нет, не жила, доживала» (87). В этой миниатюре троекратным рефреном задается не слово «дом», а приставка «до», без которой героине никак уже нельзя было представить своей жизни: «Эта приставка, и все время, как биение сердца, отдавалась эхом в груди, в голове, в каждом мускуле, в каждой клеточке «до», «до», «до»...» (87).

Родители девушки, искалеченные войной: «мать, как и многие русские матери, рано состаренная войной, отец-инвалид», пытались скрыть от нее известие о страшной болезни, но не смогли.

Желание жить и не думать о страшной болезни заставляет героиню миниатюры отправиться в другой город и жить в новом мире, в новом месте. Лину потрясает откровение, где бы она ни была, куда бы ни шла, в театре, в Третьяковской галерее она видит смерть, в Мавзолее тоже смерть, смерть царит и в Новодевичьем и Ваганьковском кладбище. И поражает героиню, что люди толпами ходят смотреть на эту смерть. Мысли о смерти не отпускают героиню. Зоопарк, изображенный автором, также не становится спасением, а только лишь жалким зрелищем: «жалко было попрошаек медведей...совсем-совсем не страшны – эти засаженные в клетку клыкастые звери...» (89).

Не смотря на постоянное преследовавшие ее мысли о смерти и видения смерти, в голове не утихает одно слово: «Жить!» (89). Оно выделено автором в особый абзац.

Судьба привела ее в планетарий. Планетарий, изображенный Астафьевым, становится моделью мироздания, олицетворяет образ мира, подобно Домскому собору и храму, парящему в воздухе. Особая

атмосфера, темнота, голос невидимого лектора, кинокадры с историей представлений людей об устройстве мира.

Следующие абзацы имеют особую публицистическую окраску, это авторское отступление, посвященное обличению насильственного умерщвления людей друг другом, обличению самого страшного оружия, созданного человеком – атомной бомбы, которая способна уничтожить миллионы жизней. И в конце абзаца голос автора вопрошает: «... умереть, исчезнуть. Куда? Никто на это ответить не может и не хочет» (90).

Модель мироздания предстает в миниатюре, как игрушечное сооружение: «Солнце, дающее всему жизнь. Оно проходило по игрушечному небу, над игрушечной Москвой, и само солнце было игрушечным» (90). Кульминация задана с помощью слово «вдруг»: появление звезд и музыки становится решающим моментом, переворачивающим душу девушки и воскрещающим ее веру в жизнь.

Музыка Чайковского лилась откуда-то сверху и воспринималась девушкой, как «музыка звезд, музыка вечной жизни, она, как свет возникла где-то в глубинах мироздания...» (90). И вновь перед нами Вселенский масштаб сотворения чуда, музыка соединила небесный мир и поднебесный: «Музыка уже разлилась по всему небу, она достигла самой далекой звезды и грянула на весь необъятный поднебесный мир» (91). Чудесное видение стало откровением для Лины и воскресило в девушке веру в жизнь: «Вскинув руки, она приподнялась с сиденья и устремилась ввысь, повторяя заклинание:

– Жить! Жить!» (91). Именно музыка и образ звезд оказываются связующим звеном с вечностью и Вселенским универсумом. Обратимся к названию миниатюры «Гимн жизни». «Гимн – это торжественная песнь, обращенная к божеству; первоначально – часть архаического ритуала богочитания, хоровая обрядовая песня, имеющая своей целью привлечение внимания божества и получение от него поддержки»³. Хвала жизни выражена в музыке, которую слышит героиня и в троекратном волшебном повторе слова-заклинания «Жить». В данной миниатюре повествование, рассказ о жизни героини, заболевшей смертельной болезнью, соприкасается с чудесным явлением звездного неба и музыки, благодаря которым происходит воскрешение души девушки. Согласно классификации, выдвинутой В.Я. Проппом, можно сюжет данной миниатюры сопоставить с одной из функций, соответствующих волшебной сказке: преследование – спасение. Героиня будто пытается спастись от преследующих ее мыслей о страшной болезни и в итоге обретает спасение благодаря музыке.

³ См. www.litdic.ru

Итак, затеси, рассмотренные нами, имеют множество сходных черт. Во-первых, в качестве видения или явления в данных затесах предстают образы архитектурные – храм либо планетарий, который также являет собой модель мира, модель Вселенной. Во-вторых, «Домский собор» и «Гимн жизни» – миниатюры, в которых связующим звеном между человеком и высшими силами предстает музыка, именно она возвышает человека и исцеляет его душу, воскрешает его веру. В-третьих, данные миниатюры согласно особому качеству жанра видений – «документальности» [Ромодановская], включают в себя достоверное название мест, в которых происходит видение чудесного. В-четвертых, ключевым мотивом данных произведений является также мотив соборности. Менее всего, быть может, он выражен в миниатюре «Гимн жизни», но все-таки для героини, прославляющей жизнь, любо становится все на свете: люди, звезды и небо. Данные миниатюры сходны со стихотворениями в прозе, лиризация в них возможна благодаря рефренам, инверсиям, остановившемуся мгновению, сюжет лирический доминирует, и элементы видения встраиваются в этот сюжет для придания серьезного характера увиденному сакральному образу, связанному, прежде всего, с христианской верой в вечную жизнь и идеей соборности. В-пятых, жанр видений помогает передать всю полноту душевной жизни лирического героя Астафьева. В «Домском соборе» – это обнажение души, полного погружения в свой внутренний мир, вызванное чудесными звуками музыки. В миниатюре «Видение» образ чудесного храма сплачивает людей, являет собой объединяющее начало. В затеси «Гимн жизни» видение звездного неба и музыки сфер становится сказочным спасением для героини, потерявшей веру в жизнь. А состояние «тонкого сна», как особое состояние героя, призвано обозначить психофизическую основу проникновения к тайнам мироздания, приобщения к вечности.

ЛИТЕРАТУРА

Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. Затеси: семь тетрадей. – 544 с., портр.

Прокофьев Н. И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. – М., 1964. – Т. 231. – С. 40.

Ромодановская Е. К. Рассказы сибирских крестьян о видениях (к вопросу о специфике жанра видений) // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы РАН. – СПб., 1996. – Т. 49. – С. 141-156.

Руденко М. С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 1996. – 19 с.

Соболева А. Б. Жанр видений в древнерусской литературе (на материале Азбучного патерика) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-videniy-v-drevnerusskoy-literature-na-materiale-azbuchnogo-paterika> (дата обращения 11.10.2018).

Толковый словарь В. И. Даля [Электронный ресурс] / В. И. Даль. – 1863-1866. – Режим доступа: <http://slovardalja.net/> (дата обращения: 21.09.2018).

Хрящева Н. П. «Ода русскому огороду» В. П. Астафьева: «драматизация» как основа жанрового синтеза // Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX-XXI веков: монография. – М., 2015. – С. 297-312.

REFERENCES

Astaf'ev V. P. Sbranie sochineniy: v 15 t. – Krasnoyarsk: PIK «Ofset», 1997. – Т. 7. Zatesi: sem' tetra dey. – 544 s., portr.

Prokof'ev N. I. Videnie kak zhanr v drevnerusskoy literature // Uchen. zap. Mosk. gos. ped. in-ta. – М., 1964. – Т. 231. – С. 40.

Romodanovskaya E. K. Rasskazy sibirskikh krest'yan o videniyakh (k voprosu o spetsifike zhanra videniy) // Trudy otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury RAN. – SPb., 1996. – Т. 49. – С. 141-156.

Rudenko M. S. Khudozhestvennoe osmyslenie religioznykh obrazov i motivov v poezii Anny Akhmatovoy: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – М.: МГУ, 1996. – 19 с.

Soboleva A. B. Zhanr videniy v drevnerusskoy literature (na materiale Azbuchnogo paterika) [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-videniy-v-drevnerusskoy-literature-na-materiale-azbuchnogo-paterika> (data obrashcheniya 11.10.2018).

Tolkovyy slovar' V. I. Dalya [Elektronnyy resurs] / V. I. Dal'. – 1863-1866. – Rezhim dostupa: <http://slovardalja.net/> (data obrashcheniya: 21.09.2018).

Khryashcheva N. P. «Oda russkomu ogorodu» V. P. Astaf'eva: «dramatizatsiya» kak osnova zhanrovogo sinteza // Sibirskaya identichnost' v zerkale literaturnogo teksta: tropy, toposy, zhanrovye formy XIX-XXI vekov: monografiya. – М., 2015. – С. 297-312.

Науч. руководитель: Хрящева Н.П., д.ф.н., проф.

БРЫЗГАЛОВА М.Д.

(Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия)

УДК 821.161.1-31(Толстая Т.)

ГЕОПОЭТИКА ПРОЗЫ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ 2010-Х ГОДОВ

Аннотация. Одной из главных особенностей прозы Татьяны Толстой 2010-х годов, помимо ее автобиографичности, является своеобразное изображение времени и пространства – и то, и другое почти не имеет границ. Вместе с тем, в тексте существуют указания на определенные географические точки. Две из них конкретны – это Санкт-Петербург и Москва. Третья локация – Америка – более абстрактна, она включает в себя и города существующие, и города вымышленные, между которыми странствует автобиографическая героиня. Для нее одинаково важны все три пространства: Санкт-Петербург, в котором прошли детство и юность; Америка, в которой героиня прожила 10 лет и которая так и не стала достаточно близкой для того, чтобы остаться там навсегда; наконец, Москва, хаотичное и шумное настоящее с разнообразными реалиями повседневной жизни. Геопоэтическое пространство при этом создается связью реальной действительности и конкретных локаций с другими мирами – «легкими». «Легкие миры» – ирреальное пространство, в котором возможно практически все: разговоры с давно ушедшими близкими, самостоятельная жизнь вещей, понимание того, как устроен мир, а также свободное пересечение временных и пространственных границ. Автобиографическая героиня имеет доступ к «легким мирам», поэтому границы, на первый взгляд явственные, оказываются легко преодолимы. Пространства, сперва кажущиеся разрозненными, становятся тесно связанными между собой, обеспечивая полноту и художественную целостность новой прозы Татьяны Толстой.

Ключевые слова: автобиографическая героиня; геопоэтическое пространство; городской текст; пространственно-временные границы; художественная целостность; литературное творчество.

Татьяна Толстая – писатель, не только понявший и принявший законы времени, в которые он творит, но и вписывающий в них собственную индивидуальность – как художественно-стилистическую, так и личностную. Этим объясняется переход от третьего лица к пер-

вому в новой прозе, вошедшей в изданную в 2010-е годы тетралогию (сборники «Легкие миры», «Девушка в цвету», «Невидимая дева», «Войлочный век»). Одной из особенностей новой прозы Татьяны Толстой, помимо ее автобиографичности, является своеобразное изображение времени и пространства – и то, и другое почти не имеет границ; одно время легко переходит в другое, а реальные географические объекты находятся в тесном соседстве с «легкими мирами» – необъяснимыми, почти колдовскими пространствами. «Легкие миры», по Татьяне Толстой – место, где объективная реальность становится условной; меняются и ее законы. Вещи обретают способность мыслить и существовать самостоятельно, становятся возможны встречи с давно ушедшими близкими, которые, возможно, знают теперь, из чего сделан мир; наконец, только те, у кого есть выход в «легкие миры», могут творить: «Вдруг все становится понятно: устройство вселенной, все причины, все смыслы, всё. <...> А ключ к этим дверям – слезы. Ну, иногда любовь» [Толстая 2014: 168].

В новой прозе изображение конкретных географических пространств закономерно определяется судьбой самой Татьяны Толстой и ее мировосприятием. Они позволяют соединить между собой три геолокации, две из которых – Санкт-Петербург и Москва – конкретны, а третья – Америка – более абстрактна. Последняя включает в себя и города существующие, и города вымышленные, между которыми странствует автобиографическая героиня. Для нее все эти пространства одинаково важны и символизируют определенный временной пласт – в Петербурге прошли детство и юность; в Америке героиня прожила 10 лет, но эта страна так и не стала в достаточной степени ей близка; наконец, в хаотичной и шумной Москве она живет сейчас.

Татьяна Толстая имеет четкую установку на продолжение традиций литературы Серебряного века, поэтому, изображая Петербург, она следует всем канонам классического петербургского текста, описанного В.Н. Топоровым. По традиции, Петербург – город на распутье, на краю света; это «чудный град из облаков», неопределенный, неясный; в нем с самого начала установлено двоевластие природы и культуры – поэтому он, как никакое другое пространство, близок к смерти. Стихия в любую минуту может победить цивилизацию – разрушить ее до основания, уничтожить все живое, отомстив и Петру, и его преемникам. Близость смерти также сообщает пространству города дар пророчества: «оно та пороговая ситуация, та кромка, откуда видна метафизическая тайна жизни и особенно смерти <...>, знамения будущего, судьбы положены в Петербурге плотнее, гуще, явственнее, чем в каком-либо ином месте России» [Топоров 2003: 51].

Петербург Татьяны Толстой – традиционно таинственный, призрачный, полный самых разнообразных мороков, знаков и снов, совершенно не приспособленный для обыкновенной человеческой жизни, но автобиографической героине этого и не надо: «Я непременно куплю в Питере квартиру: я не хочу простой человеческой жизни. Я хочу сложных снов, а они в Питере сами рождаются из морского ветра и сырости» [Толстая 2015: 31-32].

Это пространство наиболее тесно соседствует с «легкими мирами» – здесь может сбыться любой сон, а любая вещь – оказаться жилой, например, бюст Кирова, некогда претендовавшего на квартиру, которая досталась семейству Толстых: «Только войдя с ним в квартиру, я поняла, что это он попросился на ручки – попался на глаза, прикинулся малоценным, выбрал и время, и повод, и того единственного человека в многомиллионном городе – меня, – способного отнести его в то единственное место, которое его сейчас интересовало и которое он никогда не видел» [Толстая 2014: 16]. Петербург – это все семейные предания и легенды, детство, цветущая юность, в которой обыденная работа разнощиком телеграмм идет рука об руку с непостижимым и таинственным: «пустой летний Ленинград, волшебные улицы Петроградской стороны; на стенах домов, над парадными – коты и ундины, треугольные девичьи лица оглушительной красоты: опущенные глаза, пышные волосы, дневные сны» [Толстая 2015: 7]. Толстая неоднократно подчеркивает мотив сна как самый естественный и логичный для Петербурга.

Москва, в свою очередь, изображена в резком противопоставлении Петербургу. Гармоничный город, населенный призраками и живыми вещами, явственно контрастирует с городом хаотичным, беспорядочным, жестоким; европейское начало противопоставлено азиатскому. Но сперва – дорога между двумя столицами, единственными точками света на карте; попытка спастись от тьмы и хаоса: «Русская жизнь – это путешествие из Петербурга в Москву, или из Москвы в Петербург, смотря с какой стороны смотреть. Два худо-бедно озаренных блюдечка, два пятнышка света, две платформы, где можно вынырнуть из темноты – отдышаться до следующего погружения» [Толстая 2014: 71].

После того, как этот страшный вечный путь проделан, перед героиней появляется Москва – с первой же минуты, с прибытия на вокзал, она отчаянно не похожа на Петербург: «в первую минуту забываешь, что сейчас, вот сейчас грянет фальшивая, насквозь гнусная музыка: «Мас-ква, златые купола!» – и будет сопровождать тебя по всей платформе, до упора, и руки, занятые каким ни на есть багажом, не смогут зажать уши и спастись: о, позавидуешь глухим!» [Толстая

2014: 236]. Толстая, коренная петербурженка, изумляется и музыке, и ее словам, выстроенным в ряд: Москва – золото – иконы. Для москвичей, по Толстой, золото икон – это металл, который можно пустить в оборот, выгодно продать, переплавить; старые улицы – отжившее и ненужное, которое надо разрушить и перестроить: «Там все снесут, не сомневайтесь. Все старое, милое, растрепанное, крошащееся в пальцах; все бесполезное и непригодное, то есть самое дорогое сердцу, – снесут. Все хорошее тоже снесут, потому что это тупые машины, механические боевые слоны, у них ничего не болит, они ни от чего не плачут» [Толстая 2014: 240].

Неотрывно помня о питерских корнях, Толстая оставляет за собой право не любить столицу и открыто об этом говорит. Москва для нее – хаотичное, жесткое, бездушное пространство, ориентированное на зарабатывание денег, почти не оставляющее места для «легких миров». Лейтмотивом повторяется понятийно-образный ряд: разрушение, снос, перестройка: «Старое, живое, милое убили и заменили мертвым и никаким» [Толстая 2017]. «Легкие миры» если и возникают здесь, где-то среди повседневных реалий, то никак не связаны с географией пространства, в отличие от Петербурга – скорее, их появление обусловлено ситуативно.

Третье геопоэтическое пространство, также основополагающее для творчества Татьяны Толстой – Америка, стоящая обособленно, не связанная ни с прошлым, ни с настоящим, ни с Петербургом, ни с Москвой, но иногда им противопоставленная: «Раз в сто лет обязательно придет Большая Волна, потому что и город проклят, и поэт так завещал. <...> У нас наводнение, говорим мы, – это карающая длань государства, воплощенная в Медном Всаднике. А у американцев демократия, поэтому их герой – Всадник Без Головы» [Толстая 2014: 133].

Америка Татьяны Толстой все же ближе Петербургу, чем Москве – в ней легко можно найти выход в «легкие миры», и само пространство является больше сказочным, чем реалистичным. В нем всегда остается место для фантастического – от занесенного снегами предрождественского городка на краю земли, находящегося по соседству с деревней шестипалых, до Нижнего Манхэттена, который во время урагана превращается в Зону, в то время как в Верхнем Манхэттене празднуют Хэллоуин, и он оборачивается карнавальным дьявольским шествием. В Америке, как и в Петербурге, есть разнообразные чудеса – можно купить дом с недостроенной террасой, обещающей выход в «легкие миры», и этот дом будет символом любви; можно найти в антикварной лавочке настоящий сувенир, охраняющий от всего на свете – серебряный кукиш. Америка мила Татьяне Толстой тем,

что в ней есть место неправильному, сделанному не по обыденным законам, а вопреки всякой житейской логике.

Указаний на конкретные географические точки в текстах несколько – Нью-Йорк, Аризона, Калифорния, Принстон, безымянный городок, в котором находится колледж, где преподает автобиографическая героиня, и до которого четыре часа езды. Этот путь похож на дорогу от Петербурга до Москвы: «Выехать на улицу, развернуться – и на север, на ощупь, рассекая чернильный мрак, ныряя с холмов за овраги, по пустым узким дорогам, мимо спящих сел и одиноких хуторов, обозначенных маленькой бусинкой света. Этот черный крошечный час – самый страшный в моей жизни; он повторяется неделя за неделей, год за годом» [Толстая 2014: 163].

Среди геопоэтических пространств Америки есть и совсем фантастические: «Это северный городок, севернее некуда, дальше там уже закругляется земля <...>. Там – север, там – граница обитаемого мира» [Толстая 2014: 87]. Рассматривать все эти локации по отдельности не имеет смысла – они практически ничем друг от друга не отличаются, но, собранные воедино, создают портрет целой страны, по которой автобиографическая героиня свободно перемещается: «Я возьму напрокат широченный джип, я куплю себе сапоги из фигурной кожи, с загнутыми носами, куплю женский вариант ковбойской шляпы, очки-консервы, запасусь водой и вяленой говядиной и рвану, с сигаретой в зубах, через Калифорнию, Неваду и Аризону <...>. Куда? Не знаю. Зачем? А низачем, просто так» [Толстая 2014: 83-84]. Это пространство – вполне дружественное, но все же не настолько, чтобы остаться там насовсем; это временное прибежище, шаг к чему-то новому – к очередной смене локации; это промежуточный этап – уже не Петербург, но еще не Москва.

В описании каждого из пространств Татьяна Толстая упоминает реальные географические данные – названия улиц, районов, узнаваемые приметы той или иной местности, но практически никогда не дает точных координат. Полностью воссоздать маршрут автобиографической героини или найти конкретный адрес очень сложно – так, детство героини проходит в квартире на набережной реки Карповки, туда она несет бюст Кирова, которому это жилье не досталось. В каком именно доме находится эта квартира, на какой стороне реки, на западе или на востоке Петроградской стороны – неясно. Для писательницы, как и для ее автобиографической героини, конкретные географические данные не имеют особого значения – геопоэтическое пространство создается связью реальной действительности с другими мирами – «легкими».

Согласно концепции семиотики пространства, предложенной Ю.М. Лотманом, сюжет всегда представляет собой путь, «траекторию

перемещений некоторой точки в пространстве модели культуры» [Лотман 1992: 404]. Путь автобиографической героини Татьяны Толстой не ограничивается привычными рамками времени и пространства – она свободно пересекает границы миров прошлого и настоящего, смешивая воспоминания с реальностью. По тому же принципу в тексте существуют границы между геопоэтическими пространствами – на первый взгляд явственные, но на самом деле легко преодолимые. Так, действие повести «Легкие миры» разворачивается преимущественно в Америке, но органично включает в себя и Петербург, и Москву, и, собственно, «легкие миры». Геопоэтические пространства, кажущиеся на первый взгляд разрозненными, оказываются тесно связаны между собой – с помощью предметов, дорог, воспоминаний, сюжетных элементов, наконец, с помощью самой автобиографической героини.

По этим законам строится не только повесть, но и вся тетралогия, изданная в 2010-е годы – тексты незримо связаны между собой; их границы видны, но в то же время стерты. Одно пространство незаметно перетекает в другое, одно время подменяется другим – диссонанса при этом не возникает; более того, именно эта нечеткость границ между разными пространственно-временными пластами, между текстами разных жанров и тематических направленностей и сообщает новой прозе Татьяны Толстой художественную целостность.

ЛИТЕРАТУРА

Толстая Т. Н. Легкие миры. – Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. – 477 с.

Толстая Т. Н. Девушка в цвету. – Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 348 с.

Толстая Т. Н. Про ресторан Ruski // Insider.Moscow. Блоги. 13 февраля 2017. – Режим доступа: <http://www.insider.moscow/read/281> (дата обращения: 21.12.2018).

Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2003. – 616 с.

REFERENCES

Tolstaya T. N. Legkie miry. – Moskva: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy, 2014. – 477 s.

Tolstaya T. N. Devushka v tsvetu. – Moskva: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy, 2015. – 348 s.

Tolstaya T. N. Pro restoran Ruski // Insider.Moscow. Blogi. 13 fevralya 2017. – Rezhim dostupa: <http://www.insider.moscow/read/281> (data obrashcheniya: 21.12.2018).

Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i: v 3 t. – 1992. – T. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. – 479 s.

Toporov V. N. Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannye trudy. – Sankt-Peterburg: Iskusstvo – SPb, 2003. – 616 s.

Науч. руководитель: Снигирева Т.А., д.ф.н., проф.

КУЗНЕЦОВА М.В.

(Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1(Завьялов С.)

АНТИЧНАЯ ПАРТИТУРА КНИГИ С.А. ЗАВЬЯЛОВА «МЕЛИКА» (2003): ЭЛЕМЕНТЫ ПАРАТЕКСТА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности паратекста в книге современного поэта и филолога-классика С. Завьялова «Мелика» 2003 г. Эта книга является уникальным явлением в литературе и требует особо тщательного прочтения, так как в ней поэт демонстрирует собственный выход из ситуации исчерпанности силлабо-тонической традиции. Паратексту в «Мелике» отведена немаловажная роль, поэтому мы считаем необходимым детально его проанализировать. В данной статье мы выделяем различные характеристики паратекстовых (перитекстовых и эпитекстовых) элементов, выделяем их типы, указываем на содержащиеся в них аллюзии и реминисценции, рассматриваем особенности их расположения, а также определяем набор основных функций. Исходя из анализа использованных поэтом в этой книге средств, мы можем сделать вывод, что она ориентирована в основном на читателя с классическим образованием. Основное внимание в связи со спецификой «Мелики» мы отводим отражающейся в элементах паратекста рецепции греческой и римской культур. На основе исследованного материала мы доказываем, что в данной книге С. Завьялову удалось в полной мере реализовать возможность гармоничного сосуществования традиций античной и современной поэзии.

Ключевые слова: паратексты; мелика; инициальный колофон; заголовочные комплексы; эпитафьи; маргиналии; поэтическое творчество; русские поэты.

Книга современного поэта и филолога-классика Сергея Завьялова «Мелика» 2003 г. представляет собой уникальное явление в литературе. Поэт А. Скидан сравнивал ее с партитурой и полагал, что для ее чтения необходимо особое устройство внутреннего слуха, неразрывно связанного с глазом [Скидан 2001: 53]. В данной статье мы рассмотрим, как эта особенность книги проявляется на уровне паратекста, и покажем, какие еще условия необходимы для адекватного прочтения этой книги.

«Мелика» 2003 г. насыщена элементами паратекста, в которых превалирует античная составляющая. Прежде всего, обращает на себя внимание заглавие, которое раскрывает ее содержательный план, осу-

ществляет привлечение и «отбор» читателей посредством апелляции к их фоновым знаниям, способствует пониманию лингвокомпозиции и композиционного членения текста вообще. Слово «мелика» в названии книги формирует первичный горизонт ожидания, которым для читателя, незнакомого с творчеством С. Завьялова, является мелика в традиционном смысле этого слова, т.е. нечто подобное «Poetae Iyrici Graeci» Т. Бергга или полный «культурный континуитет» с античными монодийными мелическими поэтами или представителями хоровой мелики. Это, несомненно, присутствует и проявляется на уровне явных и скрытых цитат (чаще из Сапфо, Пиндара), многочисленных аллюзий, схожего с древнегреческой хоровой меликой разнообразия и богатства ритмических форм. Однако единственное стихотворение в книге, в котором неподготовленный читатель увидел бы ожидаемое, это «Сапфические строфы», написанные русской сапфической строфой. Горизонт ожидания подготовленного, т.е. знакомого с творчеством поэта читателя составляет «новая мелика». Здесь особенно важен такой элемент паратекста, как «имя автора» [Genette 1997: 37], поскольку подготовленный читатель, знакомый с предыдущими стихотворениями поэта, знает, что С. Завьялов не ограничится простым культурным заимствованием. Подтверждение этому находим в следующем паратекстовом элементе, авторском предисловии, в котором поэт указывает на способ подхода к традиции, стихотворную технику, использованную в данной книге. В предисловии автор говорит о двух выходах из ситуации исчерпанности поэтической традиции. Первый выход – кинический, т.е. с отрицанием предыдущей парадигмы. Выход второй, филологический, предусматривает «диагностику» обветшавшего механизма и «трансплантацию» новых источников питания, но с поддержанием культурного континуитета, как реформа греческого стиха в ранней Византии или как групповой выход из-под силлабо-тонических развалин. Собственную стихотворную технику С. Завьялов называет «новой меликой» [Завьялов 2003]. Эта техника демонстрирует разрыв с силлабо-тоникой и создание собственной манеры поэтической речи с ориентацией на античные образцы, таким образом, автор манифестирует собственный вариант преодоления традиции – это «филологический выход».

Глубина и сложность предпринятого поэтом обновления могут быть осознаны только на фоне представления о широком разнообразии современных видов стихотворной техники: ритма, рифмы, строфики, а также способов бытования стихотворного произведения – визуального, аудиального и др. В статье Ю. Б. Орлицкого «Современная русская поэзия в свете концепции необходимого разнообразия», рассматривающей пути и способы преодоления силлабо-тонической традиции, десятки имен крупных современных поэтов, меняющих

«картину русского стиха, палитра которого постоянно расширяется» [Орлицкий 2015: 206]. В числе поэтов, обращавшихся к сапфическим и другим античным строфам, логаэду, гекзаметру, т.е. к античной метрике и строфике, Е. Шварц, Г. Сапгир, О. Седакова, В. Соснора, Г. Дашевский, М. Амелин, С. Гандлевский, П. Барскова. С. Завьялову, как отмечает, Ю.Б. Орлицкий, принадлежит особое место в этом ряду [Орлицкий 2015: 95]. Мы отметили, что в предисловии поэт предложил своего рода манифест, обозначив собственную позицию и отношение к русской поэтической традиции. Другие элементы паратекста подтверждают метарефлексивную направленность экспериментов С. Завьялова.

В начале книги имеется своеобразный инициальный колофон, т.е. справка с указанием того, где, когда и какие циклы были опубликованы, как менялся состав циклов в книгах. Это пояснение необходимо, поскольку каждая книга С. Завьялова представляет собой особую художественную целостность, а некоторые стихотворения уже публиковались ранее в других книгах. Отсылая к ним, поэт адресует читателя к предшествующим художественным контекстам, конструирует многомерное пространство книги. Ту же функцию выполняет и оглавление, в котором традиционное резюмирование содержательной информации сочетается с намеренной путаницей в названиях частей книги, целью которой было вызвать у человека, знающего латынь, воспоминание об афоризме «*Audiat et altera pars*». Оглавление составляют названия стихотворных циклов, расположенных в хронологическом порядке. По оглавлению можно проследить градацию интереса автора к заголовочному комплексу и одновременно усиление античных элементов, которые из относительно небольшой группы в «*Liber primus*» в «*Liber alter*» становятся доминирующими. В «*Liber alter. Pars prior*» три цикла особенно богаты античными элементами в заголовочных комплексах: «Эпиграфы», «Хоры», «*Elegiarum fragmenta*». Названия, включают отсылки не только к мифологии и классикам античной литературы, но и к новогреческой поэзии. Показательны в этом плане заголовочные комплексы цикла «Эпиграфы». В этот цикл входят 11 стихотворений. Три из них имеют названия на латинском языке: «*Corvus corvus*», «*Tristia*» (отсылка к Овидию), «*Ultimi Geloni*» (отсылка к Горацию), одно на греческом «*Ἐπιλοῦος*», четыре отсылают к античным сюжетам: «Эномай молится Гелиосу», «Геракл у Омфалы», «Младший сын Лаокоонта», «Сцена из Менандра», одно – к греческому модернисту Яннису Рицосу, два – к античным реалиям, перенесенным на русскую почву: «Северная Фиваида» и «Статуя в парке», посвященное Полигимнии. Кроме того, являясь филологом-классиком по образованию, С. Завьялов использует элементы языковой игры, к примеру, игра слов

с *nom. subst. liber, libri m.* и *nom. adj. liber, era, erum* в подзаголовке «Versus libri» к стихотворению «Ἐπίλογος», где вместо ожидаемой формы *liberi* прилагательного *liber* в значении ‘свободный’ употреблена форма *libri* омонимичного ему существительного *liber*, имеющего значение ‘книга’.

Особо примечателен паратекст в цикле «Хоры». Цикл состоит из трех стихотворений, обозначенных как «Гелонские оды», это: «Геракл и Гилас», «Тренос» с подзаголовком «Памяти Бродского», «Эдип в Колоне». Стихотворения в этом цикле строятся иногда по намеренно деформированному образцу семичастной композиции описанного Поллуксом кифародического терпандрова нома. Поллукс, как известно, описал в своем труде наиболее развернутый вариант композиции терпандрова нома. Согласно его «Ономастикону» [Pollux 1924: 199], терпандров ном имеет семичастную структуру, в то время как другие авторы указывали на меньшее количество частей [Герцман 1995: 112]. Выдающийся историк музыки Т. Матисен дает краткое описание каждой из частей терпандрова нома: «Таким образом, ἀρχά и μεταρχά предполагают, что ном начинается с утверждения правил, возможно, основного тона и ритма, который будет использоваться; катаτροπά и μεταкатаτροπά представляют собой разработку этого материала; ὄμφαλός должен быть центральной точкой композиции; σφραγίς – это, несомненно, заключение, в котором поэт обращается к себе и “запечатывает”, так сказать, композицию, а ἐπίλογος – это своеобразная “кода”» (перевод мой. – М. К.) [Mathiesen 1999: 63]. Стихотворения цикла «Хоры», за исключением отдельных моментов, построены в соответствии с этой структурой, следовательно, в паратекст, помимо номера оды, ее названия и подзаголовка входят наименования частей нома: ἀρχά, μεταρχά, катаτροπά, ὄμφαλός, μεταкатаτροπά, σφραγίς, ἐπίλογος и указания на строфы, антистрофы и эподы. Как мы отметили выше, структура терпандрова нома у С. Завьялова иногда модифицируется. Это проявляется в том, что ни одно стихотворение в этом цикле не соблюдает правила соразмерности строфы и антистрофы. Известно, что Пиндар, строя свои оды по образцу терпандрова нома, часто обыгрывал несовпадение такого членения [Гаспаров 1980: 374]. Подобно античному классику, С. Завьялов освобождает свои стихотворения от этого правила. Строфы и антистрофы могут иметь разный объем либо вообще исключаться из текста. Другое важное изменение, внесенное поэтом в композицию терпандрова нома, связано с количеством частей. Традиционная семичастная структура кифародического нома полностью повторяется только в первой «Гелонской оде». Во втором стихотворении, называемом «Тренос», μεταкатаτροπά и ἐπίλογος состоят из нескольких рядов точек. По предположению

Ю. Б. Орлицкого, структура этой оды деформирована из-за траурного характера стихотворения [Орлицкий 2008]. Также деформирована структура третьего стихотворения «Эдип в Колоне». Название стихотворения отсылает читателя к одноименной трагедии Софокла. Кроме того, это стихотворение имеет целую систему эпиграфов. Текст предваряет цитата из Эмпедокла и его перевода Ф. Зелинским, ἀρχή заканчивается цитатой из «Данаи и Персея» Симонида Кеосского, μεταρχή завершается цитатой из Первой Олимпийской оды Пиндара, μετακατατρολή полностью состоит из цитаты из «Эдипа в Колоне» Софокла, представляющей собой парафраз Феогнида, и ее же в переводе Ф. Зелинского.

Интересны заголовочные комплексы в цикле «Elegiarum fragmenta in raris reserata». Уже из названия цикла читатель понимает, что стихотворения будут необычными, и это действительно так. В этом цикле стихотворения представляют собой имитации древних фрагментов с филологическими комментариями. Они словно сохранились лишь в обрывках. Поэт И. Вишневецкий полагает, что во всех своих зрелых стихотворениях С. Завьялов стремится к результату, подобному тому, что представляет собой сейчас литературное наследие римского классика Энния, произведения которого, как известно, дошли до нас лишь отдельными фрагментами [Вишневецкий]. В этом цикле фрагментированность подчеркивается тем, что функцию знаков препинания могут выполнять и пробелы, и многоточия, и квадратные скобки. А. Скидан сравнивал такие стихотворения С. Завьялова с разрушенным амфитеатром [Скидан 2001: 54]. Эта особенность заставляет читателя восстанавливать синтаксические связи самостоятельно, поэтому стихотворения этого цикла в основном относятся к тем, которые не могут быть адекватно восприняты читателем, не готовым еще ко встрече с современной поэзией, и к которым в полной мере подходят слова самого поэта из интервью веб-журналу «Крылья»: «Я представляю себе, как бы я со своими сочинениями приехал в какой-нибудь небольшой областной город родины моих предков: Пензу, Симбирск, Саранск, Тамбов. И пришла бы публика, искренне любящая поэзию, бескорыстно преданная искусству. Подозреваю, что мои стихи скорее всего вызвали бы у нее недоумение, а может быть и отторжение. Потому что в ее сознании поэзией все еще называется другое: это когда как у Пушкина, у Есенина, в крайнем случае – как у Маяковского» [Охримовская 2018].

Все названия стихотворений в рассматриваемом цикле отсылают к Античности: «<Эдип в ожидании Персефоны (?)>», «<Метаморфоза>», «<Элегия Анахарсиса>», «<Ex Ponto>», «<Тибулл на Коркире>», но перед каждым «текстом-руиной», созданным по образцу древнегреческих

папирусов, финно-угорские топонимы, как бы обозначающие место, где найдены «папирусы». Это Саранск, Арзамас, Саров, т. е. древние мордовские города, в которых обнаружение древнегреческих папирусов абсолютно невозможно. Античные элементы в этом цикле призваны через универсальное, коим стала для европейцев греко-римская культура, усилить национальное. Поэт С. Стратановский писал: «В этих стихах мордовские герои словно прикрываются античными масками, но это не Эдип, и не Анахарсис, и не Овидий говорят с нами, но народ, живущий на ущербе, где-то рядом со смертью» [Стратановский].

В «Liber alter. Altera pars» циклов, содержащих в заголовочных комплексах античные элементы, четыре: «Диалоги в Царстве Теней», «Буколические мимы», «Horatii paraphrases. Carmina praeusta frigore» с подзаголовком «Парафразы Горация. Стихи опаленные холодом (“отмороженные” стихи)», «Declamationes horatianae. Carmina versibus liberis expressa» с подзаголовком «Декламации на горацианские темы (свободным стихом)». В двух последних циклах античные элементы имеются также во всех названиях стихотворений. Цикл 1998 г. «Horatii paraphrases. Carmina praeusta frigore» состоит из шести пронумерованных по порядку стихотворений с указанием номера оды Горация. Стихотворения С. Завьялова в «extra metrum» – своеобразный отклик на них. При этом два стихотворения снабжены также неподписанными эпиграфами в начале: из оды Горация к Фуску (carmina I XXII) в оригинале и в переводе и из послания Горация Ксантию Фоцею (carmina II IV). Два первых стихотворения цикла «Horatii paraphrases. Carmina praeusta frigore» имеют посвящения современным поэтам Виктору Кривулину и Александру Скидану.

В цикле «Declamationes horatianae. Carmina versibus liberis expressa» каждый фрагмент состоит из двойного номера, строфы Горация в оригинале и собственно русского текста. В декламациях есть филологически правильные дословные переводы без соблюдения метра оригинала, например перевод carmina III XXX Горация, завершающий цикл:

*Я оставил напоминанье о себе прочнее чем медный памятник
величественней царских пирамид
Его ни всё разъедающая влага ни мощный ветер с севера
не сможет уничтожить ни даже неисчислимая
череда годов – бег времени*

[Завьялов 2003].

Здесь С. Завьялов выступил как продолжатель М. Л. Гаспарова, который предлагал различные подходы к переводу, в том числе и свободным стихом.

Эпиграфы в книге обычно даются в оригинале и русском переводе (некоторые в авторском). Среди 24 эпиграфов, заимствованных из 14 греческих и римских классиков, количественно выделяется являющийся любимым поэтом С. Завьялова Гораций (6) с его разнообразием метров и форм и Пиндар (3) как представитель хоровой мелики. Таким образом, можно сказать, что это самые «жирные точки» на карте художественных исканий поэта на момент выхода «Мелики» в 2003 г. Все эпиграфы в книге условно можно разделить на традиционные и нетрадиционные. Под «традиционными» мы подразумеваем расположенные непосредственно перед произведением, т.к. они наиболее привычны для современного читателя. Первых большинство, и они выполняют самые разные функции. Часто указывают на преемственность литературной традиции. Так в цикле «Монологи и каденции», представленном в «Мелике» 2003 г. частично (в «Одах и эподах» 1994 г. он состоит из 6 стихотворений, здесь из 4), стихотворение «Гораций. 1. 17. 22-23 (парафраз)» имеет традиционный эпиграф из 17 оды Горация «на теосский лад» к Тиндариде в переводе О. Румера:

*...лесбосское
с его небуйным, легким хмелем*

В данном стихотворении «небуйным, легким хмелем» поэт называет метры самого Горация, тем самым создавая особое эстетическое взаимодействие текстов разных эпох. В цикле «Звезды уже далеко продвинулись» стихотворение «Ночь Пенелопы» имеет эпиграф из Илиады «*Ἄστρα τα δὴ πρῶβεβηκε*», так эпиграф подчеркивает связь отдельного стихотворения со всем циклом. Эпиграф может использоваться и для создания контраста. Так в стихотворении «*Cogvus cogvus*» в качестве эпиграфа использованы строки из первой пифийской оды колеснице Гиерона Этнейского Пиндара, таким образом создается противопоставление орла Зевса у Пиндара и ворона угасания и смерти у Завьялова.

«Нетрадиционные» эпиграфы находим преимущественно в «античных» циклах. Для читателя, привыкшего к современному значению слова «эпиграф», они необычны, так как располагаются после основного текста. «Мы привыкли к переносному, позднему значению слова “эпиграф” – нечто такое, что выведено в начале... Каждая цитата как раз завершает стихотворение, то есть постепенно мой текст как бы переходит в цитату», – комментировал этот тип композиции С. Завьялов во время устного выступления в Петербурге в 1995 г. [Завьялов 1996]. Примечательно, что последний античный элемент паратекста в книге, первая и четвертая строки из 4-й эклоги Вергилия к первому

стихотворению цикла «Буколические мимы», тоже представляет собой «нетрадиционный» эпиграф. Однако и в таких эпиграфах античными классиками поэт не ограничивается, к примеру, эпиграф к стихотворению «Младший сын Лаокоонта» взят из стихотворения «Микены» греческого поэта XX в. Йоргоса Сефериадиса, а к стихотворениям «На тему Рицоса» и «Северная Фиваида» С. Завьялов подобрал эпиграфы из греческих молитв с переводом на церковнославянский. Эпиграф может располагаться и внутри стихотворения, как строки из первой олимпийской оды Пиндара после метархи к стихотворению «Эдип в Колоне» в цикле «Хоры». Также эпиграф может относиться к целому циклу, как строки из Теренция Варрона к «Elegiarum fragmenta».

Среди медиальных элементов паратекста выделяются маргиналии с указанием метров как в цитируемых текстах, так и в авторском, что доставляет реципиенту, знакомому с ними, роскошь чтения с соблюдением правильного ритма. Удачным, на наш взгляд, является сравнение этих маргиналий с музыкальным ключом к стихотворениям, как в статье А. Скидана «Место глоссологии и экспансия глоссы» [Скидан 2001: 53]. Также к медиальным элементам паратекста можно отнести пометки, показывающие деление на строфы и антистрофы в стихотворениях цикла «Хоры». Авторских комментариев в книге немного. Они несут в основном информационную нагрузку. Некоторые стихотворения имеют дополнительные пометки. Показательным в этом плане является заключительное стихотворение цикла «*Horatii paraphrases. Carmina praeusta frigore*»: его завершает «нетрадиционный» эпиграф из трагедии «Орест» Еврипида, записанный по-гречески и с русским переводом, а помимо этого, поэт указывает метр оригинала (дохмий), источник текста, музыки к нему, автора реконструкции.

Таким образом, имеющиеся в книге перитекстовые инициальные и медиальные элементы (название книги, названия стихотворений, подзаголовки, «инициальный колофон», предисловие, оглавление, эпиграфы, посвящения, названия частей нома в цикле «Хоры», комментарии, маргиналии) работают на формирование горизонта ожидания и активизацию фоновых знаний читающего, а также указывают координаты художественных поисков С. Завьялова и степень преемственности литературной традиции. Они окружены эпитекстовыми элементами, которые выполняют в основном апеллятивную, оценочную, информационную и поясняющую функции.

Техника «новой мелики» в книге создается целым комплексом различных средств: античным колоритом, аллюзиями, скрытыми цитатами, отдельными непереуведенными греческими и латинскими лексемами и игрой слов, частыми цитатами из греческих (не только античных) и римских авторов в эпиграфах и подзаголовках, собственно ци-

татами, названиями отдельных стихотворений, циклов и частей книг на греческом или латыни, архитектоникой, имитацией античных логоэдов, нотацией с указанием метров, двойственной природой поэтики, сочетающей античное и современное. Используя весь этот комплекс средств, филолог-классик С. Завьялов рассчитывал, очевидно, на реципиента с классическим образованием. И хотя такое необычное литературное явление, как «Мелика», подобно александрийской ученой поэзии, может быть воспринято в полной мере лишь ограниченным кругом ценителей поэтического слова, эта книга – прекрасное доказательство возможности гармоничного сосуществования традиций античной и современной поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

Вишневецкий И. Г. Речь о Сергее Завьялове. – Режим доступа: <http://belyprize.ru/?pid=543> (дата обращения: 25.09.2018).

Гаспаров М. Л. Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М.: Наука, 1980. – 390 с.

Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: Алетейя, 1995 – 336 с.

Завьялов С. А. Мелика. – М.: Новое лит. обозрение, 2003. – 166 с.

Завьялов С. Воздвижение песенного столпа (Пиндар в переводе М. Л. Гаспарова и «бронзовый век» русской поэзии) // Новое лит. обозрение. – 2006. – № 77. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/za9.html> (дата обращения: 09.10.2018).

Завьялов С. Из стенограммы устного выступления, опубликованной в материалах дискуссии: Поэзия и poesis. – СПб.: Borey-Art-Center, 1996.

Ночь над Инсар-рекой: вступ. слово С. Стратановского. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/3/zavyal-pr.html> (дата обращения: 25.09.2018).

Орлицкий Ю. Б. Современная русская поэзия в свете концепции необходимого разнообразия // Поэзия: опыт междисциплинарного анализа / под ред. Г. В. Иванченко, Д. А. Леонтьева, Ю. Б. Орлицкого. – М.: Смысл, 2015. – С. 49-209.

Орлицкий Ю. Б. Три кита Сергея Завьялова // Новое лит. обозрение. – 2008. – № 94. – С. 155-173.

Охримовская М. Что-то, что находится «после современности»: интервью с поэтом С. Завьяловым / Клуб Крылья // Schwingen.net. Искусство, Новости. 25 апреля 2018. – Режим доступа: <https://schwingen.net/2018/chto-to-chto-nahoditsja-posle-sovremennosti-intervju-s-pojetom-sergeem-zavjalovym/> (дата обращения: 25.09.2018).

Скидан А. В. Сопротивление поэзии: изыскания и эссе. – СПб.: Борея-Арт, 2001. – 229 с.

Genette G. Paratexts Thresholds of Interpretation. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.

Mathiesen T. Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1999. – 807 p.

Pollux J. Onomasticon / W. Dindorf. – Leipzig: In Libraria Kuehniana, 1924. – 525 p.

REFERENCES

Vishnevetskiy I. G. Rech' o Sergee Zav'yalove. – Rezhim dostupa: <http://belyprize.ru/?pid=543> (data obrashcheniya: 25.09.2018).

Gasparov M. L. Pindar, Vakkhiliid. Ody. Fragmenty. – M.: Nauka, 1980. – 390 s.

Gertsman E. V. Muzyka Drevney Gretsii i Rima. – SPb.: Aleteyya, 1995 – 336 s.

Zav'yalov S. A. Melika. – M.: Novoe lit. obozrenie, 2003. – 166 s.

Zav'yalov S. Vozdvizhenie pesennogo stolpa (Pindar v perevode M. L. Gasparova i «bronzovyy vek» russkoy poezii) // Novoe lit. obozrenie. – 2006. – № 77. – Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/za9.html> (data obrashcheniya: 09.10.2018).

Zav'yalov S. Iz stenogrammy ustnogo vystupleniya, opublikovannoy v materialakh diskussii: Poeziya i poesis. – SPb.: Borey-Art-Center, 1996.

Noch' nad Insar-rekoy: vstup. slovo S. Stratanovskogo. – Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/3/zavyal-pr.html> (data obrashcheniya: 25.09.2018).

Orlitskiy Yu. B. Sovremennaya russkaya poeziya v svete kontseptsii neobkhodimogo raznoobraziya // Poeziya: opyt mezhdistsiplinarnogo analiza / pod red. G. V. Ivanchenko, D. A. Leont'eva, Yu. B. Orlitskogo. – M.: Smysl, 2015. – S. 49-209.

Orlitskiy Yu. B. Tri kita Sergeya Zav'yalova // Novoe lit. obozrenie. – 2008. – № 94. – S. 155-173.

Okhrimovskaya M. Chto-to, chto nakhoditsya «posle sovremennosti»: interv'yu s poetom S. Zav'yalovym / Klub Kryl'ya // Schwingen.net. Iskustvo, Novosti. 25 aprelya 2018. – Rezhim dostupa: <https://schwingen.net/2018/chto-to-chto-nahoditsja-posle-sovremennosti-intervju-s-pojetom-sergeem-zavjalovym/> (data obrashcheniya: 25.09.2018).

Skidan A. V. Soprotivlenie poezii: izyskaniya i esse. – SPb.: Borey-Art, 2001. – 229 s.

Genette G. Paratexts Thresholds of Interpretation. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.

Mathiesen T. Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1999. – 807 p.

Pollux J. Onomasticon / W. Dindorf. – Leipzig: In Libraria Kuehniana, 1924. – 525 p.

Науч. руководитель: Верина У.Ю., к.ф.н., доц.

ХАРАХОРИНА А.А.

(Уральский гуманитарный институт, Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-1(Жданов И.)

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ИВАНА ЖДАНОВА (КНИГА СТИХОВ «МЕСТО ЗЕМЛИ»)

Аннотация. В статье рассматриваются пространственные образы книги стихов «Место земли» И. Жданова с целью выявления их специфики и закономерностей построения. На примере конкретных текстов выстраивается общая структура пространства. Выявляются три варианта художественного пространства (космос, природа, повседневье). Также рассматриваются конкретные пространственные образы, которые являются лейтмотивами и несут общий для всей книги смысл. Представлен анализ ряда не относящихся к пространственным образам, но дополняющих единую для книги систему поэтического мироустройства.

Ключевые слова: художественное пространство; пейзажи; лейтмотивы; пространственные образы; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество.

Внимание исследователей к поэтическому творчеству Ивана Жданова не становится меньше с течением времени. В коллективной монографии «Иван Жданов» (серия «Русская поэзия Сибири XX века») работа, проведенная по изучению русской поэзии второй половины XX века определенного региона, охарактеризована так: «Появились монографии и диссертационные исследования, в которых рассмотрены поэтика творчества и стилиевые особенности <...>, определены интертекстуальные связи и основной контекст лирики, предприняты попытки осмысления поэтических систем с точки зрения типологической включенности в состав литературной группы, течения или направления» [Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов 2017: 8]. Все вышперечисленное с той или иной степенью конкретности написано и о творчестве И. Жданова.

Плодотворна, на наш взгляд, идея «высшей связи с Божественным» высказанная О.Н. Меркуловой, в ходе целостного анализа метафизики поэта [Меркулова 2017: 129]. Обращают на себя внимание глубокие интерпретации программных стихотворений «Портрет отца» и «Контрапункт» С.М. Козловой [Козлова, Изотова 2017: 21, 44]), «Ревность» [Там же: 135, 170] и другие. Мы предлагаем взглянуть на пространственную организацию этих текстов.

Безусловно, за столь короткое время осветить большинство аспектов творчества такого незаурядного поэта едва ли возможно. Поэтому существует большой спектр особенностей поэтики, требующий детального и пристального изучения. Одной из таких особенностей выступает своеобразие художественного пространства. Неслучайно в заглавия столь многих поэтических книг Жданова выносятся пространственные образы – «Портрет», «Неразменное небо», «Уединенная мироколица», «Место земли». В последнем случае парадоксально соединено стремление определить «место» с отсутствием конкретности в семантике этого слова. «Место земли» это, безусловно, больше чем смысл каждого из этих слов в сумме. Это образ, в котором аллитерация и ассонанс создают звуковую вязкость ([м']-[мл'], [с]-[з], [е]). Он затягивает, поглощает. Сама земля тоже включена во что-то большее, среди чего находится ее «место». Неоднозначность, многослойность образа, вынесенного в заглавие, указывает на сложность пространственных образов книги.

Поэтическое пространство всех текстов рассматриваемой книги создает единую картину мироустройства, что позволяет говорить о некоторой закономерности относительно его построения. Художественный мир книги стихов «Место земли» условно можно разделить на 1) пространство космоса (небо, ночь, созвездия и т. Д.), 2) пространство природы (дождь, лес/листопад, река, поле) и 3) пространство повседневно (дом, комната, бар, театр, город и т. д.). Выбор автором того или иного варианта пространства не случаен. Оно обязательно так или иначе связано с действием или мыслью лирического героя. Например, в стихотворении «Ревность» автор сам дает пояснение выбору пространства:

*... был разговор в коридоре,
то есть в пространстве, где в сторону шаг невозможен
там, где находишь себя невпопад, априори
в чем-то виновным, и ты от всего отгорожен.*

[Жданов 1991: 94]

Скованность сознания, порожденная самой ситуацией, воплощается пространством, в котором лирический герой оказывается «зажат». Но чувство героя по мере разворачивания стихотворения эволюционирует, движется вместе с ходом его мысли:

*Нет, коридор ни при чем, это только расплата –
вот ведь в часах от часов уже что-то двойное
есть – и, помимо привычных услуг циферблата,
то, что присуще любому предмету: стальное
или песочное их существо табуретки
недолговечней, а время зубов не съедает.*

[Жданов 1991: 94]

Своеобразная текучесть пространства характерна почти для каждого стихотворения книги «Место земли». Автор стремится перейти от пространства повседневья к пространству космическому. В поэтическом тексте за счет этого будто образуются восходящие линии. Так, например, в стихотворении «До слова»: «И вот уже партер перерастает в гору // Подножием своим полсены обхватив» [Жданов 1991: 5], пространство динамично, оно перетекает от одной своей формы к другой. Для того, чтобы развить мотив творчества, необходим выход из пространства обыденности, который осуществляется в данном случае посредством перехода к пространству природы. От пространства театра автор переходит к образу «степи, изъеденной зноем» и, наконец, к образу божественной воли, снизошедшей к герою в образе «соскачивших с туч всадников». С помощью природы осуществляется связь повседневности с космосом, возможен выход к нему.

Но есть и своеобразные порталы. Таков образ зеркала, которое, как нам кажется, следует рассматривать в совокупности с образами окна, портрета. Благодаря сакральному смыслу, заключенному в этом образе, переход из одного пространства в другое совершается не последовательно (от повседневья к природе, а затем к космическому пространству), а будто бы прыжком от повседневья к космосу. При этом изменяется не только пространство, но и время. Специфика ждановского образа зеркала, и связанных с ним образов окна, портрета и рамы с очевидностью являет себя в стихотворении «Портрет отца», которое позволим себе процитировать полностью:

*И зеркало вспашут. И раннее детство
вернется к отцу, не заметив его,
по скошенным травам прямого наследства,
по желтому полю пути своего.
и запах сгорающих крыльев. И слава
над желтой равниной зажженных свечей.
и будет даровано каждому право
себя выбирать, и не будет ночей.*

*Но стоит ступить на пустую равнину,
как рамкой резной обовьется она,
и поле увидит отцовскую спину
и небо с прямыми углами окна.*

*А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.*

*И мак погремушкой ударит по раме
и камешком чиркнет, и вспыхнет она
и гладь фотоснимка сырыми пластами,
как желтое поле, развалит до дна.*

*Прояснится зеркало, зная, что где-то
плывет глубина по осенней воде,
и тяжесть течет, омывая предметы,
и свет не куется на дальней звезде.*

[Жданов 1991: 7]

Образ «вспаханного зеркала» указывает на разрушение пространства, то же можно сказать о «вспыхнувшей раме» и «развалившейся до дна глади фотоснимка». Но почему автору столь важно показать это разрушение? Образ зеркала, по Жданову, относится не только к пространству, но и ко времени: «Там, в зеркале, – ты уже в прошлом» [Жданов]. В зеркале заключено прошлое, и поэтому важен процесс его высвобождения.

С.М. Козлова, интерпретируя это стихотворение, четко разграничивает место отца и место сына в нем, соотнося с каждым из них те или иные действия. «Зеркало, фотоснимок – метафоры отражающего, запечатлевающего сознания, а желтое поле, желтая равнина зажженных свечей – метафоры старого опыта и старых знаний, которыми заросло, замутилось человеческое сознание, утратившее образ истинного мира» [Козлова 2017: 21]. Мы же попробуем подойти к рассмотрению этого текста, заранее отказываясь от конечного разграничения места отца и сына. Отец и сын смотрят друг на друга поочередно, становясь то объектом, то субъектом взгляда. Когда субъектом зрения становится поле «и поле увидит отцовскую спину» [Жданов 1991: 7], речь идет не просто о пространстве природы, лирический герой сам становится природой (это же прослеживается, например, в стихотворении «До слова» [Жданов 1991: 5]). За счет этого приравнивания происходит сближение с космическим началом. Лирический герой занимает позицию природы, становится связью повседневья и космического пространства. Не случайна также метафора «скошенных трав прямого наследства», усиливающая связь прошлого и настоящего.

И тот, кто смотрит в зеркало и тот, кто предстает в образе ребенка должны быть скрыты от читателя. Именно в таком случае сохраняется текучесть образа, благодаря которой размывается точное представление о времени и пространстве, а также стираются отметки точного места героев во времени. Пласты фотоснимка, «разваливаясь», отматывают время назад. Разрушается, наконец, и «желтое поле» в результате чего

«проясняется зеркало». Смотрящий, наконец, видит себя, нет преграды пространства и времени, поэтому и «свет не куется на дальней звезде».

Способностью отражать образ зеркала схож с водой, которая, в свою очередь, соотносится со всем, что в стихотворении призвано создавать образ души. Душа становится зеркалом, в которое смотрится Бог, потому что «человек нужен Богу, как собственное отражение» [Жданов]. Вектор связи природы и космоса, в случае с водой, может быть и противоположно направленным, то есть нисходить от космического к природному. В этом и состоит основная особенность данного образа: усложнение, на первый взгляд простого, линейного изображения пространства. Особенно интересно наблюдать за сменой векторов в описании дождя. В стихотворении «Дождя отвесная река...» [Жданов 1991: 23] в последней строфе вода устремляется из луж обратно в небо: «И лужи, полные водой» начинают «тянуться вверх». Это и способность души откликнуться, и подтверждение связи природы и космоса.

Образ воды избирается автором для обозначения всего, что связано с душой человека не случайно. Такая метафора возможна благодаря наличию разнообразных свойств. Например, вода батареи в «Рапсодии батареи отопительной системы» обладает способностью находиться в различных агрегатных состояниях. О. Н. Меркулова [Меркулова 2017: 107] справедливо считает, что важнейшая мысль И. Жданова о перевоплощении всего сущего реализован в лейтмотиве изменений воды. Так, например, в стихотворении «Душа проснется, и тогда» проснувшаяся душа сравнивается с освободившейся ото сна подо льдом водой:

*Душа проснется, и тогда
заплачет поляя вода...*

[Жданов 1991: 36]

И если душа обладает сходством с водой, то метафора «жизни-водоворота» становится намного обоснованнее и глубже.

В стихотворении «Лунный серп, затонувший в Море Дождей...» перед читателем предстает история о «позабывших людях» [Жданов 1991: 105]. Души умерших собраны вместе, обезличены, безымянны и поэтому представляют собой не динамичные дождь или реку, а более статичное море.

Вертикальность линий позволяет сопоставить образ воды с образом леса/листопада. Здесь те же, что и у воды, устремленность вверх (лес) и, обратная ей, направленность вниз (листопад). В стихотворении “Тихо сердце, как осень, горит...” изменчивость леса метафорически являет движения чувства лирического героя:

*Что-то было и что-то прошло,
только сердце, как лес, опустело,*

*наважденьем листвы прошумело,
в листопаде замкнуло тепло.*

[Жданов 1991: 44]

Но, возможно, сравнение леса и души сильнее поэтически там, где оно выражено не столь очевидно:

*Только кто же войдет в этот лес,
наважденьем его заворожен,
осторожно, пока он возможен
и пока он совсем не исчез?*

[Жданов 1991: 44]

Душа в стихотворении главное действующее лицо. Она обладает необходимой для поэтического мировосприятия подвижностью, текучестью, изменчивостью форм. Она часто становится сопоставима с природой, а значит, в большей мере позволяет приблизиться к космическому, и, что более значимо, к божественному бытию.

Дверью в небесное, космическое пространство могут быть не только образы-порталы или природные образы, но и, как называет их сам автор, *категории* («Ниша в современном понимании как категория», «сакральный символ» [Жданов]). Это обобщенное видение пространственных реалий, воплотившееся в два противопоставленных образа: ниша и столп. Они представляют собой не лейтмотивы, а философские категории, не менее значимые для осмысления пространства.

Сложно точно определить, какое значение в ждановском мироустройстве обретает *категория* ниши. Очевидно, что она сопредельна с лейтмотивами портрета и окна. Предельная опредмеченность ниши, ограниченность просматриваемого из ниши пространства, статичность, атрибутика социальной роли («нимбы святых и фуражек железные дуги» [Жданов 1991: 80]) еще раз подтверждают возможность сравнения с портретом, который, по сути своей окно, имеющее глубину, окно, за которым нет комнаты, а есть лишь внутреннее пространство окна.

«Ниши чаще всего пусты» [Жданов], но занять нишу может человек, он может войти в это «призрачное пространство» [Жданов]:

*Сколько душ соблазненных примерить пытается взглядом
эти нимбы святых и фуражек железные дуги,
чтобы только проверить, гордясь неприступным нарядом,
то ли это тавро, то ли кляп, то ли венчик заслуги.*

[Жданов 1991: 80]

«Ниша – углубление в стене, созданное для постановки статуй, кроватей, ваз и пр.» [Чудинов], а значит, ниша создана для того, чтобы быть занятой. Она, в некотором смысле, и место человека, предназначенное для кого-то определенного: ниша царя, героя, пророка. Ниша –

«небесная дверь, снизошедшая на землю», это подчеркивается божественной волей, определяющей, кому занять место царя, героя, пророка.

«А столп – это радость и утро, а утро – это утроба, откуда рождается свет, день и солнце» [Жданов]. Неслучайно он вертикален, устремлен вверх. Даже своим пространственным очертанием он противопоставляется нише. Если пытаться определить внешний образ столпа, то, на наш взгляд, его следует соотносить не с архитектурным сооружением, а с тем столпом, который описывается в «Исходе». Столп в миростроении И. Жданова – зримое знамение божественного присутствия. И поэтому он связан с божественным, космическим началом, в большей степени, чем ниша, которая ближе человеку. Ниша и столп представляют собой две модели связи с космическим, божественным пространством (портал и восхождение, соответственно). Такие же две модели возникают и при анализе лейтмотивов зеркала, портрета и дождя, леса. Пространство, в конечном счете, перерастает роль действующего героя и становится знаком. А образ, сокрытый в этом знаке, благодаря сочетанию черт обозначаемого и обозначающего, достигает предельного развития и полноты.

Таким образом, художественное пространство книги стихов И. Жданова «Место земли» можно рассматривать как иерархическую систему, внутри которой существуют различные способы перехода от уровня к уровню. Все типы пространства представляют собой не просто элементы действительности, а текучее перевоплощение, единое гармоничное мироустройство. И, наконец, постоянство выхода к космическому (божественному) пространству, повторяющееся в текстах, определяет и последовательность самих текстов внутри книги стихов: от стихотворения «До слова» [Жданов 1991: 5], где в большей мере представлено повседневно, к стихотворениям «Лунный серп, затонувший в Море Дождей...» [Жданов 1991: 105] и «Восхождение» [Жданов 1991: 106], в которых сами названия подчеркивают вертикальность. Строгая выверенность организации художественного пространства обусловлена его повышенной значимостью в поэтическом мире и философии автора.

ЛИТЕРАТУРА

Жданов И. Ф. Место земли. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 109 с.

Жданов И. Ф. Все дело в источнике света... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ivanzhdanov.com/article3.htm> (дата обращения: 28.10.2018).

Козлова С. М., Изотова Я. П. «Иван Жданов: о себе, о нем, о его творчестве» // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: моно-

графія / под ред. С. А. Комарова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2017. – С. 16-72.

Меркулова О. Н. «Всеединое в метафизической поэзии Ивана Жданова» // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография / под ред. С. А. Комарова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2017. – С. 73-157.

Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография / С. М. Козлова, О. Н. Меркулова, О. А. Седакова, Н. С. Чижов; под ред. С. А. Комарова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2017. – 392 с.

Чудинов А. Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-chudinov/index.htm> (дата обращения: 28.10.2018).

REFERENCES

Zhdanov I. F. Mesto zemli. – M.: Mol. gvardiya, 1991. – 109 s.

Zhdanov I. F. Vse delo v istochnike sveta... [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.ivanzhdanov.com/article3.htm> (data obrashcheniya: 28.10.2018).

Kozlova S. M., Izotova Ya. P. «Ivan Zhdanov: o sebe, o nem, o ego tvorchestve» // Russkaya poeziya Sibiri XX veka: Ivan Zhdanov: monografiya / pod red. S. A. Komarova. – Tyumen': Izdatel'stvo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017. – S. 16-72.

Merkulova O. N. «Vseedinoe v metafizicheskoy poezii Ivana Zhdanova» // Russkaya poeziya Sibiri XX veka: Ivan Zhdanov: monografiya / pod red. S. A. Komarova. – Tyumen': Izdatel'stvo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017. – S. 73-157.

Russkaya poeziya Sibiri XX veka: Ivan Zhdanov: monografiya / S. M. Kozlova, O. N. Merkulova, O. A. Sedakova, N. S. Chizhov; pod red. S. A. Komarova. – Tyumen': Izdatel'stvo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017. – 392 s.

Chudinov A. N. Slovar' inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka. 1910 god [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-chudinov/index.htm> (data obrashcheniya: 28.10.2018).

Науч. руководитель: Снигирева Т.А., д.ф.н., проф.

НОСКОВА А.Ю.

(Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-1(Вавилов А.)

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ А. ВАВИЛОВА: ПРЕОДОЛЕНИЕ АНТИМИРА

Аннотация. Статья посвящена анализу поэтического мира А. Вавилова. Рассмотрены основные черты лирического героя: его маргинальное положение, идентификация себя как человека, живущего в посткультурном пространстве, ненависть ко всему повседневному, склонность к различным видам эскапизма (от путешествий и воспоминаний до алкоголя и наркотиков). Поэтический мир А. Вавилова характеризуется как «кромешный». Определены несколько способов его преодоления. Во-первых, это обращение к «природному», биологическому основанию жизни. Во-вторых, герой возвращается к миру детства, в частности, к образу матери, который является для него источником света. В-третьих, это особое ощущение «музыки жизни», которое, однако, оказывается несколько противоречивым в поэтическом мире А. Вавилова. И, в-четвертых, это лейтмотивный образ поэзии, гармонизация мира мелодией стиха.

Ключевые слова: уральская поэзия; уральские поэты; поэтическое творчество; лирические герои; детство; абсурд; антимир.

Александр Вавилов – екатеринбургский поэт, один из представителей уральской лирики последнего десятилетия. Несмотря на то, что он принадлежит к достаточно молодой страте поэтов, на сегодняшний день А. Вавилов выпустил уже шесть книг и один сборник («Клаустрофобия» (2017) – своеобразный поэтический дайджест, как выражается сам автор), в которых насчитывается свыше шестисот стихотворений.

Опубликованное А. Вавиловым уже позволяет судить об определенной сформированности авторского мира, о чем может свидетельствовать особое поэтическое пространство, сложившееся в нем: это почти весь мир, что проявляется в перечислительных рядах географических объектов («Дублин, Мехико, Миннеаполис, Абердин, / Абу-Даби, Париж, Венецию, Масатлан...» [Вавилов 2011: 65]), но это мир названий, «кажимости». Более обособленным и осмысленным является Свердловск, именно Свердловск, а не Екатеринбург. А. Вавилов комментирует свою позицию так: «Отчётливо помню, что родился именно

в Свердловске, поэтому оставлю Екатеринбург детям и верлибристам»¹.

Каков лирический герой созданного А. Вавиловым миром?

Во-первых, он занимает маргинальное положение, т. е. находится в пограничном состоянии между двумя существующими культурами. «Российская социологическая энциклопедия» отмечает сопряжённость маргинальности с дуальностью сознания, что вызывает психическое напряжение и может привести к разорванности этого сознания. Также в энциклопедии дается указание, что маргинальный психический тип во многих случаях отличается творческими потенциями, что люди этого типа становились руководителями этнических групп, социальных движений, видными деятелями культуры [Осипов 1998: 255-256]. В данной ситуации герой – один из «приёмных сыновей культуры» (как характеризует его, используя слова самого А. Вавилова, Н. Барковская) [Барковская 2013: 279], а значит, один из её продолжателей, но при этом он ощущает себя уже в посткультурном состоянии действительности, в мире мёртвой культуры:

*Урал – не просто регион,
Здесь умирали Ницше, Гёте,
Бетховен, Юлий Цезарь, Джотто,
Пруст, Македонский и Вийон.*

*Играет смерть в свою игру,
Но план её благословенен...
Ведь на Урале умер Ленин...
И я когда-нибудь умру.*

[Вавилов 2016: 13]

Во-вторых, герой испытывает чувство острой неприязни (которое иногда граничит с ненавистью) ко всему повседневному – местам, людям, разговорам. Его не устраивает то состояние жизни, которое он наблюдает вокруг себя, не устраивает собственная подверженность этому состоянию.

*Мы выпили. Я вышел покурить
На лестничную клетку. И в итоге
Обдумывал пустые диалоги
С единственным желанием – не быть*

¹ А. Носкова, А. Вавилов, интервью от 28.10.17. Хранится в архиве автора статьи.

*Таким же идиотом, как и все...
Но получалось – идиот в квадрате.*

[Вавилов 2015: 20].

В-третьих, стремясь избежать этой повседневности, герой склонен подвергать своё сознание всем доступным видам эскапизма: от алкоголя («Люди больны, но люди не виноваты / В том, что я в одиночку глушу спиртное» [Вавилов 2016: 17]) и наркотиков («Скучно, – и хоть наркотики принимай...» [Вавилов 2016: 64]) до вполне безболезненных форм, таких как путешествия («А сложить бы сейчас поэзию в чемодан / И уплыть на рыбацком траулере туда, / Где все время то Миссисипи, то Иордан, / То какая-нибудь ещё, так сказать, вода» [Вавилов 2015: 46]) или обращение к собственной памяти («А безо всякой тьмы в квадрате / Сказать о ней – и все дела... / Мы часто целовались, кстати... / И, слава Богу, что была / Чудная девочка из хора, / А не сюрреализм и джаз» [Вавилов 2015: 93]).

Думается, что в жизни такого лирического героя, особенно на фоне «чёрного карнавала» возникает «кромешный мир» (термин Д.С. Лихачёва) [Лихачёв 1999: 345-360], характерными чертами которого являются недействительность, абсурдность, нестабильность и спутанность знаковой системы.

А. Камю, один из теоретиков абсурдизма, полагает, что «абсурд – это тотальный разлад, но и единственная данность, и он является единственной связью между человеком и миром» [Шмидт 2011: URL]. И лирический герой Вавилова понимает, что поддерживать эту связь можно только следуя законам абсурда, но такая позиция доводит людей до состояния, когда маскарадные маски животных становятся их собственными лицами («И продолжался чёрный карнавал, / Где маски навсегда меняют лица» [Вавилов 2016: 28]), а мир людей подменяется состоянием джунглей, проступает их природное естество: «Плюс какой-то гиббон в приснопамятном баре / Безгранично звучал перед ним не по теме... / Это ж надо: всё время сплошное сафари» [Там же]; «Эти джунгли устроены так бестолково, / Что уж лучше никак, чем внутри карнавала» [Там же].

Кромешный мир лирического героя формируется на фундаменте его детских страхов: «Это полчища монстров, живущих под детским диваном, / А потом это сплав по чертовски холодной реке...» [Вавилов 2015: 26]. Среди фобий лирического героя можно выделить боязнь **смерти** («Прыгнул трупик по капоту, / Задавили мальчика! / Скоро будет его фото / С цифрами в овальчике» [Вавилов 2009: 26]), **насилия и одиночества** («Видимо, так бывает на белом свете, / Что оставляют люди детей в киоске, / Где никогда не вырастут эти дети, / Где они

будут маленькими пылиться, / Где им начнут лизать животы и спины / Потные и развратные продавщицы, / Толстые педофилы из Аргентины» [Вавилов 2014: 50]), *издевательств и насмешек* («Их никто не уродует, не снимает в детской порнухе, / Но над ними всё время хохочут, пытаются издеваться...» [Вавилов 2016: 71]), *боли* («Садик. Зажим. Трансформеры. Пустота. / Скальпель. Улыбка мамы. Второй разрез» [Вавилов 2014: 22]), *взрсления* (Ты знаешь, взросление – это недуг, / Похожий на сумму болезней души, / Когда шоколад – не мерило мерил, / А типа еда» [Вавилов 2014: 42]).

Боязнь взросления, наверное, можно назвать ключевой в парадигме этих страхов, поскольку именно после детства, которое всё-таки относится к докромешному состоянию души героя, все остальные фобии активизируются, страхи становятся реалиями жизни.

*... Где в ряду безнадежных событий ты ровно один,
Где ты помнишь, как маленьким мальчиком бегал сюда,
Где картина из детства равняется сумме картин,
На которых тебя уже нет. И уже никогда*

*В этом храме не будет звучать монолитная речь.
В этом храме уже не услышать родных голосов.
В этом храме свободному времени трудно истечь,
Потому что свободное время боится часов*

[Вавилов 2014: 37].

Взрослого лирического героя нередко сопровождает образ заброшенного храма («А лучше всего в заброшенном старом храме / Молчать и не пить. В особенности коктейли» [Вавилов 2011: 19]; «В храме, давно заброшенном, как и мы... / В замке, волной построенном на песке...» [Вавилов 2014: 36]), что символизирует состояние мира, отпавшего от Бога, веры. При этом понятие «церковь» скорее имеет отношение к этому бездуховному состоянию мира, тогда как сам герой ещё способен противостоять пустоте: «Бог – внутри, а снаружи, батюшка, больно бьют / Золотым институтом церкви по голове»; «Но останется вера в Бога под языком» [Вавилов 2016: 91].

Тем не менее, храм (не церковь) всё-таки оказывается заброшен. М. Липовецкий в статье «Кромешный мир», посвящённой рассказам «натуральной школы», отмечает, что «существование в таких произведениях знаков вечных святынь невозможно свести к какой-то однозначной формуле, они амбивалентны: одновременно противостоят ужасу реальности и при этом подчинены ему; и незаблемы, и разрушены дотла» [Липовецкий 1991: 163].

Но, углубляясь в поэтический мир А. Вавилова, доминантой которого является пафос разоблачения и неприятия действительности, нельзя не задаться вопросом: действительно ли всё так кромешно? Существуют ли что-то, что противостоит этой тьме, гармонизируя столь неустроенную душу лирического героя? Думается, что всё же существует.

М. Липовецкий замечает, что «природа, её неопровержимая правда становится единственной духовной твердьней» [Липовецкий 1991: 168] в такой действительности. Исследователь делает акцент в выражении человеческой природы посредством плотских желаний, что существенно для лирического героя Вавилова: «Он практически каждую ночь здесь кого-то имел, / Не имея возможности выжить, минуя тоску» [Вавилов 2016: 9]. Но такой выход имеет весьма антиномичное основание, поскольку «горькое сознание факта, что в современной реальности Природное, биологическое оказывается единственным бесспорным и нешатким выражением Вечного – это итог трезвого и честного погружения в пучину “кромешного мира”» [Липовецкий 1991: 169].

Для современного поэта, безусловно, важен выход к миру детства. Уже было сказано о том, что страхи, хоть и зарождённые в детской душе, опредметились только по мере взросления героя. Сейчас же память о детстве (хоть и подчёркнуто выдуманная) стала для него неким гармонизирующим элементом:

*Майка с утёнком... и якорь на белых трусах.
Память о детстве не с детства, но всё-таки друг.
Комнатным вечером хочется жить в небесах,
И чтоб ракеты с пломбиром везде и вокруг...*

[Вавилов 2014: 17]

В мире детства остался один из самых главных источников света – свет материнской любви: «Помните, Македонский сказал Лисиппу / «Я тебя помню»? / Я тебя тоже, Мама» [Вавилов 2011: 106]. Именно к матери, а не родителям апеллирует лирический герой, поскольку с образом отца в поэзии А. Вавилова связаны тревожные, а не гармонизирующие коннотации.

*На субботнике «Белые розы».
Дома скучно. И папа плюс водка.
Мальчик смотрит порнуху, а слёзы
Так и капают, б..дь, с подбородка*

[Вавилов 2009: 100].

Для А. Вавилова, как и для его предшественника в современной поэзии Урала, Б. Рыжего, важна «музыка жизни». Ю. Казарин справедливо замечает: «Музыка была основой существования Бориса Рыжего... Музыка в его поэзии – это и лейтмотив, и концепт, и макротема» [Казарин 2016: 59]. Сам А. Вавилов не скрывает особой роли музыки для его мироощущения. В интервью автору этой статьи на вопрос о роли музыки в его творчестве, поэт со свойственной ему саркастической иронией отвечает:

«Во-первых, прекрасно, что музыка в моей жизни действительно играет, и не только роль. Во-вторых, прекрасно, что люди видят музыку, играющую в моей жизни. В-третьих, прекрасно, что право на жизнь имеет любая музыка, кроме 2-ой сонаты Шопена. Но самое прекрасное, что я играю на фортепиано, а в ряду моих любимых «исполнителей» (не композиторов же) стоят и Бах, и Бетховен, и сборная Австрии по симфонической музыке (практически в полном составе), и много кто ещё. Частенько в качестве фона использую французский шансон, блюз или джаз. А вообще – могу слушать какую угодно ерунду, случайно «вклинившуюся в голову. Даже если её источником её изначально были динамики приезжавшей мимо “заниженной” гордости отечественного автопрома»².

В своих стихах, в отличие от интервью, он скорее сентиментален, нежели ироничен:

*Сквозь объемный запах густой сирени
аздавалась память аккордеона...*

*И вдоль балюстрады молчали тени
До того легко, до того синхронно,
<...>*

*А таким, когда в глубине района
Плавали кальмары и осьминоги...*

*Так звучала память аккордеона
Не всегда везде, но везде о Боге*

[Вавилов 2015: 9].

А. Вавилов здесь использует синтез мотивов, традиционный для лирики Б. Рыжего: «играет старая музыка какую-то дребедень. / Дождь прошел в парке отдыха, и не передать, как сильно / благоухает сирень в этот весенний день» [Рыжий 2015: 439].

Конечно, мир музыки столь же драматически противоречив, как и весь мир: «В музыкальной шкатулке траур. / Звуки впали в немую ко-

² А. Носкова, А. Вавилов, интервью от 28.10.17. Хранится в архиве автора статьи.

му, / И под флагами чёрных аур / Белый шум намекал цветному / На бесцветную катастрофу / В центре камерного циклона. / Ноты шли на свою Голгофу / С музыкального Геликона» [Вавилов 2011: 59]. Музыка у А. Вавилова существует также в состоянии разрушенного, «кривого звукоряда», который подробно рассмотрен в статье Т. А. Снигиревой «Уральский звукоряд поэзии Александра Вавилова» [Снигирева 2016: 85-96].

Примечательно, что уже упомянутое стихотворение «Память аккордеона» [Вавилов 2015: 9] словно синтезирует в себе две стороны музыки поэта. Сам аккордеон способен воспроизводить как жесткий, грубый, так и легких, мягкий, прозрачный звук. Сентиментальное содержание здесь соотносится с особым звукорядом. Романтические образы (объемный запах густой сирени, ночной прибой) и детские фантазии (пони, дельфины, ракета, горы садкой ваты) сочетаются в стихотворении с аллитерацией звуков «р» и «с». И если шипящие воссоздают шелест сирени, то многократное повторение «р» прерывает гармоничное звучание, делает его жестче, сбивчивее. Стихотворение написано 4-иктным дольником, что так же усложняет его форму. «Память аккордеона» звучит несколько надрывно, сбивчиво, даже отдаленно (большое количество закрытых звуков «о», «ы» стягивают пространство стихотворения). Классическая для Вавилова кольцевая композиция утверждает дисгармонию мира. Если в начале минорные ноты звучали светло и синхронно, то в последней строфе это распадается: «Но вдоль балюстрады сегодня тени / Не пересекаются так синхронно, / Как пересекались в густой сирени / С памятью под память аккордеона» [Там же].

Но такое расподобление вполне закономерно, поскольку в противовес «экватор жизни» существует «экватору смерти» [Вавилов 2009: 8].

Можно молчать о том, что уже не раз

Музыка заменяла тебе слова...

Музыка стала памятью. Это джаз.

Музыка стала джазовой. Это два.

Музыка стала музыкой. Это три

[Вавилов 2015: 50].

Не только музыка как лейтмотивный образ поэзии А. Вавилова, но сама мелодия его стиха гармонизирует этот мир. Об этом эффекте писал Л. Выгодский, анализируя рассказ И. Бунина «Лёгкое дыхание»: «Не надо долго приглядываться к нему особенно внимательно для того, чтобы открыть, что в результате чтения у нас создается впечатление, которое никак нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно

является полной противоположностью тому впечатлению, которое дают события, о которых рассказано, взятые сами по себе» [Выготский 1987: 199]. Выготский говорит о том, что само композиционное построение противостоит содержанию рассказа, благодаря чему при прочтении мы ощущаем не ужас жизни, а её лёгкое дыхание. Также он полагает, что автор сознательно выбирает достаточно враждебный материал, чтобы формой эту враждебность преодолеть, «заставить говорить на языке лёгкого дыхания» [Выготский 1987: 207].

Думается, что поэтическая интонация, сама стиховая форма позволяет лирическому герою противостоять антимиру, преодолевать его:

*В общем-то, я не первую жизнь подряд
Пробую безысходность искоренить*

[Вавилов 2014: 36].

Таким образом, можно говорить о том, что геопозэтическое пространство А. Вавилова, окружающая среда провоцируют новый «бунт кромешного мира» [Лихачев 1999: 379], когда изначная действительность не разоблачает реальную, а приравнивается ей. Поэтому роль обличителя на себя берет лирический герой поэта, который даже «в беспросветном сюрреализме нейтральных вод» [Вавилов 2011: 54] ищет способы вновь обрести эту мировую гармонию.

ЛИТЕРАТУРА

Барковская Н. В. «Приемные дети культуры»: традиции Бориса Поплавского в современной уральской поэзии // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 279-289.

Вавилов А. В. Абсурд. Россия. Скотобаза. – Екатеринбург: Пинта ветра, 2009. – 112 с.

Вавилов А. В. Итальянский ноктюрн. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 112 с.

Вавилов А. В. Темные уровни. – Екатеринбург: Пинта ветра, 2014. – 112 с.

Вавилов А. В. Внутри молчания. – Екатеринбург: Пинта ветра, 2015. – 112 с.

Вавилов А. В. Тысяча миль до Катаругуса. – Екатеринбург: Пинта ветра, 2016. – 112 с.

Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.

Казарин Ю. В. Поэт Борис Рыжий. – М.; Екатеринбург, 2016. – 324 с.

Липовецкий М. Н. «Свободы чёрная работа»: Статьи о литературе. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1991. – 272 с.

Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы : Смех как мировоззрение и др. работы. – СПб.: Алетейя, 1999. – 508 с.

Российская социологическая энциклопедия / под общей редакцией академика РАН Г. В. Осипова. – М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА-М, 1998. – 672 с.

Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. – 4-е издание. – М.: Искусство-XXI век, 2015. – 576 с.; 16 с. вкл.: ил.

Снигирева Т. А. «Уральский звукоряд» поэзии Александра Вавилова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2016. – № 1 (148). – С. 85-96.

Шмидт М. М. Проза Д. Хармса в контексте литературы абсурдизма (автореферат диссертации) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2012/shmidt.pdf> (дата обращения: 18.09.2018).

REFERENCES

Barkovskaya N. V. «Priemnye deti kul'tury»: traditsii Borisa Poplavskogo v sovremennoy ural'skoy poezii // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki. – 2013. – № 4 (120). – S. 279-289.

Vavilov A. V. Absurd. Rossiya. Skotobaza. – Ekaterinburg: Pinta vetra, 2009. – 112 s.

Vavilov A. V. Ital'yanskiy noktyurn. – Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2011. – 112 s.

Vavilov A. V. Temnye urovni. – Ekaterinburg: Pinta vetra, 2014. – 112 s.

Vavilov A. V. Vnutri molchaniya. – Ekaterinburg: Pinta vetra, 2015. – 112 s.

Vavilov A. V. Tysyacha mil' do Kataragusa. – Ekaterinburg: Pinta vetra, 2016. – 112 s.

Vygotskiy L. S. Psikhologiya iskusstva / pod red. M. G. Yaroshevskogo. – М.: Pedagogika, 1987. – 344 s.

Kazarin Yu. V. Poet Boris Ryzhiy. – М.; Ekaterinburg, 2016. – 324 s.

Lipovetskiy M. N. «Svobody chernaya rabota»: Stat'i o literature. – Sverdlovsk: Sred.-Ural. kn. izd-vo, 1991. – 272 s.

Likhachev D. S. Istoricheskaya poetika russkoy literatury : Smekh kak mirovozzrenie i dr. raboty. – SPb.: Aleteyya, 1999. – 508 s.

Rossiyskaya sotsiologicheskaya entsiklopediya / pod obshchey redaksi-ey akademika RAN G. V. Osipova. – M.: Izdatel'skaya gruppa NORMA-INFRA-M, 1998. – 672 s.

Ryzhiy B. B. V kvartalakh dal'nikh i pechal'nykh: Izbrannaya liri-ka. Rotterdamskiy dnevnik. – 4-e izdanie. – M.: Iskusstvo-XXI vek, 2015. – 576 s.; 16 s. vkl.: il.

Snigireva T. A. «Ural'skiy zvukoryad» poezii Aleksandra Vavilova // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki. – 2016. – № 1 (148). – S. 85-96.

Shmidt M. M. Proza D. Kharmsa v kontekste literatury absurdizma (avtoreferat dissertatsii) [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2012/shmidt.pdf> (data obrashcheniya: 18.09.2018).

Науч. руководитель: Снигирева Т.А., д.ф.н., проф.

ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОСТИ ИНТЕРНЕТ-ПОЭЗИИ ЧЕРЕЗ ИССЛЕДОВАНИЕ ЕЁ ЧИТАТЕЛЯ

Аннотация: В статье рассматривается феномен популярности интернет-поэзии в эпоху ее массового распространения через социальные сети. В ситуации, когда автор и читатель являются равноправными фигурами, когда между ними нет границы в виде экспертного отбора и каждый может опубликовать свои произведения или высказать свое мнение о другом, важно изучить природу взаимосвязи между массовостью сетевого авторства и востребованностью со стороны читателей. Можно предположить, что существует обусловленность стилистических особенностей такой поэзии читательскими ожиданиями. С помощью анкетирования, проведенного среди учащихся старших классов и студентов-филологов, были выявлены основные предпочтения читателя интернет-поэзии и критерии оценки произведения. Было установлено, что современного читателя привлекает повышенная субъективность поэтического текста, его простота и традиционность – черты, которые и определяют специфику стиля массовой интернет-поэзии. По нашему мнению, одной из причин феноменальной популярности интернет-поэзии является то, что поэтическое творчество отвечает обывательской потребности в самовыражении и причастности к искусству. При этом и то, и другое характеризует и автора, и читателя, которые в интернет-пространстве равны.

Ключевые слова: интернет-поэзия; массовая литература; поэтическое творчество; читатели; социальные сети; анкетирование; Интернет; социология литературы.

В последние годы стало очевидно, что в отношении поэзии интернет представляет собой не только среду для публикации и распространения текстов, но и новую форму ее существования. Специфика бытования текстов влияет на их стиль, и мы полагаем, что в настоящее время можно говорить об интернет-поэзии как особой ветви. Под интернет-поэзией, или сетевой поэзией, мы будем понимать произведения, написанные современными авторами и получившие известность в Сети.

Для непризнанного или начинающего автора интернет оказывается возможностью «реализовать свои авторские амбиции и влиться в ту особую среду, которая позволяет ощутить себя литератором» [Ракити-

на 2008: 3]. Однако в интернете немало и поэтов, которые уже достигли исключительной популярности. Мы исследуем феномен этой популярности и проследим, какие именно черты языка и стиля эксплуатирует массовая поэзия, а также – что немаловажно – определим, каков круг ее читателей. Возможно, с изменением ситуации чтения, а именно: в связи с общедоступностью получения любой информации, стремлением к ее сокращению и влиянием гипертекста на ее восприятие – стали другими и читательские ожидания от художественного произведения.

Интернет-поэзия существует не на специализированных литературных порталах, не в журналах и интернет-изданиях, посвященных литературе, а на сайтах со свободным размещением произведений или в социальных сетях. Это говорит об отсутствии фильтра, редактуры, цензуры: выкладывать свои тексты, таким образом, может абсолютно каждый, значит – оценка стихотворения становится делом массы, широкой публики [Аронсон 2006: 84-85].

Последнее десятилетие отмечено резким сдвигом в развитии цифровых платформ: от появления Сети для взаимосвязи и обмена медиафайлами произошел переход к объединению в цифровые сообщества, в том числе – в социальные сети [Пол 2017: 242], которые стали удобными площадками для самопрезентации сетевых авторов и объединения в группы их читателей. Это привело к своеобразной демократизации поэзии: расширение круга читателей и увеличение числа авторов, возможность моментальной обратной связи, близость между автором и его публикой – все это оказывается определяющими чертами сетевой литературы. По замечанию Б. Гройса, «многие деятели культуры переживают этот сдвиг как освободительный, поскольку интернет не избирателен – или, по крайней мере, значительно менее избирателен, чем музей или традиционное издательство» [Гройс 2018: 187]. Таким образом, интернет оказывается в оппозиции с общепринятыми способами публикации текстов: «Журнал ведь хорош не тем, что раз в месяц выходит, а тем, что публикация в нем нечто означает, что-то говорит читателю о незнакомом авторе и еще не прочитанном произведении. Нормальный журнал гарантирует не только определенный уровень текста, но и его принадлежность к определенной группе текстов по своей эстетике, на худой конец – по своей идеологии. То же относится и к книжной серии, и к издательской марке, и – в норме – к литературной премии...» [Кузьмин 2000] (курсив наш. – Н. П.).

Несмотря на неоднозначную оценку исследователей, игнорировать интернет-поэзию невозможно хотя бы по причине ее широкой распространенности. Вот всего несколько цифр, доказывающих невероятную популярность этого явления и продуктивность сетевых по-

этов: в самом многочисленном литературном интернет-сообществе в соцсети «ВКонтакте», на начало октября 2018 г. состоит *более 503 000 человек* (речь об официальной группе всего одного автора – Соля Моновой); на выступление Веры Полозковой в Москве, которое состоялось 14 марта 2018 г. в зале на *полторы тысячи мест*, были проданы все билеты; поэтесса Ах Астахова со своей творческой программой посетила *более 70-ти городов в 10-ти странах*; у популярного в интернете поэта Ес Сои за его десятилетнюю творческую деятельность вышло *7 книг и 4 сборника стихотворений*, один из которых выдержал уже три переиздания – и это только самые яркие факты. Многочисленные успешные авторы Сети в своих официальных сообществах насчитывают сотни тысяч участников, что ставит вопрос о природе взаимосвязи между массовостью сетевого авторства и востребованностью со стороны читателей.

Интересно отметить соотношение поэтических и прозаических текстов, публикуемых в Сети, сравнив данные сайтов Стихи.ру и Проза.ру: на 27 сентября 2018 г. авторов лирических произведений насчитывается почти в три раза больше, чем авторов прозы, а количество написанных текстов отличается еще больше – в 6 раз. Такая же заметная разница существовала и несколько лет назад [Розанов 2010: 88]. С одной стороны, это можно объяснить просто тем, что прозаический большой формат не пригоден для моментального пролистывания в интернете читателем, а создание собственного прозаического текста куда более «трудозатратно». С другой стороны, в массовом сознании поэзия в большей степени ассоциируется с искусством, она больше отграничена от обыденности, т.е. потенциально обладает свойствами *художественного* произведения, а значит, лучше справляется с обывательской потребностью в творчестве и самовыражении, причастности к высокому. Кроме того, сама фигура поэта в представлении сетевых авторов, или «читателей, взявшихся за перо» (определение А. Белицкого), предельно мифологизирована и представлена совокупностью штампов, традиционно ей приписываемых (непонимание общества, страдание как плата за свой дар, особая чувствительность и т. д.) [Ракитина 2008: 20]. Ориентируясь на широкие массы и являясь «выходцами» из них, авторы транслируют в своих произведениях наивное, посредственное представление о поэте, о его обязательном одиночестве, страдании и оппозиции с миром: «Похоже, мне снова грозит одиночество...» (*Ах Астахова*)¹, «Мне некуда идти, и я стою / На пере-

¹ Здесь и далее тексты цитируются по публикациям в официальных группах поэтов в социальной сети «ВКонтакте»: Ах Астахова – <https://vk.com/ah.astakhova>, Евгений Соя – <https://vk.com/yessoya>, Марина Кацуба – <https://vk.com/marinakacubapoetry>, Иван Пинженин – <https://vk.com/pinshenin>.

крестке между завтра и вчера...», «...Только кто же из вас допустил вот такую мысль, / Что все это нужнее, чем быть поэтом. / Для кого же тогда зацветает весной сирень, / И придумано слово такое «любовь»? / Неужели больше на свете нет / Таких же как я дураков», «...Мне хотелось бы быть совершенно обычным / И делать свое незаметное дело. / Но не получается. Категорически. / Кто-то должен быть смелым» (*Иван Пинженин*), «Может город чист, или честен Бог, / Тот который пустил в глубь меня черта, / И еще приказал мне писать \ читать?» (*Марина Кацуба*) (авторская пунктуация сохранена).

Таким образом, проецируя комплекс этих устойчивых особенностей на себя, интернет-автор чувствует свою принадлежность к поэтам, видит необходимость в выражении своего таланта. Так, эра массового производства искусства сменила эру его массового потребления: «Сегодня в активное производство образов вовлечено больше людей, чем в их пассивное созерцание» [Гройс 2018: 143].

Это рождает новые сложности. Для читателя оказывается проблематичным в бесконечном потоке текстов выбрать те, что действительно заслуживают внимания, «обладают достаточной консистентностью, приравнивающей их к статусу состоявшегося интеллектуального усилия» [Арсеньев 2012]. С другой стороны, перед авторами встает вопрос о том, как получить публичное внимание и не остаться невидимым среди бесчисленных себе подобных, поэтому так много внимания они уделяют вопросу популярности, читаемости, признания [Розанов 2010: 91], что обнаруживается и в текстах: «И пусть кончатся все листы, / Пока разум не станет тих, / Я хочу, чтобы даже ты / Говорил / о стихах / моих...» (*Ах Астахова*), «Про нас напишут стихи и повести, / Поставят памятники и бюсты...» (*Марина Кацуба*). Если раньше, чтобы заявить о себе глобально, художник должен был получить сначала локальную известность, то сейчас, используя интернет, он начинает с «самоглобализации»: размещает свои тексты, заявляя о себе на всю Сеть, «избегая всякого локального посредничества» [Гройс 2018: 194-195]. Но, чтобы остаться актуальным и читаемым, не утонуть в океане все новых поэтических текстов, нужно приобрести внимание именно локальной аудитории, то есть стать значимым для конкретных читателей.

Открытость интернета для свободного размещения массовых поэтических текстов, возможность их комментирования, исправления и обсуждения (что часто оказывается соавторством [Алешка 2017: 120]), а также ощущение реципиентом своей близости к писателю существенно меняют отношения между ними. Поэтому для начала мы решили составить портрет читателя интернет-поэзии, исследовать читательские ожидания. Для этого среди учеников старших классов и студентов первого и второго курсов филологического факультета был

проведен опрос (всего 95 участников). Респондентам было предложено назвать современных авторов, которых они знают или регулярно читают, и ответить на следующие вопросы: «Читаете ли вы стихи в интернете? Если да, какие платформы для этого используете?», «Имеет ли значение, кто автор стихотворения?», «Важна ли тема стихотворения? Если да, на какую тему произведения вы предпочитаете?», «Чем вы руководствуетесь, оценивая стихотворение?».

Многие ответы были так или иначе связаны с простотой произведения: на вопрос «Чем вы руководствуетесь, когда оцениваете стихотворение?» ответы «Легкостью прочтения», «Руководствуюсь тем, насколько оно понятно», встречаются в разных вариациях более 30 раз; многие указывают простоту, ясность и доступность среди свойств, которые, на их взгляд, определяют качество текста.

Кроме этого, особое внимание читатели уделяют формальной стороне стихотворения. Рифма, ритм, лексика, стиль упомянуты в 60% анкет: «[Руководствуюсь] прежде – формой. Должна быть своя мелодия. После – содержанием», «...Проще говоря, чаще обращаю внимание на яркую форму. На второе место ставлю содержание...», «Оценивая стихотворения, я уделяю внимание форме, так как темы и идеи, по сути, неизменные: любовь, какие-то обличия текущего “неправильного” мира и “я особенный, я поэт, как мне трудно”. Так вот в “форме” я могу оценить какие-то необычные интересные метафоры, сравнения и тропы».

Респондентам было предложено также оценить несколько стихотворений Евгения Сои, Ирины Астаховой и Ивана Пинженина. И стихотворение, наиболее «правильное», традиционное по форме (рифмованное силлабо-тоническое), было поставлено на порядок выше, даже несмотря на тривиальность идеи и наивность посылы («...Убери телефон, поживи для себя! / Так живи, чтобы надыхаться!»). Объясняют опрошенные свою симпатию так: «Хороший стих, неплохой слог, читать приятно», «Этот стих прочитался на одном дыхании, легко, гладко, есть определенный ритм», «Вот тут конечно поприятнее читается, не спотыкаешься на строчке». Таким образом, мы снова сталкиваемся с предпочтением читателями простоты, гладкости, традиционности.

По точному замечанию Ю. Б. Орлицкого, «массовый читатель, ориентированный на так называемую классику, в своих пристрастиях отстает, как водится, на полвека: сейчас как раз он “дорос” до исканий поэтов серебряного века, которые плавно вытеснили из массового сознания поэтов пушкинской эпохи» [Орлицкий 2015: 207]. В то же время исследователями отмечается, что именно поэты серебряного века, в частности Ахматова, Цветаева и Есенин, чаще всего становятся образцами для подражания, «объектами поклонения» у сетевых авторов [Ра-

китина 2008: 19]. То есть между уровнем литературного развития сетевого поэта и массового читателя нет промежутка. Автор использует те формы, которые он способен ценить и к восприятию которых готова широкая публика.

Параллельно с опросом мы провели начальное исследование творчества наиболее популярных интернет-поэтов, чтобы сопоставить выявленные общие, типичные черты и результаты опроса. Среди наиболее ярких особенностей сетевой поэзии нужно отметить сосредоточенность ее героя исключительно на себе и личных переживаниях. Например, Иван Пинженин в своем официальном сообществе недавно разместил список стихотворений за 2017 год, в котором все 20 произведений написаны от первого лица, с постоянным обращением к собственному «я»: «Кому я нужен в этот летний вечер?...», «...Но я хотя б рискнул стать настоящим, / А ты и дальше продолжаешь ныть», «Я раздарю себя по мелочам. / Берите, сколько влезет, мне не жалко...», «...Я спиртом заполнял излишки пустоты, / и слезы выжигал раствором бутирата...». То же наблюдается и в текстах других поэтов (авторская пунктуация сохранена): «...Я стараюсь не падать, смотреть вверх / И не ждать твоего звонка...», «Мне ничего от вас не нужно: / Ни ваших знаний, ни зарплат, / Ни ваших чувств, ни вашей дружбы. / Я – одинокий космонавт...», «Пятый звонок. Пятый звонок за сутки. / Я не могу без него. Не могу без него заснуть...» (*Марина Кацуба*), «...мое сердце искрится лучится / я столько всего полюбить успел...» (*Евгений Соя*), «...как будто коммунальная квартира / моя душа впускала всех подряд...», «Так пошло, видно, с детских пор: / Даже горе всегда – вразмах! / Мне хотелось, чтоб целый двор / Говорил о моих слезах...» (*Ах Астахова*). На уровне тематики это проявляется в практически полном отсутствии пейзажной и гражданской лирики. Косвенное подтверждение такого эгоцентризма – оформление обложек книг Ах Астаховой и Солаи Моновой, на которых изображены сами поэтессы. Кажется удивительным, что такие я-стихотворения, обращенные главным образом к личным переживаниям, находят широкий отклик у читателей, однако полученные в ходе опроса результаты позволяют найти этому объяснение.

Вот наиболее характерные ответы: «Если оно [стихотворение] близко мне по теме, то оно идеально», «Смотрю на совпадение взглядов автора с моими», «Если стихотворение мне понравилось, то оно соответствует моему общему состоянию, настроению...», «Мне стихотворение нравится, если оно совпадает с моим настроением, моими чувствами. И неважно, кто автор или когда написано». В комментариях к опубликованным в социальных сетях произведениям часто можно встретить высказывания вроде «Вы как будто про меня написали»,

«Очень точно переданы мои чувства, bravo!»). В одном из интервью на эту тему высказывается и Сола Монова: «Людям интересно, потому что они видят в этих историях не автора, а в первую очередь – себя. Большинство моих читателей даже не знают, как я выгляжу и, в принципе, им это не важно. Они заходят на страницу, чтобы прочитать что-то о себе» [Интервью с ангелом...]. Так, с одной стороны оказываются проникнутые индивидуализмом стихотворения, а с другой – читатель, ищущий в произведении отражение своих чувств, видящий в поэзии в первую очередь «инструмент аутокоммуникации» [Иванченко, Леонтьев 2015: 12-13] и высоко ставящий именно обращенность к субъективному, личному. Используя общие темы, касающиеся каждого (любовь, противопоставление личности и общества, поиск себя, движение к мечте) и делая стихотворения максимально сосредоточенными на переживаниях «я», авторы получают закономерный отклик публики.

В ответах респондентов часто звучала мысль о том, что «каждый автор имеет право на то, чтобы быть прочитанным», а «все стихи хорошие, только каждому разное ближе по душе». Вот пример такого ответа: «Я не придерживаюсь мнения, что лучше не писать вовсе, чем писать плохо, ведь никто не давал нам права ограничивать кого-либо в, так сказать, свободе творчества :) Уверена, что на любой продукт найдется свой покупатель». Подобное мнение об освобождении, доступности высказывается не только читателями массовой литературы, но и ее исследователями: «Каждый человек имеет право на доступ к таким культурным продуктам, или артефактам, как стихи. И в настоящее время нет более эффективного способа <...> поэту, открывающему свое творчество публике, заявить о себе» [Ермина 2013: 155]. Такое мнение ожидаемо в отношении любого произведения в интернете, потому что в целом оно созвучно современным идеям о свободе самовыражения и необходимости реализовать свой творческий потенциал. Никаких требований к художественному уровню интернет-публика не предъявляет, и автор, поскольку является выходцем из «поэтического народа» [Аронсон 2006: 84], ничем не отличается от своих читателей.

Получается, что автор и читатель находятся в условиях взаимной обусловленности: темы, принципы написания произведений, их стилистические особенности соответствуют тому, что публика ожидает прочесть. Привлекаемый простотой формы, доступностью изложения и близостью темы и эмоционального тона, читатель высоко оценивает такую поэзию, не задаваясь вопросом о качестве, новаторстве, свежем взгляде, необходимом разнообразии. Так мы можем объяснить феномен популярности интернет-поэзии, которая одновременно является возможностью выразить себя в посредственной, легкой форме для по-

эта и способом почувствовать себя приобщенным к культуре для неискушенного читателя. Но не бессмысленно ли исследовать феномен массового писательства с позиций литературоведения? В связи с этим приведем цитату из «Манифеста сетевой литературы»: «Зарождение “новой классики” происходит у нас на глазах, и каждый может принять участие в ее отборе. А если вы остались в стороне – не удивляйтесь, если эта “классика” возникнет на основе чьих-то субъективных оценок» [Андреев 1997].

ЛИТЕРАТУРА

Алешка Т. В. Поэзия онлайн: поэт и субъект // Уральский филол. вестник. – 2017. – № 3. – С. 112-123.

Андреев А. Сетевая. Манифест Сетевой Литературы, или Личный Опыт Поэтической Независимости. – Режим доступа: <https://www.netslova.ru/esse/manif.htm> (дата обращения: 12. 08. 2018).

Аронсон О. Народный сюрреализм // Синий диван. – 2006. – № 8. – С. 84-97.

Арсеньев П. Техника чтения 2.0 или поэзия после блогов // Транслит. – 2012. – № 9.

Гройс Б. В потоке / пер. А. Фоменко. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

Еремينا А. О. Виртуальные поэтические сообщества: проблемы и перспективы // Приволжский науч. вестник. – 2013. – № 12 (28) – С. 153-155.

Иванченко Г. В., Леонтьев Д. А. Поэзия как междисциплинарный феномен: на перекрестке языка, культуры и личности // Поэзия: опыт междисциплинарного анализа / под ред. Г. В. Иванченко, Д. А. Леонтьева, Ю. Б. Орлицкого. – М.: Смысл, 2015. – С. 9-29.

Интервью с ангелом: Сола Монова // ГОРПРОЕКТ. – Режим доступа: http://journal-gorproekt.ru/news/main/intervyu_s_angelom_sola_monova/ (дата обращения: 20.09.2018).

Кузьмин Д. Тонус неразличения. Сетевой литературы нет. Что же есть? // Сетевая словесность. – Режим доступа: <https://www.netslova.ru/kuzmin/tonus.html> (дата обращения: 14. 04. 2018).

Орлицкий Ю. Б. Современная русская поэзия в свете концепций необходимого разнообразия // Поэзия: опыт междисциплинарного анализа / под ред. Г. В. Иванченко, Д. А. Леонтьева, Ю. Б. Орлицкого. – М.: Смысл, 2015. – С. 49-209.

Пол К. Цифровое искусство / пер. А. Глебовская. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

Ракитина Е. Б. «Поэтический народ» в контексте русскоязычной интернет-поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2008.

Розанов К. А. Студенческая литература в современном рунете: классификация ресурсов сети // Изв. Саратов. ун-та. – 2010. – Т. 10 – С. 84-92.

REFERENCES

Aleshka T. V. Poeziya onlayn: poet i sub"ekt // Ural'skiy filol. vestnik. – 2017. – № 3. – С. 112-123.

Andreev A. Cetera. Manifest Setevoy Literatury, ili Lichnyy Opyt Poeticheskoy Nezavisimosti. – Rezhim dostupa: <https://www.netslova.ru/esse/manif.htm> (data obrashcheniya: 12. 08. 2018).

Aronson O. Narodnyy syurrealizm // Siniy divan. – 2006. – № 8. – С. 84-97.

Arsen'ev P. Tekhnika chteniya 2.0 ili poeziya posle blogov // Translit. – 2012. – № 9.

Groys B. V potoke / per. A. Fomenko. – M.: Ad Marginem Press, 2018.

Eremina A. O. Virtual'nye poeticheskie soobshchestva: problemy i perspektivy // Privolzhskiy nauch. vestnik. – 2013. – № 12 (28) – С. 153-155.

Ivanchenko G. V., Leont'ev D. A. Poeziya kak mezhdistsiplinarnyy fenomen: na perekrestke yazyka, kul'tury i lichnosti // Poeziya: opyt mezhdistsiplinarnogo analiza / pod red. G. V. Ivanchenko, D. A. Leont'eva, Yu. B. Orlitskogo. – M.: Smysl, 2015. – С. 9-29.

Interv'yu s angelom: Sola Monova // GORPROEKT. – Rezhim dostupa: http://journal-gorproekt.ru/news/main/intervyu_s_angelom_sola_monova/ (data obrashcheniya: 20.09.2018).

Kuz'min D. Tonus nerazlicheniya. Setevoy literatury net. Chto zhe est'? // Setevaya slovesnost'. – Rezhim dostupa: <https://www.netslova.ru/kuzmin/tonus.html> (data obrashcheniya: 14. 04. 2018).

Orlitskiy Yu. B. Sovremennaya russkaya poeziya v svete kontseptsiiy neobkhodimogo raznoobraziya // Poeziya: opyt mezhdistsiplinarnogo analiza / pod red. G. V. Ivanchenko, D. A. Leont'eva, Yu. B. Orlitskogo. – M.: Smysl, 2015. – С. 49-209.

Pol K. Tsifrovoye iskusstvo / per. A. Glebovskaya. – M.: Ad Marginem Press, 2017.

Rakitina E. B. «Poeticheskiy narod» v kontekste russkoyazychnoy internet-poezii: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – Саратов, 2008.

Rozanov K. A. Studencheskaya literatura v sovremennom runete: klassifikatsiya resursov seti // Izv. Saratov. un-ta. – 2010. – T. 10 – S. 84-92.

Науч. руководитель: У.Ю. Верина, к.ф.н., доцент

ДРОЗДОВА А.О., ПЕТРОВ В.В.
(Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия)

УДК 821.161.1-1(Пушкин А. С.)

НАРРАТИВНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В РУССКОМ ФАНАТСКОМ СООБЩЕСТВЕ¹

Аннотация. В статье рассматриваются механизмы создания любительских вариантов романа «Евгений Онегин» в русскоязычных фанатских интернет-сообществах. Для сравнения множества фанфикшн-текстов авторы обращаются к теории нарративных схем А. Греймаса. Выделяется несколько доминирующих принципов программирования фанатского повествования: контаминация «онегинских сюжетов», создание пародии, непародийной юмористической адаптации романа и метасюжета. Каждый из вариантов моделирования фанфика связан с трансформацией повествовательной схемы первоисточника: мотивировка персонажей, как и их сюжетная функция, может меняться. Отмечается, что большая часть фанатских текстов отражает восприятие «Евгения Онегина» как романа с имплицированным событием и неявными мотивировками персонажей. Изменяя нарративную модель первоисточника, фикрайтеры создают оригинальное событие или профанируют каноничное. Разнообразие трактовок события во многом определено заявленными в самом романе альтернативными исходами действий персонажей. В связи с этим каждый из возможных вариантов инвариантного текста может оцениваться как допустимый. Даже в случае пародирования классического произведения фикрайтер остается в рамках повествовательной стратегии первоисточника, в котором допускается пародийная интонация. Структура романа при перенесении его в веб-среду обретает свойство подвижности и адаптируемости, поскольку оказывается продуктивной для осмысления любой литературной традиции.

Ключевые слова: фанфикшн; нарратология; русская литература; русские поэты; поэтическое творчество; дигитальная словесность.

Классическая литература активно конвертируется в дигитальной среде. На основе классических текстов пользователями создаются любительские адаптации (фанфики), в которых развиваются присутству-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-312-00127.

ющие, но не реализованные в первоисточниках сюжеты. В фанатских вариантах обязательны повествовательные элементы, которые позволяют читателям узнать классический первоисточник. Вокруг корпуса адаптаций, объединенных общим канонем, образуется сообщество авторов-фикрайтеров, которое в веб-пространстве именуется фандомом.

Одним из самых популярных сообществ на русскоязычном фикрайтерском портале ficbook.net является фандом «Евгений Онегин» (роман Пушкина). Его корпус состоит из 423 текстов на 30.09.2018 (в статье «Пушкин в сетевой непрофессиональной литературе: фанфики» В.Ю. Прокофьевой, К.К. Людвиг, С.С. Шуляг рассмотрена структура и состав фандома [Прокофьева и др. 2018: 53]). Несмотря на то, что для трансформации романа в стихах используются разные жанры (рассказ, анекдот, пародия, послание, драма), авторы-любители редко выходят за рамки любовной истории. Это позволяет говорить о том, что в интерактивной и постоянно меняющейся среде выработались стандартные алгоритмы для модификации произведения Пушкина. С другой стороны, повторение сюжета свидетельствует об однообразии нарративных интерпретаций первоисточника.

Для сопоставления вариантов романа и выделения их связей с первоисточником продуктивной является методология А.-Ж. Греймаса, который в работе «Структурная семантика: поиск метода», опираясь на исследования В. Проппа, Э. Сурьо и Р. Якобсона, приводит классификацию нарративных схем художественного текста. Как одну из главных характеристик, позволяющих сравнивать разные повествовательные модели, исследователь выделяет мотивировку (желание) персонажа [Греймас 2004: 255]. В целом, комбинации сюжетных элементов соответствуют четырем основным вариантам адаптации «Евгения Онегина» в фан-сообществе.

Наиболее репрезентативной для сообщества «Евгений Онегин» является повествовательная схема, в которой совмещается адресант (фиктивный читатель) и субъект (Онегин), адресат (образ Автора) и объект (сама жизнь) первоисточника. Данная повествовательная схема организует половину текстов всего корпуса адаптаций (около 220 вхождений). Нарративная модель романа в стихах, состоящая из четырех компонентов, упрощается, при этом мотивировки персонажей меняются.

В основном меняется мотивировка Татьяны, которая выступает как второстепенный герой, либо исключается из повествования. Читатели-любители воспринимают Ленского как потенциального двойника Татьяны. Так, в романе оба персонажа противопоставляются Онегину. Сам Онегин внимателен как к «пылкому разговору» [Пушкин 1950: 42] Ленского, так и к «языку девических мечтаний» [Пушкин 1950: 80] Татьяны. В фанфике «Вход через окно» (*Дмитрий Разумихин*) Ленский

наделяется чертами Татьяны, влюбленной в Онегина [Дмитрий Разумихин: URL]. Такое совмещение актантов характерно для всего фандома в целом (оно тегируется как «слэш») и может быть вызвано альтернативной интерпретацией событийной структуры первоисточника. Если роман в стихах воспринимается как повествование о любви, то главным событием является любовное признание двух персонажей.

В любительских текстах именно сюжетный компонент «признание» детально прорабатывается фикрайтерами как основной элемент, связывающий адаптацию с каноном. В фанфике «Вход через окно» и в ряде других текстов, трансформирующих третью и четвертую главы романа, как элемент узнаваемости маркируется не только состав актантов (Татьяна – Онегин, Ленский – Онегин), но и обстановка признания: ночь («Для страсти еще будет время, ведь эта ночь так длинна» [Амиэниль: URL]), безлюдное или пограничное пространство («Туман опускался над увядающим полем, скрывая в себе последние цветы уходящего лета» [Kafel: URL]). Повторяется и указание на неожиданность встречи («Сердце Ленского сделало сальто и ухнуло куда-то в бездну, убаюкивающая полудрёма мигом улетучилась» [Half_Conscience: URL]).

Другая реализация данной нарративной схемы – совмещение любовного признания и дуэли как одного события. Совмещение признания и дуэли в фанфиках возникает как результат восприятия симметричности двух ключевых сцен, которые в романе могли иметь альтернативный исход. Кроме того, оба действия – и дуэль, и признание – связаны ритуальностью. Фикрайтеры описывают дуэль как возможную форму признания в любви: «Что ж, я приду, поэт мой милый, / Влечением к тебе гоним. / И добровольно, или силой –/ Владимир – станешь ты моим!» [Dark Angel: URL]. В ряде же фанфиков встреча или признание следуют за дуэлью. Фикрайтеры редуцируют описание «механистичной» дуэли и переписывают эпизод, используя ключевой для Пушкина образ «живого мертвеца»: «Люблю вас всецело, / Люблю безрассудно, / В могиле мне страшно, мне холодно спать!» [Граф Березонь: URL]. Использование мотива запретной любви или сюжета о живом мертвече помогает фикрайтерам объяснить мотивировку участников дуэли. Авторы-любители, как и многие исследователи, отмечают неочевидность и кажущуюся «случайность» дуэли, которая могла не произойти или иметь иной исход: «Ее мотивировки слишком слабы для того, чтобы уравновесить тяжесть смертельной поступи» [Белый 2008: 115]. В связи с этим значимо, что на Ленского в фанатских произведениях переносится не только повествовательная функция влюбленной Татьяны, но и письменные практики, связанные с героиней (например, письмо Ленского Онегину «Мой старый друг» (*Странник*

Пустоши), письмо Онегина к Ленскому «Мой Ленский» (*Улыбка и взгляд*)). Таким образом, смешение двух конфликтов и мотивировок отражает свойственную фан-сообществу контаминацию нескольких традиций изображения «онегинской ситуации», описанных Ю. Лотманом: «конфликт между "онегинским" героем и героиней, связанной с образом Татьяны» и одновременно «столкновение двух мужских персонажей» [Лотман 1995: 458–459]. Примером совмещения «пушкино-тургеневской» и «пушкино-лермонтовской» интерпретации является фанфик «Поневоле» (*Scrat*), где любовная история Онегина и Ленского переходит в повествование о неудавшемся поединке, на котором один из дуэлянтов, подобно героям романа «Отцы и дети», шадит своего соперника: «Я вижу, ты не очень хороший стрелок, однако ты даже не пытался попасть в меня. Почему?» [Scrat: URL].

Персонажи Пушкина не рассматриваются авторами «слэш»-текстов как носители разного национального и литературного опыта, что стирает различия между «русской душой» [Пушкин 1950: 100] Татьяной и «полурусским» [Пушкин 1950: 41] соседом Онегина. Значимо, что в любовных посланиях Ленского не соблюдаются формулы книжной французской или немецкой речи. Персонажи слэш-фанфиков не стремятся организовать свою жизнь согласно той или иной книжной традиции, ровно как и не видят в себе и в окружающих книжных героев. В то же время сам фанфикшн как жанр дигитальной словесности предполагает, что герои любительских текстов должны действовать и «жить» согласно повествовательным законам, диктуемым каноничным текстом. Фикрайтеры воспринимают роман в стихах, отталкивающийся от любых «литературных условностей» [Лотман 1995: 410], как текст, диктующий традиционные формы литературности. Такая интерпретация романа в фанатском сообществе вызвана и практикой его школьного изучения, предполагающего выявление связи произведения с его историко-литературным контекстом. «Слэш»-версия произведения, как ненормативная и неожиданная, во многом создается в пику его школьного, «каноничного» прочтения. В целом слэш-трансформации являются значимой характеристикой всего медиа-фандома, что объясняется спецификой аудитории фан-сообществ и сложными связями фандома с массовой культурой, где автор-любитель одновременно является и потребителем, и производителем медиа-контента (причины популярности слэша рассмотрены и в программном исследовании Н. Jenkins «Textual Poachers: Television Fans» [Jenkins 1992: 190-228], и в работах русских исследователей, как, например, в статье Л. Горалик «Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом» [Горалик 2003: 136-138]).

Другая повествовательная схема, используемая в русском фанатском сообществе, связана с совпадением актанта-противника (чаще всего Ленского) и субъекта, или же выдвиганием в качестве противника возможного субъекта (Татьяны). Такая сюжетная стратегия опирается на осведомленность автора и читателя о нарративной структуре первоисточника: парадоксальное нарушение функций персонажей лежит в основе анекдотической ситуации. Например, в фанфике «Чисто по-Питерски» (*Как скажешь.*) редуцируется любовная мотивация Онегина и Ольги, Ольга выступает как соперник Ленского: «Вова! Я, конечно, знаю, что женщины часто позволяют себе опаздывать на какое-то время, но ты не женщина!» [Как скажешь.: URL]. Нарративная функция Ольги переносится на Онегина.

Многие фанфики подражают краткой анекдотичной форме, предполагающей перераспределение нормативных и ненормативных смыслов. Например, в фанфике «Женя, харе» (*Пошлый ананас Зазаза*) моделируется нарушение читательского ожидания при актуализации сюжетного компонента «женитьба»: «– И даже не верится, что я женьюсь, – говорил очередной раз Владимир. – Вов, не подумай, но мои родители будут против, – спокойно сказал Онегин. Татьяна и Ольга смутились» [Пошлый ананас Зазаза: URL]. Повествовательная структура фанатских анекдотов во многом схожа со структурой детских анекдотов: «Роль каждого из персонажей возникает в результате четкого распределения по оппозиции подчиняющий/подчиняющийся (за исключением ситуации <...>, где роль персонажей – партнеры по розыгрышу)» [Архипова: URL]. В то же время фанатские анекдоты, в отличие от детских анекдотов, не всегда ориентированы на «социально-психологические проблемы» [Архипова: URL], актуальные для их создателей. Из детских анекдотов фикрайтеры заимствуют механизмы снижения конфликта в исходном тексте. Однако оппозиция социальных ролей, заданная в структуре анекдота, воспринимается как имманентная самому первоисточнику. Она присутствует в текстах, где задается противопоставление героев, но сама анекдотическая ситуация не воспроизводится: «Мой милый *мальчик*, твои попытки безрезультатны» [Ленский: URL].

Перенесение в фан-сообщество фольклорного жанра анекдота не случайно. Фанфикшн, как и анекдот, возникает на готовых литературных или культурных моделях и создается как их вариант. В любительскую адаптацию также включаются сюжетные линии, заданные самим первоисточником и не замеченные, но перенесенные фикрайтерами в любительский текст.

Например, как и в устной традиции, так и в дигитальных текстах «Евгений Онегин» является объектом многочисленных пародий (см.

Райнхардт Р. О. Фанфик как феномен современной художественной литературы: кейс «Евгения Онегина» [Рейнхардт 2018: 161-162]). Основным условием пародирования в фанфиках является цитация: «Тенденция к минимальному изменению текста оригинала, сохранению его метрико-синтаксической структуры объясняется стремлением "взорвать изнутри" серьезное произведение...» [Лурье 1998: 433]. «Взрыв» первоисточника происходит в текстах, сводящих пушкинское повествование к абсурду: «Он водку пить кота заставил, / И рыбу клал коту он в рот» [Ольга Тьма: URL]. Другой механизм снижения «канонизированного» текста состоит не только в лингвистическом и стилистическом следовании первоисточнику, но и в снижении мотивировок актантов (например, «Я спать хочу» (*Хорошая и добрая Бяка*)). Пародируя и профанируя роман в стихах, авторы неосознанно повторяют пародийную интонацию самого первоисточника, деактуализированную для современного массового читателя-любителя.

При создании непародийного юмористического фанфика на основе «Евгения Онегина» фикрайтеры расширяют актантную структуру первоисточника и вводят в текст нового персонажа. Новый персонаж может представлять литературное воплощение фикрайтера (Автора), увлеченного актом письма, адресат для которого – герои романа в стихах, вовлекаемые в литературную игру. Например, в фанфике «Евгений Онегин: жанры и предупреждения» (*Fortunate Soul*) представлены возможные жанровые трансформации сюжета романа в стихах в фанатском сообществе. Персонаж-автор вовлекается в выдуманную им самим историю, он может следить за персонажами или пытаться исправить вышедшее из под контроля повествование: «Онегин проснулся весь в поту. Над ним нависли с непонимающими лицами Ленский, Ольга, Татьяна и Автор» [Fortunate Soul: URL]. Персонаж-Автор в фанфиках-анекдотах, в отличие от персонажа-автора в первоисточнике, не персонифицирован: через него транслируется образ фикрайтера любого фандома. Покушаясь на исправление и трансформацию текста, персонаж-фикрайтер прячется от персонажей романа или пытается объяснить неясную ему мотивацию собственных героев («подумала Автор, глядя в окно поместья Лариных в прихваченный бинокль», «нанюхавшись роз, аллергично графоманила в кустах» [Fortunate Soul: URL]). Не только персонаж-фикрайтер, но и персонаж романа может существовать и в реальности текста, и в построенной наподобие текста реальности. В фанфике «Какими бы проводниками были персонажи русской литературы» (*KrystineXXI*) анекдотичен диалог литературного героя и оригинального актанта – пассажира поезда, знающего русскую классику [KrystineXXI: URL].

Оригинальный актант может быть не только персонажем-автором или персонажем-читателем, но и героем другого классического романа. Фикрайтеры моделируют особое место встречи персонажей пушкинского романа и персонажей других классических произведений, лишённое каких-либо конкретных пространственных характеристик.

Представление о типологии героев русского романа, сформированное в результате школьного изучения, воплощается в фанфикшн-кроссоверах. Например, в фанфике «Клуб уставших от общества» (*Green_Fikus*) событийность ослаблена: рефлекслирующие персонажи не способны договориться друг с другом и действовать вместе [Green_Fikus: URL]. Иной исход диалога персонажей описан в фанфике «Анонимное общество литературных героев» (*Shimizzu*), где герои, поговорив друг с другом, избавляются от «вредных привычек» [Shimizzu: URL]. Преумножение количества актантов в кроссовер-фанфике обедняет событийность любительского текста и служит созданию юмористической ситуации спора персонажей-двойников. Как и в пародии, в кроссовере мотивировка героев иронически снижаются.

Наиболее близкими по нарративной стратегии к первоисточнику являются фанфики, отражающие прочтение «Евгения Онегина» как металитературного произведения. Однако актантная структура таких фанфиков не всегда повторяет модель, заданную первоисточником. Например, в фанфике субъект (один из персонажей) и его мотивировка остаются неизменными, а в роли объекта, как и в непародийном юмористическом фанфике, выступает текст, в котором персонаж «живет»: «Ведь книга – жизнь, а жизнь есть книга! – торжествуяще воскликнул Евгений Онегин» [Хулиган-Маяк: URL]. В ряде фанатских адаптаций в роли дополнительного актанта-субъекта вводится персонаж-творец, желаемым объектом для него выступает сам роман «Евгений Онегин» или процесс написания произведения. Например, в фанфике «Ничего святого» (*Izzy Grinch*) Пушкин-персонаж показан как активный пользователь веб-сообщества, который пробует написать фанфик по мотивам своего романа в стихах. В тексте не только повторяется ритмико-синтаксическая структура первоисточника, но пародируется сам фанатский дискурс: «Где рейтинг, я не понял? Проду!» [Izzy Grinch: URL]. Несмотря на то, что персонаж-автор «Евгения Онегина» переносится в дигитальную эпоху, его мотивация и нарративная функция не меняется: он создает «живых персонажей» и иронично противопоставляет свое произведение остальным фанфикшн-текстам. Для моделирования вторичного текста Пушкин-персонаж использует средства и сюжеты, установленные другими популярными адаптациями «Евгения Онегина». В фанфике «Жестокая реальность» (*Икиори*) герои Пушкина не только «оживляются» персонажем-автором, но и наделяются спо-

собностью перебивать поэта, дописывать текст: «P.S. Пушкина / Не всё порой у нас в руках, / Герои рвутся прочь с экрана... / P.P.S. Ленского / Клянусь, в его черновиках / Есть порно-версия романа» [Икиори: URL]. Будучи читателем фанфика, персонаж выступает как автор еще одной интерпретации первоисточника. Структура романа «Евгений Онегин» включается фикрайтерами в гипертекстуальную игру, которая является неотъемлемой частью фанатского письма как сетевой практики. Персонаж-автор перестает владеть своим произведением: его текст создается в результате чтения фанфиков, которые являются вариантами его же текста.

Таким образом, металитературная природа романа «Евгений Онегин», в котором, по выражению М.Ю. Лотмана, «литература становится жизнью» [Лотман 1995: 453], ярко проявляется при его переносе в дигитальную среду: именно в интернете своеобразной формой «жизни» пользователя является создаваемый им текст. Даже в том случае, когда роман подвергается «наивному» прочтению, а мотивация героев меняется, структура первоисточника за счет собственной «пародийной» и реминисцентной природы узнается другими читателями. Если тексты, создающиеся в результате «наивного» прочтения близки к детским фольклорным жанрам (детский анекдот, пародия), то тексты, возникающие в результате историко-культурного анализа произведения, в том числе и школьного, близки к произведениям постмодернизма. В фан-сообществе формируется и оригинальный тип «онегинского сюжета» за счет соединения двух организующих произведение конфликтов. Однако любая адаптация произведения Пушкина не выходит за рамки повествовательной стратегии романа, поскольку, как и сам по себе роман, может считаться «свершившейся возможностью», которая не исчерпывает всю реальность» [Бочаров 1986: 155]. Структура романа, в основе которой лежит переосмысление традиционных форм литературы, оказывается универсальным инструментом для трансформации любой литературной традиции – в том числе и порожденной самим романом Пушкина.

ЛИТЕРАТУРА

Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory culture. – New York, London: Routledge, 1992. – 346 с.

Архипова А. С. Ролевые структуры детских анекдотов [Электронный ресурс] // Объединенное гуманитарное издательство Ruthenia. Раздел «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/arhipova5.htm> (дата обращения: 29.09.2018).

Белый А. Genie ou neige: о романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Вопросы литературы. – 2008. – № 1. – С. 115-139.

Бочаров С. Г. Проблема реального и возможного сюжета («Евгений Онегин») // Генезис художественного произведения: материалы советско-французского коллоквиума. – М., 1986. – С. 143-155.

Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом // Новый мир. – 2003. – № 12. – С. 131-147.

Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода / пер. с франц. Л. Зиминой. – М.: Академический проект, 2004. – 368 с.

Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – С. 393-462.

Лурье М. Л. Пародийная поэзия школьников // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / сост. А. Ф. Белоусов. – М.: Ладомир; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – С. 433-517.

Прокофьева В. Ю., Людвиг К. К., Шуляк С. С. Пушкин в сетевой непрофессиональной литературе: фанфики // Пушкинские чтения – 2018. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXIII международной научной конференции (Санкт-Петербург, 6-7 июня 2018 г.). – СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 52-61.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. V. Евгений Онегин. Драматические произведения. – Москва-Ленинград: Издательство академии наук СССР, 1950. – 622 с.

Райхардт Р. О. Фанфик как феномен современной художественной литературы: кейс «Евгения Онегина» // Научный диалог. – 2018. – № 4. – С. 161-168.

Цитируемые фанфики

DarkAngel. Романтическая переписка Онегина и Ленского [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/1561695> (дата обращения: 29.09.2018).

Fortunate Soul. Евгений Онегин: жанры и предупреждения [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2781705> (дата обращения: 29.09.2018).

Green_Fikus. Клуб уставших от общества [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/71080361966599> (дата обращения: 29.09.2018).

Half_Conscience. Август [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/4863196> (дата обращения: 29.09.2018).

Izzy Grinch. Ничего святого [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2443610> (дата обращения: 29.09.2018).

Kafel. Осень [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/4734080> (дата обращения: 29.09.2018).

Krystine XXI. Какими бы проводниками были персонажи русской литературы [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/1966599> (дата обращения: 29.09.2018).

Requiem ad illusia. Письмо Онегина к Ленскому [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/4481997> (дата обращения: 29.09.2018).

Scrat. Поневоле [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/849165> (дата обращения: 29.09.2018).

Shimizzu. Анонимное общество литературных героев [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/816955> (дата обращения: 29.09.2018).

Амиэниль. Под Рождество [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2129968> (дата обращения: 29.09.2018).

Граф Березонь. Письмо из могилы [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2897156> (дата обращения: 29.09.2018).

Дмитрий Разумихин. Вход через окно [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/701431> (дата обращения: 29.09.2018).

Икиори. Жестокая реальность [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2290916> (дата обращения: 29.09.2018).

Как скажешь. Чисто по-Питерски [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/7335568> (дата обращения: 29.09.2018).

Ленский. Последняя осень [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/174409> (дата обращения: 29.09.2018).

Ольга Тьма. Другая версия Евгения Онегина [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/3225053> (дата обращения: 29.09.2018).

Пошлый ананас Зазаза. Женья, харе [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/6864103> (дата обращения: 29.09.2018).

Странник Пустоши. Мой старый друг [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/7330062> (дата обращения: 29.09.2018).

Улыбка и взгляд. «Мой Ленский» [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2261062> (дата обращения: 29.09.2018).

Хорошая и добрая Бяка. Я спать хочу [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/2499436> (дата обращения: 29.09.2018).

Хулиган-Маяк. Хорошая книжонка выйдет... ничего не скажешь... [Электронный ресурс] // Сайт «Книга фанфиков». URL: <https://ficbook.net/readfic/4282144> (дата обращения: 29.09.2018).

REFERENCES

Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory culture. – New York, London: Routledge, 1992. – 346 с.

Arhipova A. S. Rolevye struktury detskikh anekdotov [Elektronnyy resurs] // Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo Ruthenia. Razdel «Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika». – Rezhim dostupa: <http://www.ruthenia.ru/folklore/arhipova5.htm> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Belyu A. Genie ou neige: o romane A.S. Pushkina «Evgeniy Onegin» // Voprosy literatury. – 2008. – № 1. – S. 115-139.

Bocharov S. G. Problema real'nogo i vozmozhnogo syuzheta («Evgeniy Onegin») // Genezis khudozhestvennogo proizvedeniya: materialy sovetsko-frantsuzskogo kollokviuma. – M., 1986. – S. 143-155.

Goralik L. Kak razmnozhayutsya Malfoi. Zhanr «fenfik»: potrebitel' masskul'tury v dialoge s media-kontentom // Novyy mir. – 2003. – № 12. – S. 131-147.

Greyvas A. Zh. Strukturnaya semantika: poisk metoda / per. s frants. L. Ziminoy. – M.: Akademicheskij proekt, 2004. – 368 s.

Lotman Yu. M. Roman v stikhakh Pushkina «Evgeniy Onegin»: Spetskurs. Vvodnye lektsii v izuchenie teksta // Lotman Yu. M. Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960–1990; «Evgeniy Onegin»: Kommentariy. – SPb.: Iskustvo-SPb, 1995. – S. 393-462.

Lur'e M. L. Parodiy'naya poeziya shkol'nikov // Russkiy shkol'nyy fol'klor. Ot «vyzyvaniy» Pikovoy damy do semeynykh rasskazov / sost.

A. F. Belousov. – M.: Lodomir; OOO «Izdatel'stvo AST-LTD», 1998. – S. 433-517.

Prokof'eva V. Yu., Lyudvig K. K., Shulyak S. S. Pushkin v setevoy neprofessional'noy literature: fanfiki // Pushkinskie chteniya – 2018. Khudozhestvennye strategii klassicheskoy i novoy slovesnosti: zhanr, avtor, tekst: materialy XXIII mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Sankt-Peterburg, 6-7 iyunya 2018 g.). – SPb.: Leningradskiy gos. un-t im. A. S. Pushkina, 2018. – S. 52-61.

Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy v desyati tomakh. T. V. Evgeniy Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya. – Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1950. – 622 s.

Raynkhardt R. O. Fanfik kak fenomen sovremennoy khudozhestvennoy literatury: keys «Evgeniya Onegina» // Nauchnyy dialog. – 2018. – № 4. – S. 161-168.

Fanfics cited

DarkAngel. Romanticheskaya perepiska Onegina i Lenskogo [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/1561695> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Fortunate Soul. Evgeniy Onegin: zhanry i preduprezhdeniya [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2781705> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Green_Fikus. Klub ustavshikh ot obshchestva [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/71080361966599> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Half_Conscience. Avgust [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/4863196> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Izzy Grinch. Nichego svyatogo [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2443610> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Kafel. Osen' [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/4734080> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Krystine XXI. Kakimi by provodnikami byli personazhi russkoy literatury [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/1966599> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Requiem ad illusia. Pis'mo Onegina k Lenskomu [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/4481997> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Scrat. Ponevole [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/849165> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Shimizzu. Anonimnoe obshchestvo literaturnykh geroev [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/816955> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Amienil'. Pod Rozhdestvo [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2129968> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Graf Berezon'. Pis'mo iz mogily [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2897156> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Dmitriy Razumikhin. Vkhod cherez okno [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/701431> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Ikiori. Zhestokaya real'nost' [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2290916> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Kak skazhesh'. Chisto po-Piterski [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/7335568> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Lenskiy. Poslednyaya osen' [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/174409> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Ol'ga T'ma. Drugaya versiya Evgeniya Onegina [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/3225053> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Poshlyy ananas Zazaza. Zhenya, khare [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/6864103> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Strannik Pustoshi. Moy staryy drug [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/7330062> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Ulybka i vzglyad. «Moy Lenskiy» [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2261062> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Khoroshaya i dobraya Byaka. Ya spat' khochu [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/2499436> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Khuligan-Mayak. Khoroshaya knizhonka vvydet... nichego ne skazhesh'... [Elektronnyy resurs] // Sayt «Kniga fanfikov». URL: <https://ficbook.net/readfic/4282144> (data obrashcheniya: 29.09.2018).

Науч. руководитель: Рогачева Н.А. д.ф.н., проф.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Арабина Анастасия Владимировна – бакалавр филологических наук, студент Карлова университета, Прага, Чехия.

E-mail: ananasiarabina@gmail.com

Научный руководитель: Ульяна Юрьевна Верина – к.ф.н, доцент Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

Аразова Мария Ахметовна – магистрант второго курса Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: maria.arazova@yandex.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., профессор Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

Баруткина Мария Олеговна – аспирант Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: lovelymeri@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия.

Брызгалова Мария Денисовна – магистрант Российского государственного института сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия.

Доморенко Алена Сергеевна – студент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: domorenko.alena@yandex.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, Челябинск, Россия.

Дроздова Анастасия Олеговна – магистрант второго курса Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

E-mail: tomorrow_today@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – д.ф.н., профессор Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

Ерошевская Милена Владимировна – студент четвертого курса Кемеровского государственного университета.

E-mail: m_eroshevskaya@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., профессор Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия.

Кронебергер Мария Александровна – студент четвертого курса Кемеровского государственного университета.

E-mail: maria.kroneberger@yandex.ru

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., профессор Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия.

Кузнецова Мария Владимировна – студент третьего курса Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

E-mail: aprilvox@gmail.com

Научный руководитель: Ульяна Юрьевна Верина – к.ф.н, доцент Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

Маматов Глеб Максимович – студент второго курса магистратуры Новосибирского государственного педагогического университета, Новосибирск, Россия.

E-mail: zarra8@yandex.ru

Научный руководитель: Елена Викторовна Тырышкина – д.ф.н., профессор Новосибирского государственного педагогического университета, Новосибирск, Россия.

Носкова Анна Юрьевна – студент четвертого курса Уральского федерального университета.

E-mail: annan1997@icloud.com

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия.

Папковская Надежда Андреевна – студент третьего курса Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

E-mail: n.ppkvsk@mail.ru

Научный руководитель: Ульяна Юрьевна Верина – к.ф.н, доцент
Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

Петров Владимир Владимирович – магистрант второго курса Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

E-mail: petrov.v.1337@gmail.com

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – д.ф.н., профессор Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

Соловьева Александра Сергеевна – студент четвертого курса Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alek-soloviova@mail.ru

Научный руководитель: Оксана Викторовна Кулишова – д.и.н., профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

Стадниченко Виктория Александровна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: vika-stadnichenko@mail.ru

Научный руководитель: Нина Петровна Хрящева – д.ф.н., профессор Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

Харахорина Анастасия Алексеевна – студентка второго курса Уральского гуманитарного института, Екатеринбург, Россия.

E-mail: an2.4.1.2@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия.

SUMMARY

Folios of foreign literature history

Solovyeva Alexandra. Elegies of Solon: social, political and philosophical views of the poet.

The article is devoted to the study of the ancient literary monument – the elegies of Solon, the Athenian poet and legislator. The purpose of this work is to consider social, political and philosophical views of Solon, which are reflected in his work. In order to accomplish this goal, the article analyzes social and political changes in the Athenian polis, which became the cause of the development of elegiac poems. Studying the fragments of Solon's helps to understand the specifics of the archaic worldview of the ancient Greeks, we reveal the main features of the poet's thinking and philosophical views. Solon's poems also reflect the poet's general idea of the social and political reforms, which he has undertaken. The author of the article comes to the conclusion that in works of Solon moral categories are particularly distinguished: "measure", "law", "justice", which are endowed with divine functions. Innovation in the works of Solon, according to the author, is the development of the personal, which is associated with the social and political position of Solon himself and the changes that occur in the archaic period. The author of the work considers the increase of the role of the trade-craft class in the life of ancient Greek society and, as a consequence, the accumulation of private property.

Keywords: archaic period; elegy; versification; poetic creativity; ancient literature; lyric genres.

Domorenko Alena. The image of an artist in the novel "Franz Sternbald's journey" by Ludwig Tieck.

The article is devoted to a problem of establishment of a person in early romanticism in the novel "Franz Sternbald's journey" by Ludwig Tieck, to a research of the meaning of spiritual journey of the character, who is changing the worldview during travelling from Nuremberg, his native town, to Rome, the place of his dream, the center of Italian art. Special attention is paid to reciprocal influence of the world and the artist on each other: on the way to his dream Franz Sternbald is not only getting older and forming his talent, but he is also changing the view of medieval Europe as an artist-romantic. In the article the features, which in author's understanding, con-

stitute an image of an artist in his ideal completeness, are identified and analyzed.

Keywords: Romanticism; artists; travel; literary images; German literature; German writers; literary wor.

Arabina Anastasia. “Chimera” by John Barth as metafiction.

The article is concerned with the genre analysis of John Barth’s «Chimera». In the plot were accentuated structural and compositional characteristics, which imply the genre’s nature of «Chimera». It is metafiction, in which particularly important is its self-reflexive constituent, and we showed the way it occurs due to the complication of the structure. The author used different techniques providing text self-reflection, and one of the most important is the compositional principle of mise en abyme or nested doll principle. Changing of narrators, explication, intertext, chronological breach – all that requires reader’s participation who is frequently reminded of the fact that it is nothing but fiction, not a real story. The author’s figure is also placed inside the novel and follows it’s rules. The author of metafiction transfers his functions to both readers and characters which equates them. The analysis of compositional and genre’s characteristics of «Chimera» allows to clarify the notion of metafiction and single it out as particular phenomenon.

Keywords: chimeras; meta-lovers; self-reflection of the text; American literature; American writers; literary works; literary plots.

Poetry of Russian abroad

Eroshevskaya Milena. The image of the lyrical heroine in the poetic collection “The yard of miracles” by I. Odoevtseva

The article is devoted to the consideration of the poetic collection of Irina Odoevtseva “The yard of miracles”. The analysis and interpretation of the poems contained in it revealed a group of texts United by the development of a common event series. Formally, these poems in the structure of the collection are not allocated as a cyclic formation, but their unity is provided by the change of the lyrical heroine under the influence of the development of her love relationships. Also, the formation of an unformalized cycle is facilitated by repeated motives (motives of sleep, ghostly, of masks, unrequited love, loneliness, transformation, etc.) and images (lyrical heroine, lover, moon, statue, cat, etc.). The dynamics of the event movement, the vicissitudes of relations with the beloved reveal a lyrical plot in which the lyrical heroine moves from a state of complete “dissolution” in her lover, from the desire to protect him from harm to absolute indifference and out of the situation of unrequited love. The lyrical heroine is not the only form of

subjectivity presented in the collection, but where there is her image, a love story is made. This is not to say that the plot – the plot of the entire collection of poems: the image of the lyrical heroine only escalates the identified beginning of the plot. Not all poems which included in the collection "Yard of miracles" are devoted to the development of love relationships. Particular attention is paid to the poems, which are United by the theme of love, revealed through the love story of the lyrical heroine: "You fell asleep in a disturbing dream...", "Behind the old pine was green to the bench...", "Dream", "The ballad about Robert Pentegue", "He said: 'Goodbye, dear!..'", "The moon so sweetly and true blows...", "Salamander", "The Poet", "There's a hoarse crow under the window...". Other poems give the nuance of the experiences of the lyrical heroine and the overall development of the love theme.

Keywords: poetic images; lyrical heroine; literary motifs; lyrical scenes; poetic cycles.

Mamatov Gleb. Motif of the way in Boris Poplavsky's collection "Snow hour"

We explore the motive of the way in the final book of the poems by Boris Poplavsky «The snow hour» as one of the dominant motives and divided into physical and spiritual; each of these motives is considered separately.

The motive of the physical way correlates with themes of suicide, crossroads and suffering, while in the poems, where describe the spiritual development of the lyrical subject, represented religious themes, which related to reals spirituals searches by Orpheus of Russian Montparnasse that rely on the philosophical ideas by D.S. Merezhkovskiy.

Special place in the study occupied the consideration of the semantic halo of a meter. Based on views by K.F. Taranovsky it was concluded, that the poems about the earthly path written in trochee pentameter, while the verses about the spiritual way written in anapestic trimeter. After comparing the verses from book by Poplavsky with the whole complex of poems by poets predecessors was identified the relations between «Snow hour» and poesy of Russians romanticism and symbolism. Thus, despite perceived differences between these motives, we have done the conclusion about their interdependence.

Keywords: motive of the way; literary motifs; symbolism; poetic images; symbolism; Russian emigre; poetic creativity.

Arazova Maria. "New York – Pittsburgh" as the final poem by Ivan Elagin

The article presents an analysis of the poem by Ivan Elagin "New York – Pittsburgh", published in the book "Heavy Stars" (Tiazhelye zvezdy, 1986),

as the final work of the poet. The theory of the final book of poems is given based on the works of O.V. Miroshnikova and Yu.V. Kazarin. The article analyzes the figurative motifs of the poem, in particular, urban images, in relation to the earlier Elagin's works. The motive of the road is presented as one of the key motives for the poet. The autobiographical character of the poem "New York – Pittsburgh" is revealed. The analysis made allows us to make known a number of signs of the final work in this poem. However, in the poem by Ivan Elagin, there is no characteristic farewell of a lyric hero with life, which typical for the final work. In the poem of Elagin, the pathos of the other is the life-affirming pathos of reconciliation with reality, contrary to the tragic tonality of the author's previous books.

Keywords: poems; cities; roads; Russian emigration; poetic creativity; literary images.

Russian literature of XX–XXI centuries

Kroneberger Maria. Heroes-brigand and poetics of “brigandish stories” in the works of S.A. Esenin: from lyrical verses to dramatic poem.

The article describes the images of the heroes-brigand and the paradigm of “bandit's plots” in the creative works of S.A. Esenin. Analysis of the poems “The Brigand” (1915), “The song of the old brigand” (1911-1912) suggests that in the first period of his creative work, the poet based on the folklore tradition turns to the image of a brigand as a brave man. Further, in the verses “In the land where the yellow nettle” (1915), “Oh Russia, wave your wings...” (1917), “Hooligan” (1919), this type is transformed into the image of a hooligan poet, defying the traditional world order. In addition, it is possible to distinguish the third type of hero-brigand, due to the combination of dramatic and epic beginnings: The Chlopusha in the poem “Pugachev” (1921) represents the image of a romanticized elemental rebel close to the moods of the author himself. The poetics of “brigand plots” are explored in connection with the peculiarities of the chronotop of bandit plots and folklore symbolism in the structure of works, the concepts of “freedom” and “will” as the fundamental world outlook in folk culture (A. Wierzbicka). These transformation leads to a change of genre in the form of lyric verses and dramatic poem. Based on the analysis and interpretation, a conclusion is drawn on the development of Esenin's creative interest in the phenomenon of brigandish and the change of the author's point of view in her assessments.

Keywords: robbers; literary plots; lyrical genres; poem; dramatic poems; poetic creativity; Russian poetry; Russian poets.

Barutkina Maria. The motif *agony in the Garden* in poetry of the Great Patriotic War.

The article is devoted to the forms of emerging of the *agony in the Garden* in the poetry of the 1941-1945s. We analyze the appeal to references to this motif in the work of immigrants (Anstey), in the works of Soviet authors (Rozhdestvenskij, Isakovskiy, Antokolsky), in “hidden poetry” (Andreev). The motive of *agony in the Garden* is combined in military literature with existential motives of death and loneliness, with biblical motives of Crucifixion and Resurrection, enriched with new meanings. Interpretations turn out to be not only quite traditional, close to the gospel text, but also innovative, sometimes turning the main message of *agony in the Garden*. Lyrical heroes of Anstey, Andreev are ready to drink the chalice with delight, despite its bitterness. In turn, the hero of Isakovskiy “prays” that the bowl is not over for his enemies too. Thus, it becomes clear how much the plot is demanded, causing such versatile reactions.

Keywords: prayer for the cup; the Garden of Gethsemane; evangelical motifs; military poetry; World War II; Russian poetry; poetic creativity; lyrical heroes.

Stadnichenko Victoria. The poetics of visions in “Zatyesy” (Notches) by V.P. Astafyev.

The article analyzes the specificity of Astafyev’s address to the ancient genre of vision. On the material of notches, we traced how this genre is transformed and what function it performs in the artistic world of the writer. Astafyev’s visions are presented as an literary technique designed to reflect the depth and complexity of a person’s inner world, their experiences and world perception. In the composition of the second notebook of notches, “Vision” (Videnie), we identified “architectural” visions, in which the temple, the cathedral as a model of the universe, appears as key images. The didactic pathos of the considered works is associated with the idea of communion with eternity, as well as with the postulation of mutual solidarity as a true human being. In miniature visions, as a rule, the hero, thanks to a special atmosphere that develops in the surrounding natural cosmos, plunges into a special state, close to “subtle sleep.” It is this state that allows the hero to find himself on the verge of worlds and discover the secrets of the universe through an intuitive vision.

Keywords: visions; literary genres; miniatures; literary motifs; prayers; Russian literature; Russian writers; literary creativity.

Bryzgalova Maria. Tatyana Tolstaya's geopoetics in the prose of the 2010's.

One of the main features of Tatyana Tolstaya's prose of the 2010's, except its autobiographical nature, is the original representation of time and space – both of them almost don't have any boundaries. At the same time, there are references to particular geographical points in the text. Two of them, Saint-Petersburg and Moscow, are concrete. The third location, America, is more abstract; it is comprised of the real and fictitious cities, and the autobiographical heroine is travelling from one place to another. All of the spaces are equally important to her – Saint-Petersburg, where her childhood and youth had passed; America, where the autobiographical heroine had lived for 10 years, but this place hadn't become homelike enough to stay there forever; finally, Moscow, chaotic and noisy nowadays with different realias of daily living. However, the geopoetical space is created by connection between the real life with particular geographical locations to another worlds – “imperceptible”. “Imperceptible worlds” is the unreal space, where almost everything is possible: conversations with dead loved ones, independent life of things, understanding of how the world is constructed, and free crossing the time and space boundaries also. The autobiographical heroine has access to “imperceptible worlds” – it means that the boundaries, which are distinct at first sight, can be easy crossed. All the spaces, which were separate at first sight, happen to be closely connected with each other, giving the new prose of Tatyana Tolstaya artistic integrity.

Keywords: autobiographical heroine; geopoetic space; urban text; spatial and temporal boundaries; artistic integrity; literary work.

Kuznetsova Maria. Antique score in the book “Melika” of S. Zavyalov (2003): paratextual elements.

The article considers the features of paratext in a 2003 book “Melika” of contemporary poet and philologist S. Zavyalov. This book is a unique phenomenon of literature and requires a careful analysis for the poet shows his independent solution to the exhaustion of accentual-syllabic tradition. Paratext plays a prominent part in “Melika” thus it is considered necessary for it to be thoroughly analyzed. In the article different characteristics of paratextual (both peritextual and epitextual) elements and their types are singled out, allusions and reminiscences contained in them are highlighted and the peculiarities of their position are addressed, the set of core functions are defined. On the basis of the analysis of the means used by the poet in the book, it appears that it is addressed to readers with a classical education. The main attention due to the specification of “Melika” is paid to the perception of Ancient Greek and Roman cultures reflected in paratextual elements. Based on the researched material it may be proved that in his book

S. Zavyalov managed to fully illustrate the possibility of harmonic coexistence of both antique and contemporary poetry traditions.

Keywords: paratexts; melika; initial colophon; heading complexes; epigraphs; marginal; poetic creativity; Russian poets.

Kharakhorina Anastasia. Spatial images in the poetry of Ivan Zhdanov (book of poems “Place of the earth”)

This article considers the spatial images of book's poems “*Mesto zemli*” (Place of the earth) by I. Zhdanov for the purpose of identification of these specifics and patterns of construction. The common structure of the space constructs on the example of actual texts. Article reveals and distinguishes three variants of artistic space (space, nature, daily life). It also considers factual spatial images which form keynotes and have certain and common meaning for the book. Moreover this article stresses on – at the first glance – not related on space images but they supplement the common system of world order of all the texts.

Keywords: artistic space; landscapes; leitmotifs; spatial images; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity.

Noskova Anna. Lyrical hero of A. Vavilov: overcoming the anti-world.

The article is devoted to the analysis of the poetic world of A. Vavilov. The main features of the lyrical hero of poetry are considered: his marginal position, identification of himself as a person living in the post-cultural space, hatred for everything everyday, a tendency to different types of escapism (from travel and memories to alcohol and drugs). Based on this, one can speak of the existence of an “absolute world” in his soul. There are several ways to overcome this world. First, it is an appeal to the “natural”, biological basis of life. Secondly, the hero returns to the world of childhood, in particular, to the image of the mother, who is his source of light. Thirdly, this is a special feeling of the “music of life”, which, however, is somewhat contradictory in A. Vavilov's poetic world. And fourthly, it is a leitmotiv image of poetry, harmonization of the world with the melody of verse.

Keywords: Ural poetry; Ural poets; poetry; lyric heroes; childhood; absurd; antiworlds.

Papkovskaya Nadezhda. The phenomenon of Internet-poetry popularity through the research of its reader

The research is about the phenomenon of internet-poetry popularity in the time of its mass spread in social networks. Our internet-epoch is characterized by the equality between authors and readers for there is no expert, pro-

fessional selection of literature and everyone can publish their own works or express their opinion about the other. That's why it is vital to research the interrelation between the mass internet authorships and its demand from the readers. It is assumed that style and language features of internet-poetry depend on reader's expectation. There was a survey among high-school and the Faculty of Philology students. The results showed tastes and preferences of internet-poetry readers and their ways to estimate popular verses. It was found out that all the specific features of internet-poetry – such as subjectivity of poem texts, their simplicity and conventionality – are the one that attract modern readers. To our mind, the reason of this phenomenal popularity of internet-poetry is that it helps to feel a part of art and to satisfy the common need for self-expression. What is more, both of these characteristics describe authors and readers of this type of poetry altogether as they are equal in the Internet.

Keywords: Internet poetry; mass literature; poetry; readers; social networks; survey; Internet; sociology of literature.

Drozдова Anastasia, Petrov Vladimir. **Narrative interpretations of “Eugene Onegin” by A.S.Pushkin in Russian-speaking fanfiction community.**

The paper is dedicated to the mechanisms of creation of amateur variations of “*Eugene Onegin*” in the Russian-speaking fan internet-communities. In their comparison of various fanfiction texts authors refer to the A. Greimas’s theory of the narrative models. There is a few general principles of fan narration programming: contamination of plots of “*Eugene Onegin*”; a parody; non-parodic adaptation of the novel and a meta-plot. Each of the variations for fan modeling associates with the transformation of the narrative models in the original text: character's motivation, as well as its function in the plot, can change. Most of the fan texts reflect the reception of “*Eugene Onegin*” as a novel with the implicit event and characters’ motivations. The tradition of school interpretation of the novel influences the ficwriters’ perusal. By changing the model of narration in the original novel, ficwriters create the original event or profane the canonical event. In many ways, the variety of interpretation of the event is determined by the alternative outcomes of the characters’ actions announced in the original novel. Even in the case of the parody of the classical work, the ficwriter follows the narrative strategy of the original novel, which allows parodic intonation. The structure of the novel after its transfer to the web environment acquires the properties of mobility and adaptability, because it is productive for comprehension any literary tradition.

Keywords: fanfiction; narratology; Russian literature; Russian poets; poetry; digital literature.

Научное издание

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес серии журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=121&Itemid=165/

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 5 раз в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
научный журнал. 2017. № 5

Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 6)

URL: <http://journals.uspu.ru>