Уральский государственный педагогический университет

Уральский филологический вестник 5 2019

Уральский филологический вестник

Драфт: молодая наука

4 2019

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4 / 2019

серия
ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург 2019

FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION
"URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY"

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

URAL PHILOLOGICAL HERALD

№ 4 / 2019

series
DRAFT: Young Science

Ekaterinburg 2019

УДК 82(082)
ББК Ш33
Д72

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)

Д72 Уральский филологический вестник / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор Н. В. Барковская. – Екатеринбург : [б. и.], 2019. – №. 4. – 187 с. – *(Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 8)*

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

Тексты и информация об авторах публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019
© Уральский филологический вестник, 2019

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 herald / Ural state pedagogical univ.; editor-in-chief N. V. Barkovskaya. – Ekaterinburg, 2019. – №. 4. – 187 p. – *(Series «Draft: Young Science». Issue 8)*

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

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

Editor of issue: N.V. Barkovskaya

ISSN 2306-7462

© FSBEI HE «USPU», 2019
© Ural philological herald, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 9

ПРОБЛЕМЫ ПОКОЛЕНЧЕСКОЙ (САМО)РЕФЛЕКСИИ В ЗАРУБЕЖНОЙЛИТЕРАТУРЕ

Геллер Е.И. Близнечный миф в системе образов повести «Полевые цветы» А. Штифтера 12
Попова Ю.В. Образ матери в драматургии Теннесси Уильямса (на примере пьес «Стеклянный зверинец» и «Татуированная роза») 23
Полев Е.П. Значение болезни в романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти» 34
Шебельбайн Я.О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001-2019) 42
Атаманова С.А. «Цифровые дети» в контексте метадрамы 53
Алексеев И.А. Журнал «Сегодня» в социокультурной ситуации Китая конца 70-х годов 62

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX-НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Попова М.Ю. Хронотоп замка в «повести» «Палаццо Форли» Е.П. Ростопчиной 73
Пелевина П.В. Поэтика костюма как средство создания образа персонажа в рассказе И.А. Бунина «Осенью» 85
Красоткин Д.М. Стратегии чтения: «Легкое дыхание» И. Бунина с точки зрения семиотики 95
Пуртова Т.О. Танки и уты в поэзии Валерия Брюсова 103
Савина О.В. Семантика образов животных и птиц в книге Н.С. Гумилева «Жемчуга» 112
Тарагара Ю.С. Тема памяти в стихотворении А. Ахматовой «Белый дом» 122
Ерошевская М.В. Циклообразующие скрепы в поэтической книге И. Одоевцевой «Двор чудес» 133
Филимонова В.А. Традиции А. Блока в системе поэтических образов М. Визи (на материале сборников «Стихотворения» и «Стихотворения II») 144

Масалов А.Е. Функция метаболы в метафизике Андрея Таврова: стихотворение «Дирижабль» 156
Япишина А.Е. Поэтика книги стихотворений Е. Мнацакановой «Arcadia» 177

TABLE OF CONTENTS

Editorial 9

PROBLEMS OF GENERATION'S (SELF)REFLECTION IN FOREIGN LITERATURE

Geller E. I. The myth about twinship in the system of images of the novel "Wildflowers" by A. Shtifter 12
Popova Ju.V. The image of mother in the drama of Tennessee Willams (in the example of plays "The glass menagerie" and "The rose tattoo") 23
Polev E.P. The meaning of the disease in Jeanette Winterson's novel «Written on the body» 34
Shebelbain Ya.O. Play on teenagers in short lists of drama festivals of Russia and Germany (2001-2019) 42
Atamanova S.A. «Digital children» in the context of metadrama 53
Alekseev I. A. «Today!» journal within the sociocultural context of late 1970s in China 62

POETICS OF RUSSIAN LITERATURE OF THE XIX-BEGINNING OF THE XXI CENTURIES

Popova M.Yu. Chronotop of the castle in the "novel" "*Palazzo Forli*" by E.P. Rostopchina 73
Pelevina P.V. Poetic of costume as the way of creating the image of character in I.A. Bunin's "*Osen'yu*" ("*In the Autumn*") short story 85
Krasotkin D.M. Reading strategies: "*Legkoe dyhanie"* ("*The Light Breath*") by I. Bunin from the point of view of semiotics 95
Purtova T.O. Tanka and Uta in poetry of Valery Brusov 103
Savina O.V. Semantics of images of animals and birds in the book of N.S. Gumilyov "*Zhemchuga*" ("*The Pearls*") 112
Taragara Yu.S. The theme of memory in A. Akhmatova's poem *"Belyi Dom"* (*"The White House"*) 122
Eroshevskaya M.V. Cycling-forming bonds in the poetic book of I. Odoevtseva "*Dvor chudes*" ("*The Yard of Miracles*") 133
Filimonova V.A. A. Blok's traditions in the system of M.Vezey's poetic images (as exemplified in "Poems"and "Poems II") 144

Masalov A.E. Function of metabola in metaphysics of Andrei Tavrov: the poem “Dirizhabl'” (“The Airship”).....156
Yapishina A.E. Poetics of the poems book by E. Mnatsakanova “ARCADIA”.....177

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий (восьмой) выпуск сборника «Драфт: молодая наука» включает статьи, посвященные проблемам изучения русской и зарубежной литературы. Можно отметить приверженность молодых литературоведов хорошо зарекомендовавшим себя принципам исследования, среди которых лидирует системно-структурный подход, верность приемам исторической и теоретической поэтики: предметом анализа стали компоненты хронотопа и субъектной организации, типология героев, система мотивов, факторы циклизации. Несколько статей ориентированы на новейшие подходы в исследовании художественной литературы, связанные с особенностями актуальной культурной ситуации (работы С.А. Атамановой, И.А. Алексеева, А.Е. Масалова, А.Е. Япишиной). В статье Я.О. Шебельбайн применен сравнительно-типологический анализ.

В первый раздел мы сгруппировали статьи, посвященные зарубежной литературе. Можно отметить, что в творчестве зарубежных авторов наибольший интерес молодых исследователей вызвали образы, связанные с динамикой поколений и проблемами самоидентификации: образы сестер (Е.И. Геллер), матери (Ю.В. Попова), подростков (Я.О. Шебельбайн), «цифровых детей» (С.А. Атаманова). Интересно прослеживается тенденция к мифологизации, с одной стороны, и к «новому социологизму», с другой, в образной системе произведений. В частности, в статье Е.П. Полева показано, как метафора болезни сплавляет в единый комплекс любовную страсть и давление социальных обстоятельств на героев в романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти». Отметим умение видеть взаимосвязь персонажного уровня с приемами поэтики (позднего романтизма – в статье Екатерины Геллер о романе А. Штифтера, «пластического театра» Уильямса – в статье Юлии Поповой, современной «метадрамы» – в статье Софии Атамановой). Исследование Ивана Алексеева интересно тем, что вводит материал, ранее никем не исследовавшийся: история зарождения и функционирования «полулегального» китайского журнала «Сегодня», на страницах которого публиковалась так называемая «туманная поэзия» авторов, пытавшихся реформировать китайскую лирику. Несомненным достоинством этой статьи является работа с оригинальными тек-

стами – стало общепринятым вести исследования зарубежной литературы именно на языке оригинала.

Второй раздел включает статьи, посвященные русской литературе. При абсолютном доминировании интереса к поэзии XX в., раздел открывает статья Марии Поповой, где исследуются традиции «готического романа» в повести Е. Ростопчиной «Палаццо Форли», рассмотренной в достаточно широком контексте литературы начала XIX столетия.

Разные возможности интерпретации бунинских рассказов демонстрируют статьи Полины Пелевиной и Дмитрия Красоткина. В первой – прослежены функции деталей костюма в создании образов героев (с использованием элементов мифопоэтического анализа). Во второй статье интересно следить за попытками автора балансировать на грани между конструированием смысла «Легкого дыхания» и его деконструкцией. Эта статья привлекает определенной теоретической смелостью и эрудированностью автора (правда, хотелось бы более четкого определения избранных процедур дискурс-анализа, разведения лингвистического и литературоведческого понимания дискурса).

Блок статей обращен к поэзии русского модернизма. Татьяна Пуртова рассмотрела стилизации Брюсовым восточных жанров танки и уты, Оксана Савина на материале книги Гумилева «Жемчуга» проследила за семантикой образов птиц и животных, рассмотренных как косвенные способы выражения лиризма. Юлия Тарагара представила детальный имманентный анализ стихотворения Ахматовой «Белый дом», сделав вывод о слиянии темы дома с темой памяти.

Прослеживаются рефлексы «серебряного века» в литературе эмиграции. М.В. Ерошевская сосредоточилась на проблеме циклизации в поэтической книге Ирины Одоевцевой «Двор чудес» и доказала, что три несобранных цикла составляют сквозной метасюжет книги, формируя ее целостность. Эта статья представляется методологически выдержанной, отличается вниманием к поэтическому тексту, к разным вариантам пересечениям реального и чудесного. В.А. Филимонова проследила традиции блоковских образов звезды и земли обетованной, а также их постепенное усложнение в творчестве Марии Визи, поэтессы «русского Китая».

Две статьи посвящены современной поэзии. Алексей Масалов изобретательно и глубоко анализирует метаболу (структурно сложную метафору, ее онтологический смысл: слияние «дословесного» и «вневременного») в стихотворении А. Таврова «Дирижабль», привлекая эссеистику поэта (поскольку для современной поэзии характерна вы-

сокая степень саморефлексии). Ангелина Япишина исследует музыкальные и графические приемы в организации текста на примере стихотворения Мнацанаковой «Arcadia», исходя из тезиса о визуально-аудиальной природе творчества данного автора.

Хочется надеяться, что авторы статей с интересом ознакомятся с работами своих коллег, возможно, найдут повод для полемики или заочного сотрудничества.

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

И, как всегда, мы желаем продуктивных идей, увлеченности и энтузиазма самим авторам «Драфта»!

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

ПРОБЛЕМЫ ПОКОЛЕНЧЕСКОЙ (САМО)РЕФЛЕКСИИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Геллер Е.И.
ORCID: 0000-0001-8164-9925
Челябинск, Россия
E-mail: katarina_98@bk.ru

УДК 821.112.2(436)-31
DOI 10.26170/ufv19-04-01

БЛИЗНЕЧНЫЙ МИФ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ ПОВЕСТИ «ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ» А. ШТИФТЕРА

Аннотация. Статья посвящена реализации мотивов близнечного мифа в системе образов повести А. Штифтера «Полевые цветы». На основе обзора различных национальных вариантов близнечных мифов предлагается краткая характеристика их семантического «поля», рассматриваются существующие классификации близнечных пар, формулируется необходимая для дальнейшего исследования концепция соотношения близнецов по степени родства и виду единства, приводятся примеры возможных взаимоотношений близнецов на материале мифологий различных стран мира. На основании проведённого анализа устанавливается степень использования А. Штифтером мифологических мотивов. Автор, принадлежащий к эпохе позднего немецкого романтизма и бидермайера, естественным образом строит свою картину мира на христианских и, шире, мифопоэтических схемах. Характеризуются сходства и различия сестёр-близнецов в повести «Полевые цветы», формулируется вывод о способе их взаимодействия, связь героинь с наиболее важными семантическими аспектами мифа.

Ключевые слова: близнечный миф, А. Штифтер, романтизм, бидермайер, двойничество, австрийская литература

Geller E.I.
Chelyabinsk, Russia

THE MYTH ABOUT TWINSHIP IN THE SYSTEM OF IMAGES OF THE NOVEL “WILDFLOWERS” BY A. SHTIFTER

Abstract. The presented article is devoted to the consideration of the implementation of the motives of the myth about twins in the system of images of A. Shtifter's novel “Wildflowers”. Based on a review of various national variants of myths about twins, a brief description of their semantic “field” is proposed, the existing classifications of twin pairs are considered, formulated the concept of the relationship of twins by degree of kinship and type of unity, which is necessary for further research, examples of possible relationships of twins based on material from mythologies of different countries of the world are given. Based on the analysis, established the degree of using mythological motives in works of A. Shtifter. The author, belonging to the era of Late German romanticism and Biedermeier, naturally builds his picture of the world on Christian and, more broadly, mythopoetic schemes. The similarities and differences of the twin sisters in the novel “Wildflowers” are characterized, the conclusion is formulated on the method of their interaction, the connection of the heroines with the most important semantic aspects of the myth.

***Keywords**:* myth about twinship, A. Shtifter, romanticism, Biedermeier, doppelganger, Austrian literature

Близнечные мифы есть в мифологиях различных народов. Они устойчиво несут смыслы слитности противоположностей, родственности противоборствующих начал. Бинарность и единство – две ипостаси, отражаемые близнечным мифом. В то же время происхождение близнечных мифов, смыслы, с которыми ассоциируются близнецы в фольклорном сознании, могут различаться. Прежде всего, с ними связана идея единения, «часто на близнецов, как, например, в стране Бихе (Ангола), “смотрели, как на одного человека: кормили вместе, били вместе, выдавали замуж за одного мужа или женили на одной жене и умирать предоставляли также вместе”» [Абрамян 1977: 178]. Поэтому можно считать близнецов одной душой, разделённой между двумя людьми. Так, в своей книге «Золотая ветвь» (1890) Дж. Фрейзер пишет о душе как о «втором человеке», обладающим «полным сходством» с первым [Фрезер 1890: 243], называя её «тенью, отражением», «жиз-

© Геллер Е.И., 2019

ненно важной частью, тесно связанной с жизнью человека» [Там же]. О. Фрейденберг (1936), напротив, акцентирует различия и ассоциирует мифологических двойников и близнецов с «прохождением героем фазы смерти» [Фрейденберг 1997: 210] и усилением антитезы жизнь/смерть за счёт других бинарностей: воля/рабство, господин/слуга, ум/глупость.

Одной из ведущих классификаций близнечных мифов является классификация по слитности или расчленённости близнецов. Она была сформулирована В. В. Ивановым в статье «Близнечные мифы» в энциклопедии «Мифы народов мира» (1980). В неё включаются следующие типы: мифы о близнецах-братьях, близнецах – брате и сестре, близнецах-андрогинах и зооморфных близнецах [Иванов 1980]. Каждый тип мифа отличается особенной степенью и видом единства близнецов в нём. Так, андрогины едины в своей завершённости (каждый из близнецов носит в себе и женское, и мужское начала, представляет собой полноценное существо), братья – в своей природе (являются представителями одного пола, а значит имеют одинаковое строение тела, образ мыслей и чувств), брат и сестра – в духовном плане (вместе образуют такое же единство, как и андрогины, становятся отражением одного сознания в противоположных полах), зооморфы едины с природой, потому оказываются зеркалами друг друга в животном и человеческом мирах соответственно.

Наиболее часто мифы о братьях-близнецах встречаются у народов с дуалистической мифологией, основу которой составляют «мифы, описывающие мироздание как единство противоположных явлений и символов» [Мелетинский 1991]. Обычно они «последовательно передают универсальные двоичные классификации, основанные на соответствии биологических (мужское и женское), социальных (дуальная организация общества) и психологических характеристик мифологизированным противопоставлениям верха и низа, света и тьмы, правого и левого, солнца и луны, космоса и хаоса и т. д. вплоть до этического противопоставления добра и зла» [Мелетинский там же]. Естественно, что близнецы, как олицетворение борьбы противоположностей в едином целом, стали ключевыми героями в дуалистической мифологии, в частности у индийских племён, египтян, римлян и греков. Благодаря специфике дуалистического подхода к мироощущению, «близнецы олицетворяли собой борьбу добра и зла и наделялись прямо противоположными чертами и функциями. Если один из близнецов ассоциируется со всем положительным, то другой – с отрицательным или плохо сделанным» [Иванов 1980: 177].

Одна из самых известных пар близнецов у греков: Сон (Гипнос) и Смерть (Танатос). «Сон всегда изображается с жезлом в руке: посредством жезла он усыпляет… Бог Смерти, сын Ночи, обитает подле своего брата Сна, но Сон – друг смертных, он мирно ходит посреди них на земле, – а бог Смерти не знает пощады… Он большей частью изображается в виде спящего юноши с опрокинутым факелом… Впрочем, на греческих памятниках искусства зачастую очень трудно отличить бога Смерти от бога Сна, и часто их изображают вместе» [Менар 2007: 30]. Гипнос противоположен Танатосу, но между ними крепкие узы – Гипнос всегда носит на своих крыльях Танатоса. Человек встречается с Гипносом неоднократно, но однажды, накануне смерти, вместо Гипноса приходит Танатос, и тогда наступает конец жизни. Так что взаимодействие Гипноса и Танатоса можно описать как отношения **замещения**.

Популярными близнецами в греческой мифологии также считаются братья Диоскуры – Кастор и Полидевк. По одной из версий мифа, рождённые от одной матери, братья имели разных отцов: отцом Полидевка был Зевс, Кастора – спартанский царь Тиндарей (поэтому Полидевк считался бессмертным, а Кастор – смертным). Близнецы участвовали во многих героических подвигах, Полидевк был кулачным бойцом, Кастор – укротителем коней. После смерти Полидевк был призван на Олимп, но из любви к брату отдал ему часть своего бессмертия. Потому «они оба попеременно в виде утренней и вечерней звезды в созвездии Близнецов являются в небе» [Тахо-Годи 1990]. Между братьями отношения **дополнения** – каждый из них силён на своём поприще, но не противопоставляет своих умений брату, не стремится превзойти его. Вместе Кастор и Полидевк – единое непобедимое целое, с которым, в конце концов, приходится считаться даже Зевсу.

В христианстве в Книги Бытия упоминаются братья Исав и Иаков, сыновья Исаака и Ревекки. Было предсказано, что сыновья-близнецы Ревекки станут родоначальниками двух народов, при этом народ, произошедший от младшего брата, будет подчиняться потомкам старшего брата. Первым родился Исав, но «Иаков за чечевичную похлебку выкупил у голодного Исава право первородства (Книга Бытия, глава 25, стихи 29-34) и под видом Исава получил от отца благословение, предназначенное первенцу (Книга Бытия, глава 27, стихи 1-30)» [Электронная еврейская энциклопедия]. Справедливость всё же восторжествовала – Иаков всю жизнь расплачивался за обман, и лишь очистившись во всех испытаниях, которые встречались ему на пути, он смог провести последние годы жизни в покое и довольстве. В этом

случае между братьями – отношения **вытеснения (борьбы)**. Природа их взаимодействия ассоциируется не с жизнью, как у Дж. Фрейзера, а со смертью, как у Фрейденберг: появляется мотив слуги/господина, в какой-то мере ума/глупости (Иаков обманул Исава, оказался умнее). В конце братьям удаётся примириться друг с другом и достигнуть взаимопонимания, преобразовав отношения вытеснения в отношения дополнения.

Как справедливо утверждает Т. А. Шарыпина, «мифологические мотивы и темы сыграли большую роль в генезисе литературных сюжетов, а мифологические образы используются и переосмысливаются в литературе на всём протяжении её истории» [Шарыпина 1995: 4]. В произведениях Адальберта Штифтера (1805–1868), австрийского писателя, художника, педагога и государственного деятеля, также активно присутствуют мифические мотивы. «Едва ли не основная задача, которую он ставит и многократно формулирует, сохранение свидетельств культурного развития человечества, поиск гармонии между миром цивилизации и природы, между прошлым и настоящим» [Сейбель 2005 а: 98], поэтому идеи повторяемости, цикличности, взаимосвязи жизни и смерти – важнейшие в контексте его художественных исканий. Многие исследователи творчества писателя отмечали цикличность времени как «специфики мифологической концепции времени и истории» [Токарев 1980: 620] в романе «Бабье лето» – «формально, сколько бы не путешествовал Генрих, за неизменную на протяжении всего романа точку отсчета в системе временных координат выбран год…» [Сейбель 2005: 10], – и мифологизацию пространства в новелле «Холостяк» – «в мифологеме пути можно выделить определенные архетипические компоненты: прощание с домом, дороги, <…> таинственное озеро, зарешеченный дом и его странный обитатель (родной дядя героя), возвращение домой…» [Лошакова 2014: 307]. Помимо этого в текстах Штифтера используются бестиарные образы («шпиц, как известно, выполняет охранительную функцию, а три больших собаки (аналогия с тремя животными, встретившиеся автору в произведении Данте) в столовой дяди – функцию угрозы, так как они рычат на героя» [Лошакова, там же]) и мифологические мотивы («в новелле создается образ пространства, все более ассоциирующегося в дальнейшем с подземным царством, теперь уже не столько с дантовским Адом, сколько с Аидом древнегреческих мифов» [Лошакова, там же]).

В повести «Полевые цветы» (1841) А. Штифтер обращается к близнечным мифам. Сёстры-близнецы противоположны друг другу, несмотря на внешнее сходство. Штифтер знакомит нас с двумя герои-

нями, Ангелой и безымянной русской княгиней, которые появляются на страницах повести поочерёдно, создавая впечатление, что это один и тот же человек. Двойники (в особенности сестры-двойники) встречаются у Штифтера регулярно: Иоганна и Кларисса в «Горном лесе» – дополняющие друг друга противоположности, Августин и Маргарита составляют удваивающую смыслы пару полковнику и его невесте в «Записках моего прадеда». «Удвоение смысла, связанного с тем или иным образом, служит выделению его из ряда других, соответственно, подвергаются такому удваиванию “образцовые”, наиболее значимые персонажи» [Сейбель 2005: 145]. В «Полевых цветах» двойничество осмысляется через субъективное восприятие рассказчика: человека восторженного, чувствительного, ценящего красоту. Альбрехт полон самоиронии: в экспозиции он сравнивает свою жажду красоты с корыстью («тот же скаред, только жадный до красоты» [Штифтер 2002: 4]), призывает к снисходительности и равняет себя с многочисленными романтическими «сумасбродами» [Штифтер 2002: 6], к которым относит художников, поэтов и латинистов. Комическая дескрипция готовит нас к тому, что герой будет заблуждаться, путать, недоумевать.

Неполнота видения создает интригу. Герой «втягивается» в непонятные ему отношения, построенные на недоговоренности и таинственности.

Уже в экспозиции перед читателем разворачивается игра цифрами «один» и «два», воплощающими почти во всех мифологических системах первоначала и гармонию мира: «два изысканных экспоната», «одну из самых редкостных красавиц», «второй такой нипочем не сыскать» [Штифтер 2002: 7].

Чередование встреч с героинями долго остается загадкой для Альбрехта. Первой он видит загадочную и таинственную фигуру – в карете сидит «стройная молодая особа, прятавшая лицо под густым облаком вуали» [Штифтер 2002: 18] – Ангела кажется Альбрехту непознаваемой тайной. В следующий раз он встречает, как он думает, русскую княгиню, и снова вначале не видит её лица – она стоит спиной, глядя в чёрное зеркало, расположенное перед нею.

Чёрный цвет появляется в обеих встречах с девушками, символизируя неизвестность и скрытность. Он не ассоциируется со злом в полной мере, как во многих литературных произведениях, но несёт в себе таинственность зла, его притягательность (девушка становится наваждением для Альбрехта: «она вторглась в круг моих представлений словно трещина, словно разлом» [Штифтер 2002: 28]). Чувства, вызываемые княгиней в душе Альбрехта, таинственность обстановки

побуждают Альбрехта привлечь внимание фразой: «Над этим малым отражением поистине витает свет преисподней» [Штифтер 2002: 26]. Обернувшись к Альбрехту, княгиня прикрывается вуалью, что, по сути, повторяет первую встречу с Ангелой. Альбрехт, как и читатель, убеждается, что перед ним уже встречавшаяся ранее загадочная незнакомка с вуалью. Две встречи соединяются в третьей сцене, расставляющей всё на свои места. Теперь Альбрехт непосредственно знакомится с Ангелой. Загадка исчезает, когда девушка предстаёт «в ярком свете нашей лампы» [Штифтер 2002: 46] и подтверждает, что именно её Альбрехт видел в Парадизгартене, возле чёрного озера [Штифтер 2002: 64].

Постепенно образы всё более расходятся. Княжна ассоциирована с тайной и темнотой, её образ окутан и для Альбрехта, и для читателя неизвестностью, доступны лишь многочисленные слухи о княгине и портрет, сделанный другом Альбрехта Лотаром, который «писал княгиню у неё на квартире и тайком набросал ещё и миниатюру» [Штифтер 2002: 41]. Ангела же, напротив, открыта, с лёгкостью выражает свои мысли и чувства («щёки её не единожды вспыхивали ярким румянцем» [Штифтер 2002: 48]), охотно поддерживает разговор. Она «чуть наклонив вперёд нежную шейку, тепло и серьёзно глядит на нас, – дивно прекрасная аттическая муза стоит перед нами в белом наряде, и розы, от движения расцветшие на её щеках, мало-помалу блекнут» [Штифтер 2002: 78], Ангела «всегда появляется раньше срока <…>, и это очень мило с её стороны, потому что в таком случае можно потолковать о том о сём», «за фортепиано в эту странную девушку вселяется новый дух; она словно вырастает на глазах» [Штифтер 2002: 79].

Обе сестры устойчиво появляются из темноты и черноты: княгиня, как думают Альбрехт и читатель, стоит перед чёрным зеркалом в чёрном платье, в первую встречу Ангелы и Альбрехта у девушки «за спиною была тёмная бархатная занавесь, и при каждом повороте ярко освещённое лицо как бы скульптурно проступало на угольно-чёрном фоне» [Штифтер 2002: 51]. Чёрное шёлковое платье становится повторяющейся характеристикой, оно убеждает Альбрехта, что он видел одну и ту же девушку в двух первых встречах, к тому же на портрете Лотара княгиня «изображена там в чёрном шёлковом платье, точь-в-точь таком, как» [Штифтер 2002: 63] платье Ангелы. Однако изначальная родственность постепенно «снимается», когда Альбрехт ближе знакомится с Ангелой, узнаёт её и влюбляется: оказывается, что «летом она обыкновенно носит белое» [Штифтер 2002: 86], поэтому в дальнейшем Альбрехт видит её только в этом цвете. В конце концов,

цвет платья оказывается дополнительным способом различения двух сестёр-близнецов.

Основным способом разделения Ангелы и княгини становится их портрет. Так в описании Ангелы всегда присутствует сравнение со светом: «глаза, два солнца, затенённые пушистыми длинными ресницами, точно лунными лучами» [Штифтер 2002: 52], тяжёлая масса «тёмных волос, из которых сияет белизною чистый, благородный лоб» [Штифтер там же], губы «сияют светом улыбки» [Штифтер там же]. Портрет княгини не даётся совсем, хотя по ходу повествования она появляется раньше Ангелы. Она – объект умолчания, её характеристики – предмет недоговоренности. Альбрехт, хотя и отзывается о княгине с восторгом, но описание девушки ограничивается признанием: «Я не вспомню её черты, даже если вконец истерзаю свой мозг; он запечатлел лишь одну целостную картину, как бы выжженную в зеркале моих глаз, и когда я их закрываю, она всё равно парит предо мной» [Штифтер 2002: 28-29]. Она пробуждает в нём яркие и сильные эмоции, но не живое чувство и человеческий интерес. Холодное металлическое зеркало в Парадизгартене становится своеобразной иноформой княгини: Альбрехт связывает зеркало и с появлением княгини, и со своими впечатлениями от неё: «Хотя в зеркале моей души ещё парит волшебница Армида, однако ж зеркало это – крепкая блестящая сталь, а не вчерашняя мягкая субстанция» [Штифтер 2002: 31-32]. Акцентируются два признака: твёрдость и недостоверность (здесь «миниатюрные отражения как бы плавают в вечернем сумраке») [Штифтер 2002: 26]. «Чёрным зеркалом» княгиня становится и для Альбрехта, и для читателя – безжизненный, обманчивый ускользающий образ, лишенный живых черт.

Девушки оказываются противоположны и по социальному статусу: рождённая и воспитанная в аристократической семье дедом, который намеревался сделать её своей наследницей, княгиня «сурова, холодна и воистину одержима дворянской спесью» [Штифтер 2002: 42], как говорят о ней люди. Ангела напротив не признаёт своего происхождения, прямо заявляя, что «дворянкою она никогда не была и не будет» [Штифтер 2002: 63]. Для демократа-Штифтера с его бидермайеровскими воззрениями принципиально важно, что Ангела ценит не высокий социальный статус, а собственное окружение, дорогих сердцу людей. Он идеализирует образ Ангелы, которая, в ответ на требование княгини порвать все отношения с приютившими Ангелу людьми, «предпочла отказаться от вновь обретённой сестры», но не от людей, «породнившихся с нею сердцем» [Штифтер 2002: 144].

Способность любить, отражающаяся во всех действиях и словах Ангелы, становится ещё одним критерием различения сестёр. Ангела предана людям, которые были с ней на протяжении её взросления, и относится к ним с большой любовью. Они становятся её настоящей семьёй взамен надменных титулованных родственников.

Отношения сестёр в повести «Полевые цветы» строятся по схеме, сходной с мифом о Танатосе и Гипносе – читатель всегда видит лишь Ангелу. Как Гипнос, она открыта и доброжелательна, выступает в роли активно действующего персонажа. Даже когда возникает путаница, недоумение, ошибка, в конце концов обнаруживается, что герой виделся и разговаривал именно с ней. Княгиня же, подобно Танатосу, постоянно присутствует рядом с образом Ангелы, но ни разу за всю повесть не появляется непосредственно перед читателем. От неё остаются лишь слухи, пересказы и миниатюрный портрет. Вытеснения не происходит: тот, кто должен был быть в тени, остаётся в тени.

Таким образом, в образах сестёр-близнецов в повести воплощается моральная антитеза добра и зла, любви и нелюбви. Схожесть девушек заключается только во внешнем виде и кровном родстве, но в остальном сёстры являются полной противоположностью друг друга.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамян Л. А. Об идее двоиничества по некоторым этнографическим фольклорным данным // Историко-филологический журнал №2, 1977. С. 177–190.

Иванов В.В. Близнечные мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М. Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С.174-176.

Лошакова Г. А. Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика. [Текст]: дис.....канд. фил. наук: 10.01.03. Нижний Новгород: Изд-во НГГУ им. Н. И. Лобачевского, 2015. 427 с.

Мелетинский Е. М. Дуалистические мифы // Основные мифологические мотивы и термины // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская Энциклопедия, 1991. 736 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.bibliotekar.ru/mif/150.htm

Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М.: Гелеос, 2007. 368 с.

Сейбель Н. Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брох, Р. Музиль [Текст]: Монография / Сейбель Н.Э.. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. 290 с.

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. № 4 (38), 2005. С. 97 – 103.

Тахо-Годи А. А. Диоскуры // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 190 С.

Токарев С. А. Цикличность // Мифы народов мира: Энциклопедия. М. Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С.620-621.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Фрейзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 252 с.

Шарыпина Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX вв.: материалы спецкурса. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1995 114 с.

Электронная еврейская энциклопедия [Электронный ресурс] URL: https://eleven.co.il/bible/heroes-and-characters/11657/

REFERENCES

Abramyan L.A. Ob ideye dvoinichestva po nekotorym etnograficheskim fol'klornym dannym // Istoriko-filologicheskiy zhurnal – №2, 1977. S. 177–190.

Ivanov V.V. Bliznechnyye mify // Mify narodov mira: Entsiklopediya. M. Sovetskaya entsiklopediya, 1980. T. 1. S.174-176.

Loshakova G.A. Khudozhestvennaya proza bidermeyyera v Avstrii: zhanry i poetika. [Tekst]: dis.....kand. fil. nauk: 10.01.03. Nizhniy Novgorod: Izd-vo NGGU im. N. I. Lobachevskogo, 2015. 427 s.

Meletinskiy Ye.M. Dualisticheskiye mify // Osnovnyye mifologicheskiye motivy i terminy // Mifologicheskiy slovar' / gl. red. Ye. M. Meletinskiy. M.: Sovetskaya Entsiklopediya, 1991. 736 s. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.bibliotekar.ru/mif/150.htm

Menar R. Mify v iskusstve starom i novom. M.: Geleos, 2007. 368 s.

Seybel' N.E. Avstriyskaya parallel': A. Shtifter, G. Brokh, R. Muzil' [Tekst]: Monografiya / Seybel' N.E. – Chelyabinsk: Izd-vo CHGPU, 2005. 290 s.

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

Takho-Godi A.A. Dioskury // Mifologicheskiy slovar' / gl. red. Ye. M. Meletinskiy. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1990. 190 S.

Tokarev S.A. Tsiklichnost' // Mify narodov mira: Entsiklopediya. M. Sovetskaya entsiklopediya, 1980. T. 2. S.620-621.

Freydenberg O.M. Poetika syuzheta i zhanra. M.: Labirint, 1997. 448 s.

Freyzer Dzh.Dzh. Zolotaya vetv'. Issledovaniye magii i religii. M.: Politizdat, 1980. 252 s.

Sharypina T.A. Problemy mifologizatsii v zarubezhnoy literature 17-20 vv.: materialy spetskursa. N. Novgorod: Izd-vo NNGU, 1995 114 s.

Elektronnaya yevreyskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs] URL: https://eleven.co.il/bible/heroes-and-characters/11657/

Науч. руководитель: Сейбель Н.Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Геллер Екатерина Ивановна – студент факультета филологии, специальности «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки: русский язык и литература)». Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: katarina_98@bk.ru

Author’s information

Geller Ekaterina I. – student of Philology faculty, specialty “Pedagogical education”, South Ural State Humanitarian Pedagogical University.

Попова Ю.В.
ORCID: 0000-0001-9031-6401
Екатеринбург, Россия
E-mail: ulya1706@gmail.com

УДК 821.111(73)-2(Уидьямс Т.)
DOI 10.26170/ufv19-04-02

ОБРАЗ МАТЕРИ В ДРАМАТУРГИИ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС «СТЕКЛЯННЫЙ ЗВЕРИНЕЦ» И «ТАТУИРОВАННАЯ РОЗА»)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению тех средств художественной выразительности, с помощью которых Т. Уильямс создает образ матери в своих ранних произведениях, психологии образа, а также вариантов его трансформации в последующих пьесах. Внимание уделяется двум героиням его ранних пьес – Аманде Уингфилд («Стеклянный зверинец», 1944) и Серафине делла Розе («Татуированная роза», 1951). При анализе образа Аманды делается вывод о том, что Уильямс активно пользуется идеями разработанной им же теории “пластического театра”, задействуя такие его приемы, как свет, экран, гардероб героини, предметы-символы, окружающие ее, а также речь и манеру поведения с остальными персонажами пьесы. Создавая образ Серафины, американский драматург использует меньший набор художественных средств, к тому же в этой героине явственнее проступают черты не столько матери, сколько жены.

Дальнейшее, даже самое беглое изучение творчества Уильямся позволяет сказать, что после «Стеклянного зверинца» и «Татуированной розы» образ матери будет проявляться в большей степени имплицитно (Стелла в «Трамвае “Желание”» и Мэй и Большая Ма в «Кошке на раскалённой крыше»).

Ключевые слова: образ матери, Теннесси Уильямс, американская драматургия, пластический театр, «Стеклянный зверинец», «Татуированная роза»

Popova Yu.V.
Chelyabinsk, Russia

THE IMAGE OF MOTHER IN THE DRAMA OF TENNESSEE WILLIAMS (IN THE EXAMPLE OF PLAYS "THE GLASS MENAGERIE" AND "THE ROSE TATTOO")

Abstract. The article is devoted to the review of those means of artistic expression by which T. Williams creates the image of mother in his early plays, the psychology of the image, as well as options for its transformation in subsequent plays. We pay attention to two characters of his early plays – Amanda Wingfield (*The Glass Menagerie*, 1944) and Serafina della Rosa (*The Rose Tattoo*, 1951). In the analysis of the image of Amanda we make the conclusion that Williams use the ideas of the theory developed by him – the theory of the plastic theatre, using such techniques as light, screen, Amanda's clothe, object-symbols surrounding her, and as well as her speech and behavior with the rest characters of the play. Creating the image of Serafina Williams uses a smaller set of artistic means, besides; in this character we see the features of not so much a mother as a wife.

It's important to say, that in the subsequent plays this image is expressed implicitly (Stella in *A streetcar named Desire* and both May and Big Ma in *Cat on a Hot Tin Roof*).

***Keywords**:* the image of mother, Tennessee Williams, American drama, plastic theatre, The Glass Menagerie, The Rose Tattoo.

Теннесси Уильямс – один из величайших американских драматургов двадцатого века. Он написал большое количество пьес, среди которых такие общепризнанные драматические шедевры, как «Стеклянный зверинец», «Трамвай "Желание"», «Орфей спускается в Ад». Его пьесы до сих пор активно ставятся на сценах самых разных театров и имеют большой успех у зрителей.

Он родился не в самое благополучное время и не в самой благополучной семье. Его детство пришлось на 1920-е – 30-е годы XX века, когда Америка стояла на пороге Великой депрессии: усиливалось социальное неравенство, и огромные монополии разоряли простых американцев.

Роджер Боксиль в своей монографии «Теннесси Уильямс» [Boxill 1987] пишет о том, что отношения с семьей у Уильямса были непростыми. Его отец Корнелиус Уильямс был человеком, склонным к

© Попова Ю.В., 2019

насилию и употреблению алкоголя, часто кричал на маленького Теннесси, дразнил его и обзывал «мисс».

Отношения с матерью и сестрой складывались у писателя гораздо гармоничней. Мать Уильямса действительно любила его и была постоянной защитницей сына. Но в ее роду были нередки психические заболевания, из-за чего у нее случались частые истерики, сменяющиеся долгими фазами депрессии.

Тот факт, что сложные отношения с семьей нашли отражение в раннем литературном творчестве Т. Уильямса, отмечается многими исследователями. Об этом писали, в частности, С. Джебраилова, Г.П. Злобин, В. Неделин [Джебраилова 2008, Злобин 1968, Неделин 1967]. Критики указывают на то, что в героях американского писателя легко заметить черты характеров родных и близких ему людей: например, за образом Аманды из «Стеклянного зверинца» со всей очевидностью угадывается мать драматурга – Эдвина Уильямс (урожденная Дэйкин).

Однако в данной статье мы не ставим перед собой задачу найти и описать возможные параллели между биографией и литературным творчеством интересующего нас автора. Наша цель – рассмотреть те средства выразительности, с помощью которых Т. Уильямс создает образ матери в своих ранних произведениях и возможные варианты его трансформации в последующих пьесах. Материалом для нашего исследования послужили драмы «Стеклянный зверинец» (1944) и «Татуированная роза» (1951), главными героинями которых являются Аманда Уингфилд и Серафина делла Роза.

В русской литературной критике исследователи выделяют несколько основных тем пьесы «Стеклянный зверинец». Г.П. Злобин видит в пьесе «тему беззащитности чистых натур, неизбежной гибели добра и красоты», а также «идею жертвенности, обреченности, свидетельствующая о неверии автора в возможность изменить что-либо» [Злобин 1968: 63]. В пьесе изображены «страдания тех, кто слишком мягок и чувствителен, чтобы выжить в нашем грубом и бесчувственном обществе», – вторит критику С. Джебраилова [Джебраилова 2016: 64], а Н.В. Крылова, в целом соглашаясь с мнением Г.П. Злобина о доминировании в пьесе темы одиночества и принципиальной невозможности для человека найти понимание и поддержку другого, вместе с тем не принимает его рассуждений о тотальном пессимизме Уильямса, подчеркивая, что пафос его пьесы наполнен также верой и «что самое важное – состраданием к человеческому роду вообще» [Крылова 2008: 11].

Образ Аманды в этих работах упоминается вскользь, интерес исследователей сосредоточен на образах Тома и Лауры. С. Джебраилова пишет о ней: «Аманда, эта маленькая, хрупкая, наперекор всему изо дня в день выходящая на борьбу с обстоятельствами женщина не остановится, пока не осуществится лелеемая ею мечта – обустройство дочери. <…> Аманда раздвоена, дидактична, занудна. <…>…она сама неудачница, которая умна «задним умом», <…>…ее трагедия – это трагедия матери, которая болеет за свое наиболее уязвимое, слабое дитя и хочет отнять право на личный выбор у другого ребенка, якобы более сильного и устойчивого» [Джебраилова 2008: 64-65]. О.Я. Федоренко в своей статье «Образ американской южанки в драматургии Т. Уильямса» отмечает, что «будучи матерью-одиночкой, она больше всего боится, что Лаура повторит ее судьбу и останется одна». [Федоренко 2017: 154]

Для того, чтобы ярче передать образ Аманды, драматург использует идеи пластического театра – его собственной театрально-эстетической теории, которую драматург воплощал в своем творчестве. С. Джебраилова так пишет об этом явлении: «Пластический облик его спектаклей должен, по мысли автора, делать отчаянно нетерпимыми мир, ситуации, конфликты его героев. С помощью теории «пластического театра» Уильямс изгоняет из спектаклей всепримиряющий катарсис, ставит пределы «сопереживанию». Он снимает иллюзию непосредственности жизни в ходе спектакля, фабула и игра для него – откровенный опыт» [Джебраилова 2008: 61]. В своей сценической технике и драматургии автор не просто активно использует традиционную для любой постановки технику, включающую в себя свет, музыку, танцы, различные звуки, слова, жесты, язык тела, костюмы, грим, но расширяет их значение.

Приемы пластического театра по отношению к Аманде используются Уильямсом весьма часто. Так, например, тот факт, что она сидит в центре стола, показывает ее главенство в доме. Первое появление хозяйки дома сопровождается строчкой из «Баллады о дамах былых времен» Ф. Вийона, и это напрямую соотносится с основной характеристикой героини, которая живет прошлым и все время вспоминает свою молодость со множеством кавалеров вокруг.

На протяжении всей пьесы Уильямс ставит акцент на ее далеко не новой одежде: во второй картине героиня одета в «вельветовое пальтеце с воротником из искусственного меха. На ней шляпа пятилетней давности – одно из тех чудовищных сооружений, какие носили в конце двадцатых годов…» [Уильямс 2011: 80]; в шестой сцене, когда они

ждут гостя, Аманда надевает платье из девичества, которое смотрится на ней «словно ожившая легенда о ее молодости» [Уильямс 2011: 109].

С одной стороны, старую одежду можно объяснить просто: у Аманды нет денег. Но данный аргумент вступает в противоречие с другими фактами, которые свидетельствуют о том, что все эти шляпы, платья и фасоны важны для нее, потому что связывают ее с прошлым. К примеру, героиня покупает Лауре новое платье, но сшито оно на старый манер. Перед приходом Джима Аманда приобретает новые торшер и коврик. Данная покупка убеждает читателя в том, что средства у нее имеются. На наш взгляд, выбранный автором гардероб Аманды призван подчеркнуть желание драматурга в очередной раз указать на ее приверженность прошлому и нежелание приспособиться к настоящему.

В третьей картине на экране появляется глянцевая обложка журнала. Параллельно мы слышим ее разговор с женщиной, где мать Тома и Лауры пытается уговорить последнюю продлить подписку на журнал. Позже она почти точь-в-точь, словно по шаблону, повторяет весь текст другой даме. Это добавляет характеру героини идею зацикленности, зависимости от дамских журналов и тех прописных истин, задающих расхожее, шаблонное представление об образе жизни успешной женщины, которое там описывается, раскрывает ее как личность со стереотипным мышлением, не умеющую думать самостоятельно.

Почти каждый раз, когда Аманда говорит, на нее направлен луч света, звучит музыка. Она часто смеется – звонко и как-то неестественно. С разными людьми она ведет себя по-разному, что, однако, свидетельствует не о лицемерии, но о доминировании в ее общении с окружающими игровой модели поведения, о ее театральности. Все для нее выглядит каким-то ненастоящим, словно сошедшим с обложек ее любимых журналов или с театральной сцены.

Аманда все время гримасничает, нелепо жестикулирует, театрально плачет и вздыхает, напоминая плохую актрису. Сама же она считает себя матерью-мученицей, о чем постоянно говорит своим детям: «Я бьюсь как рыба об лед, одна…» [Уильямс 2011: 94], «Все свалилось на меня одну!» [Уильямс 2011: 97], «Я столько терплю от тебя и твоего братца!» [Уильямс 2011: 111]. И действительно, на первый взгляд, она выглядит хорошей матерью, которая заботится о Томе и Лауре («Зимой, в этом пальтишке? Это же верное воспаление легких!» [Уильямс 2011: 83]) и готова сделать для них все возможное («Я мечтаю, чтобы мои драгоценные дети добились успеха и были счастливы» [Уильямс 2011: 101]).

Но чем больше Уильямс раскрывает ее характер, тем лучше мы видим и другую ее сторону. Ее совершенно не волнуют желания детей: у нее есть определённый, давно сложившийся план того, как должна строиться их жизнь, и она неустанно добивается реализации этого шаблона. К примеру, в сцене, где она разговаривает с Лаурой о колледже, Аманда, ругаясь, говорит такую фразу: «… *наши* планы, *мои* надежды… все в трубу» [Уильямс 2011: 82] ("all of our plans – my hopes and ambition for you – just gone up the spout" [Williams 1998: 13]), позже она говорит Тому о том, как он может «подвергать опасности *наше* благополучие» [Уильямс 2011: 89]. ("…jeopardize the security of us all" [Williams 1998: 20])

Эти местоимения здесь не случайны: они показывают ее полную уверенность в том, что есть только ее мнение и ее желания, тем самым словно обезличивая характеры своих детей, элиминируя их интересы. Аманда видит в них только дочь, которую нужно выдать замуж, и сына, которому нужно удачно устроиться на прибыльную работу, а не полноценных личностей со своими страхами, мечтами и проблемами. Поэтому она постоянно пытается переделать Лауру, которая «возится, как дурочка со стекляшками» [Уильямс 2011: 97] и имеет «вечные прихоти, капризы» [Уильямс 2011: 112].

Финал пьесы расставляет все по своим местам: здесь Аманда проявляет свою истинную сущность, а также демонстрирует эгоизм и лицемерие, когда, ругаясь с Томом, вновь обвиняет его в том, что тот смеет вынашивать собственные планы на жизнь, мечтает о пустяках. Тем самым она непроизвольно подталкивает сына к отъезду. В пылу ссоры героиня забывает о своих постоянных уверениях дочери, что с той все хорошо, что она мало чем отличается от других, и, выпаливая: «Твоя сестра не пристроена, она инвалид…» [Уильямс 2011: 138] – показывает истинное отношение к ней. В этой сцене читатель окончательно понимает, что все ее слова о Лауре были лишь словами.

Следует отметить, что подобных примеров противоречий в характере Аманды и в ее оценках действительности в пьесе Уильямса довольно много. Слова героини часто расходятся с ее поступками. Она говорит о том, что хочет «устроить» Лауру, но при встрече с Джимом видно, что это всего лишь желание вспомнить былое величие. Аманда уверяет Тома, что пытается обеспечить ему лучшую жизнь, но совершенно не обращает внимание на то, что он несчастлив. Тот факт, что она действительно уверена в правильности своих поступков, показывает ее «слепоту» к окружающим ее людям.

Том и Лаура по-разному относятся к матери. Они оба любят ее и оба по-своему заботятся о ней. Но отношения между Томом и матерью больше напоминают борьбу, каждый их разговор – поле битвы. Временами сын испытывает к ней презрение и раздражение, сравнивает ее с хищником и ведьмой, а она впадает в воинственное настроение, упрекает и поучает, хоть иногда и боится его. Лаура – полная противоположность брату: она совсем не создана для борьбы, поэтому ей остается только смириться. Она жалеет мать, чувствует себя обязанной, поэтому беспрекословно ей подчиняется.

С точки зрения психологии Аманда – персонаж неоднозначный. С одной стороны, она принадлежит к числу гиперопекающих родителей с повышенной тревожностью. Психолог С.А. Капустин описывает этот тип так: «Условия жизни ребенка в семьях с гиперопекающими родителями можно в целом охарактеризовать как “тепличные”: он окружен повышенной любовью, заботой и вниманием. Родители стремятся максимально оградить его от трудностей и опасностей, всегда с готовностью оказывают ему своими действиями и советами помощь…» [Капустин 2016: 64] Именно такие отношение у Аманды с Лаурой. Но совсем иные, можно даже сказать, противоположные с Томом: здесь она выступает в качестве сверхтребовательного родителя. Вновь обратимся к Капустину: «… к нему [*ребенку. – Ю. П.*] постоянно предъявляется со стороны родителей повышенные требования, направленные на то, чтобы сформировать у ребенка определенные, желаемые для них личностные качества, важные, по их мнению, для его успешной жизни в обществе» [там же].

С позиций гештальтпсихологии Аманда представляет собой тот тип родителя, который не исполнил свою мечту, не добился ничего в жизни и пытается закрыть гештальт посредством своих детей. Она хочет, чтобы Лаура прожила жизнь по сценарию, который она создала для самой себя, но который так и не был воплощен в жизнь. То же касается и Тома: она видит в нем своего блудного мужа и его привычки и пугается этого. Аманда пытается всеми способами перекроить его, «заземлить», тем самым вызывая протест.

Отношение Аманды к мужу неоднозначно. С одной стороны, она пытается его очернить в своих глазах и в глазах детей, но с другой стороны, портрет мужа все еще висит на стенке, Аманда носит его халат и говорит о его обаянии и опрятности.

Следующим произведением драматурга, в котором мы встречаемся с изображением матери, является пьеса «Татуированная роза». Однако указанный образ разработан в ней менее подробно: Серафина

показана нам не столько с позиции матери, сколько с позиции верной жены.

В литературной критике данная пьеса рассмотрена гораздо менее подробно, чем «Стеклянный зверинец», в силу ее меньшей экспериментальности и художественной ценности. Тем не менее, в своей кандидатской диссертации «Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса» исследовательница О.Я. Федоренко отмечает, что образ Серафины «отличают полифоничность и многогранность. <…> Читателю представлена уже не просто “национально рафинированная”, лишенная этнической принадлежности Америка, живущая по принципу так называемого “плавильного котла”, но своеобразная “маленькая Италия” с ее законами и порядками, традициями и обычаями». [Федоренко 2018: 108]

Идеи и средства пластического театра для раскрытия этой героини также используются автором, хотя и в меньшей степени. В этой пьесе нет экрана, но в самые переломные моменты на нее всегда падает луч света. Это относится к таким эпизодам, как смерть мужа, утренняя размолвка с дочерью, знакомство с Хантером и т.д. Серафина так же, как и Аманда, излишне театральна, постоянно кричит, бросается красивыми фразами, словно играет роль. («Нет меня больше. Я умерла» [Уильямс 2011: 273], «Истерику! Да меня тошнит от вас! Просто тошнит! Всю выворачивает.» [Уильямс 2011: 262] и т.д.)

Героиня также привязана прошлому. Она не может забыть мужа, который был убит три года назад: на каминной полке стоит его прах, она все время говорит о Росарио своей дочери и всем вокруг: «Я ночами не сплю и вспоминаю, а вспомнить есть чего» [Уильямс 2011: 269], «Да я была бы распоследней женщиной, недостойной жить под одной крышей ни с дочерью, ни с урной его дорогого праха, если бы после всего, что у нас было, после него, я полюбила другого!» [Уильямс 2011: 269], и т.д. В этом смысле образ Серафины делла Роза разворачивает линию приверженности жены памяти мужа, лишь намеченную в «Стеклянном зверинце».

После смерти Росарио главная героиня, еще молодая и красивая, совсем себя запустила, считая, что главное в своей жизни она уже пережила («Вот так и ходит все время. Ни разу не оделась с тех пор, как отца убили. Сидит три года за швейной машиной и платья не надевает, из дому не выходит…» [Уильямс 2011: 263], «Как ты можешь выходить из дому в таком виде? Что это на тебе? Неужели белье? Бретельки спустились, а голова, голова такая сальная, будто ты ее облила маслом» [Уильямс 2011: 285]).

Однако, в отличие от Аманды из «Стеклянного зверинца» Серафина не воспринимает себя в качестве матери, возможно, даже не до конца осознает свое материнство. Отсюда вытекает совершенно иное отношение к дочери: если Аманда хотела, чтобы Лаура не повторила ее судьбу, достигла большего, то Серафина первоначально противится связи Рози с человеком, который не похож на ее мужа, считая, что только ее Розарио был достойным человеком. В своей дочери она видит лишь продолжение мужа («Ты просто безумная, безумная... и глаза, как у отца» [Уильямс 2011: 276], «– Да, мэм, у вас есть все основания гордиться дочерью. – Я горжусь памятью об ее отце» [Уильямс 2011: 276])

При этом делла Роза, делает вид, что заботится о дочери: когда та режет вены, она впадает в настоящую истерику. Однако по мере разворачивания действия мы видим, что ей по большому счету наплевать на хорошую учебу Розы, она даже не пытается понять ее и делает совершенно необоснованные выводы о ее поведении: «Так это же вы думаете о моей дочери! <…> Сплошные знания! А что она знает? Чему научилась? Как хвостом вертеть?» [Уильямс 2011: 285]).

Неудивительно поэтому, что все попытки Розы достучаться до матери остаются безуспешными: «Мама, мама! Ну, мама! [Уильямс 2011: 279]», «Мама, мама, ну скажи что-нибудь [Уильямс 2011: 280]», «Мама, что-то случилось? Что случилось, мама? Пожалуйста, скажи, мам. Это все из-за утреннего? <…> Ну, мама!» [Уильямс 2011: 283]. Дочь считает, что мать просто не хочет видеть ее счастливой («Стыда с тобой не оберешься. <…> а теперь и мою одежду заперла, чтобы и мне из дома не выйти. <…> Очень мне надо жить взаперти с горшком пепла!» [Уильямс 2011: 263]). Возможно, именно поэтому Роза не прислушивается к Серафине, дерзит ей («(с саркастическим реверансом): Слушаюсь, мама» [Уильямс 2011: 279]), и они часто оскорбляют друг друга («Мама, ты отвратительна!» [Уильямс 2011: 264], «Заткнись, кретинка!» [Уильямс 2011: 277]).

С точки зрения психологии, Серафину тоже можно назвать гиперопекающим родителем, потому что она командует своей дочерью, решая за нее, что для нее лучше. Например, когда Роза хочет пойти на выпускной бал с Джеком, Серафина запирает всю ее одежду, лишь бы та не вышла из дома.

Таким образом, мы можем говорить о схожести образов Аманды и Серафимы и о том, что Теннесси Уильямс повторяет одну и ту же модель. Необходимо также отметить, что в дальнейшем творчестве драматурга образ матери уйдет на второй план и будет выражаться в

большей степени имплицитно (Стелла в «Трамвае “Желание”» и Мэй и Большая Ма в «Кошке на раскалённой крыше»).

ЛИТЕРАТУРА

Джебраилова С. Американская драма XX века (разработка концепции современной трагедии) – Баку: изд-во Азербайджанского университета языков, 2008.

Злобин Г.П. Современная драматургия США. – М.: «Высшая школа», 1968.

Капустин С.А. Влияние гиперопеки (сверхтребовательности) на возникновение супружеских проблем // Национальный психологический журнал, 2016. № 1 (21). С. 62-69.

Крылова Н.В. Теннесси Уильямс: очарование побежденных…» – Петрозаводск: Карельский институт развития образования, 2016.

Неделин В. Стеклянный зверинец и еще девять пьес. – М.: Иностранная литература, 1967.

Уильямс Т. Пьесы. – М.: Астрель, 2011.

Федоренко О.Я. Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса : дис. ... кандидата филологических наук. М.: Моск. гор. пед. ун-т, 2018. – 219 с.

Федоренко О.Я. Образ американской южанки в драматургии Уильямс Т. (на примере пьесы «Стеклянный зверинец») // «Современная англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения», Сборник материалов первой межвузовской научно-практической конференции. Научный редактор – О.Г. Чупрына. Составитель и отв. ред. О.Я. Федоренко, 2017. с. 149-153.

Boxill Roger. Tennessee Williams (Modern dramatists). – New York: Macmillan Education, 1987.

Williams T. The Glass Menagerie. – New York: New Directions, 1998.

REFERENCES

Dzhebrailova S. Amerikanskaya drama XX veka (razrabotka koncepcii sovremennoi tragedii). Baku: izd-vo Azerbaidzhanskogo universiteta yazykov, 2008.

Zlobin G.P. Sovremennaya dramaturgiya SShA. – M.: «Vysshaya shkola», 1968.

Kapustin S.A. Vliyanie giperopeki (sverhtrebovatel'nosti) na vozniknovenie supruzheskih problem // Nacional'nyi psihologicheskii zhurnal, 2016. ¹ 1 (21). S. 62-69.

Krylova N.V. Tennessi Uil'yams: ocharovanie pobezhdennyh.– Petrozavodsk: Karel'skii institut razvitiya obrazovaniya, 2016.

Nedelin V. Steklyannyi zverinec i eshe devyat' p'es. – M.: Inostrannaya literatura, 1967.

Williams T. P'esy. – M.: Astrel', 2011.

Fedorenko O. Ya. Arhetipichnost' obrazov i motivov v dramaturgii T. Uil'yamsa : dis. ... kandidata filologicheskih nauk. M.: Mosk. gor. ped. un-t, 2018. – 219 s.

Fedorenko O. Ya. Obraz amerikanskoi yuzhanki v dramaturgii Uil'yams T. (na primere p'esy «Steklyannyi zverinec») // «Sovremennaya anglistika i amerikanistika: aktual'nye problemy lingvistiki i literaturovedeniya», Sbornik materialov pervoi mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferencii. Nauchnyi redaktor –O.G. Chupryna. Sostavitel' i otv. red. O.Ya. Fedorenko, 2017. s. 149-153.

Boxill Roger. Tennessee Williams (Modern dramatists). –New York: Macmillan Education, 1987.

Науч. руководитель: Назарова Л.А., к. филол. н., доцент.

Данные об авторе

Попова Юлия Владиславовна – студентка 3 курса отделения романо-германской филологии департамента «Филологический факультет» Уральского гуманитарного институт, Уральский федеральный университет.

Адрес: 620075, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: L22502@yandex.ru.

Author’s information

Popova Julia Vladislavovna – 3rd year student of the Department of Romance-Germanic Philology of the Department “Philological faculty” of the Ural Humanitarian Institute of the Ural Federal University.

Полев Е.П.
ORCID: 0000-0002-3318-0322
Челябинск, Россия
E-mail: asterabsurd@gmail.com

УДК 821.111-31(Уинтерсон Д.)
DOI 10.26170/ufv19-04-03

ЗНАЧЕНИЕ БОЛЕЗНИ В РОМАНЕ ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН «ТАЙНОПИСЬ ПЛОТИ»

Аннотация. В данной статье анализируется метафора рака – шире, болезни – в романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти». Рассматриваются работы отечественных и зарубежных специалистов, исследующие заболевание как метафору в художественной литературе. В художественном мире романа Уинтерсон брак трактуется как искусственный союз, как социальная преграда на пути настоящей чувственности, ведущей к высшим формам любви. Причина рака – личностный кризис, болезнь – индикатор утраты самоидентичности и измены естественным влечениям. В романе они возвышаются над логикой, позиционируясь как воплощение благой воли природы. Мы устанавливаем связь между развитием болезни, страстью и давлением социальных установок. Разграничиваем естественную и искусственную мировоззренческие модели. Выделяем героев с оппозиционными взглядами и даем характеристику их способам спасения больного персонажа от смерти.

Ключевые слова: телесность, любовь, болезни, образ мира, рак, метафоры, литературные темы, английская литература, английские писательницы, романы

Polev Ye.P.
Chelyabinsk, Russia

THE MEANING OF THE DISEASE IN JEANETTE WINTERSON'S NOVEL «WRITTEN ON THE BODY»

Abstract. This article analyzes the metaphor of cancer – more broadly, disease – in Jeanette Winterson's novel «Written on the body». The works of domestic and foreign experts examining the disease as a metaphor in fiction are considered.

In the artistic world of Winterson's novel, marriage is treated as an factitious union, as a social barrier to real sensuality, leading to higher forms of love. The cause of cancer is a personality crisis, the disease is an indicator of the loss of self-identity and betrayal of natural drives. In the novel, they rise above logic, positioning themselves as the embodiment of the goodwill of nature.

We establish a connection between the development of the disease, passion and the pressure of social guidelines. Distinguish between natural and artificial worldview models. We single out the heroes with opposition views and characterize their ways of saving the sick character from death.

Keywords: physicality, love, disease, image of the world, Jeanette Winterson, cancer, marriage, the metaphor of the disease, life

Заболевания и их признаки часто использовались в литературе для отражения внутреннего состояния героя или реакции его на внешние события. Например, исследователи указывают на важную роль болезни в творчестве русских классиков. В произведениях Ф.М. Достоевского при помощи недугов выявляются истинные эмоции героев [Мирзоева, Толкачева 2016: 137], а в произведении Л.Н. Толстого «Анна Каренина» чахотка является «следствием безбожной жизни» и жестоким способом через телесные страдания примирить разум с мыслью о смерти [Толкачева 2017: 161]. В зарубежной литературе XX в. можно выделить активно использующего метафоры нездоровья М. Пруста, рассматривающего мир в эпопее «В поисках утраченного времени» с медицинской точки зрения, взглядом «врача души и мозга», выявляющим в чувствах и действиях людей патологические закономерности [Genin 1999].

Немаловажно использование семантического потенциала болезни для выявления губительного воздействия отдельных исторических процессов и систем [Трубецкова 2018: 66]. Зачастую душевное недомогание, прорастающее своими корнями в тело, призвано материали-

© Полев Е.П., 2019

зовать, обличить неуловимые болезни разума или духа. В романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти» (Written on the body, 1992) в роли соматической метафоры выступает рак.

В своей статье Трубецкова Е. Г. проводит аналогию между развитием болезни и устройством лагерной жизни в романе А. Солженицына «Раковый корпус» [Трубецкова 2018: 67]. Сьюзен Сонтаг в работе «Болезнь как метафора» называет мифологически сложившейся причиной заболевания скованность чувств [Sontag 1978: 21]. Авторское видение Джанет Уинтерсон устанавливает причинно-следственную связь между социальным устройством и эмоциональной изоляцией, изображая болезнь результатом внутреннего напряжения человека, полного естественных порывов, в конфликте с современной системой общественных отношений.

Автор разграничивает естественный и неестественный способы жить [Полев 2019]. На одной стороне подчинение гласным и негласным правилам общества, деформация и приглушение порывов сердца ради достижения выгоды и получения общественного одобрения. Социальным клише противопоставляется искренность, свобода душевных и телесных порывов. Социум подавляет природную энергетику людей, пытаясь удержать их в рамках приемлемых поведенческих моделей. В таких условиях жизненная энергия затухает или направляется на преодоление установленных границ, а в худшем случае обращается против носителя, разрушая организм.

Главный герой и рассказчик романа идет путем свободы отношений и чувств. Он находится в поиске вечной любви и не гнушается при этом связями с замужними женщинами, имея скептическое, а порой и враждебное отношение к браку: «Удивительно, что брак, дело столь публичное и доступное взорам, порождает и самую тайную из связей – измену» [Уинтерсон].

В мире романа Джанет Уинтерсон над сакральным и общественным значением брачного союза возвышается природа – именно её воля, а не божественная или социальная, соединяет людей. На протяжении всего повествования возникают противоречия между социальными нормами и человеческим естеством: «Наиболее надежной защитой, благословенной церковью и признаваемой государством, считается брак. Поклянись, что ты принадлежишь только ей или ему, и волшебным образом все так и случится. Но измены – такое же порождение разочарований, как и секса» [Уинтерсон], однако герой замечает: «В хватке страсти ваш двухместный биплан с надписью СУПРУГИ вряд ли сможет причинить чудовищу урон» [Уинтерсон]. Страсть становится непобедимым волеизъявлением природы, указывающим путь к любви. Казалось бы, неверность оправдывается, вожделение ставится выше морали, однако

автор переводит вопрос этики в иную плоскость, актуализируя понятия измены и лжи. Признанная измена становится актом предельной честности, а не стыдливым раскаянием. Она является победой над лживым браком: «Чего гордиться неверностью? Занимать что-то под доверие, которым кто-то вас наделил, поначалу не стоит ничего. Вам это сходит с рук, вы занимаете еще чуть-чуть, потом еще, а потом уже и занимать нечего. Странно – казалось, брали так много, а ладони пусты». Герой считает, что измена должна быть не семенем лжи, а открытием истины, отменяющей свадебный обряд, ведь не он является гарантом, а «…только любовь сильнее ваших желаний и страстей, и только она одна – разумная защита от искушений» [Уинтерсон]. Настоящей изменой становится измена себе, ложь своему телу, естеству как таковому. Именно в этой точке и может начаться развитие болезни, «…после одного гнусного романа, от которого у меня развился триппер. Нет-нет, с моими органами все в норме – то был душевный триппер» [Уинтерсон].

В романе «Тайнопись плоти» Джанет Уинтерсон активно пользуется водными образами, ассоциируя их со смыслами любви, жизни и здоровья [Полев 2019]. Когда жизнь обрастает лживыми обещаниями, личностными компромиссами и социальными установками, к семантике водных образов добавляются смыслы загрязненности, мутности, отсутствия текучести (болото, жижа и т. д.) [Уинтерсон]. «Водная стихия в культурно-религиозной традиции … осмысляется в сложности парадокса: материальный элемент, дающий (в ходе обряда крещения) духовную благодать, и в то же время источник опасности, …<грязи и искушения> двойной смысл правильного/неправильного, очищающего/пугающего устойчиво находит воплощение в литературе» [Сейбель 2019: 153]. Погружаясь в «загрязненный поток» чужой жизни, герой втягивается в болезненные отношения, и путь от болезни-метафоры приводит его к реальному врачебному кабинету: любовница героя нарушила обещание и осталась с мужем, от которого и заразилась. Вирсавия с супругом – оба изменники и не любят друг друга. Итог узаконенных отношений в романе остроумно описывается как замкнутый на болезни брак, где сам брак эту болезнь и освящает: «Теперь они оба в квадрате четырех стен, делят друг с другом все, включая болезнь» [Уинтерсон]. Уравнивая ложь, тайные измены и лишенное любви супружество с самообманом, Уинтерсон обрекает такой тип изменника на заболевание, как душевное, так и физическое. Луиза, возлюбленная главного героя, самый «природный» персонаж, оказывается больна раком, и это становится переломным моментом романа.

Луиза замужем за исследователем рака, Эльджином, который «…вряд ли сможет правильно налепить пластырь, однако знает все о раке. Все, кроме того, от чего он возникает и как его лечить» [Уинтерсон]. Долгие годы она – естественный и страстный человек – находит-

ся в клетке брака, препятствующей выражению чувств. Болезнь в контексте романа берет свои корни в измене своей природе и естественным порывам: «Рак непредсказуемая болезнь. Тело восстает против самого себя. Мы пока не можем этого понять. Мы знаем, что происходит, но не знаем, почему, или каким образом можно остановить процесс» [Уинтерсон]. Ограниченное социумом, тело само превращается в тюрьму, внутри которой страсть может поднять бунт. Но болезнь Луизы медлит, рак находится в спящей форме, словно ожидая решение оказавшейся на распутье героини – и она предпочитает развод самообману: «Мне бы хотелось предложить тебе нечто большее, чем неверность» [Уинтерсон], потому что обретает в лице главного героя настоящую любовь: «Я люблю тебя, из-за этого вся остальная моя жизнь кажется ложью» [Уинтерсон].

В борьбу за исцеление Луизы вступают два персонажа: Эльджин и главный герой. Одного – Эльджина – «не волнуют люди» [Уинтерсон], другой всю свою жизнь проникал в тайны тел и душ своих многочисленных партнеров. Первый смотрит на мир через призму теоретических знаний и научно-технических ограничений, второй придерживается идеалистических взглядов и считает, что реальные жизнь и чувства не признают границ. Соответственно они предлагают разные способы спасения Луизы, а вместе с тем доказательство мировоззренческой правоты. Метод Эльджина искусственен: «Медицинское мышление считает тело набором изолированных органов … Необходимость же воспринимать организм как целое для медиков очень неприятна… везите тележку с колесами, травите химией, бомбардируйте радиацией. Не помогает? Тогда берите инструменты, скальпели, пилы и иглы» [Уинтерсон]. Однако данная позиция опровергается в романе историей смерти матери Эльджина, и в момент решительного выбора Луиза ставится к ней в отношения двойничества. Его мать умерла именно от рака, стиснутая в хватке сухого, традиционного брака еврейской семьи: «“Все женщины прокляты со времен Евы!” А Сара, полируя, сортируя, штопая и подавая, чувствовала проклятье своего народа и все больше погружалась в него» [Уинтерсон], в результате чего: «У Сары рак кости, и она не выживет … она очевидно страдала уже много лет» [Уинтерсон].

Противопоставляется «медицинскому мышлению» путь следования естественным влечениям. Природа не разделяет жизнь и любовь. Однако возможность гибели возлюбленной ужасает главного героя и заставляет допустить ошибку: он решает пожертвовать своим чувством. В надежде спасти Луизу он становится на позицию разума и отрекается от неё в пользу Эльджина, сбегает, что приводит только к мучительному одиночеству: его и Луизы. Метафорически они оба погружаются в состояние смерти. Впоследствии же сама медицина в лице медсестры ракового отде-

ления говорит о неэффективности современного лечения: «Мы почти ничего не знаем. Мы живем в конце двадцатого века, и что мы имеем? Скальпели, иглы с нитками, да несколько химических препаратов. Вот и все. У меня самой мало времени, чтобы заняться альтернативной медициной, но мне понятно, чем она многих привлекает» [Уинтерсон]. Но недаром герой романа зарабатывает на жизнь переводами. Он овладевает секретом альтернативного исцеления и на пике страданий берет в руки анатомический словарь для перевода безжизненных медицинских терминов на язык любви. Анатомия становится библией страсти, биология сбрасывает угловатый доспех, оголяя нежность телесного таинства, и мертвые слова воскресают в лоне горячего сердца. Так немощный научно-интеллектуальный подход к человеческому телу с помощью любовных метафор превращается в чудодейственное лекарство.

Любовники встают на естественный путь. Прислушиваясь к своим телам, они понимают, что предназначены друг другу природой и всецело отдаются ее законам. Автор не дает четкого ответа на вопрос об исцелении Луизы, но в одном из эпизодов главный герой сопоставляет человеческие взаимоотношения с совместимостью клеток: как правильная комбинация клеток может излечить рак, так назначенные друг другу люди способны исцелить свои болезни [Уинтерсон]. Можно сказать, что пара все же обретает настоящую любовь, здоровую жизнь согласно их естеству, свободному от навязанных социальных и религиозных норм.

Болезнь в романе «Тайнопись плоти» становится отражением несвободы человека в обществе, устроенном его же руками. Заболевания разрушают тех, кто придерживается социальных норм в ущерб рвущимся наружу чувствам. Соматическая метафора связывается с мировоззренческим спором между приверженцами сухих правил и теми, кто выше правил ставит чувственное богатство телесных желаний. Именно в них кроется естественная для человека воля природы, которая ведет к реализации идеи высшей любви.

ЛИТЕРАТУРА

Мирзоева В.М., Толкачева Н.Н. Концептосфера «болезнь» в творчестве Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] / В.М. Мирзоева, Н.Н. Толкачева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. – 2016. – № 1. – Тверь: Тверской государственный университет, 2016. – С. 137. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=26210671 (дата обращения 22.05.2019).

Полев Е.П. Гидрогенная метафора и андрогинный герой в романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти» / Е.П. Полев // Литература в

контексте современности: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Челябинск, 2019. – в печати.

Сейбель Н.Э. Вода как смыслопорождающий образ в романе Фр. Верфеля «Барбара, или благочестие» / Н.Э. Сейбель // Филологический класс. – 2019. – № 3 (57). – С. 149.

Толкачева Н.Н. Лексико-семантическая система концепта «болезнь» в творчестве Л. Н. Толстого: на материале романа «Анна Каренина» [Электронный ресурс] / Н.Н. Толкачева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 6-2. – Тамбов: Общество с ограниченное ответственностью Издательство «Грамота», 2017. – С. 161 – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=29246800 (дата обращения 24.05.2019).

Трубецкова, Е.Г. Болезнь как социальная и политическая метафора в литературе и публицистике XX века [Электронный ресурс] / Е.Г. Трубецкова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: филология. Журналистика. – 2018. – Т. 18. – № 1. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский университет имени Н.Г. Чернышевского, 2018. – С. 66-67. – URL: https://elibrary.ru/item.asp ?id=34915874 (дата обращения 24.05.2019).

Уинтерсон Дж. Тайнопись плоти [Электронный ресурс]. – URL: https://royallib.com/read/uinterson_dgenet/taynopis_ploti.html#0 (дата обращения 11.11.2018).

Genin Chr. La culture médicale de Marcel Proust [Электронный ресурс]. – URL: https://christinegenin.fr/blog/2015/05/la-culture-medicale-de-marcel-proust-1999/ (дата обращения 26.05.2019).

Sontag S. Illness as Metaphor [Электронный ресурс]. / S. Sontag. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. – 88 с. – URL: https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor_ 1978.pdf (дата обращения 24.05.2019).

REFERENCES

Mirzoyeva V.M., Tolkacheva N.N. Kontseptosfera «bolezn'» v tvorchestve F.M. Dostoyevskogo [Elektronnyy resurs] / V.M. Mirzoyeva, N.N. Tolkacheva // Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: filologiya. – 2016. – № 1. – Tver': Tverskoy gosudarstvennyy universitet, 2016. – S. 137. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id =26210671 Accessed 22.05.2019.

Polev Ye.P. Gidrogennaya metafora i androginnyy geroy v romane Dzhanet Uinterson «Taynopis' ploti»/ Ye.P. Polev // Literatura v kontekste sovremennosti: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Chelyabinsk, 2019. – v pechati.

Seybel' N.E. Voda kak smysloporozhdayushchiy obraz v romane Fr. Verfelya «Barbara, ili blagochestiye» / N. E. Seybel' // Filologicheskiy klass. – 2019. – № 3 (57). – S. 149.

Tolkacheva N.N. Leksiko-semanticheskaya sistema kontsepta «bolezn'» v tvorchestve L.N. Tolstogo: na materiale romana «Anna Karenina» [Elektronnyy resurs] / N.N. Tolkacheva // Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki. – 2017. – № 6-2. – Tambov: Obshchestvo s ogranichennoy otvetstvennost'yu Izdatel'stvo «Gramota», 2017. – S. 161 – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=29246800 Accessed 24.05.2019.

Trubetskova Ye. G. Bolezn' kak sotsial'naya i politicheskaya metafora v literature i publitsistike XX veka [Elektronnyy resurs] / Ye. G. Trubetskova // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: filologiya. Zhurnalistika. – 2018. – T. 18. – № 1. – Saratov: Saratovskiy natsional'nyy issledovatel'skiy universitet imeni N. G. Chernyshevskogo, 2018. – S. 66-67. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=34915874 Accessed 24.05.2019.

6. *Winterson J.* Taynopis' ploti [Elektronnyy resurs]. – URL: https://royallib.com/read/uinterson_dgenet/taynopis_ploti.html#0 Accessed 11.11.2018.

7. *Genin, Chr.* La culture médicale de Marcel Proust [Elektronnyy resurs]. – URL: https://christinegenin.fr/blog/2015/05/la-culture-medicale-de-marcel-proust-1999/ Accessed 26.05.2019.

8. *Sontag S.* Illness as Metaphor [Elektronnyy resurs]. / S. Sontag. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. – 88 s. – URL: https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor _1978. pdf Accessed 24.05.2019.

Науч. руководитель: Сейбель Н.Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Полев Евгений Павлович – магистрант факультета филологии, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: asterabsurd@gmail.com

Author’s information

Polev Evgeny Pavlovich – Master Student of Philology faculty, South Ural State Humanitarian Pedagogical University.

Шебельбайн Я.О.
ORCID ID: 0000-0002-5218-7917
Челябинск, Россия
E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

УДК 821.161.1-2:821. 112.2-2
DOI 10.26170/ufv19-04-04

ПЬЕСА О ПОДРОСТКАХ В ШОРТ-ЛИСТАХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ РОССИИ И ГЕРМАНИИ (2001-2019)

Аннотация. В статье рассматриваются пьесы о подростках немецких и российских современных драматургов, входящие в программу драматургических фестивалей Германии и России. На основе статистической выборки из материалов фестивалей «Festival Internationale Neue Dramatik (FIND)», фестиваля современной драмы в Мюльхайме-ан-дер-Руре и фестиваля «Евразия» за последние десятилетия делается вывод о частотности и востребованности пьесы о подростках. Рассматривается история становления, анализируются современные тексты, делается вывод, что пьеса о подростках выделяется в качестве самостоятельной жанровой модификации. Такая пьеса адресована взрослым, её цель – исследовать поведение подростка как один из симптомов социального неблагополучия: асоциальное поведение, конфликт с взрослыми, неспособность к коммуникации, а также смешение в подростковом сознании виртуального и реального миров становятся важным объектом исследования в современной драме.

Ключевые слова: современная драматургия, драматургические фестивали, пьеса о подростках

Shebelbain Ya.O.
Chelyabinsk, Russia

PLAY ON TEENAGERS IN SHORT LISTS OF DRAMA FESTIVALS OF RUSSIA AND GERMANY (2001-2019)

Abstract. The article discusses plays about teenagers of German and Russian contemporary playwrights included in the program of drama festivals in Germany and Russia. Based on a statistical sample from the materials of the Festivals International Neue Drama (FIND) festivals, the festival of modern drama in Mülheim an der Ruhr and the Eurasia festival over the past decades, a conclusion is drawn about the frequency and relevance of the play about teenagers. The history of formation is considered, modern texts are analyzed, the conclusion is made that the play about adolescents stands out as an independent genre modification. Such a play is addressed to adults, its purpose is to study the behavior of a teenager as one of the symptoms of social distress: asocial behavior, conflict with adults, inability to communicate, as well as the mixing of the virtual and real worlds in the teenage mind become an important object of study in modern drama.
Keywords: modern drama, drama festivals, play about teens

Тема детства и юности – социально значимая в художественной литературе. Переходный возраст, момент взросления – время радикальных мировоззренческих изменений, поиска героем своего места в мире, нередко борьбы с самим собой и обществом. На подростков «повсеместно обрушивается тотальное одиночество и неспособность к коммуникации с близкими» [Райкина 2015: 11].

Пьеса для детей включает в свой читательский круг самих детей, пьеса о детях, наоборот, не рассчитана на детскую аудиторию. В ней зачастую рассказывается о мире детства через призму взрослого восприятия: «взрослый меняется местами с ребёнком, возлагает на него взрослые проблемы» [Сейбель 2017: 84]. Герой-ребёнок «по воле автора решает “взрослые” вопросы, и проблематика, заявленная в таких произведениях, является философской, глобальной, вечной для всех поколений и во все времена» [Киприна 2011: 153]. Отдельный пласт драматургии «составляют пьесы, посвященные подросткам, формой протеста которых становится асоциальное поведение, нарушение общепринятых морально-этических норм» [Шевченко, Лисенко 2013: 288]. Ещё одним отличительным признаком пьесы о детях является «система образов (наличие среди главных героев

ребенка, подростка или взрослого, которого отличается детская модель поведения <...>) и специфика конфликта» [Ловцова 2018: 42].

Пьесы такого рода активно набирают популярность и входят в литературный оборот. В Германии традиция подростковой пьесы была заложена в конце XIX – начале XX века Франком Ведекиндом («Пробуждение весны», 1891).

Частотность их появления активизируется в середине двадцатого века. В драматургии послевоенного времени события разворачиваются на фоне социально-исторических и политических конфликтов. Героями становятся не столько дети, сколько подростки и молодые люди старшего юношеского возраста, чье становление личности пришлось на период Второй мировой войны. Они сломлены и лишены уверенности в будущем, которое невозможно представить без войны. В это время появляются пьесы, в основе которых конфликт отцов и детей: «Чёрный лебедь» («Der schwarze Schwan», 1964) М. Вальзера, «Тень девушки» («Schatten eines Mädchens», 1961), «Его дети» («Seine Kinder», 1965) Р. Керндля, «В девять у аттракциона „Русские горы"», К. Хаммеля («Um neun an der Achterbahn», 1964).

В конце XX – начале XXI века появляются такие темы, как: детская травма как следствие семейного насилия («Татуировка» Д. Лоэр, 1992); неспособность к общению и «расскоммуникация» («Трюфели» Й. Розельта, 1992); трудности взросления и неприятие жестокого мира взрослых («Огнеликий» М. Фон Майенбруга, 1998); «превращение детской мечты во взрослое разочарование» [Сейбель 2017: 84] («Леголэнд» Д. Доббро, 2000); самоубийство как единственный возможный ответ миру («Норвегия.сегодня» И. Бауэршима, 2001); вопросы взаимоотношений, любви и секса («Сексуальные неврозы наших родителей» Л. Бэрфуса, 2003).

В пьесах поднимаются вопросы агрессии молодого поколения, тотального непонимания отцов и детей, копирования детьми аморального образа жизни взрослых: пьянства, безосновательной агрессии, безработицы.

В России, как и в Германии, пьесы, поднимающие проблемы, связанные с детьми и молодежью, появляются в театре XX века всё активнее и активнее. Если в середине века героями пьес становятся преимущественно молодые люди студенческого возраста: «Прощание в июне» (1964) «Старший сын» (1967) А. Вампилова, «Чёрный апрель (Прочь от него вперед по улице)» (1968) М. Яблонской, «Гнездо глухаря» (1978), «Кабанчик» (1980) В.С. Розова. То девяностые годы – время активного обращения авторов к подростковой драме и внимания к героям-подросткам. Целью становится показать актуальные

проблемы времени, например, «Собиратель пуль» (2006), «MONOTEIST» (2007) Ю. Клавдиева.

Статистика современных драматургических фестивалей Германии и России показывает, что подростковая тема – одна из самых важных и актуальных на сегодняшний день. Драматурги рассказывают о смешении в подростковом сознании реального и виртуальных миров, о тотальном недоверии, ежесекундной готовности к травле, о «неспособности молодых людей к общению, неумению слушать, формулировать свои мысли, стремления к безоговорочному “доминированию”» [Сейбель 2013: 111].

В программе драматургических фестивалей пьесы о подростках встречаются регулярно. Немецкий фестиваль новой драмы Festival Internationale Neue Dramatik (FIND) является тематическим форумом, и его организаторы каждый год определяют заглавную тему: насилие, миграция, национальные конфликты, гримасы современной демократии. Большинство пьес основано на реальных историях, событиях и фактах. Так, в шорт-листе FINDa в 2018 году испанский драматург и режиссёр Ангелика Лидделл представила пьесу «И что мне делать с этим мечом?» («Que hare yo con esta espada?», 2015) в основу которой легла реальная история убийства японским студентом его однокурсницы. В 2019 преподаватель драмы и режиссер из Чили Марко Лайера продемонстрировал спектакль по пьесе «Неокрашенные пейзажи» («Paisajes para no colorear»), в которой девять подростков в возрасте от 13 до 17 лет демонстрируют свой взгляд на мир и насилие, жертвами которого они стали. В основу легли реальные истории ста сорока чилийских подростков и молодых девушек, ставших жертвами агрессии и насилия.

Драмы, в центре которых герой-подросток, прошедший путь разочарований и пытающийся найти своё место в мире, широко представлены в шорт-листах немецкого драматургического фестиваля современной драмы, проводимого в городе Мюльхайм-ан-дер-Рур. Многие известные пьесы начали свой путь именно с этого фестиваля, так как одно из его условий – пьеса должна быть ранее нигде не опубликована. В разные годы в шорт-листы фестиваля входили пьесы о подростках: «Татуировка» («Tätowierung», 1993) Д. Лоэр в 1993, «Огнеликий» («Feuergesicht», 1998) М. фон Майенбурга в 1999, «Удар» («Der Kick», 2005) А. Фейля и Г. Шмидт в 2006, «Куриная слепота» («Nachiblind», 2006) Д. Штоккер в 2007, «Корабль не придёт» («Kein Schiff wird kommen», 2010) Н.-М. Штокманна в 2010. Кроме того, для детских пьес предусмотрена отдельная номинация. В отборе принимает участие особое молодежное жюри, состоящее из подростков 13-17 лет.

Подростковые проблемы активно освещаются и российскими драматургами. Тема непростых отношений подростка с окружающим миром и самим собой – одна из доминирующих тем шорт-листов драматургического конкурса «Евразия». Драматурги поднимают вопросы сложных семейных отношений и домашнего деспотизма («Коля против всех» (2016) С. Давыдова); конфликта отцов и детей («Мизантроп» (2015) А. Житовского, «Бог ездит на велосипеде» (2016) И. Васьковской); самоубийства как единственного возможного ответа миру («Счастье» (2015) А. Зайцева, «Дима любит таблеточки» (2016) И. Сенило); пытаются разрешить сложности взаимоотношения полов и понять особенности жестокости неразделенной любви («Френдзона» (2015) О Жанайдарова); рисуют систему образов и проблем «лишних людей» XXI века: пьянство и наркотики («Бзик» (2016) А. Макейчика, «Утомленные спайсом» (2014-2016) А. Демченко).

В 2004 году организаторы «Евразии» единственный раз за историю конкурса выдвинули номинацию «Пьеса о подростках». Первую премию завоевала пьеса «Дембельский поезд» А. Архипова, «практически единственный текст о современных войнах» [Руднев 2011: URL]. Это жестокая история о трех мальчиках-инвалидах, искалеченных жизнью как физически, так и морально. Автор «рисует портрет поколения провинциальных мальчиков, уничтоженных бессмысленной государственной машиной» [Руднев 2011: URL]. А. Валов в жестокой социальной драме «Рецидив трусости» рассказывает историю подростка с романтическим взглядом на жизнь. История с закономерным жизненным финалом: «плохие не наказаны, положительные не в почете. Всё как в жизни» [Валов 2003: URL]. Жюри также отметило пьесу А. Северскова «Невозможность» – вариация классического сюжета Максима Горького «На дне».

Одиночество и непонимание со стороны общества нередко заставляют подростков испытывать чувство печали, тоски и скуки. «Неслучайно именно в подростковом возрасте ощущение скуки (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) принимает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства» [Глембоцкая 2003: 74]. Часто самоубийство становится не просто добровольным способом уйти из жизни, а формой протеста против окружающей действительности. По статистике «самоубийство является второй по значимости причиной смертности молодых людей после автомобильных аварий. […] Смерть и депрессия считаются лейтмотивами поп-культуры, которые особенно очаровывают молодёжь» («Selbstmord ist bei jungen Leuten nach Autounfällen die zweithäufigste Todesursache. […] Tod und Depression gelten als Leitmotive der Popkultur, die besonders Jugendliche faszinieren») [Wolf 2000].

Немецкие и российские фестивали показывают наличие новой проблемы, к которой обращаются авторы пьес-участниц. Так, например, в 2001 году Игорь Бауэршима получил приз зрительских симпатий на фестивале немецкой драмы за пьесу «Норвегия.сегодня», рассказывающую о проблемах двух подростков.

Герои пьесы – Юлия и Август – находят друг друга через интернет для совместного самоубийства. Пьеса основана на реальной истории двойного самоубийства в Норвегии, где в сентябре 2000-го года двое молодых людей – 25-летний норвежец и 17-летняя австрийка покончили жизнь самоубийством, прыгнув с High Rock Prekestolen. Мотивы так и не были установлены. Но по записям в интернете удалось восстановить подготовку молодых людей к прыжку. Спустя девять месяцев по пьесе Игоря Бауэршима в Дюссельдорфе ставится спектакль.

Пьеса состоит из пяти частей: действие первой части происходит в интернете (виртуальном пространстве), остальные – в реальном месте (у подножья горы в Норвегии), в реальное время. Само название драмы отсылает нас к виртуальному интернет-миру: «С одной стороны, „норвегия.сегодня“ (строчными буквами и с точкой вместо пробела) напоминает интернет-язык. С другой стороны, название играет с фонетически похожими словами нет „способа умереть“» («Einerseits wörtlich genommen, erinnert „norway.today“ durch seine Schreibweise (kleingeschrieben und mit Punkt statt Leerzeichen) an die heute übliche Internetsprache. Andererseits spielt der Titel auch mit den phonetischen ähnlich klingenden Wörtern „no way to die“17, und nimmt damit das Ende des Stückes bereits vorweg») [Freund 2007]. Автор пытается ответить на вопросы: что толкает молодых людей к отчаянному шагу и как происходит подготовка.

Конфликт пьесы организует столкновение героев с разными позициями, с разными взглядами на мир. Август – застенчивый, нерешительный, зависимый от чужого мнения. Мир интернета для него фальшивый и искусственный. К середине пьесы мы узнаём, что молодой человек чувствует себя абсолютно одиноким, отрешенным от мира. Семья не имеет представления о его намерениях: Август сказал, что уезжает на пару дней к другу. Юлия, напротив, красивая, успешная, получающая от жизни всё, что хочет. Девушка стремится к абсолютной свободе: «Ты свободен больше абсолютно ничего не делать. Бесконечная абсолютная свобода» [Бауэршима 2001: URL]. По ходу пьесы складывается впечатление, что у неё благополучная, счастливая семья, но девушка утверждает, что «никому не принадлежит» [Бауэршима 2001: URL] и никто не будет её искать. Одиночество, «бесполезность», «ненужность» – то, что объединяет молодых людей в решимости совершить отчаянный шаг.

Выбор имён персонажей не случаен. Июль (созвучно с Юлия) и Август – два самых теплых месяца лета, ассоциирующиеся у подростков с каникулами, приятными воспоминаниями, «свободной жизнью». В пьесе картина прямо противоположная – герои находятся одни среди холодной и снежной Норвегии.

В пьесе большую роль играет окружающая природа. Мысли о самоубийстве, поиск «напарника», выбор места – эти решения были приняты в социальных сетях, виртуальном мире. Оказавшись на природе один на один с пейзажами Норвегии, звездным небом и Северным сиянием подростки постепенно отказываются от суицидальных мыслей. Финал пьесы открытый:

ЮЛЯ. Давай уйдём отсюда

АВГУСТ. Давай.

Автор даёт читателям надежду на счастливый финал. Постепенно молодые люди объединяются и находят в себе и друг друге желание жить. Август швыряет с обрыва камеру со всеми запечатленными мыслями и прожитыми воспоминаниями. Камера цепляется за ветку и повисает, на что Юлия рассуждает: «Могло случиться, что и нас постигло бы такое же счастье, от которого мы не так быстро пришли бы в себя» [Бауэршима 2001].

Тот же принцип «виртуализации» повествования используется в российской драматургии.

Пьеса российского драматурга Игоря Яковлева «На Луне» была представлена на драматургическом фестивале Любимовка-2017. Пьеса, основанная на прямых эфирах из социальных сетей и видеоблогах, рассказывает о невозможности реального разговора, о том, как дети играют во взрослую жизнь, пытаясь подражать увиденному в кино.

В пьесе полностью отсутствует реальный мир (школа, улица, двор), всё действие происходит в виртуальном пространстве и обо всех событиях читатель узнаёт из интернет-переписки. Главный герой Макс – четырнадцатилетний подросток – страдает от неразделённых чувств. В прямом эфире он прилюдно пытается порезать себе вены из-за разочарования в первой любви. Свой эфир подросток начинает со слов «Прощайте. Прощайте все. <...> Сегодня я умру. <...> В прямом эфире. Развлекайтесь» [Яковлев 2017: URL]. Всё действие выглядит как продуманный спектакль – это мы понимаем из ремарок автора «... выдвигает лезвие. Всё время следит, чтобы его действия были хорошо видны на дисплее телефона» [Яковлев 2017: URL].

Жестокость, безразличие, цинизм подростков показаны через реакцию на прямой эфир Макса, отраженные в комментариях: «Давай скорей уже!», «Че не дала: АХАХАХ», «Я сам сдохну пока жду», «Это не нож тупой. Это ты тупой идиот», «Да! Да! Давай глубже

[смайлики]» [Яковлев 2017: URL]. Попытка самоубийства оборачивается позорной неудачей.

Показательна одна из финальных сцен пьесы – построенный на многократных повторах внутренний монолог, отражающий надломленное психологическое состояние героя: «...Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Когда-нибудь я сдеру эту кожу. Я сдеру со своего лица эту кожу. Я сдеру её. Я сдеру её. Я сдеру её. Я ненавижу своё лицо» [Яковлев 2017: URL]. В результате внутренней борьбы подросток отвечает на вопрос о принятии своей внешности, заданный самому себе. Эта сцена, описанная в физиологических подробностях, показывает неспособность подростка к принятию своей внешности, одиночество и отсутствие поддержки близких людей. Сцена с зеркалом, как и с попыткой суицида, повторяется несколько раз на протяжении пьесы и организует ритм прямо противоположный тому, которой дает Бауэршима. В пьесе «Норвегия.сегодня» только события первой сцены происходят в виртуальном мире, а остальное действие – в реальном. У Яковлева наоборот: финал отличается от предыдущих событий пьесы переносом места действия из сети в реальность – страшная метафора встречи с реальным насилием оборачивается трагедией. Если на протяжении всей пьесы Макс встречался только с виртуальным насилием (оскорбительные комментарии в социальных сетях), то в последней сцене возникает реальное: подросток разбивает зеркало и пытается содрать кожу с лица «...Режет своё лицо. От лба, по щеке, до подбородка. <...> По прыщам. Гной из воспалившихся прыщей смешивается с кровью. <...> Режет по-настоящему. Кричит от боли» [Яковлев 2017: URL]. Мобильный телефон также разбивается в дребезги. «Глядя на своё разбитое отражение, начинает сдирать кожу с лица» [Яковлев 2017: URL].

Точки зрения немецких и российских драматургов совпадают. В пьесах нет взрослых, но подростковый мир выглядит калькой с взрослого: шаблонные фразы из плохого кино, безалкогольные коктейли, обсценная лексика, сцены сексуального характера.

Подростки зачастую оказываются жертвами взрослого мира: их агрессия, немотивированная жестокость – следствие дефицита внимания и заботы, «они привыкли ждать от мира обмана и взрослый мир постоянно оправдывает эти ожидания. <Но, несмотря на это, в каждом из них> скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию» [Сейбель 2013: 111].

Пьесы «На луне» и «норвегия.сегодня» объединяет подмена реальной жизни виртуальным миром. Интернет зависимость вызывает

у подростков усталость от общения, от сверстников, родителей и нередко приводит к мыслям о суициде. Страх перед собственным решением вызывает потребность в зрителях как «соучастниках» поступка. Одобрительные или осуждающие комментарии помогают косвенно переложить ответственность за свои действия на плечи окружающих. Реальность, восторгаясь в жизнь подростков, разрушает их планы и показывает степень опасности действительности.

Драматурги рисуют героев-инфантилов и героев, отказывающихся от детства. Первые боятся взрослеть и нести ответственность за свои поступки, поэтому предпочитают и дальше смотреть на мир с детской наивностью. Вторые – наоборот, сознательно лишают себя детства и беззаботности, копируя поведение взрослых, зачастую аморальное.

ЛИТЕРАТУРА

Freund Alexandra. Fake ist total real: Das Theater von Igor Bauersima. Fassung. Marburg: Tectum Verlag, 2007. S. 196.

Wolf Martin. Asche im Netz. In: Der Spiegel, 9/2000, S. 184.

Бауэршима И. «норвегия.сегодня» / пер. с нем. Рыбикова Алла // Театральная библиотека Сергея Ефимова [электрон. ресурс]. – http://www.theatre-library.ru/files/b/bauershima/bauershima_1.doc (дата обращения: 27.08.2019).

Валов А. Рецидив трусости // Урал, 2003. – № 11. [электрон. ресурс]. – http://uraljournal.ru/work-2003-11-449 (дата обращения 21.07.2019).

Глембоцкая Я.О. Изображая скуку: Мимесис скуки в новой драме // Новейшая драма рубежа веков XX-XXI веков: миметическое / антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 20-21 апреля 2012 г., г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 73-83.

Ирмер Т. О состоянии немецкой драматургии для детей и юношества // Шаг 11+: Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Гете-институт, 2015. – С. 15-17.

Киприна С.В. Развитие темы детства в английской литературе второй половины XX века // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2011. №1. С. 153–158.

Лисенко А.Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Лисенко А.Р.; [Место защиты: Казанский (Приволжский) федеральный университет]. – Казань, 2014. – 202 с.

Ловцова О.В. Типология детских образов в британской драме: диссертация … кандидата филологических наук: 10.01.03 / Ловцова

О.В.; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»]. – Екатеринбург, 2018. – 227 с.

Райкина М. О дерзости, о зависти, о смерти // ШАГ 11+: Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Гете-институт, 2015. – С. 11-14.

Руднев П. У Архипова вышла книжка пьес в Екатеринбурге // Livejornal [электрон. ресурс]. – https://pavelrudnev.livejournal.com/1198413.html (дата обращения 30.08.2019).

Сейбель Н.Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века // Филологический класс. – 2017. – №1 (47). – С. 84-87.

Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109-113.

Сейбель Н.Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы // Политическая лингвистика, 2014. – № 4 (50). – С. 270-273.

Шевченко Е.Н. Лисенко А.Р. Les enfants terribles немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Ведекинда, К. Манна и М. Фон Майенбурга) // Вестник Челябинского педагогического университета, 2013, № 9. – С. 287-299.

Яковлев И. На луне // Конкурс новой драматургии «Ремарка» [электрон. ресурс]. – http://remarka-drama.ru/file.php/id/f6065-file-original.doc (дата обращения: 05.09.2019).

REFERENCES

Freund Alexandra. Fake ist total real: Das Theater von Igor Bauersima. Fassung. Marburg: Tectum Verlag, 2007. S. 196.

Wolf Martin. Asche im Netz. In: Der Spiegel, 9/2000, S. 184.

Bauershima I. «Norvegiya.segodnya» / per. s nem. Rybikova Alla // Teatral'naya biblioteka Sergeya Yefimova [elektron. resurs]. – http://www.theatre-library.ru/files/b/bauershima/bauershima_1.doc (Access date 27.08.2019).

Valov A. Retsidiv trusosti // Ural, 2003. – № 11. [elektron. resurs]. – http://uraljournal.ru/work-2003-11-449 (Accessed 21.07.2019).

Glembotskaya Ya.O. Izobrazhaya skuku: Mimesis skuki v novoy drame // Noveyshaya drama rubezha vekov XX-XXI vekov: mimeticheskoye / antimimeticheskoye: materialy V nauchno-prakticheskogo seminara, posvyashchennogo pamyati Vadima Levanova 20-21 aprelya 2012 g., g. Samara / sost. i nauch. red. T.V. Zhurcheva. – Samara: Insoma-press, 2013. S. 73-83.

Irmer T. O sostoyanii nemetskoy dramaturgii dlya detey i yunoshestva // Shag 11+: Novaya nemetskoyazychnaya dramaturgiya. – M.: Gete-institut, 2015. – S. 15-17.

Kiprina S.V. Razvitiye temy detstva v angliyskoy literature vtoroy poloviny XX veka // Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astaf'yeva. 2011. №1. S. 153–158.

Lisenko A.R. Konflikt ottsov i detey v nemetskoy drame XX veka: dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.03 / Lisenko A.R.; [Mesto zashchity: Kazanskiy (Privolzhskiy) federal'nyy universitet]. – Kazan', 2014. – 202 s.

Lovtsova O.V. Tipologiya detskikh obrazov v britanskoy drame: dissertatsiya … kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.03 / Lovtsova O.V.; [Mesto zashchity: FGBOU VO «Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet»]. – Ekaterinburg, 2018. – 227 s.

Raykina M. O derzosti, o zavisti, o smerti // SHAG 11+: Novaya nemetskoyazychnaya dramaturgiya. – M.: Gete-institut, 2015. – S. 11-14.

Rudnev P. U Arkhipova vyshla knizhka p'yes v Ekaterinburge // Livejornal [elektron. resurs]. – https://pavelrudnev.livejournal.com /1198413.html (Accessed 30.08.2019).

Seybel' N.E. «Strakh vzrosleniya» v nemetskoy dramaturgii nachala XXI veka // Filologicheskiy klass. – 2017. – №1 (47). – S. 84-87.

Seybel' N.E. Motivnyy repertuar sovremennoy nemetskoy dramy // Filologicheskiy klass. – 2013. – № 3 (33). – S. 109-113.

Seybel' N.E. Sotsial'no-politicheskiye motivy sovremennoy nemetskoy dramy // Politicheskaya lingvistika, 2014. – № 4 (50). – S. 270-273.

Shevchenko Ye.N. Lisenko A.R. Les enfants terribles nemetskoy dramaturgii (na materiale p'yes F. Vedekinda, K. Manna i M. Fon Mayyenburga) // Vestnik Chelyabinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2013, № 9. – S. 287-299.

Yakovlev I. Na lune // Konkurs novoy dramaturgii «Remarka» [elektron. resurs]. – http://remarka-drama.ru/file.php/id/f6065-file-original.doc (Access date 05.09.2019).

Науч. руководитель: Сейбель Н.Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Шебельбайн Яна Олеговна – студентка 5 курса филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

Author’s information

Shebelbain Yana Olegovna – 5th year student of Philology faculty, South Ural State Humanitarian Pedagogical University.

Атаманова С.А.
ORCID ID: 0000-0003-1005-3360
Челябинск, Россия
E-mail: sofia.atamanova08@gmail.com

УДК 821.112.2(494)-2(Риндеркнехт К.):821.161.1-2(Блок Н.)
DOI 10.26170/ufv19-04-05

«ЦИФРОВЫЕ ДЕТИ» В КОНТЕКСТЕ МЕТАДРАМЫ

Аннотация. Статья посвящена «цифровому ребёнку» как новому типу героя, приобретающему в контексте метадрамы целый набор социально и психологически обусловленных черт. В работе сопоставляются пьесы «Ливия, 13» К. Риндеркнехт и «Фото topless» Н. Блок, в которых интернет-пространство и технологии выступают как неотъемлемая часть существования нового типа героя и являются значимыми факторами развития действия драмы. Виртуальная реальность расширяет границы произведения и ставит перед современными подростками новые морально-этические вопросы. Взаимодействие персонажей пьес тесно связано с проблемой подвижности границ действительности и виртуального пространства. Причина трагедии в обоих случаях – нарушение личных границ и общих норм поведения в социальной сети.

Ключевые слова: метадрама, мультипликация реальности, «цифровые дети», К. Риндеркнехт, Н. Блок, сетевые формы общения, виртуальное пространство, концепт детства

Atamanova S.A.
Chelyabinsk, Russia

«DIGITAL CHILDREN» IN THE CONTEXT OF METADRAMA

Abstract. The article is devoted to the research of a “digital child” as a new type of character that acquires a set of social and psychologic traits in the context of metadrama. The authors of this article compare plays of C. Rinderknecht («Livia, 13») and N. Blok («Photo topless») to each other, where Internet and computer technologies become an essential part of a new type character; moreover, they turn up to be an instrument of motion in works. Virtual reality extends the frontiers of drama and sets new moral questions up to the present-day teenagers. The communication in the plays is tightly related with the problem of the actuality’s and the virtual reality’s mobility. The both tragedies’ cause is a breach of personal frontiers and common behavior standards in the social network.

***Keywords**:* metadrama, multiplication of the reality, «digital children», C. Rinderknecht, N.Blok, digital forms of communication, virtual reality, the concept of childhood

Метадрама – многоаспектное и малоизученное художественное явление. Развитие метадрамы начинается в начале XX века с представления о ней как о приеме, разрабатываемом Б. Брехтом и С. Беккетом. Позднее она рассматривается как жанр [Шилова Метадрама 2011: 46] или эстетический принцип [Новикова, цит. по Шилова Метадрама 2011: 60]. Метадрама является «формой поиска» [Шилова Метадрама 2011: 27] сценического отражения актуальных идей современности. В данной работе рассматривается метадрама как жанр современной драматургии.

Специфической особенностью метадрамы является «удвоение или мультипликация художественной реальности» [Кон, цит. по Шилова Театральная реальность 2011: 44]. Чтобы подчеркнуть саморефлексивность метадрамы, Р. Кон вводит понятие «театральная реальность» [Шилова 2010: 166] как результат особого сочетания действия и реплик, при котором создается ощущение соприсутствия театра и реальности, а также совпадение в одном человеке актера и персонажа. Тем самым автор разграничивает способность метадраматических произведений к саморефлексии и возможность мультипликации реальности. Можно говорить о «многослойности реальности» [Шилова Метрадрама 2011: 47] метадраматических произведений, условности и гибкости её границ. Многомерность сознания человека XX – XXI вв. отразилась в способности метадрамы

© Атаманова С.А., 2019

работать не только с телесно-бытовой реальностью, но и моделировать новые формы взаимоотношения человека и реальности, выражать особый «тип миросозидания» [Шилова Метадрама 2011: 48].

Установка на синтез ведет к тому, что технические средства становятся самостоятельными действующими лицами. Любое техническое средство в театре может работать «метатеатрально», если режиссер понимает, что в нем содержится «предумышленная рефлексия» [Abel 2003: 133-135].

Являясь техническими средствами, интернет и компьютер могут рассматриваться как элемент мультипликации реальности. Технологии и медиа становятся естественным продолжением человеческого сознания, отсылают сразу к нескольким пространствам, сосуществуют в разных временных плоскостях, создавая единую «гиперреальность» [Вилисов 2019: 26]. Они позволяют зрителю сосуществовать вместе с теми частями реальности, которые разворачиваются в других местах, и в то же время, связывая бытовую историю с космическим, глобальным контекстом. С другой стороны, метадрама порождает несколько новых типов героя: «театральный» человек («Костюмер» Р. Харвуд), «комментатор» («Увеличение» Ж. Перек) и другие. Одним из важнейших оказывается «компьютерный человек» или «цифровой ребенок» [Ловцова 2018], как называет его О.В. Ловцова, для которого интернет и компьютер являются неотъемлемой частью жизни.

Взаимоотношения интернета и подростка балансируют на грани зависимости. В исследованиях по психологии интернет-зависимость понимается максимально широко, и в неё включаются: пристрастие к работе с компьютером, патологическая привязанность к «серфингу» и поиску информации, а также зависимость от социальных применений Интернета, т.е. от общения, что приводит к замене реальных социальных отношений виртуальными [Войскунский 2004: 3]. Фиксации зависимости способствуют непрерывность использования и доступность Интернета. Исследования показали, что применение интернета в случае зависимости становится критически важным не только из-за быстрой переписки и мгновенного обмена информацией, но и «ухода» в графическую реальность [Гриффит, цит. по Войскунский 2004: 9].

Новый герой метадрамы привязан не столько к самим технологиям, сколько к социальному взаимодействию, которое происходит в виртуальной реальности. Его взаимодействие с другими героями становится более свободным, в том числе, из-за анонимности и удаленности собеседника (он оказывается в карнавальной ситуации сокрытия своего лица за маской – в новых условиях – виртуальной). Герой полностью слит с виртуальным миром, ощущает себя в нем комфортно и воспринимает его не как подобие или отражение действительности, а

как полноценный вид реальности [Ловцова 2018: 6]. Вместе с тем эмоции героя гипертрофированы и действия более импульсивны, что невозможно при общении людей «лицом к лицу» [Войскунский 2004: 9].

Целый набор противоречивых смыслов, связанных с образом ребенка, актуализируется и обретает остроту, усугубляясь сетевыми формами общения. Так, Балашова Л.В. в статье «Концепт “детство” в метафорической системе языка (диахронический аспект)» выделяет целый ряд семантических аспектов, из которых для последующего анализа драматических текстов важны:

- Детство – начальный период, противопоставленный зрелости – высшей ступени развития. Многочисленные притчи и классические тексты указывают на «неразумность», «незрелость», «опасность» ребёнка. В качестве полемичного по отношению к этой позиции можно обозначить определение Калюжной И.А.: «Ценностную сторону этого концепта составляет преимущественно положительно-оценочное отношение русских и немцев к детству как периоду жизни человека» [Калюжная 2007: 3].
- Игровая деятельность временно заменяет ребёнку трудовую. Ребенок – воплощение игры, поэтому его деятельность воспринимается как что-то несерьезное, малозначимое, с другой стороны, игра – путь постижения действительности, она имеет отношение к ритуалу.

Пьесы «Ливия, 13» (2015) Кристин Риндеркнехт и «Фото topless» (2014) Натальи Блок обладают очевидным фабульным сходством: они рассказывают о трагических последствиях нарушений этических норм и правил в сети.

Кристин Риндеркнехт (Christine Rinderknecht) – швейцарский писатель и драматург, содиректор Gubcompany – площадки для театральных постановок и перфомансов, член общества «ADS» («Autorinnen und Autoren der Schweiz»). Она пишет в основном для молодежи, поднимая проблемы взросления и отношений между поколениями.

Наталья Блок – украинский драматург, режиссер, художник-концептуалист. Постоянный участник фестивалей различного уровня, которые объединяют современных драматургов и художников. Занимается видеоартом. В своих пьесах она поднимает проблемы политической, феминистской и остросоциальной направленности.

В пьесах «Ливия, 13» и «Фото topless» рассказана история двух героинь – Ливии и Киры, подростков, попавших в сложную жизненную ситуацию. Обе подвергаются травле из-за своих откровенных фото, разлетевшихся по школе.

Ливия – дочь учителя, только вступившая в пубертатный период. Читатель знакомится с ней накануне 13-го дня рождения. Ей хочется

быть взрослой и вести себя соответственно, опьянев, она попадает в конфликтную ситуацию и становится предметом публичного обсуждения. Девушка тяжело переживает непонимание и травлю: у неё появились открытые враги, подруги отвернулись, отец не знает, как её поддержать, учительница в школе нападает. Героиня не видит выхода кроме суицида, ей кажется, что так она решит все проблемы.

Кира, в отличие от Ливии, взрослее, ей 15, однако девушка оказывается в сложной ситуации из-за собственной глупости: влюбленность и попытка «быть взрослой» заставили её отослать понравившемуся мальчику собственные фото, и неоценённый жест доверия обернулся насмешками в школе и интернете. В отличие от Ливии, у неё есть возможность осмыслить ситуацию, поэтому реагирует она не эмоциональным порывом, а продуманной «авантюрой». Понимая, что исправить ситуацию она не сможет, девушка решается на обман: разыгрывает собственную смерть и обличает слепоту «цифровых детей», безоговорочно доверяющих интернету.

Обе пьесы повествуют о том, как ломается человеческая судьба из-за размывания границ между реальностью и интернет-пространством. Несмотря на то, что «цифровые дети» считают виртуальность продолжением действительности, их неопытность и наивность приводят к трагедии.

Главная проблема в «Фото topless» – проблема взаимоотношений со сверстниками в эпоху компьютерных технологий, выживания, сохранения достоинства и доверия людям при размывании и разрушении понятий «личное пространство», «тайна переписки», «приватное и общественное». В «Ливии, 13» к этому комплексу проблем добавляются вопросы взаимоотношений «отцов и детей». Разрыв между поколениями связан и с технологическими и с этическими проблемами. Взрослые в пьесе, за исключением отца Ливии, усугубляют детский конфликт. Если традиционно «основным полем политического, экономического, национального, религиозного конфликтов оказывается семья. Здесь концентрируются противоречия, завязываясь в трагически неразрешимые узлы» [6, с. 271], то в метадраме между поколениями возникают не только коммуникативные проблемы: взрослые и дети существуют в разных «пространствах» (реальности и интернета), однако при необходимости они могут найти дорогу друг к другу, соединить знания о мире со знанием сети (итог: благополучный финал пьесы Кр. Риндеркнехт).

В пьесах есть сходные элементы фабулы: распространение откровенных фотографий, травля и издевательства в школе, наказание антагонистов (героев, спровоцировавших и распространивших компрометирующую информацию), однако кульминации пьес – попытка суицида главных героинь – сильно различаются. Для Киры, главной героини «Фото topless», суицид становится виртуальным ответом на реальную

травлю и показывает, что «цифровые дети» фактически не разделяют интернет и реальность. Кира по-взрослому подходит к решению своей проблемы: девушка размещает на своей странице запись о собственной смерти, чем запускает флешмоб в собственную поддержку, а после выкладывает пост с опровержением, в котором раскрывает истинные мотивы своего поступка – показать, насколько доверчивы и легко внушаемы подростки в интернет-пространстве. Для Ливии, главной героини одноименной пьесы, попытка суицида – единственный выход, который видит затравленный подросток, считающий себя отвергнутым и не понимающий, как жить дальше.

В обоих случаях зло деперсонифицировано. Герои-антагонисты, распространившие фотографии и доведшие героинь до суицида, считают свои действия незначительной шалостью, смешным розыгрышем и не осознают их реальных последствий.

В «Ливии, 13» нет лиц врагов, преследователей, подростки выступают как единая толпа. Все, кто осудил главную героиню, кто не вмешался в происходящее на вечеринке и кто в школе открыто над ней смеялся, – общая «серая масса». У них нет имен, нет характеров – это безликая осуждающая «сеть», своей агрессией уничтожающая главную героиню. У неё, безусловно, есть лидер, это Маус. Однозначно негативный персонаж, интеллектуально ограниченный, но не лишенный лидерских качеств. Красуясь перед своими почитателями, он совершает эксцентричные поступки и не чувствует угрызений совести. Для Мауса важно показать свою «взрослость», он старается возвыситься над другими персонажами, – мало кто способен противостоять ему и его компании, поэтому он чувствует свою безнаказанность. Дейв изначально также подпадает под влияние Мауса, покорно выполняет все его желания и постоянно терпит насмешки. Речь Мауса фактически не меняется: она снижена, груба, переполнена оскорблениями и сленгом. («Я Маус. Я все время откалываю номера <…> в смысле, мне это вообще не влом…»). Его лексикон ограничен и затрагивает узкий круг тем, таких как, вечеринки и сексуальное влечение, что отображает уровень его умственных способностей.

В отличие от речи Мауса, речь Дейва более спокойна и выдержана, в ней меньше грубых слов, интонации не так резки. Тем не менее, Дейв подвержен влиянию Мауса, и можно заметить, что его речь меняется от того, есть ли рядом ложный кумир, которому он подражает. При нём она становится агрессивнее, грубее, так как Дейв хочет соответствовать статусу «друга» Мауса, копируя поведение последнего. Характер застенчивого и в какой-то степени романтичного молодого человека, которому трудно противостоять ложному кумиру, выделяет его из массы.

В «Фото topless» нет ярко выраженных антагонистов, друзья Артема действуют скорее по глупости и из желания развлечься, в их поступках

нет мотивов для самоутверждения за счет других людей. Даже их последняя выходка – футболки с откровенным изображением – это очередное проявление глупости. Любое их действие проистекает из желания развлечься, они несут зло не по умыслу, а по неразумию, рушат репутации случайно, лишают надежды, походя. Не случайно, анализируя лингвистическое наполнение и культурное бытование концепта «детство», Л.В. Балашова пишет: «Интеллектуальная и нравственная незрелость, свойственная этому возрасту, делает ребёнка потенциально опасным как для него самого, так и для окружающих» [Балашова 2004: 22]. Тем не менее, Артем раскаивается, «внешний фактор (чужая смерть) становится причиной глубоких внутренних переживаний» [Сейбель, Шастина, Волокитина, Зиганшина 2017: 166], он понимает, что своей новой выходкой может отвлечь внимание от ситуации с Кирой – ему важно не мнение других людей, а возможность получить прощение главной героини.

Таким образом, из безликой массы «цифровых детей», – одинаково бездумных, одинаково эпатажных, бросающих вызов миру грубостью речи и глупостью поступков, – к концу пьесы выделяются те, кто способен оценить реальные последствия виртуальной ошибки, проявить сочувствие и сострадание. Среди «цифровых детей» происходит расслоение на не видящих людского горя и не желающих «возвращаться в реальность» и на тех, кто способен сделать вывод и попытаться всё исправить.

Важную роль в развитии действия пьес играют интернет и технологии в целом. В «Ливии, 13» они используются как механизм передачи информации. Интернет не является полноценным пространством пьесы. Технологии значимы, но их связь с «цифровым ребенком» акцентируется меньше, чем взаимоотношения между подростками в сложной ситуации, созданной, в том числе, повсеместным использованием фотоаппаратов, видеокамер и телефонов.

Использование интернета в «Фото topless» кардинально отличается от «Ливии, 13». Интернет становится не столько механизмом сюжетного движения, сколько самостоятельным пространством, в котором действие происходит наравне с реальным миром. «Цифровой ребенок» не отделяет его от реальности. Значимость интернета для таких детей невероятно велика, что позволяет перенести часть действия в виртуальное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

Балашова Л.В. Концепт «детство» в метафорической системе языка (диахронический аспект) // Детская речь как предмет лингвистического исследования: материалы междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 31 мая-2 июня 2004 г.). – СПб.: Наука, 2004. – 303 с.

Вилисов В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 336 с.

Войскунский А.Е. Актуальные проблемы психологии зависимости от интернета // Психологический журнал. – 2004. – Т. 25. – № 1. – С. 90 – 100.

Калюжная И.А. Концепт «детство» в немецкой и русской лингвокультурах : автореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.02.20 – Волгоград, 2007. – 21 с.

Ловцова О.В. Типология детских образов в современной британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова О.В. – Екатеринбург, 2018. – 227 с.

Сейбель Н.Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4 (50). – С. 271-273.

Шилова Е.Н. Театральная реальность в пьесе К. Черчилл “Жизнь великих отравителей” // Литература и театр. Модели взаимодействия: сборник IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «Артсессия». – Челябинск, 2011. – С. 43-57.

Шилова Е.Н. Метадрама в творчестве К. Черчилл: дисс. … канд. филол. наук.: 10.01.03 – Екатеринбург, 2011. – 250 с.

Шилова Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. – 2010. – Т.5. – №11. – С.165-174.

Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form / L. Abel. – New York: Holmes & Meier, 2003. – 208 c.

Griffiths M. Does Internet and Computer “Addiction” Exist? Some Case Study Evidence // Cyber psychology & behavior. – 2000. – T. 3. – N. 2. – c. 211-218.

Seibel N., Shastina E., Volokitina N., Ziganshina N. The Motive of Death in the Austrian Novel of the Late 1920s and 1930s [Электронный ресурс] // The Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. – V. 9, N. 2, 2017. – P. 164-174. – URL: http://rupkatha.com/V9/n2/v9n217.pdf (Дата доступа: 4.09.2019).

REFERENCES

Balashova L.V. Koncept «detstvo» v metaforicheskoj sisteme yazyka (diahronicheskij aspekt) // Detskaya rech' kak predmet lingvisticheskogo issledovaniya: materialy mezhdunar. nauch. konf. (Sankt-Peterburg, 31 maya-2 iyunya 2004 g.). – SPb.: Nauka, 2004. – 303 s.

Vilisov V. Nas vsekh toshnit: kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili / V. Vilisov. – Moskva: Izdatel'stvo AST, 2019. – 336 s.

Vojskunskij A.E. Aktual'nye problemy psihologii zavisimo-sti ot interneta // Psihologicheskij zhurnal. – 2004. – T. 25. – № 1. – S. 90 – 100.

Kalyuzhnaya I.A. Koncept «detstvo» v nemeckoj i russkoj lingvokul'turah : avtoref. diss. … kand. filol. nauk: 10.02.20 – Volgograd, 2007. – 21 s.

Lovcova O.V. Tipologiya detskih obrazov v sovremennoj britanskoj drame: diss. … kand. filol. nauk: 10.01.03 – Ekaterinburg, 2018. – 227 s.

Sejbel' N.E. Social'no-politicheskie motivy sovremennoj nemeckoj dramy // Politicheskaya lingvistika. – 2014. – № 4 (50). – S. 271-273.

Shilova E.N. Teatral'naya real'nost' v p'ese K. Cherchill "Zhizn' velikih otravitelej" // Literatura i teatr. Modeli vzaimodejstviya: sbornik IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii-festivalya «Artses-siya». – Chelyabinsk, 2011. – S. 43-57.

Shilova E.N. Metadrama v tvorchestve K. Cherchill: diss. … kand. filol. nauk.: 10.01.03 – Ekaterinburg, 2011. – 250 s.

Shilova E.N. Metadrama v sovremennom teatre (k postanovke problemy) // Vestnik Permskogo universiteta. – 2010. – T.5. – №11. – S.165-174.

Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form / L. Abel. – New York: Holmes & Meier, 2003. – 208 c.

Griffiths M. Does Internet and Computer "Addiction" Exist? Some Case Study Evidence // Cyber psychology & behavior. – 2000. – T. 3. – № 2. – s. 211-218.

Seibel N., Shastina E., Volokitina N., Ziganshina N. The Motive of Death in the Austrian Novel of the Late 1920s and 1930s [Elektronnyj resurs] // The Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. – V. 9, N 2, 2017. – P. 164-174. – URL: http://rupkatha.com/V9/n2 /v9n217.pdf (Accessed 4.09.2019).

Науч. руководитель: Сейбель Н.Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Атаманова София Алексеевна – студент 3 курса факультета филологии, специальности «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки: русский язык и литература)» Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

Author's information

Atamanova Sofia Alekseevna – 3rd year student of the Faculty of Philology, specialty "Pedagogical education", the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

Алексеев И.А.
ORCID: 0000-0002-5989-2627
Екатеринбург, Россия
E-mail: alex111_95@list.ru

УДК 821.581:316:070
DOI 10.26170/ufv19-04-06

ЖУРНАЛ «СЕГОДНЯ» В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ КИТАЯ КОНЦА 70-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье рассматривается китайский журнал «Сегодня», просуществовавший в 1978-80 гг., и творческая деятельность участников одноименной группы. Социокультурная ситуация характеризуется с опорой на биографические свидетельства авторов журнала и исследования российских и западных специалистов в данной области. Особый акцент сделан на форме существования издания. На базе оцифрованного архива «Сегодня» приводится общая характеристика опубликованных поэтических и прозаических материалов, выявляются эстетические предпочтения участников группы и варианты включения в выпуски художественных произведений. Выделяются следующие ключевых факторы значимости журнала: формирование среды для распространения «новой поэзии»; создание образца функционирования неофициального журнала; включение авторов и их творческих стратегий в мировой литературный контекст. В заключении сделаны выводы о знаковости журнала «Сегодня» для «Нового периода» китайской истории.

Ключевые слова: современная китайская литература; неофициальные журналы; современная китайская поэзия; «Новый период»; «туманная поэзия»

Alekseev I.A.
Ekaterinburg, Russia

«TODAY!» JOURNAL WITHIN THE SOCIOCULTURAL CONTEXT OF LATE 1970s IN CHINA

Abstract. This paper focuses on chinese literary journal «Today!» (1978-80) and creative activity of eponymous-named group. Sociocultural context is presented on the basis of biographical information about authors and some significant studies of Russian and western researches. Parcticular emphasis is placed on the form of the journal. Brief characteristic of published materials (prose and poetry), aesthetic requirements of the group members and forms of integration of literary texts are based on «Today!»'s digital archive. There are several factors proving importance of the journal: creating the proper environment for popularising «new poetry»; setting the pattern of unofficial journal; including authors and their creative strategies in the context of world literature. It is concluded, that «Today!» should be regarded as the remarkable phenomenon of «New Era» in the history of chinese literature.

***Keywords**:* modern Chinese literature; unofficial journals; modern chinese poetry; «New Era»; «misty poetry»

9 сентября 1976 года закончилась целая эпоха в жизни КНР – не стало основателя нового государственного строя и первого председателя КПК Мао Цзэдуна. После непродолжительного срока руководства прямого наследника «Великого кормчего» Хуа Гофэна, реальную власть в своих руках сосредоточил Дэн Сяопин. 19 ноября 1978 г. на страницах «Жэньминь жибао» (официального печатного издания ЦК КПК) было сообщено о решении освободить всех осужденных по делу протестных выступлений на площади Тяньаньмэнь 5 апреля 1976 г. Такое признание для многих стало индикатором победы реформаторских настроений. Следом, на декабрьском пленуме ЦК КПК 11-го созыва (18-22 декабря 1978 г.), была подвергнута критике «культурная революция» и курс на классовую борьбу [История Китая 2013: 767]. Деятельность партии предполагалось направить на осуществление «четырех модернизаций»: в промышленности, сельском хозяйстве, национальной обороне, науке и технике. Так началась «Пекинская весна» – аналог хрущевской оттепели, а вместе с ней и «Новый период» китайской истории.

Перемена политического вектора, предсказуемо, нашла отголосок в народном сознании. Первоначально одобрение новой линии партии

© Алексеев И.А., 2019

высказывалось в форме дацзыбао – рукописных газет, написанных большими иероглифами и вывешенных на стены. Эта практика возникла еще в период «культурной революции» и служила своеобразным каналом коммуникации между властными инстанциями и общественностью [История Китая 2013: 118]. Больше всего дацзыбао вывешивалось на так называемой Сиданьской стене демократии в Пекине. Постепенно из стихийного движения стали выделяться организованные группы активистов, чья деятельность была связана со сферой искусства. Обзору одного из таких объединений – пожалуй, наиболее влиятельному из всех – посвящена данная статья.

«Сегодня» («Цзиньтянь») принято называть важнейшим неофициальным журналом своего времени [Van Crevel 2007]. Показательно, что в качестве даты его основания называется 23 декабря 1978 г., то есть следующий день после завершения пленума ЦК [Перечень значимых дат журнала «Сегодня»]. Тем не менее, его появление не было спонтанным и одномоментным. Еще в годы «культурной революции» будущие авторы «Сегодня» участвовали в разрозненных кружках, собранных из людей со сходными интересами в области литературы. Такой опыт был, к примеру, у главного идеолога журнала Бэй Дао (настоящее имя – Чжао Чжэнькай). Другой же значимый для группы поэт – Ши Чжи (настоящее имя – Го Лушэн) был известен своими стихами, ходившими в самиздате, еще за десять лет до возникновения печатной версии «Сегодня» [Van Crevel 1996: 174]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что многие стихотворения публиковались в журнале спустя несколько лет после даты написания (например: «Глаза» (眼睛) Бэй Дао или «Город» (城市) Ман Кэ).

Вероятно, что именно политические послабления послужили для творцов сигналом к поиску новой формы существования их литературных трудов. Первый выпуск журнала был создан в кустарных условиях. Его составлением авторы занималась в съемном доме у Лу Хуаньсина, сочувствовавшего их начинаниям. Среди наиболее видных фигур в группе, помимо уже названных, можно выделить поэта Ман Кэ (настоящее имя – Цзян Шивэй), давшего журналу имя, художника Хуан Жуя и поэтессу Шу Тин (настоящее имя – Гун Пэйюй), ставшую голосом новой женской лирики. Всего в создании приняло участие десять человек. Поскольку решения, касающиеся судьбы журнала, чаще всего обсуждались коллегиально, всех перечисленных можно рассматривать и в качестве редакционного совета.

Первый вариант журнала существовал в форме подобной дацзыбао. Он был вывешен как на Сиданьской стене, так и во многих других местах: на здании Министерства культуры, в парках, возле

редакций официальных журналов, близ университетов. В недавнем интервью Бэй Дао вспоминает, каким риском это казалось в то время: из всей группы на распространение копий решился только он, Ман Кэ и Лу Хуаньсин [Книжная ярмарка в Гонгконге 2018]. В целях конспирации они пользовались огромным количеством псевдонимов и даже меняли номера на велосипедах (имеет смысл оговориться, что из-за обилия использованных псевдонимов иностранному исследователю и по сей день бывает непросто установить, кому именно принадлежало то или иное сочинение). Аналогичный посыл можно обнаружить и в обращении к читателям в начале выпуска, завершающееся фразой: «Прошлое уже миновало, будущее пока далеко, нашему поколению остается сегодня – только сегодня!» [Архивные материалы]. В конце же сознательно было оставлено несколько пустых листов для отзывов желающих – так надежда уживалась со страхом.

Во многом, вопреки ожиданиям инициаторов, журнал получил даже бо́льший резонанс, чем кто-либо из них рассчитывал. Полиция не чинила им преград в распространении выпуска, а на последних страницах – появлялись одобрительные замечания и даже адреса согласных на подписку [Бэй Дао. Интервью]. В обществе сформировался не только созидательный импульс, свободный от официальных установок, но и встречный запрос на подобное независимое искусство. Здесь важно подчеркнуть: «Сегодня» позиционировал себя именно как издание, посвященное художественным произведениям и литературной проблематике – авторы старались воздерживаться от оценки политической ситуации. Не исключено, что это обстоятельство также помогло журналу просуществовать чуть дольше.

Результатом успешного запуска журнала стал скорый переезд в новое здание в начале 1979 г., повышение технического качества печати, а также некоторые корректировки дизайна [Перечень значимых дат журнала «Сегодня»]. Хуан Жуй подарил второму (и всем последующим) выпуску новую обложку: мужской и женский силуэты на темно-синем фоне, смотрящие вдаль. Красноречивым свидетельством является и смена английского варианта названия: с «The Moment» («Момент») на «Today!» (собственно, «Сегодня»). Вообще же существование англоязычного названия выдает одну из второстепенных задач журнала: способствовать включению современной китайской литературы в мировой контекст. На этой же почве произошло «воссоединение» группы «Сегодня» с Ши Чжи – творческие установки последнего не совсем совпадали с позицией издания, как ее понимал Бэй Дао. Однако значимость общего дела была столь велика, что «экстралитературные критерии» оказались сильнее внутриэстетических противоречий.

Журнал начал выходить с периодичностью раз в два месяца. С третьего выпуска новая обложка была дополнена еще более совершенной техникой печати, и можно сказать, что «Сегодня» обрел свою окончательную форму. Мимеограф позволял распространять до полутора тысяч экземпляров: по тем временам это было более чем достойное число [Van Crevel: 211]. Из-за особенностей иероглифической письменности, до распространения персональных компьютеров, использование печатных машинок было делом чересчур затратным [Бэй Дао. Интервью]. К тому же, несмотря на свой все еще полулегальный статус, качество журнальной бумаги было на порядок лучше, чем у большинства аналогичных изданий. Говоря о популярности «Сегодня», эти факты также нельзя игнорировать. Новые выпуски анонсировались на Сиданьской стене и развозились по адресам оформивших подписку. Стоимость журнала варьировалась от 0,4 до 0,6 юаней (что в приблизительном пересчете на сегодняшний курс равняется 40 юаням или 360 рублям соответственно). Очевидно, что на определенном этапе у группы поэтов появилась своя целевая аудитория, с которой осуществлялся непрерывный диалог: их голоса были услышаны, а взгляды получили распространение.

Однако все названное выше обозначало лишь внешнюю форму – контуры журнала. Поскольку «Сегодня» был заявлен как издание, посвященное именно литературе, его авторы сосредотачиваются на публикациях поэзии и прозы. По количественному признаку первое место, предсказуемо, было отдано поэтическому творчеству. На страницах журнала звучала новая речь, разворачивались новые образные системы. Именно стихотворения чаще всего открывали рубрикатор; исключения составляют выпуски №1, №7 и №9 [Архивные материалы].

Новую поэзию, появившуюся на страницах журнала, сегодня принято собирательно именовать «туманной». Таким названием она обязана своим пропартийным критикам, считавшим ее язык неясным и малодоступным для восприятия – отчасти, он и был таковым. К примеру, пространное стихотворение Ман Кэ «Октябрьский стих-посвящение» (十月的献诗) целиком состоит из крошечных фрагментов буквально по несколько строк [Архивные материалы]. Вот несколько подобных миниатюр:

土地	**Земля**
我全部的情感 都被太阳晒过。	Все мои чувства солнцем засушены.

孩子	**Ребенок**
那向我走来的黑夜对我说：	И ко мне подступившая ночь говорит:
你是我的。	ты – мой.
日落	**Закат**
太阳朝着没有人的地方走去了……	Солнце ушло, направившись к месту, где нету людей…

В подобном же лаконичном ключе выдержано стихотворение Бэй Дао «Записки из города солнца» (太阳城札记).

劳动	**Труд**
手，围拢地球	Рука, охватывает Землю
自由	**Свобода**
飘	Парят
撕碎的纸屑	разорванные обрезки бумаги
生活	**Жизнь**
网	Сеть

Стоит оговориться, что такая манера письма не является единственной или доминирующей для «туманной поэзии», но в ней отчетливее всего видны главные отличительные черты новых стихов: подчеркнуто-индивидуальная манера выражения и необычная сочетаемость образов, принципиально подразумевающая множественность прочтений.

На фоне своих «мужских коллег по цеху», творческие установки Шу Тин могут показаться скорее традиционными. Однако и в ее стихотворениях звучит личностное начало, столь значимое для женской лирики. Она открыто заявляет о том, как важно быть искренним в чувствах и прежде всего – с самим собой. Свою позицию она облекает в емкие поэтические сентенции. Таковы, например, концовки двух стихотворений:

致橡树	**К дубу**
……爱——	…Любить —
不仅爱你伟岸的身躯,	не единственно видный твой облик,
也爱你坚持的位置，足下的土地。	но любить и то место, ту землю, что держит тебя.

四月的黄昏	Апрельские сумерки
……要哭泣你就哭泣吧, 让泪水 流呵, 流呵, 默默地……	…Хочешь плакать – так плачь, позволяя слезам литься беззвучно…

Проза существовала в журнале практически наравне с поэзией. Достаточно упомянуть, что некоторые из названных поэтов и сами активно использовали прозаическую форму: это относится и к Шу Тин (например: «Немая девушка» / 哑巴的姑娘; «Звук музыки в храме» / 教堂里的琴声), и к Бэй Дао (например: «Мелодия» / 旋律).

Прозаические тексты, представленные в выпусках, можно условно разделить на три группы:

– короткие рассказы и эссе. Например, «Фарфоровый портрет» (瓷像) Вань Чжи или «Валторна» (圆号) И Шу (псевдоним Лю Цзыли);

– литературно-критические статьи. Например, «Двадцатичасовая выставка изобразительного искусства “Звезды”» (二十小时的《星星》美展) Цзю Миня (псевдоним Чжун Ачэна) или «Букет свежесрезанных цветов в дар весне» (采一束鲜花献给春天) Ся Пу;

– переводы из мировой литературы. Например, «Куриный бог» Евгения Евтушенко или «Признание литературы руин» Генриха Бёлля.

Среди выпусков встречались как целиком отведенные под поэзию (№3), так и полностью посвященные прозе (№7). Строгой формальной структуры журнал не имел, и его наполнение сильно варьировалось от выпуска к выпуску. Но, наверное, было бы несправедливо требовать подобного от неофициального и полулегального издания.

Помимо непосредственно печатной деятельности группа «Сегодня» организовывала публичные чтения стихов. Две такие встречи прошли в парке Юйюаньтань в апреле и октябре 1979 г. По воспоминаниям Бэй Дао – а именно он оставался лидером движения и главным редактором – во второй раз в их собрании чувствовался вызов, а содержание озвученных стихотворений было куда более политизированным [Хуан 2017: 7]. Кроме того, редакция журнала содействовала выставке изобразительного искусства «Звезды» на одноименном художественном форуме в сентябре 1979 г. [Перечень значимых дат журнала «Сегодня»]. Отчасти, именно такие акции послужили причиной смены отношения властей к Сиданьской стене. В

декабре 1979 г. вышло постановление о переносе Стены демократии на окраину города, что, по сути, означало ее ненавязчивое изъятие из политического и социального контекста. Теперь вся печатная продукция, размещенная на ней, должна была проходить регистрацию и получать соответствующее разрешение [Van Crevel 1996: 211].

Тем не менее, журнал продолжал выходить еще целый год. Последний, девятый выпуск «Сегодня» увидел свет в июле 1980 г. Первоначально предупреждения от правительственных инстанций начали поступать по неофициальным каналам, затем к ним добавились вполне открытые требования. Суть их была неизменна: прекратить издательскую деятельность; в противном случае – властные структуры не могли гарантировать безопасность участников группы. Все авторы знали, как работают механизмы системы и понимали, что, продолжая деятельность, они ставят под угрозу своих читателей. Именно поэтому сентябрьский, десятый выпуск так и не появился. В октябре того же года попытка зарегистрировать журнал потерпела неудачу. Четкой причины отказа не называлось, но она вполне может быть восстановлена из обращения Бэй Дао к читателям: «Это не “Сегодня” не совпадает с законами – просто нет такого закона, с которым можно было бы совпасть» [Van Crevel 1996: 212]. До конца года еще успеют выйти три подборки так называемых «Литературных материалов». Их уже нельзя считать полноценными выпусками, но их содержание представляется прямым продолжением журнальных публикаций. В декабре 1980 г. вся деятельность группы была окончательно приостановлена [Перечень значимых дат журнала «Сегодня»].

Тем не менее, карьеры участников группы не завершились после закрытия журнала. За время существования «Сегодня» многие из них успели заявить о себе в полный голос и стали серьезными фигурами в литературном процессе Китая. Их реакция на дальнейшие события была различной. Пожалуй, самым радикальным ответом в творчестве стал выбор Ман Кэ, прекратившего писать поэзию после закрытия журнала и сосредоточившегося на редакционной деятельности [The Cambridge History of Chinese Literature 2010: 648]. К примеру, с 1991 по 1994 гг. он участвовал в публикации издания «Современная ханьская поэзия» («Сяньдай ханьши»). Остальные участники были не так категоричны: многие из них продолжили публиковаться в неофициальных журналах, например, в «Таким образом» («Чжэян») и «Выживший» («Синцуньчжэ») [Van Crevel 2007]. Шу Тин же предпочла еще более традиционную стратегию, став членом Президиума Союза китайский писателей КНР [Хайдапова 2011: 4].

Совершенно иной вектор поведения предложил Бэй Дао. На момент пика студенческих волнений 1989 г. он был за рубежом и, узнав

о случившемся, предпочел не возвращаться. В следующем году он возродит «Сегодня», но уже на норвежской земле [Перечень значимых дат журнала «Сегодня»]. Отчасти, благодаря именно его усилиям, современные исследователи имеют свободный доступ к оцифрованным материалам «Сегодня». Таким образом, у авторов группы было самое различное отношение к вызовам эпохи: присутствовали и дистанцирование, и оппозиционность, и компромиссы, и эмиграция.

Подводя итоги, стоит обобщить те сдвиги в литературном процессе Китая, которым поспособствовал феномен журнала «Сегодня».

Во-первых, «Сегодня» стал той трибуной, с которой о себе заявили голоса новой поэзии, открывшие новые темы и формы самовыражения. Помимо уже перечисленных авторов, на его страницах получили возможность опубликоваться такие значимые фигуры, как Ян Лянь; Цзян Хэ (настоящее имя – Юй Юцзэ); До До (настоящее имя – Ли Шичжэн) и Гу Чэн.

Во-вторых, «Сегодня», в некотором смысле, послужил образцом неофициального журнала, который частично будут воспроизводить последующие издания. Вероятно, именно данный вариант диалога с читателем был оптимальным для эпохи. «Зерно» не было заронено зря и дало многие побеги.

И, наконец, в-третьих: не в последнюю очередь благодаря эмиграции своих лидеров, именно «Сегодня» обозначается современными западными и российскими специалистами не просто как один из ярких феноменов литературного процесса Китая, но как водораздел «Нового периода» в сфере искусства [Van Crevel 2007]. Известность и авторитет отдельных представителей группы на западе сейчас даже превосходит их популярность на родине, что позволяет говорить о журнале, как о явлении мирового масштаба.

Зародившись в подполье благодаря личной увлеченности участников, неофициальный и полулегальный журнал стал полноценным символом «Пекинской весны». Последующее изучение его наследия в отечественной научной среде может способствовать лучшему пониманию определяющего периода новейшей истории Китая.

ЛИТЕРАТУРА

Бэй Дао. Первая половина XX века была для поэзии «золотым веком». Сейчас – время упадка (интервью с С. Львовским). URL: http://os.colta.ru/literature/events/details/17771/ (дата обращения: 07.11.2019).

История Китая с древнейших времен до начала XXI века: в 10 т. / гл. ред. акад. РАН С.Л. Тихвинский. М.: Наука. 2013. Т. IX: Реформы и модернизация (1976-2009) / отв. ред. А.В. Виноградов. 2016. 996 с.

Хайданова М.Б. Поэтическое творчество Шу Тин в контексте развития китайской «туманной поэзии» (вторая половина 70-х – середина 80-х гг. XX века): автореферат дисс. канд. филол. наук: 10.01.03. Москва. 2011. 22 с.

The Cambridge History of Chinese Literature. Vol. 2, From 1375 / edited by Kang-i Sun Chang, Stephen Owen. Cambridge: Cambridge University Press. 2010. 826 p.

Van Crevel M. Unnofficial poetry journals from the People's Republic of China: a research note and an annotated bibliography, 2007. MCLC, Resource Center Publication. URL: http://u.osu.edu/mclc/online-series/vancrevel2/ (дата обращения: 23.11.2019).

Van Crevel M. Underground Poetry in the 1960s and 1970s // Modern Chinese Literature, Vol. 9, No. 2 (Fall 1996), pp. 169-219.

黄平。《今天》的起源：北岛与20世纪60年代地下青年思想 // 文艺争鸣，史论。2017。№2。88-98页 [Хуан П. Исток «Сегодня»: Бэй Дао и молодежная идеология в 60-ые гг. XX в. // Дискуссии литературы и искусства, Исторический раздел. 2017. №2. с. 88-98].

《今天》杂志大事记 [Перечень значимых дат журнала «Сегодня»]. URL: https://www.jintian.net/109/d14.html (дата обращения: 07.11.2019).

今天文學雜誌資料檔案。往期雜誌 [Архивные материалы литературного журнала «Сегодня». Прошлые выпуски]. URL: http://www.cityu.edu.hk/lib/digitalcollections/jintian/index.htm (дата обращения: 07.11.2019).

香港书展2018：往事与《今天》[Книжная ярмарка в Гонконге 2018: прошлое и «Сегодня»]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-dlAhvDA6qM (дата обращения: 23.11.2019).

REFERENCES

Bey Dao. Pervaya polovina XX veka byla dlya poezii «zolotym vekom». Seychas – vremya upadka (interv'yu s S. L'vovskim) [Bei Dao. First half of the XX century was the «Golden Age» of poetry. Now – is the time of decay (interview with S. L'vovskiy)]. URL: http://os.colta.ru /literature/events/details/17771/ (Accessed 07.11.2019).

Istoriya Kitaya s drevneyshikh vremen do nachala XXI veka: v 10 t. / gl. red. akad. RAN S.L. Tikhvinskiy. M.: Nauka. 2013. T. IX: Reformy i

modernizatsiya (1976–2009) / otv. red. A.V. Vinogradov. [History of China through the ages: in 10 vol. (Vol. 9: Reforms and modernization)]. Moscow. 2016. 996 p.

Khaydapova M.B. Poeticheskoe tvorchestvo Shu Tin v kontekste razvitiya kitayskoy «tumannoy poezii» (vtoraya polovina 70-kh – seredina 80-kh gg. XX veka) [Poetry of Shu Ting in the process of evolution of chinese “misty poetry”] Abstract of Philol. Cand. Diss. Moscow. 2011.

The Cambridge History of Chinese Literature. Vol. 2, From 1375 / edited by Kang-i Sun Chang, Stephen Owen. Cambridge: Cambridge University Press. 2010. 826 p.

Van Crevel, M. Unnofficial poetry journals from the People’s Republic of China: a research note and an annotated bibliography, 2007. MCLC, Resource Center Publication. URL: http://u.osu.edu/mclc/online-series/vancrevel2/ (Accessed 23.11.2019).

Van Crevel, M. Underground Poetry in the 1960s and 1970s // Modern Chinese Literature, Vol. 9, No. 2 (Fall 1996), pp. 169-219.

Huang P. The origin of «Today!»: Bei Dao and underground youth ideas in the 1960s // Polemic in literature and art. Historical discourse. 2017. №2. pp. 88-98.

«Today!» journal – the chronicle of events URL: https://www.jintian.net/109/d14.html (Accessed 07.11.2019).

Archive materials of «Today!» literary journal. URL: http://www.cityu.edu.hk/lib/digitalcollections/jintian/index.htm (Accessed 07.11.2019).

Book exhibition in Hongkong 2018: the past and «Today!» URL: https://www.youtube.com/watch?v=-dlAhvDA6qM (Accessed 23.11.2019).

Науч. руководитель: Снигирева Т. А., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Алексеев Иван Алексеевич, магистрант 1 курса специальность мировая литература департамента «Филологический факультет» Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета.

Адрес: 620075, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: alex111_95@list.ru

Author’s information

Alekseev Ivan Alekseevich, first-year magistrate of specialty world literature of the Department of Philology, the Ural Humanitarian Institute, Ural Federal University.

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX-НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

ПОПОВА М.Ю.
ORCID: 0000-0002-4918-2111
Екатеринбург, Россия
E-mail: pop.masha2014@yandex.ru

УДК 821.161.1-31(Ростопчина Е. П.)
DOI 10.26170/ufv19-04-07

ХРОНОТОП ЗАМКА В «ПОВЕСТИ» «ПАЛАЦЦО ФОРЛИ» Е.П. РОСТОПЧИНОЙ

Аннотация. В статье рассматривается хронотоп строения замкового типа в «Палаццо Форли» (1854) Е.П. Ростопчиной. Установлено, что, начиная с 1840-х годов (стихотворение «Ещё о Неаполе»), хронотоп замка изменяется: смещается на второй план родовой для готической традиции элемент фантастического, в 1850-е годы замковое пространство оказывается важным для изображения героинь Е.П. Ростопчиной, замок становится олицетворением их духовной жизни (драма «Нелюдимка», роман «Счастливая женщина»). В «Палаццо Форли», в отличие от других произведений писательницы, замковое пространство воспроизводится подробно, дворец вбирает в себя такие важные локусы, как монастырь, сад, склеп. Время также имеет особенность: конкретно-историческое время втягивается в циклическое, вечное, мифологическое. Замок, благодаря ряду готических мотивов (сходство портрета предка с героем, артефакты из прошлого), становится реализацией циклической концепции времени. Автор делает вывод о том, что помещение замка в центр происходящих событий «повести» «Палаццо Форли» позволяет Е.П. Ростопчиной раскрыть образ Пиэррины Форли, замок является проекцией внутреннего мира героини, она не мыслит жизни без палаццо, отсутствие замка, его разрушение равносильны смерти для героини.

Ключевые слова: Е.П. Ростопчина, «Палаццо Форли», готический роман, хронотоп замка, психологическое течение

Popova M.Yu.
Ekaterinburg, Russia

CHRONOTOP OF THE CASTLE IN THE "NOVEL" "PALAZZO FORLI" BY E.P. ROSTOPCHINA

Abstract. The article considers the chronotope of the castletype structure in "Palace Forli" (1854) by E.P. Rostopchina. It is established that since the 1840s (the poem "More about Naples"), the chronotope of the castle changes: the generic element of the fantastic for the gothic tradition shifts to the background, in the 1850s the castle space is important for the image of the heroines of E.P. Rostopchina, the castle becomes the personification of their spiritual life (the drama "The sourpuss", the novel "The happy woman"). In "Palace Forli", unlike other works of the writer, the castle space is reproduced in detail; the palace incorporates such important loci as a monastery, a garden, a crypt. Time also has a peculiarity: actual historical time is drawn into cyclic, eternal, mythological. The castle, thanks to a number of gothic motifs (the similarity of the portrait of the ancestor with the hero, artifacts from the past), becomes the realization of the cyclic concept of time. The author conclude that the placement of the castle in the center of the events of the "story" "Palace Forli" allows E. P. Rostopchina reveal image Pierrina, castle is the projection of heroine's domestic world, she can't imagine life without palace; the absence of the castle and it's destruction mean death for the heroine.

***Keywords**:* E. P. Rostopchina, "Palace Forli", gothic novel, chronotope of the castle, psychological course

В работе «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин подчеркивает «существенное жанровое значение» взаимосвязи времени и пространства, обозначенной как хронотоп. Начав с греческого романа, исследователь выделяет разные типы хронотопов и отмечает, что к концу XVIII века в английской готической литературе закрепляется новая территория совершения романных событий – «замок». Первым писателем, который обратился к замковому пространству, был Гораций Уолпол (роман «Замок Отранто», 1764). О специфике хронотопа в сооружении замкового типа М.М. Бахтин говорит следующее: замок оказывается «насыщен... временем исторического прошлого <...> в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений» [Бахтин 2012: 492]. Особую сюжетность романов, по мнению М.М. Бахтина, создавали легенды и предания, они же являлись и частью родового элемента готического сюжета – фантастики.

© Попова М.Ю., 2019

В представлении В.Э. Вацуро, «потенциальное, а иногда и реальное присутствие» в замковом пространстве «сверхъестественного начала» связано прежде всего с тем, что строение есть «средоточие посмертной жизни». Хронотоп замка (и монастыря) имеет непосредственное отношение к традиционным мотивам, реализующимся в готическом романе. К ним В.Э. Вацуро относит: мотив болтливого слуги и примыкающий к нему мотив суеверных слухов, мотив таинственной связи героини с портретом предка, мотив вещего сна, мотив женщины в подземелье, мотив инцеста, мотив найденного манускрипта, мотив героя-имморалиста (героя-злодея) [Вацуро 2002: 86]. Говоря об особенностях пространства замка, В.Э. Вацуро считал принципиально важной его соотнесенность с лабиринтом: «… недоступный полному осмотру, с многочисленными коридорами, подземными переходами, темными лестницами и потайными дверьми… площадка для перемещения героя, своего рода лабиринт, оканчивающийся “таинственной комнатой”» [Там же: 187].

Специфическое пространство имело тесную связь с внутренним миром героя, на что указывает Г.В. Заломикина: «Заключение, изоляция... становятся тем фабульным компонентом, который направляет сюжетное развертывание во внутреннее пространство сознания героя. Состояние замкнутости и покинутости… в сочетании со скудным освещением… способствует большей концентрации на внутренней жизни» [Заломикина 2003: 48]. Герой становится хронотопичен, ему свойственна рефлексия и такие состояния измененного сознания, как сны, видения, бред, наркотическое опьянение, сумасшествие и др.

Вслед за М.М. Бахтиным Г.В. Заломикина обозначает следующие характеристики «замкового» времени: квазисредневековость, многослойность (следы веков и поколений), специфическая аура, задающаяся артефактом, власть прошлого (мотив родового проклятия), сказочность времени (наличие легенд и преданий), его замкнутость (музейно-антикварный характер) и неисторичность [Там же: 86]. Об условности «точно указываемого, но только театрально представимого средневековья» писал также В.Б. Шкловский [Шкловский 1966: 287]. Наконец, Ю.В. Локшина обозначает готическое время как «“время ожидания”… которое является предисловием в роковому будущему» [Локшина 2015: 83].

Перечисленные особенности замкового хронотопа объясняют обращение к нему писателей-романтиков, которые стремились показать непостижимость мира и иррациональность внутренней жизни человека. Одним из первых русских романтиков, изобразивших замок, был А.А. Бестужев-Марлинский. Речь идёт о повестях писателя: «Замок Венден» (1821), «Замок Нейгаузен» (1823), «Замок Эйзен» (1825), «Ре-

вельский турнир» (1825) и «Изменник» (1825). В них В.Э. Вацуро находит типового для готики героя-злодея, чьи черты закреплены в поведении и биографии: «Как и в готическом романе, это цепь грехов и преступлений, в сгущенно-гиперболизированном виде» [Вацуро 2002: 364]. Это, например, братоубийство в повести «Изменник» и последовавшее за этим наказание Владимира Ситцкого. Однако А.А. Бестужев-Марлинский отказывается от «метафорической функции замка», свойственной готическому роману. Имеющиеся сходства с готическим сюжетом не дают достаточных оснований, чтобы сделать вывод о явном воздействии на писателя произведений готики [Там же: 365].

К середине 1830-х гг., как отмечает Г.Ю. Завгородняя, обнаруживается очевидная ирония «при воплощении средневеково-рыцарской тематики и, соответственно, снижение образа замка» [Завгородняя 2014: 6]. Так, в произведениях М.Н. Загоскина («Вечер на Хопре», 1834) и В.Ф. Одоевского («Привидение», 1838), по мнению исследовательницы, на дом (замок) читателю предлагается взглянуть через «книжную призму», связанную с готическим романом [Там же: 7]. У М.Н. Загоскина читаем: «Вы не можете себе представить… какой ужас наводит на всех этот старый дом, которому недостает только башен и подъемного моста, чтоб походить совершенно на Удольфский замок или Грасфильское аббатство» [Загоскин 1987]. Более очевидная ирония заметна в «Привидении» В.Ф. Одоевского: «Мы просто находили этот замок уродливым, каким он и был в самом деле, и сравнивали то с амбаром, то с голубятней, то с паштетом, то с сумасшедшим домом <…> Кому принадлежит этот кондитерский пирог? – спросил я однажды у моей хозяйки» [Одоевский 1959].

Вместе с тем образ замка не исчезает из литературы последующих десятилетий. Так, замок становится не просто местом событий в «Палаццо Форли» (1854) Е.П. Ростопчиной, но знаковым центром в художественной структуре «повести»[*]. «Палаццо Форли» – не первое произведение Е.П. Ростопчиной, где появляется хронотоп замка. Этот же хронотопический образ встречается в стихотворении «Ещё о Неаполе» (май, 1846), пьесе «Нелюдимка» (1849), романе «Счастливая женщина» (1851). В «Ещё о Неаполе» возникает образ «готического дворца» со «стенами зубчатыми», «роскошными палатами», «стрельчатыми окнами», «башней угловой», «мрачными сводами», некогда величественного, а теперь «обрушившегося», сооруженного в «средние века» «в угодность молодому самодержавию Джиованны» [Ро-

[*] Определение «повесть» принадлежит Е.П. Ростопчиной. Полагаем, что отнесенность «Палаццо Форли» к жанру повести может быть спорной. Но рассмотрение жанровой принадлежности произведения не является задачей данной статьи.

стопчина 2019: 158], чьё царствование названо одной из «печальнейших страниц не только юга Италии, но и всего полуострова» [Гуковский 1990: 147]. С образом дворца Джиованны, согласно готической традиции, связано фантастическое начало, воплощением которого становятся «зловещее сиянье огня нездешнего» «в час темной полуночи», «адские виденья» и, наконец, сама «коварная королева» Джиованна, вызывающая в памяти другой персонаж – лермонтовскую Тамару:

Являлся за полночь к владычице своей
То рыцарь пламенный, то трубадур смиренный,
И начинался пир!..
……
…….и близок был восход,
Стрельчатое окно без шума отворялось
Средь башни угловой, и что-то из окна
Вдруг в море падало... Потом два-три плесканья,
Глухих проклятий звук иль вопль негодованья,
И погружалось все во глубь морского дна...
[Ростопчина 2019: 158]

В пьесе «Нелюдимка» местом действия является поместье героини, которое сравнивается с замком[†]. В обстановочных ремарках воссоздается пространство жилища, необходимыми атрибутами которого становятся «картины, мраморные статуи, алебастровые вазы», книжные шкафы, рояль, большое количество цветов, портреты предков на стенах гостиной, оформленной в стиле второй половины XVIII века [Ростопчина 1978: 161]. Однако замок и имение – не одно и то же. Замок от имения (поместья) отличается своей укрепленностью [См.: Большой Энциклопедический словарь 1993: 448]. Именно этот «фортификационный», или *защитный* элемент замкового пространства важен для понимания образа главной героини Зои Крутицкой. Замкнутость, отгороженность от внешнего мира поместья-замка становится аналогом замкнутости внутреннего мира героини-«нелюдимки», а значит сосредоточенности автора на раскрытии динамики ее внутренней жизни, способности личности к обновлению.

Аналогичную функцию выполняет замок в романе «Счастливая женщина». Время, проведенное в замке, помогает подруге главной

[†] Образом поместья-замка из пьесы «Нелюдимка» навеяны строки в стихотворении Ф.И. Тютчева «Гр. Е.П. Ростопчиной» (1850):

Вот вижу я, как бы сквозь дымки,
Волшебный сад, волшебный дом –
И в замке феи-*Нелюдимки*
Вдруг очутились мы вдвоём!.. [Тютчев 1987: 168].

героини – Текле Войновской пережить драматические события своей жизни. Главной героине Марине Ненской замок в Гельденберге, которым она любуется из окна дома, где поселилась, также помогает на время обрести физическое и душевное равновесие. То же происходит и с ее возлюбленным – Борисом, в их отношениях наступает мир: «… как жильцы околдованного замка, они были *одни* в этом новом мире, и это одиночество вдвоем было им отрадно и сладко» [Ростопчина 1991: 99].

Начиная с драмы «Нелюдимка», в описании замка или строения, напоминающего замок, исчезает поэтика ужасного, фантастический элемент (см.: «Еще о Неаполе»). Образ замка в произведениях Е. П. Ростопчиной теперь соотносится с внутренним миром героинь. Представляется эмблематичным внешний вид замков: они, как правило, не тянутся вдоль линии горизонта, а наоборот, возвышаются над поверхностью. При помощи башен, стрельчатых окон, сводов подчёркивается их вертикальное положение, устремленность к небесному, вечному, духовному.

Однако развитие сюжета романа «Счастливая женщина» движет героиню к смерти: *счастливая* женщина будет убита своим счастьем: «Возможность счастья на земле преследовала ее, как насмешка над ее участью, как тень ее сокрушенной любви и разрушенной надежды...» [Там же: 107]. «Возможность счастья на земле» и становится предметом дальнейших размышлений Е.П. Ростопчиной в «повести» «Палаццо Форли».

Среди реальных исторических архитектурных сооружений Флоренции: мост Понте Веккьо, площадь Микеланджело, палаццо Питти, базилика Санта-Кроче, церковь Сан-Лоренцо – Е.П. Ростопчина «возводит» не существующий в реальности грандиозный палаццо Форли. Справедливо было замечено, что замок Форли является «интегральным образом» [Михайлова 2012: 251], где пересекаются все сюжетные линии «повести» Е.П. Ростопчиной. Палаццо становится полноправным, если не главным, персонажем в произведении. Его центральность подчеркнута самим названием «повести». В ней рассказывается история замка и решается его судьба, отношением к палаццо характеризуются герои.

Внешне замок напоминает подобные сооружения средних веков, которые были не только домом, но и защитной крепостью «с несокрушимыми, толстыми стенами, с крепкими воротами и затворами, с тайными выходами и твердыми сводами – неприступной и мрачной, как дух его созидателей» (30)[‡]. Подобные замки строились в период

[‡] Здесь и далее цит. по [Ростопчина 1993] с указанием страницы в тексте статьи.

возрождения и борьбы городов, которые становились крупными экономическими центрами (к ним относилась и Флоренция) после освобождения от контроля варварских королевств [См. об этом подробнее: Рутенбург 1987: 31-45]. Уже в первом описании палаццо заметно его внешнее сходство с готическим каноном, который В.Э. Вацуро характеризовал так: «Он – материализованный символ преступлений и грехов его прежних владельцев, совершавшихся здесь трагедий, “готических”, средневековых суеверий и нравов» [Вацуро 2002: 86].

Однако ужас, который наводил внешний облик палаццо, контрастирует с его внутренним великолепием. Палаццо Форли украшают фрески Джованни де Болонья, росписи Гвидо Рени, живопись Доминикино, Аннибале Карраччи, Гверчино, расположенные в «сенях» при входе. Здесь же задается мотив циклического времени: на фресках изображены четыре времени года и четыре периода дня. Мифологическое время реализуется и через описание Авроры, изображенной на потолке: «А румяная Аврора продолжала бросать розы и лилии, посмеивалась свысока над недостойными посетителями, потревожившими так напрасно её мирное владение» (33). Как видим, в «повести» противопоставлены два типа времени: сакральное (им наполнено палаццо) и профанное (бытующее за его стенами).

Мифологическая ротонда, в которую попадают туристы с двойной лестницы, являет собой «слепок» античности. Она украшена различными статуями, саркофагом и фонтаном в самом центре зала. Скульптуры римских богов и богинь здесь изображены, как и Аврора, словно живые: «Олимпийский Юпитер гордо встречал проходящих своим повелительным взором, а орел его… с недоумением смотрел на странных пришлецов, сомневаясь, следует ли пропустить их далее…» (33-34). Образы богинь, запечатленные в мраморе, словно движутся: Венера выходит из океана, Диана с копьем и стрелами остановлена на бегу, Диана-светозарная летит навстречу Солнцу. Примечательно, что «низ» замкового строения в «черных» романах обычно принадлежит сфере «естественного», тогда как «верх» – сфере сверхъестественного – ротонде (а она находится выше «сеней» при входе). Здесь намечается граница в вертикали замка, пересекая которую, посетитель попадает в мир таинственного, иррационального [См. подробнее: Вацуро 2002: 187].

Следующая зеленая гостиная включает живописные шедевры учеников Болонской школы живописи. Тематика произведений зеленой залы религиозная, в образах живописных полотен подчеркнуто духовное начало: это неземная красота Мадонн Беато-Анджелико, невещественная природа его красок; это Магдалина после смерти Христа, в которой «дух убил плоть» (35); это заключающий в себе «всё, что даёт понятие о святости, о благости, о возвышенности» (36) образ Мадонны

Фра-Бартоломео. Важно, что гостиная является духовным центром палаццо и по другой причине. Пиэррина с детства молилась с бабушкой у картины Фра-Бартоломео «Мадонна». Эта традиция сохраняется, героиня говорит падре Джироламо: «… и теперь еще преклоняю колени и сердце перед Владычицей и всегда отхожу с новым спокойствием» (78). Зеленая гостиная заменяет представителям рода Форли церковь, которой они некогда лишились. Таким образом, локус храма (церкви), близкий к локусу монастыря, являющегося сюжетообразующим в готических романах [см. об этом Вацуро 2002: 308-309], Е.П. Ростопчина помещает внутрь замка, что существенно усложняет его хронотоп.

Затем следует малиновая гостиная, похожая на сад: «Мебель… представляла смесь человеческих фигур, животных, растений и цветов, переплетенных в красивом беспорядке и поддерживавших столы, кресла и канделябры» (38). Подчеркнутая хаотичность фигур напоминает естественность пейзажных парков и садов, которая обычно ставилась в противовес регулярным садово-парковым ансамблям [См. об этом: Лихачев 1998: 191-215].

Посередине комнаты стоит камин, а на потолке помещен герб с эмблемой рода Форли. В этом месте замкового пространства время конкретного рода последовательно начинает втягиваться в общее время вечности, воссоздающееся в произведениях искусства, представленных в предыдущих залах. Гостиная также украшена картинами на мифологические и исторические сюжеты. Вслед за «родовым» пространством и временем возникают «интимные» локусы, связанные с жизнью конкретных представителей рода Форли: диванная с персидскими коврами и восточными тканями, созданная одним из предков для возлюбленной южанки; комната с гобеленовыми обоями и зеркальный будуар деда нынешних обитателей дома – Агостино. Залы являются отражением событий из жизни представителей рода Форли, они буквально становятся пространством, напоминающим потомкам о трагической любви их предков.

Наконец, в палаццо расположена галерея со сводами – семейный архив, где хранятся все ценные бумаги, принадлежащие роду. Не случайно сравнение архива со склепом: «Вся эта длинная, величественная, но мрачная галерея полна какой-то немой торжественности и безжизненности. Она скорее походила на погребальный склеп, чем на комнату, назначенную для живых» (51). На стенах висят портреты представителей рода маркизов Форли. Последняя комната становится, как бы, усыпальницей всех умерших из рода Форли. Галерея со сводами и есть центр «средоточия посмертной жизни» (в упомянутом ранее определении В.Э. Вацуро), потому входить сюда могут только члены семьи и их приближенные.

Портретная галерея служит подтверждением циклической концепции времени в романе. Потомки похожи на некоторых своих предков внешностью и поступками. Дед Агостино находит отражение в своем внуке Лоренцо, Пиэррина напоминает прабабушку – Джиневру Строцци, а Ашиль (дальний родственник семейства Форли) похож на родную бабушку Пиэррины – Жоржетту. Образ Пиэррины, обитательницы палаццо, вписывается в циклическое время. Влюблённый в неё Ашиль замечает: «Но тут более, чем одно сходство: я вижу вас самих, – это вы, только в стародавнем костюме вашей прабабушки» (51). Пиэррина не мыслит жизни без палаццо, отсутствие замка, его разрушение равносильны смерти для героини, она неотделима от дворца, как и встроенная в стену «Мадонна» Фра Бартоломео, как фамильный герб с эмблемами на потолке малиновой залы.

Таким образом, в замковом пространстве, созданном Е.П. Ростопчиной, читатель движется от мифологического времени вечности (ротонда с божествами) через историческое к частному времени конкретного рода. История семейства Форли последовательно включается в контекст вечности. На временную ось нанизывается большое количество локусов: Древний Олимп, Помпеи, Древний Рим, Флоренция XIV века, Милан, Париж, Люксембург, Венецианская республика, острова Архипелага, Испания, Нью-Йорк и др. Наконец, палаццо заключает в себе такие важные в истории человечества и в судьбе каждого человека пространства, как церковь (зеленая гостиная), сад (малиновая гостиная), склеп (галерея под сводами). Замок становится вместилищем не только времени, но и пространства, человеческих судеб. Не случайно и второе его название – музей, это место не только материальной и духовной культуры человечества, это пространство, обеспечивающее связь между эпохами, интегрирующее прошлое в настоящее.

Заметно, что хронотоп замка в творчестве Е.П. Ростопчиной претерпевает эволюцию. Изображенный в готическом варианте в стихотворении «Ещё о Неаполе», он в драме «Нелюдимка» и в романе «Счастливая женщина» соотносится с процессом духовного развития героинь. Находящийся в центре художественной структуры «Палаццо Форли» образ замка позволяет Е.П. Ростопчиной раскрыть образ Пиэррины. Палаццо является своего рода проекцией внутреннего мира героини, её духовных ценностей и идеалов, которые могут подвергаться опасности (обесцениваться) извне. Сбережение каждого элемента замка в неизмененном виде для героини равносильно сохранению не только шедевров искусства, в нем содержащихся, памяти о предках своего рода, но и сохранению собственного внутреннего мира.

Постепенное усложнение хронотопа замка у Е.П. Ростопчиной, начиная с 1846 года, связано с общими литературными тенденциями того времени. На период создания драмы «Нелюдимка», романа «Счастливая женщина» и «повести» «Палаццо Форли» приходится новый аспект в изображении личности. Это соотносится с выдвижением на первый план в русской литературе данного периода психологического течения: предпочтительным становится изображении личности в ее нравственном противостоянии неблагоприятным социальным обстоятельствам [См. об этом подробнее: Проскурина 2009: 35-54]. Включение персонажей в замковое пространство, акцент на его отгороженности от внешнего мира направляют «сюжетное развертывание» в произведении «во внутреннее пространство сознания героя» [Заломикина 2003: 48].

Отметим также, что последовательное усложнение замкового пространства, вместившего в себя различные локусы, как индивидуально-частного плана, так и общечеловеческого, и связанное с этим раздвижение временных границ – от конкретно-исторического времени – до времени вечности, способствовало воссозданию по-романному объемного образа мира в произведении. Изучение специфики образа мира в «Палаццо Форли», что, полагаем, позволит ответить на вопрос «повесть» это или все же роман, станет предметом нашего дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 3. Теория романа (1930-1961 гг.). 880 с.

Большой энциклопедический словарь / под. ред. А. М. Прохорова. М. ; СПб. : Советская энциклопедия, Фонд «Ленинградская галерея», 1993. – 1627, [1] с.

Вацуро В.Э. Готический роман в России. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.

Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. 2-е изд., испр. и доп. / под ред. А. Н. Немилова и А. С. Кантор-Гуковской. Л. : Издательство ЛГУ, 1990. 624 с.

Завгородняя Г.Ю. Средневековый замок в русской прозе // Русская речь. – 2014. – № 5. – С. 3-10.

Загоскин М.Н. Сочинения : в 2 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 2. URL : http://az.lib.ru/z/zagoskin_m_n/text_0070.shtml (дата обращения: 8.11.2019).

Заломикина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : дис. … канд. филол. наук. Самара, 2003. 224 с.

Лихачев Д. С. . Поэзия садов : К семантике садово-парковых стилей : Сад как текст. – 3. изд., испр. и доп. – М. : Согласие : Тип. «Новости», 1998. 469 с.

Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза : дис. … канд. филол. наук. М., 2015.161 с.

Михайлова Е.В. «Палаццо Форли» Е.П. Ростопчиной : к проблеме жанрового своеобразия // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 249-253.

Одоевский В.Ф. Повести и рассказы / примеч. Е.Ю. Хин. М. : ГИХЛ, 1959. 496 с. URL: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0450.shtml (дата обращения: 8.11.2019)

Проскурина Ю.М. Varia: О русской классике. XIX век. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2009. 190 с.

Ростопчина Е.П. Талисман : Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания / сост. В. Афанасьев. М. : Моск. рабочий, 1978. 319 с.

Ростопчина Е.П. Палаццо Форли / предисл., подготовка текста, комм. Е. М. Грибковой. М. : Моск. рабочий, 1993. 256 с.

Ростопчина Е.П. Собрание сочинений : в 6 т. / сост. и коммент. А.М. Ранчина. М. : Дмитрий Сечин, 2019. Т. 2. 783 с.

Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. Литературные сочинения / сост., коммент. А.М. Ранчина. М. : Правда, 1991. 448 с.

Рутенбург В.И. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. Очерки. Л. : Наука, 1987. 177 с.

Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. 3-е изд. / вступ. ст. Н.Я. Берковского; сост., подг. текста и примеч. А.А. Николаева. Л. : Сов. писатель, 1987. 447 с.

Шкловский В. Повести о прозе. М. : Худож. лит., 1966. 463 с.

REFERENCES

Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy v 7 t. T. 3. Teoriya romana (1930-1961 gg.). M. : Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2012. 880 s.

Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' / pod. red. A.M. Prokhorova. M. – SPb. : Sovetskaya entsiklopediya, Fond «Leningradskaya galereya», 1993.

Vatsuro V.E. Goticheskiy roman v Rossii. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 544 s.

Gukovskiy M.A. Ital'yanskoe Vozrozhdenie. 2-e izd., ispr. i dop. / Pod red. A.N. Nemilova i A.S. Kantor-Gukovskoy. Leningrad : Izdatel'stvo LGU, 1990. 624 s.

Zavgorodnyaya G.Yu. Srednevekovyy zamok v russkoy proze // Russkaya rech'. M. : RAN, 2014. № 5. S. 3-10.

Zagoskin M.N. Sochineniya: V 2-kh t. M. 1987. T. 2. URL : http://az.lib.ru/z/zagoskin_m_n/text_0070.shtml (Accessed 8.11.2019)

Zalomikina G.V. Poetika prostranstva i vremeni v goticheskom syuzhete. Dis... kand. filolog. nauk. Samara, 2003. 224 s.

Lokshina Yu.V. Traditsii goticheskogo romana v tvorchestve Ayris Merdok i Dzhona Faulza. Dis… kand. filolog. nauk. Moskva, 2015.161 s.

Mikhaylova E.V. "Palatstso Forli" E. P. Rostopchinoy : k probleme zhanrovogo svoeobraziya. / E. V. Mikhaylova // Dergachevskie chteniya – 2011. Russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti : materialy X Vseros. nauch. konf. Ekaterinburg, 2012. T. 2. S. 249-253.

Odoevskiy V.F. Povesti i rasskazy / Primechaniya E.Yu. Khin. M. : GIKhL, 1959. URL : http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0450.shtml (Accessed 8.11.2019)

Proskurina Yu.M. Varia : O russkoy klassike. XIX vek. Ekaterinburg : Ural. gos. ped. un-t, 2009. 190 s.

Rostopchina E.P. Talisman : Izbrannaya lirika. Drama. Dokumenty, pis'ma, vospominaniya / Sost. V. Afanas'ev. M. : Mosk. rabochiy, 1978. 319 s.

Rostopchina E.P. Palatstso Forli / Predisl., podgotovka teksta, komm. E.M. Gribkovoy. M. : Mosk. Rabochiy, 1993. 256 s.

Rostopchina E.P. Sobranie sochineniy v 6 t. T. 2. / Sostavlenie i kommentarii A.M. Ranchina. M. : Dmitriy Sechin, 2019. 783 s.

Rostopchina E.P. Schastlivaya zhenshchina. Literaturnye sochineniya. / Sost., komment. A.M. Ranchina. M. : Pravda, 1991. 448 s.

Rutenburg V.I. Ital'yanskiy gorod ot rannego Srednevekov'ya do Vozrozhdeniya. Ocherki. Leningrad : Nauka, 1987. 177 s.

Tyutchev F.I. Polnoe sobranie stikhotvoreniy. 3-e izd-e / Vstup. st. N.Ya. Berkovskogo. Sost-e, podg. teksta i primechaniya A. A. Nikolaeva. L. : Sov. pisatel', 1987. 447 s.

Shklovskiy V. Povesti o proze. M. : Khud. literatura, 1966. 463 s.

Науч. руководитель: Ермоленко С.И. – д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Попова Мария Юрьевна – МАОУ гимназия 99, аспирант филологического факультета института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т. Космонавтов, 26.

E-mail: pop.masha2014@yandex.ru

Author's information

Popova Maria Yuryevna – MAOU Gymnasium 99, graduate student of the Faculty of Philology of the Institute of Philology and Intercultural Communication of the Ural State Pedagogical University.

Пелевина П.В.
ORCID: 0000-0002-5659-0025
Екатеринбург, Россия
E-mail: bistok2011@yandex.ru

УДК 821.161.1-32(Бунин И. А.)
DOI 10.26170/ufv19-04-08

ПОЭТИКА КОСТЮМА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ОСЕНЬЮ»

Аннотация. В статье представлен анализ костюма героини в культурно-семиотическом аспекте. На основе анализа литературного портрета героини новеллы И.А. Бунина «Осенью» предлагается исследование функций и поэтики костюма. Предпринятый анализ вещных деталей женского гардероба как частей портрета подкрепляется фактами из истории моды и теории костюма. Полисемантическим ключевым мотивом становится вещная деталь женского гардероба – перчатка. Доминантой культурно-исторического контекста служит философема Вечной Женственности и её материальное воплощение – образ Прекрасной Дамы. Подчёркивается двойное прочтение семиотики данной детали в новелле: Прекрасная Дама куртуазной эпохи и Прекрасная Дама эпохи модерн. Анализ костюма героини позволил сделать выводы о концепции любви в творчестве писателя и о его сопричастности к культурным исканиям эпохи.

Ключевые слова: русская литература XX века, стиль модерн, литературный портрет, женский образ, тема любви

Pelevina P.V.
Ekaterinburg, Russia

POETIC OF COSTUME AS THE WAY OF CREATING THE IMAGE OF CHARACTER IN I.A. BUNIN'S "*OSEN'YU*" ("*IN THE AUTUMN*") SHORT STORY

Abstract. The article presents an analysis of the heroine's costume in the cultural-semiotic aspect. Based on the analysis literary portrait heroine short story by I.A. Bunin's "Osen'yu" ("In the Autumn") the study of functions and poetics of the costume proposed. The undertaken analysis of the material details of the female wardrobe as parts of the portrait is supported by facts from the history of fashion and theory of costume. The polysemantic key motive is the material detail of the women's wardrobe – the glove. The dominant cultural and historical context is the philosopher of Eternal Femininity and it is material embodiment – the image of the Beautiful Lady. A double reading of the semiotics of this detail in the short story is emphasized: the Beautiful Lady of the courteous era and the Beautiful Lady of the modern era. An analysis of the heroine's costume made it possible to draw conclusions about the concept of love in the writer's creative work and his involvement in the cultural quest of the era.

Keywords: Russian literature of 20th century, Art Nouveau style, literary portrait, female image, love theme

Мастерство Бунина-портретиста часто привлекает внимание литературоведов. Бунин создаёт выразительные женские образы, которые созвучны философии и культуре эпохи Серебряного века. Поэтике Бунина присущи подробность, пластичность, описательность, внимание к тончайшим оттенкам и запахам [Гейдеко 1987: 212]. Смысловая нагрузка на деталь в его новеллах очень велика. Если говорить конкретно о предметной детали, то её значение становится много шире, чем просто указание на объект вещного мира. Это не просто цветок, медальон, колье, манто, веер, боливар, часы на цепочке – это и сигналы эпохи и авторские сигналы одновременно: «в бесконечно малое вмещено *целое*» [Добин 1976: 303]. Е. Фарыно, касаясь вопроса о значении внешних деталей в образе персонажа, говорит о двойной значимости: «сочинённый внешний вид персонажа свидетельствует не только о персонаже, но и о создавшем его авторе (а шире – обществе в целом…)» [Фарыно 2004: 167]. Предметная деталь в портретной характеристике персонажа обладает особенной выразительностью и, как правило, имеет особую смысловую нагрузку, т.к. «внешность человека

© Пелевина П.В., 2019

– одно из самых интенсивных семиотических явлений любой культуры» [Фарыно 2004: 166]. Обращаясь к анализу, мы будем учитывать семантику вещной детали в контексте портрета, в контексте эпохи, в отношении к другим элементам структуры произведения и в концепции автора.

Рассказ «Осенью» (1901) являет собой зарисовку свидания молодой замужней дамы и мужчины. Эта любовь преступная с точки зрения моральных норм, но правых и виновных здесь нет. «Личность у него (Бунина) не свободна, а жёстко детерминирована историко-биологическими законами и этическому суду не подлежит» [Сливицкая 1974: 100]. Это не морализаторский текст о супружеской неверности, не сочувственная тирада о женской доле. В этом рассказе выражается желание автора прикоснуться к вечной тайне любви.

Развитию бурной страсти сопутствует пейзаж южной ноябрьской ночи. Две самые мощные стихии бушуют в эту ночь: ветер и море. Повествование ведётся от лица мужчины, страстно влюблённого в женщину. И в портрете возлюбленной и в рифмующемся с её сущностью состоянии природы – во всём присутствует какая-то утончённость. Утончённость пронизывает все детали портрета: руки и перчатки – «наслаждаясь их *тонким*, женственным запахом» [Бунин 1987: 222][§], «*тонкий* запах её волос» (219), «в *тонкой* нитке жемчуга» (218). Волосы, руки, перчатки, нитка жемчуга – все детали сопровождаются эпитетом «тонкий», и все они говорят об особом очаровании женщины, о её шарме, о том, что привлекает мужчину в этой женщине. Понятие о привлекательности женщины строится на неуловимых абстрактных категориях: утонченности и женственности, которые заключены в аромате, в эфире, в чём-то неконкретном, нематериальном, в чём-то лёгком, воздушном, «тонком», но в тоже время очень ощутимом.

Этот портрет очень характерен для начала XX века и как бы вторит философам Серебряного века, бьющимся над вечными проблемами сути любви и красоты, ведь для этого времени характерен «всплеск интереса к проблеме женщины и женственности» [Рябов 1997: 3]. В литературе русского модерна появляются две основные метафоры, которые пытаются объяснить концепцию пола – это «“пол как полярность” и “пол как половина”» [Рябов 1997: 63]. Итогом становится «представление о половой полярности как всеобщем законе бытия» [Рябов 1997: 60], в который пытается проникнуть Бунин в своих художественно-философских исканиях.

В трактовке Н. Бердяева Вечная Женственность – «матерь-земля, Душа Мира, “женственно-земляная основа Церкви, та Она, с которой

[§] Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте в круглых скобках.

соединился Логос”» [Рябов 1997: 60]. В учении В. Соловьёва о Софии-Премудрости Божией звучит идея «женской ипостаси мира» [Рябов 1997: 60], зарождающаяся «ещё в мифологии и в первых философских системах Востока и Запада», согласно которой «женское начало находят в Божественном, в космосе, в человечестве» [Рябов 1997: 60]. Таким образом, касаясь вопросов поэтики женского костюма в творчестве Бунина, мы можем говорить о влиянии философии Серебряного века и о воплощении идеи Вечной Женственности в женских образах.

Все эти идеи, витавшие в воздухе, вобрала в себя мода и выразила в стиле модерн свою идею утонченности, женственности и элегантности женского костюма на рубеже веков. Эта идея появилась не сразу, она уходит конями в эпоху дендизма. Стиль «денди», появившийся на рубеже XVIII – XIX веков отозвался в рубеже XIX – XX веков. Основной посыл (изначально мужского) стиля денди – бунт против пошлости чрез нарочитую естественность, фривольность в поведении и одежде: «феномен слияния бунта и цинизма, превращения эгоизма в своеобразную религию и насмешливое отношение ко всем принципам “пошлой” морали» [Лотман 1994: 128]. Такой стиль демонстрирует независимость от канонов, индивидуализм, внутреннюю свободу и подразумевает умение выразить себя, свою позицию через костюм: «искусство дендизма создает сложную систему собственной культуры, которая внешне проявляется в своеобразной “поэзии утонченного костюма”. Костюм – внешний знак дендизма, однако совсем не его сущность» [Лотман 1994: 127]. Историк моды О. Вайнштейн отмечает своеобразные заповеди дендистского стиля, представляющие собой парадоксальные словосочетания (первым о которых задумался Джордж Браммелл): «принцип так называемой “заметной незаметности”» и «продуманная небрежность» [Вайнштейн 2000], в то время как «“педантичная тщательность” вульгарна, потому что не скрывает предварительного напряжения и, следовательно, выдаёт новичка, который потея постигает науку прилично одеваться» [Вайнштейн 2000]. Поведение должно было следовать «аристократическому кодексу поведения», который «диктовал презрение ко всем гиперболическим формам, акцентируя благородную простоту манер» [Вайнштейн 2000]. Именно эти принципы помогают нам вскрыть сущность дендизма: «оба принципа создают эффект естественности облика» [Вайнштейн 2000], что созвучно сущности стиля модерн рубежа XIX – XX веков.

Размышляя над тем, что понимать под термином модерн, историк моды предлагает рассматривать его в более широком смысле, чем принято («в русском обиходе обычно используется для обозначения периода развития европейского искусства конца XIX – начала XX века» [Вайнштейн 2005: 304]). Термин «модерн» для более глубокого

понимания культурно-исторического процесса следует понимать «как аналог английского термина “modernity”, немецкого “Modernität”, французского “modernité”» [Вайнштейн 2005: 304], обозначающих «эпоху “современности”, когда после завершения основных буржуазных революций в Европе начинает формироваться городская культура, главные ценности которой – Прогресс, Мода и Новизна» [Вайнштейн 2005: 304] – пишет Вайнштейн. Причём отмечается два периода усиления интереса к дендизму в России, два «пика европеизма в русской культуре XIX века. Первый – пушкинская эпоха, совпадающая с расцветом романтизма. Второй – конец XIX – начало XX столетия, период под знаком европейского декаданса» [Вайнштейн 2005: 514]. Итогом же дендистской культуры в России становится феномен «франта среднего класса» [Вайнштейн 2005: 514] – порождение тенденции «демократизации дендизма» [Вайнштейн 2005: 518].

Новый стиль «модерн», пришедший в Россию в начале 90-х годов XIX века и просуществовавший до середины 10-х годов XX века, подразумевал элегантность, естественность, аристократизм. Сейчас мы можем получить представление об этом стиле по сохранившимся фотографиям или фрагментам журналов мод конца XIX – начала XX веков, размещённых в сети [Стиль «модерн» в одежде]. Образ женщины модельеры старались приблизить к образу цветка, бабочки, стрекозы. Для этого подбирались струящиеся лёгкие ткани, придающие образу невесомость (шёлк, шифон, органза) и дорогие, подчёркивающие состоятельность и вкус (плюш и бархат). К характерным чертам модерна относятся: цветочный орнамент, облегающий фасон, нежная цветовая гамма. Стиль модерн отличался и обилием элементов декора. Наряды украшали рюшами, атласными лентами, золотой тесьмой, вышивкой, кружевом, драгоценными камнями, бисером. Простой и изысканный образ дополнялся аксессуарами: кружевным зонтиком, перчатками, шарфами, вуалями, шляпками с большими полями, украшенными лентами и перьями, дорогими мехами, бижутерией и драгоценными камнями, металлическими цепями и бусами, которые делали их обладательницу загадочной и обаятельной. Фасоны одежды подчеркивали каждую часть женского тела: приподнятые плечи и s-образный силуэт, асимметричные наряды [Стиль «модерн» в одежде]. Этот стиль позволял увидеть в женщине вечно женское, подчеркнуть естественную красоту, выразить её сущностное начало.

Для героя-повествователя рассказа «Осенью» утончённость и женственность его спутницы словно разлились во всём в эту ночь. Эти качества распространились и на природу, где применяется тот же эпитет «тонкий»: «воздух был полон *тонкой*, прохладной пылью» (221). В финальных строках природа, женственность и героиня как бы слились

в одно целое: «в *тонком* звёздном свете её бледное, счастливое и усталое лицо казалось мне лицом бессмертной» (222). Женщина (лицо героини) и природа (тонкий свет звёзд, покрывающий лицо) слились, чтобы провозгласить торжество Вечной Женственности, её бессмертие (лицо бессмертной). Когда мужчина находится рядом с этой женщиной – воплощённым идеалом красоты – любовные чувства буквально переполняют его. Он испытывает всю гамму чувств: и радость («предчувствия какой-то большой радости и тайны между нами» (218)), и волнение («подавляя нервную дрожь» (218)), и страх («я ещё боялся её» (218)), и желание («я, не осознавая, что делаю, на мгновенье крепко прильнул к её губам…» (219)), и восторг («я смотрел на неё с восторгом безумия» (222)). Он боготворит эту женщину.

Для героя-повествователя важна каждая деталь портрета любимой женщины. В начале рассказа – портрет, подчёркивающий пластичность и грациозность молодой замужней дамы, очерчивающий только силуэт: «стройная и гибкая, она с лёгким и привычным движением руки захватила юбку чёрного платья» (218). Далее герой-повествователь рассматривает её лицо, которое выдаёт истинные чувства молодой женщины, живущей в браке без любви: «во всём была застенчивость девушки, которая любит впервые» (218). Эту застенчивость, вызванную любовным переживанием, герой-повествователь подмечает буквально во всём: в улыбке, «в молодом изящном лице» (218), «в чёрных глазах и волосах» (218), «в тонкой нитке жемчуга на шее и блеске бриллиантов в серьгах» (218). Выбранное героиней изысканное сочетание чёрного платья с белым жемчугом, которое станет в XX веке культовым сочетанием и визитной карточкой модного дома Chanel и будет признано в XXI веке классическим, демонстрирует её вкус и состоятельность. Эти портретные характеристики претворяют тайну очарования молодой замужней женщины, но не раскрывают её целиком, так как «Бунин считал влечение к женщине одной из самых необъяснимых загадок» [Гейдеко1987: 206]. Поэтому на этом этапе анализа стоит обратиться к символике камней и мифопоэтике цвета.

Доминантой портрета является чёрный цвет. Чёрное платье, чёрные волосы, чёрные глаза накладывают отпечаток рока на образ молодой героини, на которую так неожиданно обрушилась любовь. Чёрный цвет обладает обширной семантикой, символизирует «отчаяние, горе, желание, скорбь и зло <…> и зловещие предсказания» [Тресиддер 1999: 410]. Этот цвет в образе девушки привносит ноту трагизма в общее настроение новеллы. Чёрный также демонстрирует элегантность и сдержанность наряда богатой женщины, обладающей хорошим вкусом.

Интересна символика драгоценных камней. Жемчуг и бриллиант по своей семантике вступают в противоречие друг с другом. Жемчуг – «символ как света, так и женственности» [Тресиддер 1999: 97], ассоциируется с лунным светом, плодородием и возрождением. Бриллиант, в отличие от жемчуга, символизирует «сияние солнца, неизменность, целостность» [Тресиддер 1999: 28]. Кроме этого, часто бриллиантами инкрустируют обручальные кольца, где они «символизируют <…> искренность и верность» [Тресиддер 1999: 28]. Следовательно, символика камней акцентирует противоречия в образе героини: противостояние лунной и солнечной сторон.

Героиня переживает расцвет своей женской привлекательности. Бунин всегда очень внимателен к портрету: «любил живописать те мгновения, те моменты в жизни своих героинь, когда девушка, превращаясь в молодую женщину, расцветает физически, испытывает нравственное и духовное возвышение» [Гейдеко 1987: 201]. Если глубже рассмотреть семантику жемчуга, то даже в одном только этом камне уже заложена амбивалентность. Жемчуг – «эмблема плодородия» [Тресиддер 1999: 97] и «девственности и совершенства» [Тресиддер 1999: 97] одновременно. Любовь героиню делает ещё привлекательнее, возрождает её духовно, но её неоднозначное положение в этой любви оборачивает это торжество телесной и духовной гармонии в трагически неразрешимую ситуацию.

С одной стороны, героиня замужем, верна мужу, чтит брак (дневная, солнечная сторона любви), но, с другой стороны, она несчастна в этом браке, потому что вышла замуж без любви и теперь, полюбив другого мужчину, находится в ситуации выбора между внутренней нравственностью и захлестнувшим новым чувством (ночная, лунная сторона любви). Выбор ещё не осмыслен, но, очевидно, сделан в пользу чувства, так как, несмотря на символику верности, в каждой черте портрета узнавалась эта «застенчивость» влюбленной девушки.

Героиня обладает сильным характером и полна решимости. Это можно заметить в эпизоде у экипажа: «она взяла своей маленькой, узкой от перчатки рукой железный прут ворот и без моей помощи откинула половину их в сторону» (219). Героиня пытается высвободиться из оков (брака, общества), вырваться навстречу настоящей любви. Выразительной деталью является рука, маленькая и узкая от перчатки. Так же как перчатка сдавливает руку, так и нормы морали, общественное мнение стесняют героиню. Перчатка – это ещё и «символ карающей руки» [Тресиддер 1999: 273], которую героиня перестаёт бояться. Она спешит навстречу своему счастью, самостоятельно распахивает железные ворота, демонстрируя силу характера. Железо традиционно символизирует «мужскую твёрдость, стойкость, силу» [Тресиддер 1999: 96], также это

«символ рабства (ассоциация с цепями)» [Тресиддер 1999: 96]. В этом жесте героини видится дерзкий вызов мужу и обществу.

В сцене ночной поездки узнаётся образ Прекрасной Дамы, воплощенного идеала Вечной Женственности. Загадку в образ вносят «её опущенные ресницы и склоненный под шляпой профиль» (219). Одно её присутствие вызывает волнение героя-повествователя: «чувствовал всю её так близко от себя, слышал тонкий запах её волос, и меня волновал даже гладкий и нежный мех соболя на её шее» (219). Мех соболя – символ роскоши, богатства, царственности и великолепия. В эту минуту Она – божество для него, ничего кроме Неё вокруг будто бы не существует.

Опущенные ресницы, склонённый профиль под шляпой, тонкий запах волос, дорогой мех, чёрное платье, драгоценности, перчатки – всё это приметы Прекрасной дамы, женщины привлекательной внешне и сильной внутренне, обладающей непостижимой силой очарования, которой с упоением поддаётся герой-повествователь. Страсть мужчины к этой женщине чрезмерная, накалённая до предела: «обессиленный радостью» (221), «дрогнул голос от слез непобедимого счастья» (222); герой находится во власти сильных противоречивых чувств. По Бунину, «любовь как самая высокая жизненная ценность – по самой природе своей – катастрофична» [Сливицкая 1974: 95]. Рядом с ней герой испытывает радость, доводящую его до бессилия, а счастье вызывает слёзы.

Перчатка появляется во второй раз и становится мотивом. Но теперь она обозначает «залог любви» [Тресиддер 1999: 273], который просили рыцари у прекрасных дам перед турниром: «я стал снимать перчатку, целуя и руку и перчатку и наслаждаясь их тонким, женственным запахом» (222). Перчатка, которая сковывала руку, сковывала жизнь героини, наконец снята и отдана любовнику. Рука и сердце теперь принадлежат мужу только формально, а в действительности они отданы другому мужчине, страсть к которому сильнее голоса общепризнанной морали.

Заметна перекличка жемчужной нити с сущностью героини, в душе которой победила лунная сторона любви. Одна фраза рождает цепь ассоциаций, закольцовывающих портрет: «в звездном свете её бледное и счастливое лицо» (222). Её лицо подобно жемчужине, сияющей бледно, как луна. Этот лик совершенен. Это «лицо бессмертной» (222) – естественное, гармоничное, вечное. И любовь этой девушки тоже естественная, гармоничная и вечная.

Таким образом, особенностью поэтики предметной детали в этом рассказе является рифмовка с природным миром и обращение к ассоциативному фону (мифопоэтике цвета, символике Луны и Солнца, символике камней). Красота природного мира, его стихийность и со-

вершенство служат аккомпанементом женственности, чувственности героини, духовная и физическая красота которой оказываются созвучными, гармоничными этому миру. Ассоциативность вещных деталей, их многозначность в культурно-историческом контексте позволяют выявить несколько образов-параллелей, сопутствующих образу героини. Мотив перчатки в совокупности с «вечными» деталями «вечного женского гардероба» (шляпа, платье, драгоценности, меха) отсылает к рыцарским турнирам и культу Прекрасной Дамы, а также к философеме Вечной Женственности. Всё это приметы эпохи модерн, которые обусловливают определнный женский типаж (Прекрасная Дама, незнакомка, женщина-загадка). Ведь Бунину важно не раскрытие героини, а её сущностное начало.

ЛИТЕРАТУРА

Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Произведения 1887 – 1909. – М.: Худож. лит., 1987. – 511 с.

Лотман Ю.М. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) // Беседы о русской культуре. – Санкт-Петербург: Искусство, 1994. – с. 123 – 135.

Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.

Вайнштейн О.Б. Поэтика дендизма: литература и мода / "Иностранная литература" 2000, №3 // URL: http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/vainshtein1-ru (Дата доступа 24.03.2019).

Гейдеко В.А. Чехов и Ив. Бунин. – Изд. 2-е. – М. : Совет. писатель, 1987. – 364 с.

Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – Л. : Совет. писатель, 1976. – 494 с.

Рябов О.В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. – Иваново: Ивановский гос. у-нт, 1997. – 157 с.

Сливицкая О.В. Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник: материалы научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения И.А. Бунина / ред. А.И. Гаврилов. – Орёл: Орловский гос. педагогический институт, 1974. – 764 с.

Стиль «модерн» в одежде / URL: https://vplate.ru/stili-odejdy/modern/ (Дата доступа 10. 05. 2019)

Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 448с.

Фарыно Е. Портрет // Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

REFERENCES

Bunin I.A. Sobranie sochinenii: v 6 t. T. 2. Proizvedeniya 1887–1909 / I.A. Bunin. – M.: Khudozh. lit., 1987. – 511 s.

Lotman Yu. M. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII–nachalo XIX veka) // Besedy o russkoi kul'ture. – Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1994. – s. 123 – 135.

Vainshtein O.B. Dendi: moda, literatura, stil' zhizni. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. 640 s.

Vainshtein O.B. Poetika dendizma: literatura i moda / "Inostrannaya literatura" 2000, №3 // URL: http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/vainshtein1-ru (Accessed 24.03.2019).

Geideko V.A. Chekhov i Iv. Bunin. – Izd. 2-e. – M. : Sovet. pisatel', 1987. – 364 s.

Dobin E.S. Syuzhet i deistvitel'nost'. Iskusstvo detali / E. Dobin. – L. : Sovet. pisatel', 1976. – 494 s.

Ryabov O.V. Zhenshchina i zhenstvennost' v filosofii Serebryanogo veka. – Ivanovo: Ivanovskii gos. u-nt, 1997. – 157 s.

Slivitskaya O.V. Fabula – kompozitsiya – detal' buninskoi novelly // Buninskii sbornik: materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 100-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Bunina / red. A.I. Gavrilov. – Orel: Orlovskii gos. pedagogicheskii institut, 1974. – 764 s.

Stil' «modern» v odezhde / URL: https://vplate.ru/stili-odejdy/modern/ (Accessed 10. 05. 2019)

Tresidder Dzh. Slovar' simvolov / Per. s angl. S. Pal'ko. – M.: Fair-Press, 1999. – 448s.

Faryno E. Portret // Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie. – SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena, 2004. – 639 s.

Науч. руководитель: Барковская Н.В. д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Пелевина Полина Владимировна – студент 4 курса филологического факультета Уральского государственного педагогического университета.
Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т. Космонавтов, 26.
E-mail: bistok2011@yandex.ru

Author’s information

Pelevina Polina Vladimirovna – 4th year student of Philologic Department of Ural State Pedagogical University.

Красоткин Д.М.
ORCID: 0000-0002-3721-4278
Тверь, Россия
E-mail: dmitrij.krasotkin@yandex.ru

УДК 821.161.1-32(Бунин И. А.)
DOI 10.26170/ufv19-04-09

СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ: «ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ» И. БУНИНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СЕМИОТИКИ

Аннотация. В данной статье рассматриваются различные варианты прочтения известного текста И. Бунина и пути формирования этих различных прочтений. Текст рассматривается с помощью дискурс-анализа, а различные интерпретации текста строятся как на детальном анализе самого произведения, так и на привлечении внетекстовых элементов. В статье показывается, что один текст может порождать различные, как дополняющие друг друга, так и противоречащие друг другу, смыслы. Потенциальная интерпретативность текста создается за счет привлечения к анализу различных текстовых структур, а также за счет наличия семантических сломов в самих структурах. Знаменитый рассказ Бунина много раз попадал в поле зрения исследователей, что свидетельствует о его смысловой плотности, именно этим текст в данном случае и интересен. К тому же выбранный текст, как и все творчество И. Бунина, относится к «переломной» эпохе, что уже во времена его публикации было поводом для разных прочтений.

Ключевые слова: Бунин, художественный текст, интерпретация, дискурс-анализ, множественность смыслов, семиотика.

Krasotkin D.M.
Tver, Russia

READING STRATEGIES: "*LEGKOE DYHANIE*" ("*THE LIGHT BREATH*") BY I. BUNIN FROM THE POINT OF VIEW OF SEMIOTICS

Abstract. This article discusses various options for reading the famous text by I. Bunin, and the ways of forming these various readings. The text is examined using discourse analysis, and various interpretations of the text are based both on a detailed analysis of the work itself and on the use of non-textual elements. The article shows how one text gives rise to different meanings, both complementary and conflicting. The potential interpretability of the text is created by involving various text structures in the analysis, as well as through various semantic breakdowns in the structures themselves. The famous story of Bunin many times fell into the field of view of researchers, which indicates its semantic density, which is why the text in this case is interesting. In addition, the selected text, like all the works of I. Bunin, refers to the "turning point" era, which already at the time of its publication was an occasion for different readings.

Keywords: Bunin, literary text, interpretation, discourse analysis, plurality of meanings, semiotics

Знаменитый бунинский текст снискал себе особый статус в истории русской литературы. Особость эта заключается в совпадении двух векторов внимания: читательского и исследовательского. С одной стороны, этот небольшой текст стал хрестоматийным как в русской литературе в целом, так и в малой прозе в частности; с другой стороны, «Легкое дыхание», начиная с уже тоже хрестоматийного разбора новеллы Л. Выготским, является одним из наиболее анализируемых прозаических текстов. Подобное внимание породило вокруг текста целый ореол читательских реакций. Более чем вековое пристальное перечитывание «Легкого дыхания» позволяет увидеть все больше значимых элементов и связей в тексте, в связи с чем представляет собой особый исследовательский интерес. Состоит он в следующем: каким образом соотносятся между собой разные интерпретации текста; какова смысловая доминанта текста; какие стратегии чтения можно обозначить.

В настоящей статье попытаемся одновременно двигаться в сторону интеграции текста и в сторону его дезинтеграции, иначе говоря, балансировать на грани конструкции и деконструкции. Под конструкцией понимается концептуальное завершение текста, возможный мо-

© Красоткин Д.М., 2019

дус его восприятия, и в соответствии с этим определенная стратегия чтения. Конечно, подобного рода концептуализация во много умозрительна и условна; она строится на выведении из текста соответствующей макропропозиции, которая будет являться лишь возможным вариантом. По этой причине будем обращаться и к элементам деконструкции, чтобы демонстрировать противоречия и смысловые разрывы в тексте, а также невозможность сведения текста под одну концептуальную канву.

Обратимся сперва к вышеупомянутому программному анализу рассказа, произведенному Л. Выготским. Напомним, что «рассказ повествует о том, как Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем почти не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с несколько необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, – все это “свело ее с пути” и привлекло к тому, что любивший ее и обманутый казачий офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Классная дама Оли Мещерской, рассказывается дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения» [Выготский 2017: 230-231]. Это краткое изложение рассказа, которое дает Выготский. Свой анализ известный психолог во многом производит в русле формалистской теории искусства, что отражается в терминологии, которой он оперирует (материал/форма, фабула/сюжет и др.). Основная идея Выготского заключается в том, что фабула рассказа преодолевается сюжетом, и соответственно вся интерпретация строится на несовпадении фабулы и сюжета, или материала и формы. Таким образом, в рассказе действуют противонаправленные смысловые векторы: фабула рассказа показывает порочную и короткую жизнь Оли Мещерской, а композиционная организация сюжета показывает легкость и преодоление всей «житейской мути». Общая же смысловая доминанта рассказа, по мнению Выготского, формулируется следующим образом: «история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа» [Выготский 2017: 239].

Как можно заметить, в приведенном анализе языковая сторона текста во многом отходит на второй план. Созвучных интерпретационных результатов можно достичь, используя элементы дискурс-анализа, т. е. погружая текст в широкий контекст. Проиллюстрируем. Например, широко известен комментарий самого Бунина относительно героини рассказа, которая доведена до предела своей «утробной

сущности», только эту самую утробность в рассказе он обозначил как «легкое дыхание». «*Утроба* как локус зарождения жизни и могила как точка ее финального и безысходного пересечения образуют семантические полюса рассказа, его главный смысловой нерв» [Анисимов 2016: 84]. Так, внешний контекст, основывающийся на авторском пояснении, формирует другую, натурфилософскую стратегию прочтения. Как видно, одна подробность о центральном мотиве текста может послужить достаточным поводом для формирования макропропозиции всего рассказа.

Впрочем, одну подробность можно подменить другой. Известно, что «Легкое дыхание» Бунин писал специально для пасхального номера газеты «Русское слово». Рассказ в контексте пасхального номера актуализирует соответствующие мотивные структуры. Здесь дополнительными коннотациями обрастают и дубовый крест, и надпись на воротах «Успение Божией Матери», и вся история Оли Мещерской. Если короткая жизнь Оли представляет собой «житейскую муть», то ее смерть явно становится спасением души, которая как бы материализуется в легком дыхание, которое рассеивается в весеннем ветре. Данная макропропозиция выстраивает макроструктуру дискурса (в смысле Т. ван Дейка) [ван Дейк, Кинч 2000: 41], которая актуализирует непосредственно христианский смысл рассказа. Заметим, что приведенные три трактовки бунинского текста отнюдь не исключают друг друга, но скорее дополняют друг друга, расширяя тематический репертуар дискурса. И хотя, несомненно, в приближении все три стратегии вполне самодостаточны, тем не менее их можно возвести к одному инварианту.

А.К. Жолковский формулирует этот структурный инвариант как «выпархивание». «Фигура “выпархивания из фона и слияния с ним” поддержана всей системой композиционных выходов из рамок, перескоков, нарушений причинной, временной и повествовательной логики, активизацией памяти, антуража, физической и словесной фактуры, как бы выступающей из отведенных ей пределов, чтобы завязать контакт с героиней и растворить ее в себе» [Жолковский 1994: 118].

Инвариант «выпархивания» очевидно наталкивает на еще одну стратегию прочтения рассказа. Эта стратегия строится на оппозиции «Оля – общество». Все эпизоды рассказа так или иначе демонстрируют выделение Оли из ее окружения и, конечно, разрыв этих связей. Сначала это ее выделение из сверстниц своим внешним видом, поведением, беспечностью и пренебрежениям к социальным установкам, затем это неразделение ею чувств влюбленного гимназиста Шеншина, ее конфронтация и спор с начальницей, ее отвращение к Малютину после близости с ним, отказ в замужестве казачьему офицеру, который в итоге ее и убивает. То есть на протяжении всего рассказа общество пыта-

ется подавлять Олю Мещерскую, но возникает двусмысленность относительно финала. С одной стороны, героиню убивают, что свидетельствует о победе общества, с другой стороны, акцентирование легкого дыхания в финале указывает на то, что смерть была лишь очередным преодолением рамок, еще одним освобождением. В этой интерпретационной стратегии героиня представляется совсем по-иному. Та самая житейская муть исходит от окружающих ее людей, но не от самой Оли; она же, напротив, пытается высвободиться из порочных уз общества, она оказывается заложницей в этом мире. Такой взгляд на главную героиню дает возможности для переосмысления, к примеру, христианской трактовки рассказа.

Мотив подавления в рассказе, конечно же, дает широкое поле возможностей для фрейдистских трактовок. И общий тематический репертуар текста достаточно очевидно наталкивает на такую стратегию. Обратим внимание на наиболее скрытый, так сказать, подавляемый мотив в «Легком дыхании». Ю.В. Шатин показывает, что три героини рассказа (Оля, начальница и классная дама) испытывают Эдипов комплекс по отношению к братьям. Брат Оли Мещерской, Толя, о котором читатель узнает лишь то, что таковой существует; брат начальницы, Малютин, сосед Мещерских, склонивший к близости Олю; а брат классной дамы когда-то заменял ей ее собственную жизни, она жила мыслями о его карьере, покуда тот не умер. «Тотальная обремененность братьев и сестер инцестуозными желаниями мастерски подавляется бунинским письмом: сексуальной связью в случае брата начальницы гимназии, смертью в случае брата классной дамы (с последующим вытеснением смертью Оли Мещерской) и изъятием фигуры из текста при обязательном сохранении знака в случае брата Оли» [Шатин 2003: 51]. Такая стратегия понимания текста достаточно сильно отступает от инварианта выпархивания.

Бунинский текст также не чужд всякого рода металитературным элементам и приемам. В «Легком дыхании» присутствует множество литературных аллюзий и сюжетных перекличек с классической прозой. Не раз упоминали, что фамилия гимназиста Шеншина является аллюзией на А. Фета, а легкое дыхание восходит к известному стихотворению «Шепот, робкое дыханье...», порождая своего рода идиллический модус восприятия. А относительно главной героини – сходство с Анной Карениной и Настасьей Филипповной. Убийство Оли Мещерской на вокзале во время прибытия поезда и сюжетно перекликается с Толстым, что дает возможность прочитывать трагическую историю Оли Мещерской как торжество «высшего нравственного закона», о котором писал Толстой. А кладбищенские мотивы рассказа восходят к «Бедной Лизе» и «Станционному смотрителю». Вообще автор очень

много в тексте играет различного рода аллюзиями, псевдоцитатами, нарочито создавая ощущение литературности, что, в общем, можно трактовать как скрытую иронию автора, если понимать иронический код вслед за Р. Бартом как эксплицитное цитирование «другого» [Барт 2009: 96], автор будто берет высказывание в кавычки. Это же подтверждается виртуозной игрой точками зрения в рассказе. Повествователь все время прикрывается чужой точкой зрения. Оля Мещерская показывается то глазами классной дамы, то начальницы, то казачьего офицера, то сквозь собственные записи в дневнике.

В тексте также чрезвычайно активна словесная фактура, свойственная модернистской прозе. В прозе Бунина присутствует достаточно отчетливое движение в сторону орнаментальности. Орнаментальная проза стирает «оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным» [Шмид 2003: 149]. В рассказе Бунина все эти тенденции видны: нет четкой иерархии в истории и нарративе, стирается дифференциация между знаком и не-знаком. «В духе Серебряного века жизнь у Бунина имитирует слово» [Жолковский 1994: 116]. «Легкое дыхание», указанное в старинной книге отца, претворяется в жизни посредством Олиного вздоха, т.е. слово, написанное в книге, материализуется. Здесь интерпретационные ходы также разветвляются. О легком дыхании в рассказе вспоминает именно классная дама, женщина, которая всю свою жизнь существует выдумкой, как отмечается в тексте. Кроме того, ее постоянно мучает мысль о том, «как связать с этой шестнадцатилетней гимназисткой, которая всего два-три месяца тому назад так полна была жизни, прелести, веселья, этот глиняный бугор и этот дубовый крест». Возможен следующий интерпретационный ход: легкое дыхание – это тот образ, который помогает классной даме объединить все случившееся в связную историю, по сути дела выдумку. Возможен и другой ход: у классной дамы нет собственной жизни, точнее, она все время ждет, что жизнь ее как-то изменится; в противоположность себе она избрала Олю Мещерскую, девушку, которая никогда не ждала, а делала то, что казалось ей естественным, т.е. жила полной жизнью; они как два полюса, в финале рассказа классная дама живет, хотя не имеет жизни, а Оля Мещерская умерла, но до сих пор как будто живой взгляд ее смотрит с портрета на кресте и ее легкое дыхание рассеялось по земле.

Таким образом, как можно увидеть, текст Бунина предлагает читателю целую россыпь возможностей для актуализации различных смыслов. Потенциальная возможность для множества прочтений создается за счет высокой плотности текстового материала, аграмматизмов [Степанов 2018: 14], стилистических сломов и наращения контекстов, которыми богат бунинский текст.

ЛИТЕРАТУРА

Анисимов К.В. Пасхальные мотивы в рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. №6 (44). С. 83-93.

Барт Р. S/Z. М.: Академический проект, 2009. – 373 с.

ван Дейк Т.А., Кинч В. Макростратегии // ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. С. 41-68.

Выготский Л.С. Психология искусства. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 448 с.

Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. – 428 с.

Степанов А.Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей. СПб., Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. – С. 11-26.

Шатин Ю.В. Скрытый мотив «Легкого дыхания» И.А. Бунина // Сибирский филологический журнал. 2003. № 2. С. 49-52.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

REFERENCES

Anisimov K.V. Pashal'nye motivy v rasskaze I.A. Bunina «Legkoe dyhanie» // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologia. 2016. №6 (44). P. 83-93.

Bart R. S/Z. M.: Academichesky proect, 2009. – 373 p.

van Dejk T.A., Kinch W. Macrostrategii // Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya. B.: BGK im. I.A. Boduena de Kurtene, 2000. – P. 41-68.

Vygotcky L.S. Psihologia iskesstva. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. – 448 p.

Zholkovsky A.K. Bluzhdauschie sny i drugie raboty. M.: Nauka, 1994. – 428 p.

Stepanov A.D. Problema «agrammatizma» v poezii i proze // Intertekstual'nyj analiz: princypy I granicy: sbornik nauchnyh statej. SPb., Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2018. P.11-26.

Shatin U.V. Scrytyj motiv «Legkogo dyhaniya» I.A. Bunina // Sibirsky filologichesky zhurnal. 2003. №2. P. 49-52.

Shmid V. Narratologia. M.: Yazyki slavyznskoj kul'tury, 2003. – 312 p.

Науч. руководитель: Артёмова С.Ю. к. филол. наук, доц.

Данные об авторе

Красоткин Дмитрий Михайлович – магистрант, 2 курс, филологический факультет, Тверской государственный университет.

Адрес: 170100, Россия, Тверь, ул. Желябова, 33.

E-mail: dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Author’s information

Krasotkin Dmitrii Mikhailovich – 2nd year Master student, Faculty of Philology, Tver State University.

Пуртова Т.О.
ORCID 0000-0001-7078-0493
Екатеринбург, Россия
E-mail: purtova.to@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(Брюсов В.)
DOI 10.26170/ufv19-04-10

ТАНКИ И УТЫ В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Аннотация. Статья посвящена специфике японских жанров лирики в поэзии Валерия Яковлевича Брюсова. Поэт принадлежал к такому литературному течению как символизм, одной из его задач было расширение культурного кругозора русской поэзии, отсюда и его пристрастие к традициям различных культур. Малые формы японского стихосложения у Брюсова ещё не являлись предметом специального рассмотрения литературоведов. Но это тема весьма ценна – без нее читатель не может понять в полной мере особенности творческой индивидуализации Валерия Брюсова. В статье изложены специфические особенности жанра «танка» и «ута», а также представлен анализ стихотворений Брюсова, написанных в этих жанрах, который, несомненно, приводит к выводу о том, что поэт переосмысляет японскую традицию по-своему.

Ключевые слова: лирические жанры; танка; ута; русская поэзия; символизм; стилизация

Purtova T.O.
Ekaterinburg, Russia

TANKA AND UTA IN POETRY OF VALERY BRUSOV

Abstract. This article is devoted to particularity if Japanese lirical genres in Brusov's poetry. The poet worked in such literary trend as symbolism and one of his aims was to enlarge cultural reserve of the country. As a result he had strong interest to traditions of different cultures. However, small forms of Japanese versification were not in focus of literary critics. This theme is very important. Haven't known it a reader can't understand all the percularities of aurthor's literary mastery. This article states forth specific features of “tanka” and “uta” genres. There is analysis of Brusov's poems written according to these genres. It makes us draw a conclusion that the poet rethinks Japanese tradition on his own manner.

***Keywords**:* lirical genres, tanka, uta, Russian poetry, simbolisms, stylisation

Писатели-символисты расширили культурный горизонт русской поэзии, используя при этом традиции самых разных, подчас экзотических культур. И Валерий Брюсов – не исключение. Его творчество отличалось своего рода «энциклопедизмом» [Гиндин 2001: 3-62]. Брюсов использовал самые разные национальные традиции, писал в самых причудливых жанрах. В том числе, привлекла его и такая самобытная поэтическая культура, как японская. Предметом рассмотрения в данной статье являются жанровые модели танки и уты в творчестве поэта. Цель исследования – выяснить, являются ли эти жанровые модели в творчестве Брюсова только подражанием, искусной стилизацией, или автор сумел выразить свою творческую индивидуальность в этих экзотических для русской поэзии формах.

Мы опираемся на принципы жанрового анализа, основные положения компаративистики, используем приемы анализа стихотворного текста.

Танка, наряду с утой, является национальной формой японского стихосложения. Отличия двух этих жанров минимальны для восприятия русского человека. Для японца же эти стихи невозможно рассматривать как один жанр.

А. Квятковский писал по поводу структуры японских пятистиший танка, что это «…древняя национальная форма пятистрочного стихотворения в японской поэзии, без рифм и без ясно ощутимого метра; в первой и третьей строках танки по пяти слогов, в остальных – по семи,

© Пуртова Т.О., 2019

всего, таким образом, в танке 31 слог» [Квятковский А., 1996, с.301]. Обычно в первых трех строках выражена главная мысль автора, представлен какой-либо образ, чаще всего образ природы, в остальных же двух – показано ощущение человеком этого образа, те чувства и эмоции, которые охватывают поэта, когда он видит этот образ.

Из-за специфичного построения танки, которая отчетливо делится на две части (первое трехстишие и последнее двустишие), нередко получалось так, что начинал танку один поэт, а заканчивал уже другой. В составленных по такой схеме стихах может содержаться 50 или 100 строчек. Это называется «нагаута» – длинная поэма. И первая, вступительная часть к нагаута, своего рода введение в иной японский стихотворный жанр, называется утой. Со временем «ута» отделилась от «нагауты» и стала отдельным самостоятельным жанром со своими структурными и содержательными особенностями.

Что касается уты, то структура ее будет такой же, как и у танки. Но зачастую авторы в этом жанре не выдерживали строгую пятистрочную японскую форму, желая достичь полноты выражения в содержании. Т.И. Бреславец отмечает, что для японцев в этом жанре важен был «...приоритет содержания над формой» [Бреславец 1994: 22]. Однако смысловые стороны жанров танка и ута будут существенно отличаться. Дословно «ута» переводится с японского языка как «песня». В своей работе «Введение в японскую поэзию» (X век) Кино-Цураюки отмечает особенные черты этой песни: «...проникновенное переживание, окрашенное печалью, его непосредственность, достоверность и полнота. Избыточность переживания ведет к поэтике намека и недосказанности» [Бреславец 1994: 21].

Постепенно в истории японской поэзии форма нагаута пришла на смену танке. И в этом жанре писали и пишут до сих пор японские поэты, такие как Сино Сайгё, Есано Акико, Такубоку Исикава, сохраняя те же особенности его структуры и содержания.

Танки и уты, в основном, относятся к пейзажной лирике. Большинство этих стихов посвящены именно красоте природы. Вместо излюбленного европейского культа «прекрасной дамы» в Японии существовал культ природы. Любовная лирика тесно переплетается с пейзажной, чувства переданы через природные явления и объясняются воздействием именно природы. Еще японский поэт X в. Ки-но-Цураюки говорил, что танка, это поэзия, «корни которой – в человеческом сердце».

В XX веке в Европе пробудился огромный интерес к этим японским жанровым формам. И Россия – не исключение. Многие поэты пытались создавать стилизации малых японских жанров. Одним из них был Валерий Яковлевич Брюсов.

Валерий Брюсов проявлял интерес к поэзии разных стран мира. В своем большом цикле «Сны человечества» он обращается к стихам и традициям многих народов. Это и песни первобытных племен, и оды в духе Горация, и подражания испанской, французской, итальянской песне, и лирика многих других стран. В числе тех народов, стихи которых пытался стилизовать В. Я. Брюсов, есть и японский. Он выделил жанру танка и хокку целый раздел «Япония», а также посвятил им раздел в дополнениях «Японские танки и ута». Всего, таким образом, Брюсов написал двенадцать «японских» текстов.

Стоит отметить, что обращение к такому количеству жанров, желание стилизовать столь различные традиции говорит о том, что Валерий Брюсов подходил к этому скорее рассудочно, нежели с живым, непосредственным чувством. Цель своей стилизации он видел не столько в погружении в атмосферу эпохи, в проникновении в душу народа, сколько в самом факте стилизации. Брюсов довольно органично и артистично создавал свои стихи, но не потому, что те или иные традиции были близки ему по духу. Даже Цветаева в своем эссе пишет: «Нет, Брюсов удовлетворяет вполне, дает все и ровно то, что обещал, из его книги выходишь как из выгодной сделки – и, если чего-нибудь не хватает, то именно – неудовлетворенности» [Цветаева 1991: 124].

Обратимся к анализу стихотворений, написанных Брюсовым в жанре танка и ута. Так, одно из его наиболее удачных стихотворений в жанре «танка», по мнению таких литературоведов, как Т.И. Бреславец, В.Н. Маркова, было написано в 1913 году:

Не весенний снег
Убелил весь горный скат:
Это вишни цвет!
Ах, когда б моя любовь
Дожила и до плодов!
[Брюсов В. 1973, с. 388]

Стоит сразу отметить, что здесь Валерий Брюсов четко выдержал слоговой ритм, заданный японской традицией и свойственный танке (5-7-5-7-7). Однако в стихотворении присутствует рифма, хотя и неточная, несмотря на то, что японская танка не предполагает рифмы, и написано оно разностопным хореем с пиррихиями, что тоже соответствует русской литературной традиции. Но не стоит забывать, что русская форма стиха существенно отличается от японской, и что восприятие русским человеком классической танки крайне непривычно. Если следовать всем канонам японской традиции, ритмическая структура текста станет тяжелой для восприятия русским читателем.

Образы, которые возникают в данном стихотворении – снег и цветы вишни, – излюблены японскими поэтами. Цветение сакуры ча-

сто изображал в своих стихах знаменитый японский поэт – Мацуо Басё, также к этому образу обращались и Ки-но-Цураюки, и Сайгё, и многие другие известные японские певцы. Примером подобному обращению может послужить знаменитое хокку Мацуо Басё:

Минула весенняя ночь.
Белый рассвет обернулся
Морем вишен в цвету.
(1644-1694)

Реже, но все же писали они и о снеге как о явлении природы, которое наполняют душу светлыми чувствами:

А ну скорее, друзья!
Пойдем по первому снегу бродить,
Пока не свалимся с ног.
(Мацуо Басё)

Японцы видят красоту в образах природы, отсюда это частое обращение к специфическим явлениям того или иного времени года.

Однако у русского и японского народа эти символы выступают с разными ассоциациями. Снег для японцев имеет двоякое значение. С одной стороны, это источник морозов, холода. Если он пошел, значит, наступили сильные холода. А в тех частях страны, где снег зимой идет постоянно, он мокрый и липкий, отчего становится зябко и неприятно. С другой же стороны, японцы видят в снежинке хрупкое, изящное и очень красивое создание. И в этом проявляется их способность видеть детали, находить в них что-то прекрасное и даже мистическое.

Нечто подобное происходит и с образом вишни. Известно, что для японцев сакура – это, прежде всего, красота цветения. Они восхищаются именно её цветами. Однако для лирического субъекта в стихотворении Брюсова большую ценность несут плоды вишни: он не столько любуется нежной красотой цветения, сколько жаждет «плодов» любви.

Так, для сравнения можно привести в пример танку Ки-Мо Томонори (перевод В. Марковой):

«Цветы вишни,
Что, (верно), цветут там,
По склонам гор Ёсино,
Принял я, обознавшись,
За снег»

В нем мы наблюдаем то же сравнение цветения вишни с лежащим снегом. Как писал Цутида Кумико: «Цветы вишни – образ реальный, а снег – воображаемый. Снег идет зимой, а вишня расцветает весной.

Перемешав реальный и воображаемый образы, зиму и весну, поэт создает красивую, очаровательную картину»[**].

У Брюсова тоже присутствует это сравнение. Однако в последних двух строчках он говорит уже о плодах вишни: «Ах, когда б моя любовь /Дожила и до плодов». Несомненно, автор намеренно приводит такую метафору, подчеркивая эту разницу японской и русской традиции. Очевидно их различное отношение к времени. Японский автор совмещает весну и зиму, как бы уничтожая движение времени, у него миг цветения включает весь год, весь природный круговорот. Брюсов же явно намечает длительный, непреложный ход времени: пройдет весеннее цветение, будет долгий процесс созревания, потом наступит пора «осенних» плодов, а далее, со всей роковой неизбежностью, наступит «зима», то есть смерть чувства. В японском стихотворении мы наблюдаем больше пейзажного и светлого, в стихотворении Брюсова – больше личного стремления лирического субъекта, выражение его желания.

И, исходя из этого, можно сделать вывод, что эта танка, написанная Брюсовым, является своего рода диалогом японской и русской культур, попыткой их слияния – при сохранении неизбежного различия.

Помимо японских пятистиший «танка» Валерий Брюсов пробовал себя в написании «ута», еще одного жанра японской поэзии. Так, в цикле «Сны человечества» он публикует одно из них:

По небу тучи ходят, крутятся,
Потом исчезают.
На том же месте неподвижные горы.
Над жизнью дни проходят, крутятся,
Как небесные тучи.
В сердце на том же месте единое горе
[Брюсов В. 1973, с. 388]

Стихотворение делится на две части (первое и второе трехстишие) по смыслу, что соответствует древней японской традиции написания «ренга», которое относится еще к XIV-XVI векам. Его можно отнести к такому виду песни, как «Надзураэ-ута» (песня-уподобление). Как пишет Т.И. Бреславец, «так названы песни, содержащие уподоблению чему-либо, сравнение, иносказание, намек» [Бреславец, 1994: 25]

Примером подобной песни-уподобления может послужить японская ута неизвестного автора, переведённая А.Е. Глускиной:

«Скрытой в коконе всегда,
Грустно куколке червя,

[**] http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publcations/sib-japan/6.htm

Что вскормившая меня выкормила мать моя,
Грустно сердцу моему –
Ведь не вижу я тебя!»
[цит. по: Бреславец 1994: 24]

В этом стихотворении, по мнению Т. И. Бреславец, «...косвенное сравнение, характерное для надзураэ-ута, образуется с помощью приёма дзё (введение), основанного на образном параллелизме, и используется ведущий принцип надзураэ-ута – уподобление» [Бреславец 1994: 24].

В стихотворении Брюсова мы наблюдаем противопоставление динамичных (непостоянных) туч, которые несёт и разгоняет («крутит) ветер, и неподвижной горы. То есть противопоставление неба и земли, лёгкости и тяжести. В сознании читателя развертываются ассоциации-уподобления: дни жизни быстро бегут, разнообразные, быстро сменяющие друг друга, а горе в сердце остается постоянным. Переживание лирического субъекта в этой уте, как и в танке, проанализированной выше, остаётся на первом плане, доминирует над пейзажной зарисовкой.

А.Н. Веселовский в своей работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» отмечал: «Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях и объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни» [Веселовский 1989: 6] Эта закономерность наблюдается и в анализируемой нами уте. Это одна из главных черт японской лирики вообще – сопоставление явлений природы и чувств человека. Только японские авторы, наблюдая за теми или иными природными явлениями, проникаются ими, от этого рождаются чувства в их душе. А у Брюсова же, наоборот, мы видим понимание природы сквозь призму человеческих переживаний, лирический субъект является центральным, организующим началом стихотворения.

Характерно различие в понимании времени: брюсовская трактовка течения времени не совпадает с пониманием времени в японской философской мысли. Время в стихотворении поэта – своего рода «прямая», устремлённая из прошлого в будущее, которая не имеет ни начала, ни конца. И мы видим эту всеобъемлемость времени в данном стихотворении: «Над жизнью дни проходят, крутятся,/ Как небесные тучи. / В сердце на том же месте единое горе». Точно так же в стихотворении о цветении вишни, подобном первому снегу, последние строки намечают временную перспективу в будущее: в лето, осень и зиму.

В японской же традиции иное понимание времени. Мозговая Т.И. в своей статье писала о времени в философии синтеизма: «Время в синтоистском представлении всегда есть «теперь» (яп. – «нака-има» –

время между прошлым и настоящим). Снять измерение с пространства и времени – этой цели подчинено и дзэнское искусство» [Мозговая 2012: 154]. Отсюда следует, что вечность, в понимании японцев, ощущается как отдельное мгновение, постичь которое значит постичь её целиком.

Исходя из анализа текста, можно сделать вывод, что Брюсов, создавая свои танки и уты, отходит от традиции японского постижения мира, привнося в стихи свои, специфические черты. На основании этого можно сказать, что Валерий Брюсов переосмыслял японскую традицию, внося что-то важное и характерное для своей творческой индивидуализации, в частности, ощущение горечи от неумолимого хода времени, желание утвердить свое «я».

ЛИТЕРАТУРА

Бреславец Т.И. Очерки японской поэзии IX-XVII веков. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. – 237 с.

Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7-ми томах. Под общей ред. П.Г. Антокольского. Т. 2. М. «Худож. Лит.», 1973.

Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы отражения поэтического стиля // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. М., «Высшая школа», 1989.

Гиндин С.И. Валерий Брюсов / С.И. Гиндин // Русская литература рубежа веков (1890 – начало1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 3-62.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1996. – 587 с.

Мозговая Т.А. Небытийная природа времени в японской духовной традиции // Вестник ВГУ. Киев, 2012.

Цветаева М.И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. – 479 с.

REFERENCES

Breslavets T.I. Ocherki japonskoy poesii IX-XVII vekov. M.; Izdatelskaya firma “Vostochnaya literatura” RAN, 1994. – 237s.

Brusov V.Y. Sobr. soch.: v 7-mi tomah. Pod obschey red. P.G. Antokolskogo. T. 2. M. “Hudozh. Lit.”, 1973.

Veselovskiy A.N. Psichologicheskiy parallelizm I yego formi otrazhenia poetichescogo stila // A.N. Veselovskiy. Istoricheskaya poetika. M., “Visshaya shkola”, 1989.

Gindin S.I. Valeriy Brusov / S.I. Gindin // Russkaya literatura rubezha vekov (1890 – nachalo 1920-h godov). M.: IMLI RAN, Nasledie, 2001. s. 3-62.

Kvatkovskiy A.P. Poeticheskiy slovar. M.: Sov. Encikl., 1996. – 587 s.

Mozgovaya T.A. Nebitiynaya priroda vremeni v yaponskoy duhovnoy tradizii // Vestnik VGU. Kiev, 2012.

Zvetaeva M.I. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. – 479 с.

Науч. руководитель: Барковская Н.В., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Пуртова Татьяна Олеговна – студент третьего курса филологического факультета Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т. Космонавтов, 26.

E-mail: purtova.to@yandex.ru

Author’s information

Purtova Tatyana Olegovna – 3rd year student of Philologic Department of Ural State Pedagogical University.

Савина О.В.
Екатеринбург, Россия
ORCID 0000-0002-6321-7974
E-mail: savina-1999@bk.ru

УДК 821.161.1-1(Гумилев Н. С.)
DOI 10.26170/ufv19-04-11

СЕМАНТИКА ОБРАЗОВ ЖИВОТНЫХ И ПТИЦ В КНИГЕ Н.С. ГУМИЛЕВА «ЖЕМЧУГА»

Аннотация. Книга стихов «Жемчуга» вызвала неоднозначные оценки критиков-современников поэта. Г. Струве отмечал возросшее мастерство автора, Вяч. Иванов писал о преобладании эпического содержания над лирическим, а Росмер видел за внешней пестротой образов «пустоту души». Задача статьи состоит в анализе семантики и функций образов животных и птиц (на материале нескольких, избранных стихотворений) с тем, чтобы выявить характер и особенности лиризма в этой книге Гумилева. Методологической базой является сопоставительный и мотивный анализ, теория субъектной сферы лирики. Анализ стихотворений «Попугай», «Орел», «Кенгуру», «Охота», «Поединок» показал, что при косвенных формах выражения лирического переживания (через образ «другого») в «Жемчугах» развиваются важные для автора мотивы мотив смерти и воскрешения, мотивы искушения, демонические мотивы. Наблюдения над образом лирического субъекта, будь то животное, птица, девушка, «князь» приводят к выводу, что в трех разделах книги, обозначенных цветом жемчуга, нет последовательного развития мотивов, но происходит расщепление, углубление мотивов, заложенных уже в первом разделе «Жемчуг черный».

Ключевые слова: русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество, поэтические образы, животные, птицы, книги стихов, образ животных, поэтика модернизма

Savina O.V.
Ekaterinburg, Russia

SEMANTICS OF IMAGES OF ANIMALS AND BIRDS IN THE BOOK BY N.S. GUMILYOV "*ZHEMCHUGA*" ("*THE PEARLS*")

Abstract. A poetry book "Zhemchuga" ("The Pearls") sparked off multiple-valued eveluation of contemporary critics of a poet. G. Struve marked increased mastery of the author. V. Ivanov wrote about predominance of epical maintanance above lirical one, and Rosmer saw "empty soul" behind the montley images.The aim of this article is to analise the semantics and function of animal and birds' images on the basic of some poems to find out the main feature of Gumilyov's lirics in this book. Methodological base is comparative and reasonal analysis, theory of subject sphere of lirics. Analysis of poems "A parrot", "An eagle", "A kangaroo", "Hunting", "A duel" showed that using indirect forms for expressing lirical emotions through "another" image made it possible to develop author's important motives of death and recreation, temptation and demonic motives in "Pearls". Observing lirical subject's image: an animal, a bird, a girl, "a prince" helps to draw a conclusion that all three chapters of the book, marked by pearl colour, don't contain consistant development of motives. At the same time we can find splitting and intensification of motives, used in the first chapter "Pearl Black".

***Keywords**:* Russian poetry of the begining of the 20th century, acmeism, animal images, poetics of modernism

Книга Н.С. Гумилева «Жемчуга» была издана в 1910 году. Если предыдущая книга («Романтические цветы») оценивалась Г. Струве как ученическая, то «Жемчуга», по мнению рецензента – это новый этап в развитии поэта. В.Я. Брюсов же писал: «...в своих новых поэмах он в значительной степени освободился от крайностей своих первых созданий и научился замыкать свою мечту в более определенные очертания. Его видения с годами приобрели больше пластичности, выпуклости» [цит. по: Гумилев 2000: 362]. Вяч. Иванов отмечал в этой книге доминирование эпического плана над лирическим и пытался предугадать дальнейшее движение творчества Гумилёва: «…когда действительный, страданьем и любовью купленный опыт души разорвет завесы, еще обволакивающие перед взором поэта сущую реальность мира, тогда разделятся в нем "суша и вода", тогда его лирический эпос станет объективным эпосом, и чистою лирикой – его скрытый лиризм, –

© Савина О.В., 2019

тогда впервые будет он принадлежать жизни…» [цит. по: Гумилев 2000: 366].

Существенно отличается рецензия Росмера. Автор дает «Жемчугам» отрицательную оценку: «За яркостью формы – пустота души, которой нечего сказать. За пестрыми обложками стихотворных сборников – вялость и бедность, бескровная изысканность, утонченность без тонкости. За пестрой обложкой книги Н. Гумилева больше 150 страниц стихов. Здесь и античность, и средневековье, и Азия, и Африка, и раджи, и маги, и маркизы, и конквистадоры и больше 60 разных зоологических названий, – нет только биения живого сердца…» [цит. по: Гумилев 2000: 375]. Росмер слишком поверхностно подошёл к образному строю «Жемчугов». Книга «Жемчуга» содержит в себе достаточно глубокие стихотворения, в которых встречаются мотив смерти и воскрешения, мотивы искушения, демонические мотивы.

Цель статьи – проанализировать поэтику и семантику образов животных и птиц в избранных стихотворениях из книги «Жемчуга» Н.С. Гумилева.

Первый раздел книги называется «Жемчуг черный», он самый мрачный. В этом разделе есть стихотворение «Попугай», написанное в форме сонета, что характерно для Гумилева, стремившегося сохранить «память жанра».

Я – попугай с Антильских островов,
Но я живу в квадратной келье мага.
Вокруг – реторты, глобусы, бумага,
И кашель старика, и бой часов.
Пусть в час заклятий, в вихре голосов
И в блеске глаз, мерцающих, как шпага,
Ерошат крылья ужас и отвага
И я сражаюсь с призраками сов...
Пусть! Но едва под этот свод унылый
Войдет гадать о картах иль о милой
Распутник в раззолоченном плаще, –
Мне грезится корабль в тиши залива,
Я вспоминаю солнце... и вотще
Стремлюсь забыть, что тайна некрасива.

[Гумилев 1990: 105]

Субъект данного стихотворения – экзотическая птица, но живет «под сводом унылым», в тесной келье волшебника-«мага»; окружает его не цветущая природа, а колбы и реторты, что следует из первого катрена. Второй катрен сгущает атмосферу страха и демонизма: заклятья, ужас, призраки сов… Однако попугай готов все это терпеть, поэтому дважды повторяется восклицание «Пусть». Почему? Потому что

изредка в келье мага появляется «распутник» (Дон Жуан, можем мы предположить, так как предыдущее стихотворение как раз посвящено Дон Жуану) – и тогда, в ударной развязке сонета, попугай грезит о море, о корабле в заливе, о солнце, хотя и отдает себе отчет в том, что «тайна некрасива». Образ попугая в этом стихотворении прочитывается как образ одинокого мечтателя, стремящегося забыть убогую реальность, оставаясь в ее плену.

По-другому раскрывается образ мечтателя-победителя в разделе «Жемчуг серый». В стихотворении «Орёл» гордый орел становится идеальным воплощением духовного порыва для Гумилева, может быть, даже автометафорой. Он летит ввысь, прочь от земли, чувствуя свободу:

Орел летел все выше и вперед
К Престолу Сил сквозь звездные преддверья.
И был прекрасен царственный полёт,
И лоснились коричневые перья.

[Гумилев 1990: 115]

Орёл «царственный», могущественный, свободный, гордый. Его прошлое остается загадкой:

Где жил он прежде? Может быть, в плену,
В оковах королевского зверинца,
Кричал, встречая девушку-весну,
Влюбленную в задумчивого принца.

[Гумилев 1990: 115]

Но его прошлое не имеет значения, как и та земная любовь, свидетелем которой он был, важно лишь настоящее, его стремление к солнцу. Ему не жаль жизни: он летит три ночи и три дня и умирает, «задохнувшись от блаженства». И теперь он – вечен, он вне сил земного притяженья, ему не грозит тленье. Что бы ни случилось на земле, его все эти катастрофы не касаются. Мертвый, он подобен небесному телу среди других метеоритов и звезд.

Стихотворение «Кенгуру» относится к разделу «Жемчуг розовый», в котором центральное место занимает мотив воскрешения земного мира. Семантика цвета имеет определенное значение. А.Белый в статье «Священные цвета» пишет: «Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности борьбы между Богом и дьяволом сопоставить с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет» [Белый 1694: 205]. Можно предположить, что Гумилев был знаком с символикой цвета, характерной для предыдущей генерации поэтов, ведь «Жемчуга» первоначально посвящались В.Я. Брюсову.

Книга «Жемчуга» состоит из трех разделов, и переход от жемчуга чёрного и серого к розовому можно связывать с обретением «Я» лирическим субъектом и его приближением к идеалу.

Лирический субъект в стихотворении «Кенгуру» – девушка, мечтающая о суженом – это герой-маска. Исследователь А.А. Чевтаев пишет: «В “Жемчугах” получает принципиальное значение присущее гумилевской поэтике в целом воплощение лирического субъекта в широком спектре разнородных персонажей, за каждым из которых имплицитно содержится событийный ряд мифологического, исторического или литературного контекста, каждый из которых индивидуализирован авторским сознанием Н. Гумилёва» [Чевтаев 2012: 23]. Таким образом, лиризм в этом стихотворении опосредованный, что побуждает внимательнее приглядеться и к деталям поэтического мира, в том числе, и к образу кенгуру.

Стихотворение начинается с момента пробуждения девушки: она полна сил и энергии, радостного ожидания нового и интересного:

Сон меня сегодня не разнежил,
Я проснулась рано поутру
И пошла, вдыхая воздух свежий,
Посмотреть ручного кенгуру.

[Гумилев 1990: 128]

Характерно, что это именно ручное экзотическое животное, ласковое и послушное. Начало стихотворения создает мягкую, светлую атмосферу любви и ласки. Стоит отметить перекличку первых строчек «Кенгуру» с «Ягуаром» из «Романтических цветов»:

Странный сон увидел я сегодня:
Снилось мне, что я сверкал на небе

[Гумилев 2019: 33]

Сновидческие мотивы, связанные с образами животных, сохраняются в творчестве Гумилёва.

Далее рисуется облик кенгуру, зверек (неуклюжий, смешной) вызывает в девушке умиление, ведь в ответ на ее ласки она встречает сильное чувство, «торжество»:

У него так неуклюжи ласки,
Но и я люблю ласкать его,
Чтоб его коричневые глазки
Мигом осветило торжество.

[Гумилев 1990: 129]

Но затем настроение героини меняется. Она «охвачена истомой», ведь кенгуру – игрушка, а она ждет своего героя. Кто он – остается неизвестным читателю, но можно предположить, что он не будет смешным и покорным.

Подобный герой рисуется в стихотворении «Охота», где подчеркивается смелость и сила «князя», побеждающего диких зверей:

Но не спастись ни в глубь, ни в высь,
Как змеи, стрелы понеслись.

[Гумилев 1990: 132]

Стихотворение «Охота» отличается динамикой и быстротой:

И белый конь, душа погонь,
Ворвался в стынущую сонь.
Удар копыт в снегу шуршит,
И зверь встает, и зверь бежит

[Гумилев 1990: 132].

Князь обладает особой силой, всемогуществом. Он и «наводит страх», и «ищет четкий след лисиц». Его власть подчеркивается мужскими окончаниями строк и парной рифмовкой, что создаёт чеканный ритм, обилием глаголов движения. Но всё же князю необходим отдых, однако его верный конь всегда готов к бою:

Но вечер ал, и князь устал,
Прилег на мох и задремал,
Не дремлет конь, его не тронь,
Огонь в глазах его, огонь.

[Гумилев 1990: 132].

Именно конь в данном стихотворении жаждет битвы. Он инициирует погоню и охоту. Такой «огненный» конь противопоставлен ручному кенгуру. В этих двух стихотворениях, «Кенгуру» и «Охота», можно отметить противоположность качеств: домашний – дикий, кроткий – жестокий, милый – огненный (яростный), что перерастает в пару женское – мужское (девушка – князь).

Эти оппозиции отчетливо сталкиваются в стихотворении «Поединок», написанном от лица мужчины:

В твоем гербе невинность лилий,
В моём – багряные цветы.

[Гумилев 1990: 91]

Стихотворение «Поединок» относится к разделу «Жемчуг чёрный», что определяет его специфику. В основе стихотворения лежит сюжет столкновения, борьбы, поэтому уже в первых строфах мы видим принцип антитезы:

В твоем гербе – невинность лилий,
В моем – багряные цветы.
И близок бой, рога завыли,
Сверкнули золотом щиты.

[Гумилев 1990: 91]

За противопоставлением «невинных лилий» и «багряных цветов» скрывается разница ценностных установок. «Традиционно “лилия” отождествляется с чистотой, невинностью, <...> ассоциируется с плодородием и эротической любовью из-за ее фаллоподобного пестика и специфического аромата», а также «белые лилии могут иногда символизировать смерть, так же как и чистоту, и их часто изображают как знак скорой смерти. Таким образом, значения, продуцируемые изображением на гербе героини, вскрывают ее внутренний мир, несущий угрозу лирическому герою», – пишет А. Чевтаев [Чевтаев 2012: 426].

Далее развертывается конфликт между героями:

Я вызван был на поединок
Под звуки бубнов и литавр,
Среди смеющихся тропинок,
Как тигр в саду, – угрюмый мавр

Ты – дева-воин песен давних,
Тобой гордятся короли,
Твое копье не знает равных
В пределах моря и земли.

[Гумилев 1990: 91]

Этот поединок характеризуется динамичностью, напряженностью. Герой подобен тигру, но и дева-воин – «сталь». В 6-ой строфе мы вновь наблюдаем противопоставление:

Клинки столкнулись, – отскочили,
И войско в трепете глядит,
Как мы схватились и застыли:
Ты – гибкость стали, я – гранит.

[Гумилев 1990: 91]

Кульминацией в стихотворении является гибель лирического героя. Он задыхается, его боль не имеет границ:

Я пал… и, молнии победней,
Сверкнул и в тело впился нож.
Тебе восторг – мой стон последний,
Моя прерывистая дрожь.

[Гумилев 1990: 92]

И всё-таки дева-воин признается в любви. Она возвышается, всё так же оставаясь чистой:

Люблю! Ты слышишь, милый, милый?
Открой глаза, ответь мне: «Да».
За то, что я тебя убила,
Твоей я стану навсегда.

[Гумилев 1990: 92]

В конце провозглашается невозможность любовного союза героев: герой умирает, а дева-воин оставляет его тело. Казалось бы, любовь побеждает после смерти героя, однако эта дева-воин покидает убитого, и он становится добычей алчного волка, даже не получив обряда погребения.

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк
[Гумилев 1990: 92]

Противостояние образа животных (ручной кенгуру, тигр, конь с «огненными глазами», нетерпеливо-жадный волк) эксплицируется как противопоставление мужского и женского начал, как в битве, так и в любви.

Таким образом, мы видим, как одно стихотворение тянет за собой другое. И «Кенгуру», и «Охота», и «Поединок» перекликаются своими мотивами. «Жемчуга» продолжают традиции композиции прошлых книг («Путь конквистадоров» и «Романтические цветы»): структурированность и «россыпь». «Принцип “россыпи”, внешней разбросанности, несобранности текстов, составляющих книгу, представляют собой “образ” целого, миромоделирующую метафору: мир – цветы, мир – жемчуга, распавшиеся, рассыпанные нити», – пишет А.А. Белобородова [Белобородова 2003: 15].

Стоит отметить, что в разделах «Жемчуг чёрный» и «Жемчуг розовый» преобладает косвенный лиризм: через образы птиц выражаются переживания земного плена и небесной свободы. Так, в стихотворении «Попугай» мы видим стремление уйти от жалкой, скудной реальности, а в «Орле» уже намечается попытка избежать неволи, появляется образ вечности. В третьем разделе, «Жемчуге розовом», главной темой становится уже тема поединка мужского и женского психотипов. Впрочем, эта тема намечена уже в «Жемчуге черном» и продолжена во втором разделе книги. Эта тема раскрывается благодаря противопоставлению образов животных: кенгуру противоположен коню с огненными глазами, князь (мужчина-воин), подобный тигру, обречен стать добычей алчного волка.

Образы животных и птиц – это не «внешняя необычайность», прикрывающая «пустоту содержания», как писал Росмер [цит. по: Гумилев 2000: 375]. Книга несёт в себе философскую-этическую проблематику, которая раскрывается благодаря поэтическому бестиарию. Именно образы животных и птиц помогают Н.С. Гумилёву раскрыть его лирического героя и показать его отношение к миру.

ЛИТЕРАТУРА

Баскер М. Ранний Гумилёв: путь к акмеизму. – СПб., 2000. 160 с.

Белобородова А.А. Книга стихов Гумилева как художественное целое («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга»). – Екатеринбург, 2003. 18 с.

Белый А. Священные цвета. // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1964. – С.201-210.

Брюсов В.Я. Н. Гумилев. Жемчуга. // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб., 2000. – С. 362 – 366.

Гумилев Н.С. : Pro et contra. – СПб., 2000. 666 с.

Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М.,1990. 383 с.

Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М., 1990. 447 с.

Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000. 704 с.

Росмер. Жемчуга Гумилева. // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб., 2000. – С. 375-377.

Струве Г.П. О четырех поэтах: Блок, Сологуб, Гумилев, Мандельштам. – Лондон., 1981. 187 с.

Чевтаев А. Стихотворение Н. Гумилёва «Поединок»: ценностно-смысловой статус героя в поэтическом нарративе // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2012. № 27. С. 425-430.

Чевтаев А. Типология нарратора в поэтической книге Н. Гумилева «Жемчуга»: идеологический аспект. – Новый филологический вестник, 2012. – С. 21-35.

REFERENCES

Basker M. Ranniy Gumilev: put' k acmeizmu – SPb., 2000. 160 s.

Beloborodova A.A. Kniga stihov Gumileva kak hudozhestvennoe celoe («Put' concvistadorov», «Romantichescie cveti», «Zhemchuga»). – Ekaterinburg, 2003. 18 s.

Beliy A. Svyaschennye cveta// Beliy A. Symvolism kak miroponimanie. – M., 1964. – S.201-210.

Bryusov V.Ya. N. Gumilev. Zhemchuga. // N.S. Gumilev: Pro et contra. Lichnost I tvorchestvo Nicolaya Gumileva v ocenke russcih misliteley i issledovatelei. Antologiya. – SPb., 2000. – S. 362-366.

Gumilev N.S.: Pro et contra. – SPb., 2000. 666 s.

Gumilev N.S. Pisma o russkoy poezii. – M.,1990. 383 s.

Gumilev N.S. Stihi. Pisma o russkoy poezii. – M., 1990. 447 s.

Lekmanov O.A. Kniga ob acmeisme I drugiye raboti. – Tomsk, 2000. 447 s.

Rosmer. Zhemchuga Gumileva. // N.S.Gumilev: Pro et contra. Lichnost I tvorchestvo Nicolaya Gumileva v ocenke russcih misliteley i issledovatelei. Antologiya. – SPb., 2000. – S.375-377.

Struve G.P. O chetyreh poetah: Blok, Sologub, Mandel'shtam. – London.,1981. 187 s.

Chevtaev A. Stihotvoreniye N. Gumileva «Poedinok»: cennostno-smyslovoi status geroya v poetichescom narrative // Izvestiya PGPU im. V.G. Belinskogo, 2012. № 27. S. 425-430.

Chevtaev A. Tipologiya narratora v poeticheskoy knige N. Gumileva «Zhemchuga»: ideologicheskiy aspect. – Novyi philologicheskiy vestnik, 2012. – S. 21-35.

Науч. руководитель: Барковская Н.В., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Савина Оксана Вадимовна – студент третьего курса, филологический факультет Уральского государственного педагогического университета

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т. Космонавтов, 26.

E-mail: savina-1999@bk.ru

Author’s information

Savina Oksana Vadimovna – 3rd year student, Department of Philology, Ural State Pedagogical University

Тарагара Ю.С.
ORCID: 0000-0002-1958-1090
Екатеринбург, Россия
E-mail: julite_s@mail.ru

УДК 821.161.1-1(Ахматова А. А.)
DOI 10.26170/ufv19-04-12

ТЕМА ПАМЯТИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. АХМАТОВОЙ «БЕЛЫЙ ДОМ»

Аннотация. В статье представлен анализ стихотворения А. Ахматовой «Белый дом», входящего в книгу стихов поэта «Белая стая» (1917 г.). В рамках анализа обозначены особенности творчества Ахматовой (в частности приведены точки зрения Н. Лейдермана, К. Мочульского и других исследователей), дана характеристика сборника «Белая стая». Образ дома становится сквозным образом в творчестве поэта, благодаря ему в стихах Ахматовой реализуется тема памяти. Стихотворение проанализировано с точки зрения мотивной структуры, субъектной и ритмико-мелодической организации, системы образов; рассмотрены детали поэтического мира текста, символика образов. В результате анализа сделаны выводы об особенностях метода Ахматовой, характеризующимся пристальным вниманием к действительности, деталям мира.

Ключевые слова: поэзия XX века, Первая мировая война, акмеизм, литература дома.

Taragara Yu.S.
Ekaterinburg, Russia

THE THEME OF MEMORY IN A. AKHMATOVA'S POEM "*BELYI DOM*" ("*THE WHITE HOUSE*")

Abstract. In this article the analysis of A. Akhmatova's poem "The White House" is presented. This poem is included in the book of poems named "The White Flock" (1917). In this work the features of Akhmatova's creativity are denoted (the views of N. Leiderman, K. Mochulskiy are referred), book "The White Flock" is characterized. The image of the house became an end-to-end image in poet's creativity. Because of it the theme of memory is appeared. The poem was analyzed from the point of the motive structure, the subjective and rhythmic-melodic organization, the systems of images. The details of the poetic world and the symbolic of images are considered. In the result of analysis, we made conclusions about Akhmatova's method which is characterized by the close attention to reality, the details of the world.

Keywords: poetry of XX century, the First World War, acmeism, literature of home

Творчество А. Ахматовой приходится на один из самых нестабильных периодов русской истории. Жизнь и творчество поэта (именно так называла себя А. Ахматова, стараясь отграничить свою поэзию от популярной в то время женской поэзии) были связаны с событиями Первой мировой войны, революции, годами репрессий (расстрелян был первый муж Ахматовой Н. Гумилев, арестован Н. Пунин, провел в заключении более 10 лет сын Л. Гумилев), Второй мировой войны – Анна Андреевна пережила блокаду Ленинграда, эвакуацию.

Именно поэтому в творчестве А. Ахматовой совмещены миг и судьба, темы любви и смерти, поиска своего места в мире, мужество и утонченная женственность одновременно.

Главными ценностями для Ахматовой были Свобода и Родина. Трагизм состоит в том, что «одна святыня без другой немыслима» [Лейдерман 2005: 144]: возможно, это и является объяснением того, что поэт не эмигрировала за границу вместе с интеллигенцией, а осталась жить в России как символ уходящей эпохи.

Ахматова в начале своего творческого пути относила себя к поэтам-акмеистам, отсюда можно говорить о сращенности ахматовской героини с историей, о пристальном внимании к деталям мира, конкретности образа, его вещественности.

© Тарагара Ю.С., 2019

Центральный персонаж лирики Ахматовой – человек с ощущением крайнего напряжения чувств. Героиня Ахматовой – «носительница вековечной печали» [Лейдерман 2005: 143], которая переживает выпавшую ей долю быть женой, матерью, поэтом своего поколения.

Источник трагизма её стихов в переживании как своей судьбы, так и судьбы уходящей России, в осознании зависимости истории страны и частной жизни человека. Отсюда же то состояние отчаяния, которым проникнута героиня Ахматовой, стремление оплакивать всю страну, «“от имени” всех людей, всех смертных, обреченных на уход» [Лейдерман 2005: 143].

По словам современников, жизнь Ахматовой практически всегда была чужда таких слов, как «обстановка», «уют», «комфорт». Причиной тому были привычная бедность, скорбная разлука, исторические катаклизмы. Но среди «бездомных» страниц её книг обнаруживаются бесконечно теплые, «домашние» строки. Чуковский в своих воспоминаниях об А. Ахматовой писал, что у нее был «***Дом***». И этот дом – «родина, родная русская земля», которому она «с юных лет отдавала свои самые светлые чувства». Из этих интимных чувств, произносимых еле слышным шепотом, и родился тот «витийственный, грозный голос... непобедимого народа» [Чуковский].

Ахматова действительно поэт, много пишущий о доме как таковом. Исследованием темы дома в творчестве Ахматовой занимались такие литературоведы, как К. Мочульский (подчеркивал «связь души» лирической героини с домом [Мочульский 2001: 360]), В. Виноградов (с точки зрения литературоведа, образ дома у Ахматовой – это своеобразные «ворота», представление о которых очень эмоционально для поэта, связано с её выбором между заграницей и родиной [Виноградов 2001: 265]). Тему дома у Ахматовой рассматривает и О. Рубинчик: в её работе сделан акцент на важность образа дома для Ахматовой и его повторяемость в стихах поэта разных периодов [Рубинчик 2007].

Это позволяет говорить об интересе *(поэзии)* Ахматовой к теме дома. Творчество поэта, обозначаемое Ф. Искандером «литературой дома» [Искандер 1999: 23], и помогает ей выйти на разговор с читателем о главных человеческих ценностях.

Показательным оказывается стихотворение А. Ахматовой «Белый дом» [Ахматова 2014: 82], в котором отразились основные мотивы и образы ахматовской лирики. Вот его текст:

Морозное солнце. С парада
Идут и идут войска.
Я полдню январскому рада,

И тревога моя легка.

Здесь помню каждую ветку
И каждый силуэт.
Сквозь инея белую сетку
Малиновый каплет свет.

Здесь дом был почти что белый,
Стеклянное крыльцо.
Столько раз рукой помертвелой
Я держала звонок-кольцо.

Столько раз… Играйте, солдаты,
А я мой дом отыщу,
Узнаю по крыше покатой,
По вечному плющу.

Но кто его отодвинул,
В чужие унес города
Или из памяти вынул
Навсегда дорогу туда…

Волынки вдали замирают,
Снег летит, как вишневый цвет…
И, видно, никто не знает,
Что белого дома нет.
Лето 1914 г., Слепнево

Главная тема стихотворения – тема потери дома, которая позволяет не только определить причастность Ахматовой к тому или иному типу литературы (хотя определение это вполне условно), но и проследить, как всемирная история проецируется на частную жизнь человека и глубоко осмысливается лирической героиней ахматовской лирики.

Понимание значения и смысла стихотворения требует включения более широкого контекста истории его написания. «Белый дом» был написан в 1914 году в Слепнево – имении семьи Гумилевых. В Слепнево Ахматова не была счастлива: она провела там предвоенные и военные годы. Время Первой мировой войны было действительно сложным для семьи Ахматовой. Николай Гумилев был на фронте, денег не хватало, в своих письмах к мужу Николаю Гумилеву Ахматова писала: «Думаю, что нам будет очень трудно с деньгами осенью. У меня ничего нет, у тебя, наверно, тоже. С «Аполлона» получишь пустяки. А нам

уже в августе будут нужны несколько сот рублей. Хорошо, если с «Четок» что-нибудь получим. Меня это все очень тревожит» (17 июля 1914). Предчувствие беды не покидало Ахматову. Разрыв со «старым» миром ощущался и ею: «На этот раз расставание в Петербургом оказалось вечным. Мы вернулись не в Петербург, а в Петроград, из XIX века сразу попали в XX, все стало иным, начиная с облика города» [Ахматова 1998: 238]. Все же Слепнево для Ахматовой стало любимым краем. Здесь, как писала Анна Андреевна, все было похоже на «девятнадцатый век, чуть не в пушкинское время», особенно зимой – «сани, валенки, медвежьи полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сугробы, алмазные снега». Все это привлекало поэта, давало силы пережить страшные события. Именно так укрепилась духовная связь поэта с родной землей, «в деревне голос музы был лучше слышен» (не случайно в Слепнево были написаны одни из лучших её стихотворений о родине: «Июль 1914», «Памяти 19 июля 1914», «Бессмертник сух и розов. Облака…», «Приду туда, и отлетит томленье»). [Ахматова 2014]. Слепневский пейзаж дал толчок написанию дальнейшим патриотическим стихам, созданным уже в годы Великой Отечественной войны: усадебный фон, написанный в Слепневе, говорит о любви поэта не только к этому месту, но и к стране в целом.

В Слепнево Ахматова прожила семь лет, в её записных книжках сохранилась фраза: «Слепнево в 1911-1917. Его огромное значение в моей жизни» [цит. по Куприянову]: действительно имение Гумилевых в биографии Ахматовой занимает большое место (как Париж или Петербург), ставшее для автора выходом «из тесных домов Петербурга на просторы России» [Куприянов 1989].

Стихотворение «Белый дом» входит в книгу А. Ахматовой «Белая стая», вышедшей в 1917 году. Книга была встречена критикой восторженно. К. Чуковский отмечает, что «даже тогда..., в своей юной поэзии, она преуспела», затронула очень важные темы – «темы бедности, сиротства, скитальчества», пережив потери лирически, так, как переживала позднее своё горе [Чуковский 1967]. Перед самым выходом сборника «Белая стая» О. Мандельштам писал, что «в последних стихах Ахматовой происходит перелом», теперь она стремится к «религиозной простоте и торжественности»: «после женщины настает черед жены» [Мандельштам 2010: 44].

«Резкий перелом ахматовского творчества» отмечает и К. Мочульский. На его взгляд, это изменение связано с пристальным вниманием автора к явлениям русской действительности 1914-1917 годов. В сборнике прослеживаются прежние глубокие интимные переживания, присущие героине ахматовских стихов, изменчивые настроения и эмоции. «Белая стая» примечательна и тем, что в ней

впервые появляются образы Родины, войны, «слышится тихий шепот молитвы» [Мочульский 1989]. Так вырабатывается особый ахматовский стиль, наделенный религиозным пафосом, представленный читателю в форме размышления, молитвы.

Рассмотрим, как особенности метода Ахматовой реализуются в стихотворении «Белый дом».

Мотивная структура стихотворения «Белый дом» позволяет выявить тематическую основу стихотворения. *Тема памяти* развертывается в в стихотворении через обращение лирической героини к прошлому («Здесь помню каждую ветку…»), своеобразных атрибутов, создающих в тексте мотив воспоминания («силуэт»). В третьей строфе представлен эпизод из прошлого: героиня вспоминает облик дома, то, как «держала звонок-кольцо». Мотив смерти, появляющийся в данной строфе благодаря словосочетанию «рукой помертвелой», вводит в контекст стихотворения *тему судьбы поколения.* Дальнейшая серия ситуаций – невозможность отыскать дом («а я мой дом отыщу»… «белого дома нет»), подверженность забвению («или из памяти вынул навсегда дорогу сюда»), разруха («но кто его отодвинул») актуализирует присутствие в тексте *темы уходящей эпохи.*

Лирический сюжет разворачивается не только в рамках действительного – особенностью стихотворения является обращение к прошлому. Именно такая временная организация позволяет глубже понять образ переживания. Конфликт лирического произведения заключается в столкновении нового мира и старого. Частная жизнь героини, её интимные переживания рисуются автором на фоне большой истории: на первый план выходит внутренний мир героини, она предчувствует Первую мировую войну, образ которой вводится имплицитно через образ войска. «Белый дом» представляет собою зарисовку размышлений и чувств героини: от «легкой тревоги» к ощущению дисгармонии, разлада, хаоса мира.

Поэтический мир стихотворения представлен различными деталями пространства и времени**.** Пространство организуется благодаря пейзажной зарисовке. Перед читателем открывается «январский полдень». Начало стихотворения, представленное словосочетанием «морозное солнце», отсылает к пушкинскому стихотворению «Зимнее утро» (или к стихотворению современника Ахматовой О. Мандельштама «“Мороженно!” Солнце. Воздушный бисквит» (1914 г.) из книги «Камень», в котором тоже обнаруживаются аллюзии на Пушкина). Так задается автором оптимистичный тон, однако ожидания чего-то хорошего и светлого размываются уже во второй строке, в которой появляется образ идущего войска (на звуковом уровне создается с помощью аллитерации звука [д] – «С парада идут и идут войска»).

Время в стихотворении упорядочено возвратным отношением настоящего к прошлому, то есть отношением памяти. В тексте показано настоящее время, близкое героине, на что указывают глаголы настоящего времени («идут и идут»); прошлое показано сквозь призму взгляда лирической героини (картинка передается за счет глаголов «помню», «был», «держала» и т.п.).

Образ дома оказывается значимым в тексте (не случайно слово дом вынесено в заглавие произведения). Его образ близок уже представленным в лирике Ахматовой образам и мотивам. Ранние стихи не чужды пространства комнаты («Вечерняя комната», «Я пришла к поэту в гости…»), порога и крыльца. Автор использует прием обытовления пространства: в тексте присутствуют такие подробности, как звонок-кольцо, покатая крыша, вьющийся плющ.

Для Ахматовой дом – особая ценность. Для поэта важно изображение дома, его атрибутики – окон, дверей, горницы, крыльца; окружения – веранды, сада. Домашний уклад для героини ахматовской лирики непременно связан с гармонией. В стихотворении «Белый дом» главный образ лишен тех смыслов, что Ахматова вкладывала в его образ в других стихах. Здесь «гармония дома» нарушена, доказательством чего становится семантика белого цвета (белый употребляется не только в прямом значении, «белый дом» выступает в данном тексте как эпитет, приобретая новые смысловые оттенки). Благодаря цвету предмет в поэзии Ахматовой «оживляется». Акмеистический мир всегда насыщен цветовыми переживаниями. По мнению Г. Скороспелкиной, *белый* в поэтике Ахматовой олицетворяет боль [Скороспелкина 2001: 142]. Семантика белого цвета связана с ощущением катастрофического хода истории. Это действительно отвечает общей концепции стихотворения: образ переживания в нем создается благодаря запечатлению той эмоции, что олицетворяет цвет, и эта эмоция – потрясение.

Восприятие белого цвета в данном стихотворении, конечно, связано и с его семантикой в контексте всего сборника (отметим, что данный цвет фигурирует в названии книги – «Белая стая»). Символика белого цвета у Ахматовой восходит и к библейской традиции (неслучайно в стихах данной книги присутствуют образы белой птицы, голубя, стаи, что ассоциируются со смирением, скорбью, жертвенностью и темой искупления).

Исходя из этого, мы можем говорить о том, что образ дома связан с мотивами святости и чистоты. Белый цвет наполняет стихотворение, поскольку в произведении присутствуют такие детали, как «январский полдень» (предполагается, что данное время насыщено белизной – яркий свет, снег вокруг), «белая сетка инея», дважды повторяющееся

словосочетание «белый дом», летящий снег («Снег летит, как вишневый цвет…»).

В стихотворении появляется еще один цвет – красный, имплицитно вводимый автором в текст через эпитет *малиновый свет (т.е. кровавый)*. Оппозиция цветообозначения усиливает драматизм ситуации. Глагол «каплет» способствует нарастанию психологического напряжения: словно *капли крови* просачиваются сквозь белые ветви, видимые героиней (так еще более усиливается присутствие в тексте образа войны, разрушения).

Данные наблюдения (вышеупомянутые образы войска, солдат, дома, дата написания стихотворения 1914 год, общее настроение лирического произведения, семантика цвета) позволяют говорить о том, что «Белый дом» – это стихотворение о предчувствии трагического будущего своей родины.

Ритмическая организация «Белого дома» является подтверждением общего тона стихотворения. Стихотворение написано дольником – размером, рождающим диссонанс. Основой дольника у Ахматовой в данном стихотворении становятся два размера – амфибрахий и хорей. Подобное сосуществование двусложного и трехсложного размеров, их свободное комбинирование говорит об отсутствии гармонии как в душе героини, так и в мире.

В стихотворении дольник использован не случайно: плавный распев амфибрахия, сочетаясь с хореем, в данном тексте более напоминает ритм марша (на лексическом уровне он достигается за счет слов «идут и идут», «с парада», «рада», «играйте», «солдаты»; на звуковом – с помощью чередований звуков [д], [т], сонорного [р]).

Взволнованный хорей и более легкий амфибрахий указывают на *неопределенность*, которая царит в поэтическом мире текста: героиня оказывается на пороге – между прошлым и будущим, между новым и старым. Бесприютность и потерянность – то, что свойственно эпохе начала XX века.

Итак, для Ахматовой как для поэта «литературы дома» поиск гармонии в мире начинается с поиска уюта в доме. В «Белом доме» главной является тема памяти: человек, даже находясь в мире сменяемых ценностей и разрушения, не должен забывать о главном – о доме. Забвение страшно для А. Ахматовой («но кто его отодвинул…или из памяти вынул», – *скорбит* лирическая героиня по уходящей эпохе). Значение образа дома расширяется в стихотворении не только за счет цветовой семантики, но и за счет того смысла, которым наделяет его поэт. Дом – это не просто место, где живет человек, это место его воспоминаний, часть его души. Пророческий дар Ахматовой, о котором говорила она сама («Я гибель накликала милым…»), о котором гово-

рят критики, реализуется здесь в полной мере: в стихотворении через ситуацию потери дома показано предчувствие исчезновения прежней родины – дореволюционной России.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова А. Коротко о себе // Собрание сочинений: в 6 т. М., 1998. Т. 5 – с. 238.

Ахматова А.А. Слепнево в письмах // Литературная карта Тверского края. URL: http://litmap.tverlib.ru/ahmatova/slepnevo_pisma.html (дата обращения 05.11.2019).

Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы // Анна Ахматова. – М.: Эксмо, 2014. – 352 с.

Виноградов В. О символике А. Ахматовой // Анна Ахматова: pro et contra, т. 1. – СПб., 2001. – с. 264-265.

Искандер Ф.А. Ласточкино гнездо. Проза. Поэзия. Публицистика. – М.: Фортуна Лимитед, 1999. – 440 с.

Куприянов Д.В. Слепнево и Бежецк в жизни поэта // Анна Ахматова в Тверском краю, 1989 // Московский рабочий. URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/kupriyanov-slepnevo-i-bezheck.htm (дата обращения: 20.10.2019).

Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. – СПб.: Златоуст, 2005. – С. 142 – 170.

Мандельштам О.Э. О современной поэзии (К выходу «Альманаха муз») // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. — М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. — С. 44.

Мочульский К. Анна Ахматова “Anno Domini” // После всего, 1989 // Издательство МПИ. URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/mochulskij-ahmatova-anno-domini.htm (дата обращения: 13.10.2019).

Мочульский К. Поэтическое творчество Анны Ахматовой // Анна Ахматова: pro et contra, т. 1. – СПб.: 2001. С. 359 – 361.

Рубинчик О. «Но где мой дом…». Тема дома у Ахматовой // Toronto Slavic Quarterly, 2007, № 20. URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/rubinchik-no-gde-moj-dom-tema-doma.htm (дата обращения: 10.10.2019).

Скороспелкина Г.С. Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой // Анна Ахматова: поэтика, российский и европейский контекст. – СПб.: 2001. – С. 139 – 154.

Чуковский. К.И. Анна Ахматова // Современники: Портреты и этюды, 1967 // Молодая гвардия URL: https://e-libra.ru/read/235945-sovremenniki-portrety-i-etyudy.html (дата обращения: 15.10.2019).

REFERENCES

Ahmatova A. Korotko o sebe // Sobranie sochinenij: v 6 t. M., 1998. T. 5 – s. 238.

Ahmatova A.A. Slepnevo v pis'mah // Literaturnaya karta Tver-skogo kraya. URL: http://litmap.tverlib.ru/ahmatova/slepnevo_pisma.html (accessed 05.11.2019).

Ahmatova A.A. Stihotvoreniya i poemy // Anna Ahmatova. – M.: Eksmo, 2014. – 352 s.

Vinogradov V. O simvolike A. Ahmatovoj // Anna Ahmatova: pro et contra, t. 1. – SPb., 2001. – s. 264-265.

Iskander F.A. Lastochkino gnezdo. Proza. Poeziya. Publicistika. – M.: Fortuna Limited, 1999. – 440 s.

Kupriyanov D.V. Slepnevo i Bezheck v zhizni poeta // Anna Ahmatova v Tverskom krayu, 1989 // Moskovskij rabochij. URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/kupriyanov-slepnevo-i-bezheck.htm (accessed: 20.10.2019).

Lejderman N.L. Bremya i velichie skorbi («Rekviem» v kontekste tvorcheskogo puti Anny Ahmatovoj) // S vekom naravne. Russkaya literaturnaya klassika v sovetskuyu epohu: Monograficheskie ocherki. – SPb.: Zlatoust, 2005. – S. 142 – 170.

Mandel'shtam O.E. O sovremennoj poezii (K vyhodu «Al'manaha muz») // Mandel'shtam O.E. Poln. sobr. soch. i pisem: v 3 t. — M.: Progress-Pleyada, 2010. T. 2. — S. 44.

Mochul'skij K. Anna Ahmatova “Anno Domini” // Posle vsego, 1989 // Izdatel'stvo MPI. URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika /mochulskij-ahmatova-anno-domini.htm (accessed: 13.10.2019).

Mochul'skij K. Poeticheskoe tvorchestvo Anny Ahmatovoj // Anna Ahmatova: pro et contra, t. 1. – SPb.: 2001. S. 359 – 361.

Rubinchik O. «No gde moj dom…». Tema doma u Ahmatovoj // Toronto Slavic Quarterly, 2007, № 20. URL: http://ahmatova.niv.ru/ ahmatova/kritika/rubinchik-no-gde-moj-dom-tema-doma.htm (accessed: 10.10.2019).

Skorospelkina G.S. Arhetip cveta v poetike A. Ahmatovoj // Anna Ahmatova: poetika, rossijskij i evropejskij kontekst. – SPb.: 2001. – S. 139 – 154.

Chukovskij. K.I. Anna Ahmatova // Sovremenniki: Portrety i etyudy, 1967 // Molodaya gvardiya URL: https://e-libra.ru/read/235945-

sovremenniki-portrety-i-etyudy.html (accessed: 15.10.2019).

Науч. руководитель: Багдасарян О.Ю., к. филол. наук, доц.

Данные об авторе

Тарагара Юлия Сергеевна – студент Института филологии и межкультурной коммуникации. Уральский государственный педагогический университет

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: julite_s@mail.ru

Author's information

Taragara Julia Sergeevna – student of the Institute of Philology and Intercultural Communication. Ural State Pedagogical University

Ерошевская М.В.
ORCID: 0000-0003-2208-8253
Кемерово, Россия
E-mail: m_eroshevskaya@mail.ru

УДК 821.161.1-1(Одоевцева И.)
DOI 10.26170/ufv19-04-13

ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЕ СКРЕПЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ И. ОДОЕВЦЕВОЙ «ДВОР ЧУДЕС»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению поэтической книги Ирины Одоевцевой «Двор чудес» в аспекте циклизации. Изучение литературоведческих концепций, раскрывающих сущность и специфику этого явления в лирике, позволило нам провести анализ поэтики циклизации лирической книги «Двор чудес» и выявить в ней циклообразующие скрепы. Так, стихотворения взаимодействуют посредством поэтики заглавия, мотивно-тематического комплекса, сквозных образов, субъект-объектной организации и метасюжета. В поэтике заглавия содержится аллюзия на парижский Двор чудес, которая обусловливает два плана рассмотрения стихотворений сборника: реальный и чудесный. В основе чудесного обнаруживается потребность в чуде, которое реализуется в любви, в творчестве, в справедливости. Основу мотивного комплекса чудес составляют мотивы сна, превращения, посредничества, колдовства. Чудо реализуется в мотивах любви и творчества. Ключевыми чудесными образами являются лирическая героиня, луна, рыжая кошка, Поэт, ночь, чёрные вороны / ворона, чёрт, огонь. Эти мотивы и образы направлены на формирование фантастического начала и обусловлены феноменологией ирреального. Циклообразующая связь между стихотворениями сборника обеспечивается также благодаря субъект-объектной организации. На этом основании выделяется три несобранных цикла, которые оформляются в поэтическую книгу посредством метасюжета.

Ключевые слова: Ирина Одоевцева, циклизация, книга стихов, цикл, образ, мотив

Eroshevskaya M.V.
Kemerovo, Russia

CYCLIC-FORMING BONDS IN THE POETIC BOOK OF I. ODOEVTSEVA “DVOR CHUDES” («THE YARD OF MIRACLES»)

Abstract. The article is devoted to the consideration of the poetic book of Irina Odoevtseva “Yard of miracles” in the aspect of cyclization. The study of literary conceptions, revealing the essence and specificity of this phenomenon in the lyrics, allowed us to analyze the cyclization poetics of the lyric book “Yard of Miracles” and identify cyclic-forming bonds in it. So, poems interact through the poetics of the title, motive and thematic complex, end-to-end images, subject-object organization and metaplot. The poetics of the title contains an allusion to the Paris yard of Miracles, which determines two plans for the consideration of poems in the collection: real and fantastic. At the core of the miraculous is the need for a miracle, which is realized in love, in creativity, in justice. The motive complex of miracles is based on the motives of sleep, transformation, mediation, witchcraft. A miracle is realized in the motives of love and creativity. The key miraculous images are the lyrical heroine, the moon, the red cat, the Poet, night, black crows / crow, heck, fire. These motives and images are aimed at the formation of a fantastic beginning and are due to the phenomenology of the mythical. The cyclic connection between the poems of the collection is also provided thanks to the subject-object organization. On this basis, three cycles are distinguished. They are made into a poetry book through a metaplot.

Keywords: Irina Odoevtseva, cyclization, lyrical book, cycle, image, motive

Для литературы начала XX столетия характерна активизация процессов циклизации в лирике. Исследуя цикл, литературоведы сталкиваются с рядом проблем: возникают вопросы о механизме взаимодействия стихотворения и ансамбля, о роли циклообразующих скреп, об основаниях выделения ключевого стихотворения. Особое внимание исследователи уделяют циклообразующим связям, возникающим между стихотворениями. Наиболее актуальными среди них оказываются заглавие, предисловие (например, у В. Брюсова, А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого), «ключевые слова» (лейтообразы) и лексические скрепы, тема, система опорных стихотворений, лирический сюжет, форма лирического дневника, музыкальная форма, мотивный комплекс, субъект-объектная организация, симво-

© Ерошевская М.В., 2019

лика и т. д. Цикл (в широком значении) как функционирующая система может быть описан только с учётом всех возможных в нём связей. Так, стихотворение в цикле является определённым элементом, а сам цикл представляет собой систему взаимосвязанных элементов. «Поэтому принципиально важную роль играют циклообразующие связи между отдельными стихотворениями» [Фоменко 1992: 20].

Циклизация даёт возможность воплощения системы авторских взглядов в лирике, т.е. концепции. «Концептуальность и есть основа жанрового содержания цикла и книги стихов» [Фоменко 1992: 19]. Последние представляют собой основные формы циклизации. Выбирая один из вариантов организации стихотворений, автор реализует свой замысел. Граница между книгой стихов и циклом достаточно зыбкая, поэтому в разное время эти понятия то отождествлялись, то дифференцировались. Главное отличие лирической книги от цикла заключается в том, что она выражает не одну грань мировоззрения автора, а целостный взгляд на мир. Если книга стихов ставит перед собой множество задач, стремится к всеохватности жизни, то в цикле установка поэта конкретизуется: «воплощается отношение лишь к одной из сфер бытия, к одной проблеме» [Фоменко 1992: 22]. Так, исчерпывающим определением книги стихов представляется следующее: лирическая книга – «издание, полиграфически овеществляющее концептуально-этапный поэтический комплекс стихотворений и циклов-разделов, структурированный по замыслу автора как художественное единство, как системно-образное выражение его индивидуального метода, его лица, его мировидения» [Мирошникова 2004: 49].

Опираясь на теоретические разработки феномена циклизации Н.В. Барковской, У.Ю. Вериной, Л.Д. Гутриной, М.Н. Дарвина, В.Ю. Жибуль, Е.Л. Ляпиной, О.В. Мирошниковой, И.В. Фоменко и др., в исследуемом нами поэтическом сборнике Ирины Одоевцевой «Двор чудес» мы обнаруживаем циклообразующие связи. Главными скрепами стихотворений сборника являются поэтика заглавия, мотивно-тематический комплекс, сквозные образы, субъект-объектная организация и метасюжет. Это позволяет нам предположить, что «Двор чудес» представляет собой книгу стихов. Поэтический сборник является авторским определением жанра.

Заглавие сборника отражает специфику его образного ряда и мотивно-тематического комплекса. Образ двора ориентирует на нечто обыденное, бытовое, а чудеса – на явления, невозможные в реальности и неподвластные будничному сознанию. Развёртка чудесного в сборнике не исключает и реальную составляющую. Напомним, что она заявлена в заглавии через образ двора. Кроме того, в нём содержится аллюзия на парижский Двор чудес. Он представлял собой квартал ни-

щих и бродяг. Прося подаяния, они изображали больных и увечных, хотя зачастую были физически здоровыми людьми. Ночью в квартале мнимые увечья как бы чудесным образом исчезали, поэтому Дворы чудес получили такое название. В русской культуре эта реалия стала известной благодаря роману «Собор Парижской богоматери» В. Гюго. В отечественной традиции рубежа XIX-XX веков был аналог французского Двора чудес, широко известный всей России благодаря знаменитому очерку В. Гиляровского. Он представил читателям Хитров рынок в Москве, в народе именуемый Хитровка.

Ярким образчиком нравов Двора чудес стало наиболее известное произведение Ирины Одоевцевой – «Баллада о толчёном стекле». Георгий Иванов отметил, с одной стороны, её современность и злободневность, а с другой – мистичный фон повседневных событий. Баллада получила отклик, поскольку отвечала духу эпохи революционной России. Установка Двора чудес на выживание любой ценой становится реальностью того времени, а его герои узнаются в одном из самых знаковых произведений начала XX столетия – в поэме А. Блока «Двенадцать», где красногвардейцы наделены чертами уголовников:

«Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок чёрные ремни
Кругом – огни, огни, огни...

В зубах цигарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!» [Блок 2008: 8]

И если жизнь и литературные произведения создают ощущение, что в государстве, где нет законов и неоткуда ждать наказания, нивелируются принципы общежития людей, то в своём сборнике Одоевцева, совмещая линию социального и чудесного, решает эту проблему. Так, в «Балладе о толчёном стекле» герой осмеливается на обман, достойный Двора чудес. Ради корысти он подмешивает толчёное стекло в соль, из-за чего погибают семь человек. Но в произведении преступление не остаётся безнаказанным. Возникает высшая сила, которая вершит возмездие над грешным героем. Происходит пересечение чудесного и чудного: чудо справедливости совершают мистические Чёрные вороны и тем самым восстанавливают гармонию. К образу карающей инобытийной силы Одоевцева апеллирует и в «Балладе о том, почему испортились в Петрограде водопроводы», в которой беспечный чиновник оказывается равнодушным к собственной судьбе, как и жители Двора чудес. Герой, не разобравшись, подписывает ордер на галоши, который на самом деле является договором с чёртом. В балладе «Луна» также при-

сутствует мотив возмездия, раскрывающийся в чудесном авантюрном сюжете. Граф убивает в лесу рысь, шкура которой «красна, как медь», а глаза – зелёные. Ночью она является к нему в образе таинственной рыжеволосой и зеленоглазой девушки, которую он соблазняет. Наяву, когда граф женится на другой, в зале неожиданно появляется незнакомка из сна, и он вновь её обольщает. За это его убивает брат прекрасной девушки – Чёрный рыцарь. Так граф наказывается за обман незнакомки и предательство невесты. Молитва лирической героини к Пресвятой Деве в финале произведения является прорывом из демонических чудес в сакральное чудо: «Ночь, только ночь, и ночная тишь. Пресвятая Дева, молитву услышь!» [Одоевцева 1998: 67]. В балладе «Три совета» героине воздаётся за обращение к колдовству, за дерзкую попытку повлиять на судьбу другого человека и свою собственную нечестным способом. Смерть Егоровны в финале восстанавливает гармоничное мироустройство. Но при этом высшая сила сострадает угнетённым и оскорблённым в «Балладе об извозчике».

Социальное и чудесное, реальное и фантастическое, сосуществуя в поэтическом сборнике наравне, начинают взаимодействовать. В связи с этим особый интерес представляет смещение мотивов и образов из реального пространства в ирреальное. Так, баллады зачастую начинаются с повседневных событий, происходящих в реальном хронотопе. Затем обнаруживается сюжетный слом: герой сбивается с пути, и это разрушает границу между потусторонним миром и посюсторонним. Таким образом события выстраиваются в «Балладе о толчёном стекле», в «Балладе об извозчике», в «Балладе о том, почему испортились в Петрограде водопроводы». По-другому организованы «Баллада о Роберте Пентегью», баллады «Три совета» и «Луна». В них изначально присутствует мистическая заданность, которая обусловливает развитие чудесного сюжета. С установки на чудеса начинаются и стихотворения с элементами баллады. В них реальность практически нивелируется либо служит фоном для развития чудесных событий. В последнем случае появляется контраст, высвечивающий различия инобытийного пространства и земного. Акцент на изображение чудесного усиливает противоположность этих измерений. Например, в стихотворениях «За старой сосной зеленела скамья…», «Сон», «Он сказал: “– Прощайте, дорогая!..”», «Саламандра». Так, ирреальность и реальность существуют параллельно, а в «Саламандре» они даже воздействуют друг на друга. Грань между ними легко преодолима. Отсутствует реальное пространство в стихотворениях «Дрожит и стынет…», «Отрывок», хотя внутри них очевидна граница между жизнью и смертью как двумя противоположными мирами. Исключая посюстороннее измерение, Одоевцева раскрывает и расширяет потустороннее. При этом она использует не только ранее встречавшиеся

чудесные мотивы и образы, но дополняет их новыми. Так, например, в стихотворении «Отрывок» наряду с уже известными мотивами любви, смерти, двоемирия и образами ночи, огня возникают новые – мотив искушения и образы Летучей мыши и крови. Чудесное представлено и в стихотворениях «Памяти Гумилёва», «Ты заснул тревожным сном…», «С луны так сладостно и верно веет…», «Поэт», «Под окном охрипшая ворона…». В этих поэтических текстах важен образ лирической героини, так как она обладает чудесными способностями. Это позволяет ей существовать как в ирреальности, так и в реальности. Более того, испытываемые ею чувства при пересечении границы тоже обретают необычайные свойства. В стихотворениях инобытие и действительность, чудесное и обыденное переплетаются ещё больше. Любое реальное переживание лирической героини выводит её в инобытийное пространство. То же характерно и для стихотворений с элементами баллады.

Таким образом, поэтика заглавия обусловливает два плана рассмотрения стихотворений сборника: реальный и чудесный. Социальная линия воплощена, главным образом, в балладах. Стихотворения же связываются не только социальной, реалистической проблематикой, но и чудесным мотивным комплексом. В сборнике чудеса представляют демонический план, а чудо – сакральный. При этом линия чудес всегда выходит к чуду. Таким образом, формируется жизнеутверждающий пафос, торжество гармонии над хаосом.

Тем не менее, чудеса и чудо составляют поэтику чудесного в сборнике. Она репрезентируется через соответствующие мотивы и образы, а также посредством темы переживания чуда, представленной мотивами творчества и любви. Каждое произведение устроено таким образом, что один из чудесных мотивов выступает в качестве ведущего. В контексте стихотворения он дополняется другими мотивами и образами, в результате чего формируется фантастический художественный мир. Например, первое стихотворение сборника «Памяти Гумилёва» организовано посредством мотива сна. Сон разграничивает реальный мир и потусторонний, а потому возникают мотивы двоемирия и границы: «А ночью пришёл он во сне / Из гроба и мира иного ко мне…» [Одоевцева 1998: 31]. Лирическая героиня становится посредником между пространством бытийным и инобытийным, поэтому закономерно появление мотива посредничества.

Таким образом, можно выделить следующие группы стихотворений, организованные посредством: *мотива сна* («Памяти Гумилёва», «Баллада о толчёном стекле», «Баллада об извозчике», «Ты заснул тревожным сном…», «За старой сосной зеленела скамья…», «Саламандра», «Под окном охрипшая ворона…»), *мотива посредничества* («Баллада о Роберте Пентегью», «С луны так сладостно и верно веет…», «Баллада о

том, почему испортились в Петрограде водопроводы»), *мотива превращения* («Он сказал: – Прощайте, дорогая!..», «Луна»), *мотива колдовства* («Сон», «Три совета»), *темы переживания чуда: мотивы любви и творчества* («Памяти Гумилёва», «Дрожит и стынет…», «Ты заснул тревожным сном…», «За старой сосной зеленела скамья…», «Поэт», «Отрывок»). Перечисленные мотивы – магистральные, а потому составляют основу мотивного комплекса чудес. Ключевыми чудесными образами являются лирическая героиня, луна, рыжая кошка, Поэт, ночь, чёрные вороны / ворона, чёрт, огонь. Очевидно, что мотивно-тематический комплекс и сквозные образы направлены на формирование чудесного начала и связывают стихотворения между собой.

Циклизация в поэтическом сборнике обеспечивается также благодаря субъект-объектной организации. Её анализ позволяет распределить стихотворения по группам в зависимости от того, как в них реализовано авторское начало. Так, выделяется три несобранных цикла: цикл, в основе которого образ лирической героини и любовный сюжет; цикл баллад, объединённый, помимо жанра, социальной и чудесной проблематикой; цикл, в центре которого лирическое «Я», осмысляющее своё место в мире. Они не выделены автором, но взаимодействуют друг с другом посредством мотивов (любовь, смерть, одиночество) и образов (луна, ночь, сад).

Центральную позицию занимает цикл, в основе которого – любовный сюжет. Его стихотворения связаны между собой посредством образа лирической героини. В качестве опорных поэтических текстов цикла выступают: «Памяти Гумилёва», «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…», «Луна». В развёртке любовной истории образ лирической героини представляется динамичным. Он проходит стадии развития от начальной точки до финальной, включая кульминацию. Из безответно влюблённой девушки лирическая героиня превращается в сильную, решительную женщину. Так, в стихотворении «Ты заснул тревожным сном…» она находится в ситуации неразделённой любви. Её жизнь фактически сливается с жизнью возлюбленного. В стихотворении «За старой сосной зеленела скамья…» лирическая героиня видит себя во сне маленькой девочкой. В сновидении отразились переживания, испытываемые ею в реальной жизни, – страх одиночества и уязвимость перед опасностями внешнего мира. В финале появляется образ Поэта, который разрушает все страхи и дарит любовь лирической героине. В «Балладе о Роберте Пентегью» главным героем становится чёрный кот. Узнав о смерти возлюбленной – Молли Грей, он прыгает в камин, чтобы встретиться с ней в другой жизни. В контексте

цикла эта баллада имеет особое значение: в финале лирическая героиня впервые заявляет о своей кошачье природе, отождествляя себя с котом Робертом Пентегью («Ведь я тоже Роберт Пентегью – Прожила я так много кошачьих дней») [Одоевцева 1998: 41]. Особенно значимым представляется стихотворение «Он сказал: “– Прощайте, дорогая!..”», так как в нём лирическая героиня после расставания с любимым решается на обмен местами с мраморной статуей. Но это не облегчает её страданий, и внешняя окаменелость не освобождает от болезненных чувств. Ещё одно важное изменение образа лирической героини происходит в «Саламандре». Во сне она теряет душу – Саламандру, место которой занимает Тритон. Это порождает глубокие изменения в её внутреннем мире и поведении: она становится холодной, даже жестокой по отношению к возлюбленному, родные кажутся ей чужими людьми. Так, внешняя метаморфоза в «Он сказал: “– Прощайте, дорогая!..» завершается внутренней. В стихотворении «Поэт» лирическая героиня занимает позицию наблюдателя. Она проявляет наибольшую пассивность и в духовном, и в физическом плане. Становится понятно, что её жизнь не ограничена историей неразделённой любви. Она вообще уходит от любовной темы и обращает своё внимание на другую сторону жизни, заполненную творчеством. Таким образом, это стихотворение поддерживает изменение образа лирической героини. В стихотворении «Под окном охрипшая ворона…» лирическая героиня в образе рыжей кошки появляется в комнате возлюбленного, чтобы отомстить ему за причинённую ей боль. Но отмщения не происходит, поскольку она только намеревается сделать прыжок: «Вот я подползаю ближе, ближе, Вот сейчас я сделаю прыжок!» [Одоевцева 1998: 55]. Месть реализуется в балладе «Луна». В ней действуют герои ролевой лирики, имеющие общие черты с образами Поэта, лирической героини и её любимого. При этом сюжет произведения отражает некоторые перипетии любовной истории. Можно сказать, что баллада – своего рода её резюме.

Сюжет стихотворений с балладными элементами и баллад развивается в двух направлениях: либо социальная проблематика влечёт за собой чудесные события, либо фантастический мир существует изначально и обусловливает дальнейшее развитие действия. К первой группе относятся «Баллада о толчёном стекле», «Баллада об извозчике», «Три совета», «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы». Герои этих произведений – обычные люди. Они нарушают некий запрет во имя лучшей жизни, но за этим следует наказание – смерть. Показательно, что совершается оно в ирреальном мире. Исключение составляет «Баллада об извозчике», в которой высшая сила милосердна по отношению к беззащитным. Помимо похожей сюжетной канвы, баллады объединяются посредством образа нечистой силы, которая воплощается в образах Чёрных воронов, чёрта, старухи-ведьмы. «Баллада о

Роберте Пентегью» и «Луна» относятся ко второй группе.

Стихотворения «Дрожит и стынет…» и «Отрывок» значимы при сопоставлении с событиями любовной истории. В них изображена подлинная и взаимная любовь, которой нет в жизни лирической героини. В «Дрожит и стынет…» это чувство способно преодолеть смерть, а в «Отрывке» – избежать измены. Более того, главный герой этого стихотворения – Стивен-Рой – представляет собой антипод образа возлюбленного, который предаёт лирическую героиню и отказывается от её любви, и образа графа из баллады «Луна», обманувшего и свою невесту, и незнакомку из сна.

Группа стихотворений, где появляется лирическое «Я», немногочисленна по объёму: «Всегда всему я здесь была чужою…», «Облаками, как пушистой шалью…», «Январская луна. Огромный снежный сад…», «Окрепли паруса. Отрадно кораблю…». В них раскрывается сюжет самоопределения лирического «Я», недовоплощённого до лирической героини. Тем не менее, оно получает многогранное изображение посредством темы вечности и мотивов одиночества, любви, смерти, пути, а также образов луны, ночи, сада. Стоит заметить, что также они связывают поэтические тексты с контекстом всей лирической книги. В стихотворении «Всегда всему я здесь была чужою…» тема вечности коррелирует с мотивом одиночества. Лирическое «Я» обнаруживает свою чуждость миру, о чём заявлено с первой строки стихотворения. Лирический субъект стремится охватить всю полноту жизни, но осознаёт своё временное пребывание на земле. Отсюда возникает чувство отчуждённости. Мир жил, наполняясь событиями, и будет продолжать жить, независимо рождения или смерти людей: «Уж вечность без меня жила земля…» [Одоевцева 1998: 34]. Человек оказывается песчинкой, его жизнь ничтожно мала по сравнению с вечностью. Лирическое «Я» стремится к слиянию с миром и мечтает о вечной жизни, но эти мечты связаны не со страхом смерти, а с желанием быть включённым в жизнь мироздания, прорваться из быта в бытие: «О, если б можно было вечно жить, Родиться первой, умереть последней…» [Одоевцева 1998: 35]. В этом стихотворении лирическое «Я» пытается самоопределиться относительно мира вообще. В стихотворении «Облаками, как пушистой шалью…» размышления лирического субъекта становятся более конкретными: его волнует поиск счастливого пути, а в «Январская луна. Огромный снежный сад…» и «Окрепли паруса. Отрадно кораблю…» попытка самоопределения и нахождения смысла жизни связывается с мотивом любви.

Важной циклообразующей скрепой сборника является метасюжет. Особенность его функционирования в «Дворе чудес» заключается в том, что он связывает циклы в лирическую книгу. Таким образом воплощается авторское восприятие разных аспектов действительности: любов-

ные отношения, отношения между людьми в обществе, взаимодействие с чудесным в реальном мире и личностное самоопределение. В основе метасюжета – история любви лирической героини, которая раскрывается в сакральном и демоническом планах. Первый реализуется в теме переживания чуда, представленной мотивами любви и творчества, второй – в мотивно-тематическом комплексе и в образах чудес, которые получают развитие в балладах и стихотворениях.

Таким образом, циклообразующими скрепами в лирической книге «Двор чудес» являются метасюжет, субъект-объектная организация, заглавие, мотивно-тематический комплекс и сквозные образы. Среди них основными являются мотивы сна, посредничества, превращения, колдовства, а также тема переживания чуда, представленная мотивами любви и творчества; образы лирической героини, луны, кошки/рыси, Поэта, ночи, чёрных воронов/вороны, чёрта, огня, летучей мыши. В поэтических текстах с лирическим «Я» функционируют мотивы любви, смерти, одиночества и образы луны, ночи, сада. Они обеспечивают связь этой группы стихотворений с остальными, но при этом дополняются новым мотивом пути, в результате чего возникает сюжет о самоопределении лирической героини. Эти же мотивы и образы служат скрепами между всеми стихотворениями. На этом основании циклы объединяются в лирическую книгу как цикл циклов.

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.

Блок А. Двенадцать. – М.: АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2008. – 23 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/ И. Одоевцева; [под ред. В.П. Кочетова]. – М., 1998.

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

Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л.Е. Ляпина. – СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. – 281 с.

Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика / О.В. Мирошникова. – Омск: Издание ОмГУ, 2004. – 338 с.

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

REFERENCES

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

Blok A. Dvenadczat' / A. Blok. – M.: AST; AST Moskva; Xranitel', 2008. – 23 s.

Darvin M.N. Ciklizaciya literaturnykh proizvedenij. Sistemnost' i celostnost': sbornik statej. – Kemerovo: Kemerovskij gos. un-t, 1994. – 106 s.

Odoevceva I.V. Izbrannoe. Stixotvoreniya. Na beregax Nevy. Na beregax Seny / I. Odoevceva; [pod red. V.P. Kochetova]. – M., 1998.

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

Lyapina L.E. Ciklizaciya v russkoj literature XIX veka / L.E. Lyapina. – SPb.: NII khimii SPbGU, 1999. – 281 s.

Miroshnikova O.V. Itogovaya kniga v poezii poslednej treti XIX veka: arxitektonika i zhanrovaya dinamika / O.V. Miroshnikova. – Omsk: Izdanie OmGU, 2004. – 338 s.

Fomenko I.V. Liricheskij cikl: stanovlenie zhanra, poetika / I.V. Fomenko. – Tver': Tverskoj gos. un-t, 1992. – 123 s.

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

Данные об авторе

Ерошевская Милена Владимировна – Студент 1 курса магистратуры института филологии, иностранных языков и медиа-коммуникаций Кемеровского государственного университета.

Адрес: 650000, Россия, Кемерово, ул. Красная, 6

E-mail: m_eroshevskaya@mail.ru

Author’s information

Eroshevskaya Milena Vladimirovna – 1st year Master student of the Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communications of Kemerovo State University.

Филимонова В.А.
ORCID 0000-0001-7109-4516
Пермь, Россия
E-mail: melpomene96@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(Блок А.):821.161.1-1(Визи М.)
DOI 10.26170/ufv19-04-14

ТРАДИЦИИ А. БЛОКА В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ М. ВИЗИ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКОВ «СТИХОТВОРЕНИЯ» И «СТИХОТВОРЕНИЯ II»)

Аннотация. Статья посвящена анализу образов звезды и земли обетованной, которые встречаются в поэзии А. Блока и М. Визи. Проводится последовательный анализ этих образов в сборниках М. Визи «Стихотворения» (1929) и «Стихотворения II» (1936). Отмечается, что наибольшее влияние на творчество поэтессы оказал первый сборник А. Блока “Ante Lucem” (1898–1900). Утверждается, что в творчестве Визи присутствуют некоторые черты блоковской поэтики. Первый сборник характеризуется наличием в нем важных для художественного мира Блока сюжета и идеи пути как преобладающих. Образ обетованной земли в первом сборнике Визи связан, как и у Блока, с мотивом ухода, стремления к далекой идеальной земле, а также мотивом сна, разочарования в мечте; образ звезды в этом сборнике поэтессы соотносится с мечтой или со Святым Граалем, в то время как у Блока – с Прекрасной Дамой или мечтой о прекрасной стране. Во втором сборнике к сюжету пути добавляется не менее важная для этого сборника любовная тематика. Образы звезды и обетованной земли претерпевают в сборнике «Стихотворения II» изменения: первый становится амбивалентным, а второй приобретает черты идеального сада, превращаясь в абстрактный, не локализованный географически. Автор приходит к выводу, что, несмотря на наличие отдельных общих черт с блоковской лирикой (образ сада, характеристики отдельных образов), стихотворения Визи имеют некоторые индивидуально-авторские особенности. В творчестве Визи наблюдается эволюция образов звезды, обетованной земли от первого сборника ко второму; поэтессой прямо, непосредственно называются образы, на которые Блок в своей лирике указывает с помощью перифразы или которые не использует вообще (Грааль, Китеж, тридесятое царство).

Ключевые слова: русская поэзия, русские поэты, поэтессы, литературные традиции, поэтическое творчество, поэтические образы, русская эмиграция, первая волна эмиграции, символизм.

Filimonova V.A.
Perm, Russia

A. BLOK'S TRADITIONS IN THE SYSTEM OF M.VEZEY'S POETIC IMAGES (AS EXEMPLIFIED IN “POEMS”AND “POEMS II”)

Abstract. The article is devoted to the analysis of the images of the star and the Promised Land in A. Blok's and M. Vezey's poetry. These images analyse in M. Vezey's books “Poems” (1929) and “Poems II” (1936). It is noted that the first book of A. Blok's “Ante Lucem” (1898–1900) had the greatest influence on the poet's work. It is argued that there are some features of Blok's poetry in Vezey's work. The first book (“Poems”) has the plot and the idea of the path as prevailing that are important in Blok's art world. The image of the Promised Land in the first Vezey's book, as well as in Blok's poetry, is connected with the motive of leaving, the desire for a distant ideal land, the motive of sleep, and disappointment in the dream; the image of the star in poet's book is correlated with a dream or the Holy Grail, while in Blok’s poetry the image is correlated with the Beautiful Lady or the dream of a beautiful country. In the second book (“Poems II”), the important love theme is added to the plot of the path. In “Poems II”, the images of the star and the Promised Land change: the first becomes ambivalent, and the second acquires the features of an ideal garden, turning into an abstract, not localized geographically. The author of the article comes to the conclusion that there are some author’s individual features in Vezey’s poems, although at the same time in her poems, there are similarities with Blok’s lyrics (the image of the garden, the characteristics of separate images). In Vezey’s work, there is an evolution of the star and the Promised Land from the first book to the second book (from a holistic image to a dual image, from Promised Land’s concrete meaning to its abstract meaning); in poet’s lyrics, some images have names, but in Blok’s lyrics, there is no such images at all or there are only some descriptions of them without their names (the Grail, Kitezh, the thirtieth kingdom).

Keywords: Russian poetry, Russian poets, poetesses, literary traditions, poetic works, poetic images, Russian emigration, first wave of Russian emigration, symbolism

В настоящее время творчество Марии Визи не изучено в полной мере. Публикации, посвященные исследованию лирики М. Визи и традициям символизма в ее творчестве в том числе, только начинают появляться, хотя о влиянии символистской эстетики на поэзию Визи го-

© Филимонова В.А., 2019

ворили уже современники поэтессы (А. Несмелов, В. Логинов и др.). Это позволяет определить актуальность настоящей статьи – более подробное освещение традиций символизма в творчестве М. Визи.

Символистские традиции, наряду с элементами акмеистской эстетики, играют важную роль в творчестве поэтов-эмигрантов первой волны, в том числе и в поэзии М. Визи. Особое влияние на творчество М. Визи оказала лирика А. Блока. Помимо большого количества стихотворений-посланий поэту (феномены цветописи и экфрасиса рассматривают в этих стихотворениях А. Арустамова, Б. Кондаков, А. Марков), М. Визи испытывает влияние эстетики символизма на уровне системы образов, мотивов, тематики и проблематики. В этой статье мы постараемся сосредоточиться на специфике образов звезды и земли обетованной и рассмотреть проявление в них символистских тенденций.

Материалом исследования является ряд стихотворений из сборников «Стихотворения» (1929) и «Стихотворения II» (1936).

В основном образы звезды и обетованной земли в двух первых сборниках М. Визи сближаются с этими же образами в стихотворениях первого тома А. Блока (сборник “Ante Lucem”, 1898–1900). Тем не менее встречаются в ее творчестве 1920–1930-х годов и единичные отсылки к другим стихотворениям поэта (например, к стихотворениям сборников «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), «Распутья» (1902–1904), «Пузыри земли» (1904–1905), «Снежная маска» (1907), «Страшный мир» (1909–1916), «Возмездие» (1908–1913), «Разные стихотворения» (1908–1916)). Образ обетованной земли – места, где лирическая героиня Визи может ощутить спокойствие и умиротворение, появляется в первом сборнике. С ним связаны мотивы ухода от суеты «земного мира», стремления к далекой стране:

Мне нельзя тоски облегчить,
и нельзя мне руки омочить
в той сверкающей ярко волне,
пробегающей в дальней стране [Визи 2005: 46];

Я уйду куда-то, где сейчас темно,
где ночное небо звездами полно,
где на белом поле лапчатая ель,
в тридесятом царстве, за тридевять земель [Визи 2005: 82]
(ср. у Блока:
Я стремлюсь к роскошной воле,
Мчусь к прекрасной стороне,
Где в широком чистом поле
Хорошо, как в чудном сне.

Там цветут и клевер пышный,
И невинный василек,
Вечно шелест легкий слышно:
Колос клонит… Путь далек! [Блок Т.1 1960: 9];

Усталый от дневных блужданий
Уйду порой от суеты… [Блок Т.1 1960: 10];

Безначально свободная ширь,
Слишком радостной вестью дыша,
Подошла – и покрыла Псалтирь,
И в страницах осталась душа.

Как свеча, догорала она,
Вкруг лица улыбалась печаль.
Долетали слова от окна,
Но сквозила за окнами даль… [Блок Т.2 1960: 11]).

В то же время в сборнике встречается ряд стихотворений, где образ земли обетованной начинает связываться с мотивом разочарования в мечте, в высшем мире. Например, такое встречается в стихотворениях «Под почвой выгнившей и грязной…», «Я сломала немые заставы…», «В синем море есть дальние рифы…», «Твои глаза глядят в туман…»:

Я вернулась опять на граниты,
где лежала в осколках стена,
и рыдала, что были разбиты
золотые прообразы сна [Визи 2005: 29];

Но к чему же на пустоши этой
так печально и вечно идти
за незримым цветком и кометой,
если их все равно не найти? [Визи 2005: 68];

Но потому вокруг орбит
глубоко тени залегли,
что сердце бедное скорбит
о ненайденном в той дали [Визи 2005: 75].

При этом в некоторых стихотворениях обетованная земля у Визи находится не в реальности, а во сне («В одном моем привычном сне…», «Случалось ли тебе рекой какой-то длинной…»):

В одном моем привычном сне
есть место странное такое,

в залитой солнцем тишине,
и ничем не тронутом покое:

травой покрытая гора,
и в даль идут другие горы,
и облака из серебра
выводят по небу узоры [Визи 2005: 73];

Я помню берега, высокий лес еловый,
и быструю меня несущую струю,
и тихий неба свод, спокойный и лиловый,
такой, как не найти нигде в другом краю.

Но замков тех немых таинственные стены —
о, трудно рассказать, как больно помнить мне,
как будто это там, измучены и пленны,
живут мои мечты в своем старинном сне... [Визи 2005: 71].

У Визи ирреальное пространство репрезентируется новыми образами, которые Блок не использует вообще или на которые лишь указывает с помощью перифразы в некоторых своих стихотворениях: Атлантиды, фольклорного образа тридесятого царства, Китежа:

На дне глубоких призрачных озер,
горящих блеском звездного пожара,
мой город Китеж спрятан с давних пор.
Я там живу. И я тебе не пара [Визи 2005: 20–21];

(ср. у Блока:
Но живу я в далеком скиту
И не знаю для счастья границ.
Тишиной провожаю мечту.
И мечта воздвигает Царицу [Блок Т.2 1960: 11]).

Лирический герой Блока живет в реальном мире и стремится в мир ирреальный или уже живет в этом идеальном мире («в отдаленном скиту»), как и лирическая героиня Визи, которая или стремится к иному миру (тридесятое царство), или уже оказывается в нем (Китеж), подобно герою Блока. Во втором случае мир Китежа противопоставлен одновременно Атлантиде и реальному земному пространству, где находится лирический герой. Иными словами, лирический герой Блока, как и лирическая героиня Визи, устремлен из реального мира в иной (тридесятое царство, далекая сторона) либо из иного мира (Китеж, далекий скит) в реальный. Важно также отметить, что образы Китежа, тридесятого царства и Атлантиды встречаются только в двух стихотворениях поэтессы, и они наделены похожими с блоковскими

характеристиками места, в котором лирический герой Блока или лирическая героиня Визи может обрести счастье.

Визи, как и Блок, использует в одном из стихотворений («Есть остров в океане…», «Есть в дикой роще у оврага…») образы мира реального: земля (холм), остров. Однако эти образы воспринимаются лирическими героями одновременно и как реальные, и как метафорические (как образы-элементы, принадлежащие внутреннему миру лирического героя Блока или лирической героини Визи). Таким образом, все характеристики пространства служат метафорическим описанием состояния лирического героя или лирической героини, а не его действительного местонахождения:

Есть остров в океане. Ни коралл,
ни жемчуга его не украшают.
На голых гранях почерневших скал
растений корни молча умирают [Визи 2005: 22];

Есть в океане памяти моей
погибший мир. В нем нет дневного света.
Он Атлантиды царственной мрачней,
певучими преданьями одетой [Визи 2005: 23]
(ср. у Блока:
Есть в дикой роще, у оврага,
Зеленый холм. Там вечно тень.
Вокруг – ручья живая влага
Журчаньем нагоняет лень.
Цветы и травы покрывают
Зеленый холм, и никогда
Сюда лучи не проникают,
Лишь тихо катится вода.
<…>
Там, там, глубоко, под корнями
Лежат страдания мои… [Блок Т.1 1960: 11])).

При этом важно отметить, что поэтесса, используя прием параллелизма, конструирует несколько иные, нежели поэт Серебряного века, образы-метафоры: остров-мир в океане и мир в памяти вместо образа холма (земли). В отличие от Блока структурообразующим для Визи является прием параллелизма: поэтесса сопоставляет, проводя между ними аналогию, реально существующий заброшенный, пустынный остров с ирреальным мрачным, безлюдным миром, который находится в «океане памяти» ее лирической героини. Океан памяти и остров так же мрачны, заброшены и пустынны, как и пространство, где расположен холм. Таким образом, можно усмотреть заимствование

поэтессой у Блока не только самого образного ряда, но и принципов создания образов. В лирике Блока в связи с подобными образами-метафорами, кроме того (например, в приведенном выше стихотворении и в стихотворении «Я живу в пустыне…»), встречаются ролевые герои: образ холма включает в себя отсылку к могиле Ленского, образ лирического героя стихотворения отсылает к Гамлету, а «Я живу в пустыне...» написано от лица девушки.

Если говорить об образе звезды в первом сборнике, то он у Визи олицетворяет мечту. Лирическая героиня Визи стремится к мечте, к путеводному Граалю. В поэтическом мире Блока в отличие от мира Визи этот образ прямо не назван, а дан намеками, как и образ Китежа, который у Визи тоже отмечен конкретным наименованием:

что вечно надо к звездным далям
по непробитому пути
за золотым идти Граалем
и за мечтой своей идти [Визи 2005: 30];

будешь ты в одиноком труде
тосковать, что на белой звезде,
в исходящем от Бога свету
я земную забыла мечту [Визи 2005: 76].

Мотив мечты, однако, может быть связан для лирической героини не только с миром небесным, но и с земным. В поэзии Блока образ звезды – это зачастую символическое воплощение образа Прекрасной Дамы (причем Прекрасная Дама представлена в разных вариантах: как незнакомка, как Мэри (Мария), как собственно звезда и т.д.). В некоторых же случаях этот образ встречается в рамках идеи мечты о прекрасной стране (например, поэтика «Стихов о Прекрасной Даме» и других сборников первого тома Блока) или разочарования в своей мечте (поэтика сборников второго тома Блока).

Но труден путь – шумит вода,
Чернеет лес, молчат поля...
Обетованная земля –
Недостижимая звезда...
Звезда – условный знак в пути,
Но смутно теплятся огни,
А за чертой – иные дни,
И к утру, к утру – всё найти! [Блок Т.1 1960: 118].

Небесное, будучи противопоставленным земному в поэзии Блока и Визи (в ее первой книге стихов), обладает, помимо недостижимости, такими характеристиками, как безразличие, холодность по отношению ко всему земному, в том числе и к человеку:

Но холодным гордые кристаллом,
высоко над царственным челом,
звезды не заботятся о малом,
о далеко-низменном, земном [Визи 2005: 50];

По закатному краю,
видишь, небо алеет?
В этом небе ведь – холод!
Этот отблеск – тревожен! [Визи 2005: 81]
(ср. у Блока:
Месяц холодный тебе не ответит,
Звезд отдаленных достигнуть нет сил...
Холод могильный везде тебя встретит
В дальней стране безотрадных светил... [Блок Т.1 1960: 7]).

Несмотря на равнодушие мира идеального, «небесного» к людям, лирическая героиня первого сборника Визи в большинстве стихотворений стремится уйти от суеты, от мирского и попасть в этот идеальный мир. Хотя в этом сборнике также есть одно стихотворение, где встречается стремление лирической героини к земным радостям:

Кажется, другой не надо славы
и не надо радости другой,
только ощущать ночные травы
под своей ушибленной ногой [Визи 2005: 39].

Во втором сборнике М. Визи («Стихотворения II») традиции символизма в некоторой степени ослабляются. Акцент в этом сборнике делается уже не только на теме поиска жизненного пути, как в первом сборнике, но и на любовной тематике, что подтверждают исследователи [Арустамова, Кондаков 2018: 76].

Структура образа земли обетованной во втором сборнике стихотворений Визи также претерпевает некоторые изменения. Из стихотворений исчезают конкретные образы, именующие это идеальное место (град Китеж, тридесятое царство), и пространство описывается уже обобщенно:

Что же помнить солнечные дали
в той стране, где вечный май блестит,
где в оправе розовых азалий
голубое озеро лежит? [Визи 2005: 84]

Кроме того, во втором сборнике идеальная даль репрезентируется и как сад, что можно соотнести с образом соловьиного сада у Блока:

О, я в глуши пустого сада,
где месяц – шелковый фонарь,
бываю так тревожно рада

подумать о тебе, как встарь!
<…>
Там травы ласковые встали,
цветы взросли со дна болот,
там тише боль людской печали
и голоса дневных забот [Визи 2005: 88]
(ср. у Блока:
А у самой дороги – прохладный
И тенистый раскинулся сад.

По ограде высокой и длинной
Лишних роз к нам свисают цветы.
Не смолкает напев соловьиный,
Что-то шепчут ручьи и листы [Блок Т.3 1960: 240]).

Семантика образа звезды в сборнике «Стихотворения II» оказывается двойственной. С одной стороны, она символизирует мечту и является путеводной, с другой – олицетворяет разочарование в мечте и прощание с ней (ср. у Блока «Звезда полночная скатилась…» из сборника “Ante Lucem”). Образ именно упавшей звезды, символизирующей разбитую мечту, впервые в творчестве Визи встречается во втором сборнике в стихотворении «По небу тучи серые ползут…»:

Но звезды опадают, как мечты,
которым стало в небе не под силу,
которые упали с высоты
в свою земную жалкую могилу,

и сердце человеческое вдруг
так горько знает, что оно устало,
что солнца нет, что замкнут вечный круг
и что звезда – последняя – упала [там же: 103].

Вместе с этим во второй книге стихов опубликовано стихотворение «На синем небе белая звезда…», где лирическая героиня призывает стремиться к мечте, к звезде:

На синем небе белая звезда
горит, не меркнущая никогда,
а на земле – ненужные труды
и вечный призрак страха и беды.

Оставь твоих друзей, забудь свой дом,
взмахни своим слепительным крылом, –
вон, там зовет звезда твоя: она
светлей мечты, великолепней сна! [там же: 87].

Специфичным оказывается в этом сборнике связанный с образом звезды-мечты мотив сна, который продолжает использоваться, однако встречается лишь в одном из стихотворений сборника («Мне черной ночью снится иногда…»):

Мне черной ночью снится иногда,
в глубоком сне, на самом дне сознанья,
холодная, зеленая вода
и кораблей высоких очертанья,
<…>
и, кажется, что счастье – в той звезде,
что можно перестать просить о чуде
и что никто, никто уже, нигде
мне больше нужен никогда не будет [Визи 2005: 90].

В творчестве Блока, как известно, образ Прекрасной Дамы трансформируется из далекого, «небесного» в «земной» образ женщины, чего не происходит у Визи. Мотив мечты у поэтессы остается на протяжении первых двух сборников возвышенным, принадлежащим миру небесному. Хотя во втором сборнике в предпоследнем стихотворении «Я не Мария больше: только Марфа…» лирическая героиня поэтессы отказывается от небесного, от звезды (и, соответственно, от самой мечты) в пользу земного бытия:

Я не Мария больше: только Марфа.
Свои мечты я продала за труд.
Покрыта пылью золотая арфа,
ослабленные струны не поют.

Способно и к труду привыкнуть тело,
и может сердце, кажется, забыть
о том, как раньше бредило и пело
и не умело по-земному жить [Визи 2005: 104].

(ср. у Блока:
Звезда полночная скатилась
И не оставила следа...
Окно бесшумно растворилось...
Прости, крылатая мечта!
Ты здесь еще, но ты растаешь [Блок Т.1 1960: 45]).

Итак, в поэзии М. Визи выявляется эволюция семантики образа звезды. Будучи связанным вначале только с мотивом мечты, в частности с мотивом стремления к этой мечте (сборник «Стихотворения»), этот образ позже становится двойственным, символизирующим как стремление к мечте, так и разочарование в ней (сборник «Стихотворения II»).

Таким образом, ключевыми в поэзии М. Визи являются образы обетованной земли и звезды, которые по своим характеристикам в некоторой степени близки этим же образам в поэзии А. Блока (образ сада). Однако для выражения мотива мечты и описания идеальной страны Визи использует или совсем иной образный ряд (тридесятое царство), или те образы, которые в ее творчестве названы прямо, в то время как в творчестве Блока они описаны без конкретных наименований (град Китеж, Грааль), и наполняет эти образы несколько иным содержанием. Среди других особенностей поэтики М. Визи нужно отметить, например, использование мотива сна. Этот мотив сна связан в лирике Визи с образом обетованной земли или образом звезды. Также прослеживается эволюция семантики образов сна и земли обетованной в сборниках «Стихотворения» и «Стихотворения II»: переход от однозначности образа звезды в первой книге к его амбивалентности во второй, а также от олицетворяющих идеальное пространство образов, имеющих конкретное значение (град Китеж, Святой Грааль, тридесятое царство), – к образам более абстрактным (сад).

ЛИТЕРАТУРА

Арустамова А.А., Кондаков Б.В. Традиции символизма в цветописи М. Визи // Евразийский гуманитарный журнал. – 2018. – № 3. – С. 75-82.

Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 томах. – М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 716 с. – Т. 1.

Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 томах. – М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 468 с. – Т. 2.

Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 томах. – М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 716 с. – Т. 3.

Крейд В.П. Все звезды повидав чужие… // Русская поэзия Китая: антология. – М.: Время, 2001. – С. 5-40.

Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Советский писатель, 1981. – С. 6-151.

Марков А.В. Между викторианством, ар-нуво и ар-деко. Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: материалы конференции. – 2018. – С. 617-634.

Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. – СПб: Искусство-СПБ, 1999. – 727 с.

A Moongate in My Wall: collected poetry of Mary Custis Vezey. – New York: Peter Lang Publishing, 2005. – 355 p.

REFERENCES

Arustamova A.A., Kondakov B.V. Traditsii simvolizma v tsvetopisi M. Vizi // Evrazijskij gumanitarnyj zhurnal. – 2018. – № 3. – S. 75-82.

Blok A.A. Sobranie sochinenij: v 8 tomakh. – M., L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1960. – 716 s. – T. 1.

Blok A.A. Sobranie sochinenij: v 8 tomakh. – M., L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1960. – 468 s. – T. 2.

Blok A.A. Sobranie sochinenij: v 8 tomakh. – M., L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1960. – 716 s. – T. 3.

Krejd V.P. Vse zvezdy povidav chuzhie… // Russkaya poehziya Kitaya: antologiya. – M.: Vremya, 2001. – S. 5-40.

Maksimov D.E. Ideya puti v poehticheskom mire Al. Bloka // Poehziya i proza Al. Bloka. – L.: Sovetskij pisatel', 1981. – S. 6-151.

Markov A.V. Mezhdu viktorianstvom, ar-nuvo i ar-deko. Ehkfrasis v blokovskoj linii poehzii russkoj ehmigratsii // Teoriya i istoriya ehkfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya: materialy konferentsii. – 2018. – S. 617-634.

Mints Z.G. Poehtika Aleksandra Bloka. – SPb: Iskusstvo-SPB, 1999. – 727 s.

A Moongate in My Wall: collected poetry of Mary Custis Vezey. – New York: Peter Lang Publishing, 2005. – 355 p.

Науч. руководитель: Арустамова А.А., д. филол. н., проф.

Данные об авторе

Филимонова Валерия Александровна – магистрант филологического факультета, Пермский государственный национальный исследовательский университет (ПГНИУ).

Адрес: 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15.

E-mail: melpomene96@yandex.ru

Author’s information

Filimonova Valeria Alexandrovna – Master Student of Philological Faculty, Perm State National Research University.

Масалов А.Е.
ORCID: 0000-0002-2985-1170
Москва, Россия
E-mail: uchkuduk202@gmail.com

УДК 821.161.1-1(Тавров А. М.)
DOI 10.26170/ufv19-04-15

ФУНКЦИЯ МЕТАБОЛЫ В МЕТАФИЗИКЕ АНДРЕЯ ТАВРОВА: СТИХОТВОРЕНИЕ «ДИРИЖАБЛЬ»

Аннотация. Поэзия Андрея Таврова является продолжением метафизического проекта метареализма. В связи с этим поэт выстраивает концепцию «поэтики разрыва», включающей особую философию метафоры и онтологические категории «дословесного», «вневременного», «словесной ауры». Кроме того, его философия метафоры коррелирует с теорией метаболы М.Н. Эпштейна, поэтому анализ поэзии А. Таврова продуктивно вести с учетом этих оснований. Одним из текстов, демонстрирующих философию поэта на практике, является стихотворение «Дирижабль», в котором задается сложная система отождествления различных явлений. Установка на вневременную природу изображаемого обеспечивает две особенности в данном стихотворении: статичный хронотоп и кумулятивный характер метабол. В связи с этим стихотворение имеет «визионерский» характер, так как с философской позиции А. Таврова язык поэтический устремляется к языку божественному. Кумулятивные метаболы выражают тождественность различных планов бытия: стихий, времени, языка, божественного начала и человека. А статичный хронотоп позволяет изобразить «дословесное», «вневременное» пространство, в котором лирический субъект посредством любви способен познать божественный свет. Именно в таком построении утопии «на территории собственного сердца» заключается специфика поэтической метафизики А. Таврова, основным средством изображения в которой становятся кумулятивные метаболы – структурно сложные и онтологически ориентированные метафоры.

Ключевые слова: метареализм, метабола, метареалистическая поэзия, поэтическая метафизика, стихотворения, поэтическое творчество, русская поэзия, русские поэты

Masalov A.E.
Moscow, Russia

FUNCTION OF METABOLA IN METAPHYSICS OF ANDREI TAVROV: THE POEM "*DIRIZHABL'*" ("*THE AIRSHIP*")

Abstract. Poetry of Andrei Tavrov is a continuation of the metaphysical project of metarealism. In this regard, the poet builds the concept of "poetics of break", which includes the specific philosophy of metaphor and ontological categories of "before-verbal", "timeless" and "verbal aura". Besides, his philosophy of metaphor correlates with M.N. Epstein's theory of metabola, therefore a researcher can productively conduct the analysis of A. Tavrov's poetry only taking into account these grounds. "The Airship" is a poem, which demonstrates the poet's philosophy in practice. In this text the poet creates a complex system of equating different phenomena. The setting on the timeless nature of the representation provides two features in this poem: static chronotope and cumulative character of metabolas. In this connection, the poem has a "visionary" character, because from the philosophical position of A. Tavrov the language of poetry strives to the language of the divine. Cumulative metabolas express the identity of various plans of being, such as elements, time, language, the divine and the human. And a static chronotope allows him to image a "before-verbal", "timeless" space, where a lyrical subject is able to cognize divine light through love. This construction of utopia "on the territory of our own heart" is specificity of the poetic metaphysics of A. Tavrov, where structural complex and ontological oriented metaphors, cumulative metabolas becomes the main mean of image.

***Keywords**:* metarealism, metabola, metarealistic poetry, poetic metaphysics, "before-verbal", "timeless", "verbal aura"

Поэзия Андрея Таврова неразрывно связана с его индивидуальной метафизикой, продолжающей поиски и построение метареализмом «пространства всеобщей родственности» [Аристов 1997] через призму синтеза христианского мировоззрения и мировой мифологии. Так, одна из его поэтических книг, «Зима Ахашвероша», посвящена теме «поиска человеком собственной божественной глубины в период зимы современной цивилизации» [Тавров 2008: 2].

Так как поэтическая практика метареализма после манифестарного высказывания А. Еременко и работ О.И. Северской воспринимается как «синтез поэзии, философии и науки» [Северская 1989], а также,

как отмечает Н.А. Фатеева, исследуя метаязыковую рефлексию, в современной поэзии «“лингвистика поэта” во многом смыкается с лингвистической поэтикой, которой свойственен профессиональный подход к языку, а стремление поэтов дать философское понимание фактов языка смыкает ее и с философией» [Фатеева 2018: 76], обращение к метатекстам метареализма, в данном случае – к эссеистике А. Таврова, позволит проводить углубленный анализ эстетики и образного языка данной поэтической школы.

А. Тавров формулирует собственную эстетическую программу как «поэтику разрыва»: «На ее территории стихотворение – это не аппликация, накладываемая на определенное культурное поле, а разрыв этого самого поля на свой страх и риск. Прорыв его условий и конвенций. Уход от законопослушных правил игры» [Тавров 2016б: 157].

Одним из инструментов «разрыва культурного поля» становится метафора: «Суть её в том, чтобы выявить пространство, в котором два удаленных предмета становятся близкими, или даже одним и тем же предметом, сливаясь» [Тавров 2016б: 157]. Важно отметить, что философия метафоры А. Таврова коррелирует с эстетикой *тождества* А. Парщикова и В. Аристова. Так, А. Парщиков пишет, что «метареалисты играли с тождествами, чтобы осмеять евклидово пространство (язык мнимых резонов и мнимых эмпирических очевидностей – в случае советских “философов”)» [Парщиков 2006: 29] А В. Аристов вводит понятие «idem-forma», под которым понимает фигуру «поэтического изображения (и элемент нового миропонимания), где не только уходит двойственность, уже преодолеваемая метаболой, но создается эффект отождествления с другим и в другое, где единичное уникальное раскрывается через множественное» [Аристов 2004: 129].

Кроме того, метафора становится важным средством выражения «дословесного», «вневременного» в поэзии, т.к. «метафора как раз и имеет дело в первую очередь с “гнездом”, с изначальностью, а не с вещами, идущими на его “гнезда” обнаружения, хотя и с ними, конечно, тоже. Точная метафора, неожиданная и блестящая – всегда богопознание, всегда обнаружение бытийственности, истинности, знакомой нам с детства, когда море было живым, а мама святой. <…> Метафора – инструмент не разговора, а практического переживания Царства, Бытия, Сатори. Имея дело с метафорой, мы хотя бы на миг отказываемся от интеллекта, от всех его концепций, рациональных наблюдений и выбираем не слова, образующие метафору, а то, что они выявляют, то, что стоит за словами – вспышку озарения, узнавания, кратковременного пробуждения» [Тавров 2011: 112].

Е.И. Зейферт сопоставляет философию метафоры А. Таврова с теорией метаболы М.Н. Эпштейна: «Сопоставительный признак (по

М. Эпштейну, “промежуточное”) бытует как раз в той “мертвой зоне” метафоры, которую А. Тавров называет “пространством чистой потенциальности”» [Зейферт 2016: 366]. Кроме того, и М. Ионова при анализе его поэзии обращает внимание на возможность сличения его образов «с *метаболой* в трактовке Михаила Эпштейна» [Ионова 2012].

В связи с тем, что образный язык А. Таврова построен на философии «дословесного», «вневременного», а работа со словом является работой со «словесной аурой» [Тавров 2016б: 92] продуктивный анализ его стихотворений возможен только с опорой и на его поэтическую онтологию и метафизику, и на концепцию М.Н. Эпштейна. Дело в том, что, согласно исследователю, метареалистический образ-метабола имеет трехчленную структуру «И/Р ↔ П ↔ Р/И», где И/Р – понятия, среди которых трудно выявить исходное и результирующее и между которыми выстраиваются отношения синкретизма, взаимопричастности, посредством промежуточного понятия П [см.: Эпштейн 2016: 171–172].

Под метаболой в современном литературоведении понимается такой тип контаминирующего тропа, в котором за счет механизма реализации метафоры могут возникать отношения синкретизма, синтеза и тождества разнородных явлений [см.: Парщиков 2006: 28-29; Северская 2007: 65; Аристов 2004; Зейферт 2016; Масалов 2017; Масалов 2019].

Разумеется, поэтическое творчество А. Таврова первично по отношению к его метатекстам, несущим, скорее, объяснительную функцию, раскрывающую особенности эстетики, поэтической семантики и метафизики, выражающейся в стихотворении, каким, к примеру, является «Дирижабль», в котором с первых строк задается сложная система отождествления различных явлений:

Сильные, они мускул вложили в лепесток фиалки.
В дверцу сердца стучится с трамваем смешанный леопард,
невидимка играет в небе, как луч в бутылке.
По пояс в земле феаки плывут назад.

[Тавров 2008: 16]

В первой строке отражается мотив силы, акцент на котором делал еще А. Парщиков в цикле «Фигуры интуиции» [см.: Парщиков 2014: 96]. Дело в том, что ориентация на поэтические открытия А. Парщикова является важной чертой эстетики А. Таврова. Мотив силы в метареализме восходит, как считает В.В. Абашев, к «Сказкам о силе» К. Кастанеды [Абашев 2000: 327]. Исходя из этого, можно предположить, что дейктическое местоимение «они» указывает на трансцендентные сущности, сверхчеловеческие возможности которых проявляются в

способности соединить «мускул» и «лепесток фиалки». Данная метабола (мускул ↔ вложить ↔ лепесток фиалки) выражает синтез земного/человеческого и природного/божественного начал, т.к. в христианской мифологии фиалки «расцвели из благодарных слез Адама, получившего через Архангела Гавриила долгожданную весть о прощении самого первого в истории человечества греха» [Вовк 2006: 155].

Возможна и иная интерпретация, связанная с тем, что мускул – это один из видов кактусов рода Ребуция (Rebutia muscula), а фиалка в христианской символике обозначает еще и «смирение» [Вовк 2006: 156]. Иными словами, синтез кактуса и фиалки может обозначать силу смирения, примеры которой А. Тавров приводит в своих эссе. Так, он пишет: «Тот, кто молился за палачей, за их прощение, тот, чью записку с этой молитвой нашли в лагере смерти, был не просто жертвой. Он был жертвой, демонстрирующей свою духовную силу» [Тавров 2016б: 161].

Герметичность метаболы «с трамваем смешанный леопард» послужила поводом к написанию одноименного эссе, в котором поэт говорит о том, что в данной строке речь идет «не о жонглировании словами <...>, а о некоторой реальности, некотором факте мира» [Тавров 2011: 160]. Важно отметить, что подход А. Таврова нефилологический, интуитивный и даже «визионерский», т.к. настоящая поэзия в его понимании имеет дело «не со словами, а <…> с жизнью и смертью» [Тавров 2016б: 112], и такое стихотворение «имеет вневременную природу» [Тавров 2016б: 112]. Так и «изображение мира, где с трамваем смешан леопард <…> не произвольно» [Тавров 2011: 162]. В художественном мире «леопард может перелиться в мертвый металл автобуса, если я позволю ему сделать это, потому что он там был всегда. Я могу позволить себе самому быть всем этим, осуществляя не безобидную игру в бисер, а возведение нового дома жизни, штопая и соединяя своим телом то, что в этом нуждается, и то, что я сам интуитивно выбираю. <…> Для этого нужно только знать правила сочетаний и видеть, что то, с чем имеешь дело, – реальность. Видеть, что это реальность, превосходящая рациональную слепоту» [Тавров 2011: 162].

И если в метатексте А. Тавров говорит о прагматике данной метаболы, то ее семантика обнаруживает метафизическое содержание, которое развивается за счет контаминации с метафорой-сравнением (по В.П. Григорьеву) [см.: Григорьев 1979: 200-250], образующей структурно неполную метаболу [см.: Масалов 2016], «дверца сердца», внутренняя рифма которой усиливает синкретичность образа. В этом выражается мотив «духовного зрения» (или «зорко одно лишь сердце...»). Иными словами, трансцендентные сущности видимы только сердцем, «очами души» [Бавильский 2003], о чем говорит еще И. Жданов.

С другой стороны, строку «в дверцу сердца стучится с трамваем смешанный леопард» можно интерпретировать как уподобление сердцебиения стуку колес трамвая, а частоту скорости леопарда.

Образ «невидимки» в следующей строке может интерпретироваться как образ божественного начала. Сниженный тон при этом связан с принципом «провокативности духовной поэзии» А. Таврова:

«…поэзия переложения псалмов, вообще поэзия, ИМЕЮЩАЯ ДЕЛО С БЛАГОЧЕСТИВЫМИ СЛОВАМИ О БОГЕ, описывая природу подкрашенной воды. Чаще всего очень назидательная и в общем перестающая быть поэзией.

Но есть и другой способ. Бросить в тихий, бесшумный и неразличимый океан кирпич. Взбаламутить его, вызвать резонанс, не отказываясь от странных и удивительных свойств собственно поэзии. <…> Если бросок был хорошим, то Океан реагирует, образует расходящиеся круги, обозначая *и Самого Себе, и форму кирпича,* вырванного из бытового привычного употребления и заброшенного в Океан. И тот, кто следил за броском, становится свидетелем *проявленности*» [Тавров 2011: 79].

Объяснения А. Тавровым принципов своей поэтики позволяют вести анализ его стихотворений, не отрывающийся от его поэтической и философской практики. Поэтому под «кирпичом» как раз и можно понимать такие образы, когда Бог обозначается «невидимкой» или когда «Дева Мария оказывается одновременно и девчонкой-проституткой, родившей от матроса» [Тавров 2011: 160]. При этом образ невидимки является структурным элементом метаболы (невидимка ↔ играть в небе ↔ луч в бутылке), в которой выражается синтез идеи единого Бога со стихийным материализмом, который развивается в следующей строке.

Метабола «по пояс в земле <…> плывут», выражающая синтез земной и водной стихий усиливается мифологическим образом феаков, народа, который помогал Одиссею, и на пиру у которых Одиссей рассказывает большую часть событий, произошедших с ним. Важно отметить, что корабли феаков плавали без руля:

Кормщик не правит в морях кораблем феакийским; руля мы,
Нужного каждому судну, на наших судах не имеем;
Сами они понимают своих корабельщиков мысли...
[Гомер 2016: 143]

Синтез различных стихий в строке «по пояс в земле феаки плывут назад» усиливается за счет наречия, отсылающего к судьбе феакийского корабля, на котором Одиссея доставили на родину:

... К нему подошед, колебатель земли во мгновенье

В камень его обратил и ударом ладони к морскому
Дну основанием крепко притиснул; потом удалился.
[Гомер 2016: 230]

Примечательно, что у Гомера «колебатель земли» – это Посейдон, древнейшее представление о котором «связано с плодородием земли, пропитанной влагой, поэтому имя П. можно понимать в его дорийской форме как “супруг земли” в именительном падеже» [Мифы народов мира 2008: 817]. В связи с этим метабола «по пояс в земле <…> плывут» отражает синтез земной и водной стихий и на мифопоэтическом, и на интертекстуальном уровнях.

Отсутствие логической связи между строками в первой строфе объясняется «апологией бессвязности» поэта, который считает, что «напор жизни» в бессвязном произведении «должен быть столь высоким, что увлечет и потащит за собой внимание читателя, ибо тот поймет, что речь идет о нем самом, о его жизни – одной на всех, которая здесь явлена как сверкающий, хоть и незримый поток, омывающий фрагментарные и “бессвязные” формы, выстроенные рукой мастера» [Тавров 2016б: 146].

Настоящее стихотворение, по мнению А. Таврова «существует все и сразу, существует вне времени, раньше тех слов, которыми оно будет выражено, выражая себя с помощью намагниченных слов, несущих служебную, а не основную функцию в стихотворении» [Тавров 2016б: 111]. Такая установка на вневременную природу обеспечивает две особенности конкретно в данном стихотворении: *статичный хронотоп* и *кумулятивных характер метабол*.

В своем программном эпосе «Проект Данте» А. Тавров выстраивает изображение, при котором «все листья дерева шумят одновременно» [Тавров 2016б: 11]. Так и здесь выстраивается одновременность, которая обеспечивается за счет использования глаголов настоящего времени в первой и последующей строфах. С позиций грамматики формы настоящего времени «обладают категориальным значением одновременности (настоящего) по отношению к грамматической точке отсчета (*моменту речи – прим А.М.*)» [Русская грамматика 1980:626]. Данная форма, на наш взгляд, употребляется в значении *настоящего абстрактного*, которое «выражает повторяющееся, обычное, типичное действие, представленное в широком плане настоящего времени, не связанного с моментом речи» [Русская грамматика 1980: 626]. Иными словами, все события, выражающие метаморфозу и синтез различных начал, происходят одновременно, при этом абстрактность позволяет выразить именно «вневременность» этих событий.

Поэзия А. Таврова, как отмечают исследователи и как можно увидеть уже в первой строфе, «неотделима от размышления о мифе» [Кузичева 2013]. В связи с этим образы в его поэзии имеют накопительный, кумулятивный характер. Кумуляция, согласно С.Н. Бройтману, тип образа «основанный на сочинительном присоединении друг к другу внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных друг другу слов-образов» [Теория литературы 2004, т.1: 358]. Важно отметить, что, по мнению Н.С. Чижова, еще в метареалистической поэзии И. Жданова некоторые образы соотносятся с кумуляцией [Чижов 2015: 148]. Так и образную структуру в стихотворении «Дирижабль» также возможно интерпретировать как кумуляцию. Однако, согласно позиции самого С.Н. Бройтмана, соотношение разных образных языков нельзя понимать однозначно [Теория литературы 2004, т.2, с. 281-282]. Из этого следует, что, если на мифопоэтическом уровне подобные строки можно понимать как кумуляцию, то на условно-поэтическом их следует классифицировать как метаболу. Иными словами, при дальнейшем анализе необходимо отмечать кумулятивный характер некоторых метабол.

О синкретических свойствах слова в своих стихах говорит и сам А. Тавров, когда описывает свою работу со «словесной аурой», которая «обладает помимо терминологического значения слова, сегодня доминирующего, синкретической природой, включая что-то из детства, совмещающего сон, явь, цвет, звук и смысл в одном простом и неразложимом восприятии» [Тавров 2016б: 92].

Обеспечивающийся подобной образностью синтез различных начал продолжается и в следующих строках:

Дева какая ходила за светом, как по воду к речке-колодцу,
муж какой его в ведрах носил – в черепах-черепахах?
Кто в небе пляшет, невидим, колышется и клянется?
Кто его плугом вспахал, вычерпал землечерпалкой?
[Тавров 2008: 16]

Обобщенные образы «девы» и «мужа», отсылая к библейским Адаму и Еве, создают обобщенное содержание строк. Иными словами, под «девой» и «мужем» понимаются люди вообще, любой человек. Усиливается это метаболой, выражающей синтез стихии воды и света (свет ↔ речка-колодец ↔ вода). Образ «невидимки-Бога» связывается с мотивом танца, что может вызвать ассоциации с танцем Шивы под названием «Тандава». Согласно исследователям, в этом танце «лучше всего выражена» «амбивалентность Шивы», который «в экстазе изливая неизбывную мощь, осуществляет в танце творение, но в этой неистовой пляске он также и разрушает им сотворенное, чтобы потом

вновь создать и тем самым вечно сохранить ритм творения» [Дандекар 2002: 246]. Примечательно, что к мифологеме Шивы А. Тавров обращается и в других своих произведениях, например, в стихотворении в прозе «Улитка» [Тавров 2016в: 41].

Однако возможна и иная интерпретация, восходящая к Ф. Ницше. «Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать» [Ницше 1990: 29], – пишет философ, для которого танец являлся не только метафорой стиля изложения, но и образом мышления. В таком случае образ танцующего «невидимки-Бога» связывается с темой божественного начала в самом человеке, т.к. у самого Ф. Ницше эта идея раскрывается так: «Теперь я легок, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне» [Ницше 1990: 30].

Важно отметить, что в данной строфе синтезируется и пространство неба и земли во фразе «кто его (*небо – прим. А.М.*) плугом вспахал», которая ассоциируется со строками И. Жданова «и зеркало вспашут» [Жданов 2016: 86]. Однако взаимопричастность различных аспектов бытия усиливается паронимической контаминацией паронимической аттракции и метафоры-приложения «в черепах-черепахах» и «вычерпал землечерпалкой», вынесенной в сильную позицию стиха, в рифму. И если череп и черепаха имеют общую этимологию, то черпать и землечерпалка уже не родственны им, будучи близки др.-греч. κρώπιον ‘серп’ [Фасмер]. Именно такая игра на этимологической и фонетической близости усиливает синтез и тождество четырех начал в данной строке: света, воды, неба и земли. И если свет и небо в христианском мировоззрении связаны напрямую, то синкретизм этих начал с природными обеспечивается синтезом христианства и стихийного материализма на образном уровне.

Этот синтез развивается благодаря мотивам философии Дзен-буддизма в следующей строке:

Как выглядит мир на самом деле? – Никак.
Если ложкой не взять из-за века земли – цветку не взойти.
Бабочка снова сжимается в кокон, а после в пятак,
раскаленный паяльной лампой в сухой горсти.
[Тавров 2008: 16]

Идея иллюзорности материального мира, восходящая к философии Дзен-буддизма и к философии Платона, Беркли и др., является важным элементом метафизики А. Таврова. В одном из своих эссе он пишет: «Все вещи мира – деревья, камни, птицы – в одно и то же время существуют и не существуют. Индийские философы даже вычислили этот практически нулевой интервал секунды (кшана), нужный для перехода от одного состояния вещи в другое. Вещи мира, в том

числе и рукотворные – мерцают. Для того, чтобы быть вещью, которую может ощутить человек с его рецепторами вещи нужно исчезнуть и появиться заново уже не много другой. Это напоминает продергивание киноленты с ее неподвижными кадриками через проектор. Мы не можем воспринять форму, *которая есть*. Мы можем воспринять лишь *появляющую и исчезающую* форму. Да и сама форма в ином режиме существовать не способна – мир это перемена, метаморфоза» [Тавров 2016б: 36].

В таком случае, онтология данного стихотворения заключается в том, что любые пространственные координаты суть одно и то же в своих метаморфозах, поэтому на самом деле, т.е. с точки зрения божественного начала, «невидимки», мир и будет выглядеть «никак».

Важно обратить внимание, что переход от риторических вопросов к утверждениям афористического характера во второй и третьей строфах создает амебейность, параллелизм на уровне композиции. А.Н. Веселовский связывает возникновение амебейной композиции с разложением хорового пения на «пение амебейное, <…> вдвоем или более» [Веселовский 1940: 103]. В силу того, что в метареализме «“я” редуцируется, становится некой метонимией мира и поэзии, которые воспринимаются как непрерывный поток изменений» [Штраус 2005], амебейность возникает внутри одного синкретического субъекта.

Афористичность строки «Если ложкой не взять из-за века земли – цветку не взойти» возникает за счет придаточного условия, при этом повторение мотива «черпания земли» усиливается метафорой-сравнением «век земли», синтезирующей уже синкретичное пространство земли, в которое включается вода, небо и свет, с временны́ми координатами. Таким образом, в рамках данного текста постулируется, что жизнь не возможна, ни один цветок не взойдет, если не будет божественного начала, пришедшего из мира какой он есть «на самом деле».

Эта идея усиливается в следующей строке, в которой статичный хронотоп как бы обнажает повернутое вспять время в трансцендентном «застывшем» состоянии. В образе «пятак, раскаленный паяльной лампой в сухой горсти» заключается метафорический перифраз синтеза солнца и Христа, т.к. раскаленный пятак внешне напоминает солнце, но образ раскаленного металла может отсылать к Откровению: «и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи» (Откр. 1: 15). В этой системе координат образ «сухой горсти» расшифровывается как «горсть праха», что может отсылать к известному диалогу Ф.М. Достоевского и Н.А. Спешнева перед мнимым расстрелом: «Петрашевец Ф.Н. Львов вспоминает, что Достоевский сказал перед казнью Н.А. Спешневу: «Nous serons avec le Christ» (Мы будем с Христом), а

Спешнев ответил с усмешкой: «Un peu de poussière» (Горстью праха)» [Белов 2010: 16].

Подобный синтез земного и божественного продолжается в следующей строке:

Мелькающий невидимка, постой, покружись, сожмись
в череп, костер, в меня, в феака с материком.
Я – это значит, если названа сызнова жизнь
распавшимся до золы, но воскресшим, как холм, языком.
[Тавров 2008: 16]

Кумулятивная метабола в первых двух строках также связывается с мотивом повернутого вспять времени за счет повторения глагола «сжиматься», однако императивные формы глаголов («постой, покружись, сожмись») вызывают ассоциации с фольклорным заговором, синтезируя религиозный и мифологический взгляды. Иными словами, «невидимка-Бог» в обратной перспективе это и есть весь мир: материальные объекты, стихии, люди. Данные строки также объясняют, почему, с точки зрения лирического субъекта, этот мир выглядит «никак».

Порождение «я» за счет называния напрямую связано с его философией имени: «Вероятно, вещь нуждается в до-названности, довыговоренности человеком. Вероятно, есть глубинный смысл в том, что названных (вызванных Богом к существованию зверей) должен был назвать еще раз человек, Адам. <…> Суть в том, что давая правильное имя вещи – мы сами оживаем» [Тавров 2016б: 149]. Иными словами, жизнь порождается и божественным словом, и поэтическим, стремящимся к первому, к Логосу. Мотив «названа сызнова жизнь» также отсылает к идее, что каждый субъект – это «сама жизнь», наиболее полно выраженной в поэме А. Таврова «Малый апокалипсис лейтенанта Ч.»:

И Ангел сказал:

все конечное, с чем ты равняешься,
превращается в ложное я,
но истинный ты не равен звезде людям зверям и миру
ни судьбе ни мысли о ней
ни одной из форм
истинному я не с чем отождествиться

ты говоришь – *моя* жизнь,
но у *тебя* не может быть жизни
поскольку *ты и есть сама жизнь*
<…>

но ничто ей не владеет
ни танк ни тело ни мысли
ни мириады миров в которых ваш – лишь песчинка
она лишь объем где все это есть

вот что такое *жизнь*, лейтенант

ни твоя ни Луны и звезды,
ни травы, ни лосося, штурмующего водопад,
ни подорожника, ни роженицы –
а одна на всех такая какая есть.

Ты и есть – Она.

[Тавров 2016а: 66]

Безусловно, под «самой жизнью» и ее называнием подразумевается божественная эманация, т.к. называется через контаминацию метабол во фразе «распавшимся до золы, но воскресшим, как холм, языком» (язык ↔ распасться ↔ зола и язык ↔ воскреснуть ↔ холм). Мотив «распада до золы» связывается с образом «сухой горсти» из предыдущей, что усиливает семантику одновременности описываемых событий. Сравнение «как холм» в этой системе координат является метонимией Христа через отсылку к Голгофе. Важно отметить некоторую перекличку образов «холма» и «черепа», связанную с этимологией слова Голгофа (от арам. gûlgaltâ, букв. ‘череп’ [Фасмер]). При этом образ «распавшегося» и «воскресшего» языка обнаруживает тождество языка и божественного начала, что, в свою очередь, отсылает к Евангелию от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоан. 1:1). Важно, что в данных метаболах также выражается мотив созидания и разрушения, смерти и воскресения, заявленный во второй строфе.

На первый взгляд, такое утверждение может противоречить позиции А. Таврова «Язык отдельно – Бытие отдельно» [Тавров 2011: 159]. Однако, как считает поэт, поэтическое слово в своем стремлении прикоснуться к божественному слову «имеет шанс возвратиться к своему здоровому состоянию» [Тавров 2016б: 150], когда слово имело «животворящую» силу, когда язык был равен Богу. Дело в том, что эта идея связана с идеей «болезни языка» [см.: Фещенко 2014], характерной для поэзии XX века. И именно через обращение к божественному Логосу возможно выздоровление языка, ведущее «в те края, куда звали Данте, Паунд, Хлебников, Мандельштам» [Тавров 2016б: 150].

Именно поэтому в следующей строфе переосмысляются уже известные образы данного стихотворения:

Это когда трамвай и когда леопард в упор,
исподлобья идут, посланы сгоряча,
чтобы в холм войти и вынести свет и сор,
сгущая из блуда плоть до плода – луча, луча!

[Тавров 2008: 16]

Разложение «трамвая» и «леопарда» на отдельные образы, наречие «исподлобья» создают солипсистские мотивы возникновения мира только в восприятии субъекта, что коррелирует с идеей того, что на самом деле мир выглядит «никак». При этом трансцендентная и даже визионерская суть этих образов остается, т.к. образ холма становится не только метонимией Христа, но и метафорой сердца, обнажая божественное содержание человека. Иными словами, увиденные трансцендентные сущности движутся по направлению к сердцу, в котором содержится божественное начало, чтобы «вынести» из него это начало, «свет» и «сор», прах.

В последней строке данной строфы появляется мотив любви, за счет пересемантизации лексемы «блуд», т.к. именно из него возникает плод, который является «лучом», т.е. несет в себе божественные свойства. При этом переход от телесного к божественному усиливается за счет паронимической аттракции между лексемами «плоть» и «плод».

Напомним, что за счет абстрактного значения глаголов настоящего времени в стихотворении образуется статичный хронотоп, который усиливается метафизическим содержанием метабол, что позволяет говорить о том, что все метаморфозы происходят в стихотворении одновременно, а если точнее – вне времени. Это изображение достигает апогея в последней строфе:

Про три своих имени «Cats» поют в мировой Москве,
невидимка порхает меж рельсом и языком.
Муравьиная дева стоит надо мной по колено в постели, в воде,
я парю, дирижабль, меж светящихся ног, как траншея с лунным цветком.

[Тавров 2008: 16]

В первой строке содержится явная отсылка к мюзиклу, основанному на «Популярной науке о кошках, написанной старым опоссумом» Т.С. Элиота, в которой у кошек действительно три имени. Первое – «простое домашнее имя», второе – «уникально» и третье – «пребывает в таком секрете, что КОТ НЕ ОТКРОЕТ ЕГО НИКОГДА» [Элиот 2013: 501]. Важно, что кошка – «крайне противоречивый символ, воплощение *красоты*, *грациозности, ловкости, и неуязвимости* <…>, но в то же время олицетворение *похотливости, хитрости и злости*» [Вовк 2006: 194]. В связи с этим возникает связь между физиологическими образами в предыдущей строфе и в последних двух строках

этой. Кроме того, мотив «пения» данном случает связывается с мотивом «порождения называнием», иными словами, произнося три своих имени, кошки воссоздают себя. При этом эпитет «мировой» отрывает номинацию Москвы от конкретного географического положения.

Кумулятивное присоединение следующей строки, в которой образ «невидимки-Бога» раскрывается за счет связи с образом «бабочки» посредством глагола «порхает», усиливает идею связи материи и «божественного» языка (рельс ↔ порхать ↔ язык).

Примечательно, что в сильную позицию стихотворения, в финал, вынесен мотив любви, причем любви не только духовной, но и телесной. Дело в том, что «телесный опыт для него (*А. Таврова – прим. А.М.*) пронизан метафизикой» [Балла-Гертман 2016]. Этот синтез телесности и метафизики выражается в синкретизме пространств постели и воды.

Образ «дирижабля» крайне важен для А. Таврова. В книге «Поэтика разрыва» он посвящает цепеллину отдельное эссе. С позиции поэта, как «дирижабль является не только воплощением чистого полета, преодолевающего время» [Тавров 2016б: 19], так и искусство должно стремиться к «отменяющей Рок силе, способной осуществить фантастический полет, пройти сквозь бетонные стены, порождать шедевры и “выпрямлять мертвецов”» [Тавров 2016б: 22]. Важно отметить, что образ «дирижабля» в подобном ключе понимал и А. Парщиков, который в «Заметках к “Сельскому кладбищу”», например, пишет, что «“вождение” (самолета) отличается психологически от “плавания” (*на дирижабле – прим А.М.*), когда складывается другой опыт от взаимодействия с гравитацией, переживается присутствие, “купание” в воздушном океане, открытость перспективам, парение, вознесение» [Парщиков 2014: 204].

Примечательно, что лирический субъект оказывается способен осуществлять полет в изображаемом «вневременном» пространстве посредством любви, т.к. парит он «меж светящихся ног». Преодоление времени и пространства лирическим субъектом посредством любви становится центральным мотивом стихотворения, в связи с этим образ «дирижабля» вынесен в заглавие.

Усиливается эта тема метафорическим определением «муравьиная» к образу «девы». Дело в том, что «спасительная, в частности целительная, функция муравьев также соотносима с их особой ролью в мифопоэтической теме неба и земли, жизни и смерти» [Топоров 2010: 130]. Иными словами, структурно неполная метабола «муравьиная дева» выражает и синтез животного и человеческого начал, и целительную силу любви.

Финальный образ «траншеи с лунным цветком» также раскрывает синтез различных пространств, земного и метафизического, т.к. в об-

разе «лунного цветка» обнаруживается взаимопричасность ночи, цикличности и любви, красоты, цветения.

В одном из своих эссе А. Парщиков пишет, что в поэзии А. Таврова «экзаменуется каждый фрагмент культурного мифа, в результате чего у нас возникает ощущение мифологической цельности. Конечно, культура, как и всякий образец, не подвергается тестированию, в этом был бы элемент дикости, однако у поэта этот запретный ход приводит к метафоре» [Парщиков 2005]. Так и в стихотворении «Дирижабль» контаминация и даже кумуляция метафор, перерастающих в метаболы, пересемантизация культурных и синтез библейских символов, мировой мифологии и восточной философии способствует выражению поэтической метафизики А. Таврова.

Ведь с философской позиции А. Таврова язык поэтический устремляется к языку божественному. Видимо, поэтому стихотворение «Дирижабль» имеет «визионерский» характер. Кумулятивные метаболы выражают тождественность различных планов бытия: стихий, времени, языка, божественного начала и человека. В связи с этим возникает статичность хронотопа, которая обуславливается тем, что все события в произведении происходят одновременно, а точнее – вне времени. Ведь именно в этом и заключается специфика поэтической метафизики А. Таврова в данном стихотворении – в изображении «дословесного», «вневременного» пространства, которое лирический субъект способен увидеть посредством любви, в которой отражается божественный свет.

Поэзия А. Таврова утопична, его утопия – это «утопия выхода за рамки любого дискурса, любого опыта, любого контекста, любой ограниченной реальности» [Ионова 2012]. Однако А. Тавров стремиться к утопии не в политическом смысле, а к утопии «на территории собственного сердца» [Тавров 2011: 133]. Этому способствует духовная, метафизическая направленность его поэзии, основным средством изображения в которой становятся кумулятивные метаболы – структурно сложные онтологически ориентированные метафоры, представляющие собой «область максимального радиуса ауры» [Тавров 2016б: 19] поэтического слова А. Таврова.

ЛИТЕРАТУРА

Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.

Аристов В. Возможности «внутреннего изображения» в современной поэзии и поэтике // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии» (Ин-

ститут русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16–19 мая 2003 г.). М.: 2004. 592 с. С. 124–131

Аристов В. Заметки о «мета» // Арион, 1997, № 4 // Вавилон. Современная русская литература. URL: http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html (дата обращения: 17.08.2019)

Бавильский Д. Дойти до самого предела. Иван Жданов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Топос, 16.05.2003 // Новая карта русской литературы. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/doiti-do-polnogo/ (дата обращения: 17.08.2019)

Балла-Гертман О. Из мускулов и света // Литературa, № 83, сентябрь 2016 г. // Литературa. Электронный литературный журнал. URL: http://literratura.org/criticism/1915-olga-balla-gertman-iz-muskulov-i-sveta.html (дата обращения: 17.08.2019)

Белов С.В. Ф.М. Достоевский. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2010. 743 с.

Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. Т. 1-2.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и прим. В.М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с.

Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, 2006. – 528 с.

Гомер. Одиссея / пер. с др.-греч. В.А. Жуковского. СПб: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. 480 с.

Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 344 с.

Дандекар Р.Н. От Вед к индуизму: Эволюционирующая мифология / пер. с англ. К.П. Лукьяненко. М.: Восточная литература, 2002. 286 с.

Жданов И. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. – М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2016. 176 с.

Зейферт Е.И. Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2016). Ижевск: Удмуртский университет, 2016. Вып. 15. 486 с. С. 358-370.

Ионова М. Свобода от слова, свобода слов. О поэзии Андрея Таврова // Воздух, 2012, №1-2 // Новая карта русской литературы. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2012-1-2/ionova (дата обращения: 17.08.2019).

*Ку*зичева М. Мир где нет исчезновенья (О поэтике «метареализма») // НЛО, № 123, 2013 // Новое литературное обозрение. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/123_nlo_5_2013/article/10634/ (дата обращения: 17.08.2019).

Масалов А.Е. К вопросу о структуре метаболы в поэзии А. Ерёменко // Творчество Б.К. Зайцева и мировая культура: сборник статей: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. 20-22 апреля 2016 года. Орел, 2016. 160 с. С.146–151.

Масалов А.Е. Метабола Алексея Парщикова // Ученые записки Орловского государственного университета. №2 (75), 2017. С. 137-143.

Масалов А.Е. Семиотика метаболы. Статья 1: Семантика // Ученые записки Орловского государственного университета. № 1 (82), 2019. С. 122–126.

Мифы народов мира: энциклопедия [электронное издание]. М., 2008. 1147 с.

Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2 / пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. 829 с.

Парщиков А. Гулливерский размер. Новая книжная серия на территории мифа // Новое время, № 43, 30 октября 2005 // Новая карта русской литературы. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/gulliver-size/ (дата обращения: 17.08.2019).

Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. 224 с.

Русская грамматика / гл. ред. Н.Ю. Шведова. М.: Наука, 1980. Т.1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. 789 с.

Северская О. О «синтезе поэзии, философии и науки» в современном авангарде // Митин журнал, № 25, 1989 //Издательство «Kolonnapublications, Митин журнал». URL: http://kolonna.mitin.com /archive/mj25/severskaja.shtml (дата обращения: 17.08.2019).

Северская О.И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: «Словари.ру», 2007. 126 с.

Тавров А. Державин. М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2016а. 72 с.

Тавров А. Зима Ахашвероша. Книга стихотворений. М: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2008 64 с.

Тавров А. Письма о поэзии: статьи и эссе. М.: Центр современной литературы, 2011. 176 с.

Тавров А. Поэтика разрыва. М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2016б. 184 с.

Тавров А. Снежный солдат: книга стихотворений в прозе. Кыштым, Евразийский журнальный портал «МЕГАЛИТ»,2016в. 136 с.

Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 3: Индийские и иранские языки. Кн. 2. М.: Языки славянских культур, 2010. 384 с.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка // Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера. URL: https://vasmer.lexicography.online/(дата обращения: 17.08.2019)

Фатеева Н.А. Филологические терминыкак понятия креативной поэтики // Образы языка и зигзаги дискурса. Сборник научных статей к 70-летию В.З. Демьянкова / отв. ред. В.В. Фещенко. ред. колл.: И.В. Зыкова, О.В. Соколова, М.А. Тарасова. М.: Культурная революция, 2018. 564 с.

Фещенко В. Между бедностью языка и бездной речи // НЛО, № 125, 2014 // Новое литературное обозрение. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10814/ (дата обращения: 17.08.2019)

Чижов Н.С. Синкретическая основа образного языка поэзии И.Ф. Жданова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2015. Том 1. № 4. с. 147–158.

Штраус А. Лирический герой (теоретический термин в современной поэтической практике) // Интернет-журнал «Филолог», Выпуск № 6, 2005 // Интернет-журнал «Филолог». URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_122 (дата обращения: 17.08.2019)

Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. М.: АСТ, 2013. 605 с.

Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 480 с.

REFERENCES

Abashev V.V. Perm' kak tekst. Perm' v russkoj kul'ture i literature XX veka. Perm': Izd-vo Permskogo universiteta, 2000. 404 s.

Aristov V. Vozmozhnosti «vnutrennego izobrazheniya» v sovremennoj poezii i poetike // Poetika iskanij, ili Poisk poetiki: materialy mezhdunarodnoj konferencii-festivalya «Poeticheskij yazyk rubezha XX-XXI vekov i sovremennye literaturnye strategii» (Institut russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova RAN. Moskva, 16–19 maya 2003 g.). M.: 2004. 592 s. S. 124–131

Aristov V. Zametki o «meta» // Arion, 1997, № 4 // Vavilon. Sovremennaya russkaya literatura. URL: http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html (Access date: 17.08.2019)

Bavil'skij D. Dojti do samogo predela. Ivan ZHdanov otvechaet na voprosy Dmitriya Bavil'skogo // Topos, 16.05.2003 // Novaya karta russkoj literatury. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/doiti-do-polnogo/ (Access date: 17.08.2019)

Balla-Gertman O. Iz muskulov i sveta // Literratura, № 83, sentyabr' 2016 g. // Literratura. Elektronnyj literaturnyj zhurnal. URL: http://

literratura.org/criticism/1915-olga-balla-gertman-iz-muskulov-i-sveta.html (Access date: 17.08.2019)

Belov S.V. F.M. Dostoevskij. Enciklopediya. M.: Prosveshchenie, 2010. 743 s.

Brojtman S.N., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. Teoriya literatury: ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenij: v 2 t. / pod. red. N.D. Tamarchenko. M.: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2004. T. 1–2.

Veselovskij A.N. Istoricheskaya poetika / red., vstup. st. i prim. V.M. Zhirmunskogo. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1940. – 648 s.

Vovk O.V. Enciklopediya znakov i simvolov. – M.: Veche, 2006. – 528 s.

Gomer. Odisseya / per. s dr.-grech. V.A. Zhukovskogo. SPb: Azbuka; Azbuka-Attikus, 2016. 480 s.

Grigor'ev V.P. Poetika slova. Na materiale russkoj sovetskoj poezii. M.: Nauka, 1979. 344 s.

Dandekar R.N. Ot Ved k induizmu: Evolyucioniruyushchaya mifologiya / per. s angl. K.P. Luk'yanenko. M.: Vostochnaya literatura, 2002. 286 s.

Zhdanov I. Vozduh i veter. Sochineniya i fotografii. – M.: Russkij Gulliver; Centr sovremennoj literatury, 2016. 176 s.

Zejfert E.I. Metafora kak indikator proyavleniya doslovesnogo // Kormanovskie chteniya: stat'i i materialy Mezhvuzovskoj nauchnoj konferencii (Izhevsk, aprel', 2016). Izhevsk: Udmurtskij universitet, 2016. Vyp. 15. 486 s. S. 358–370.

Ionova M. Svoboda ot slova, svoboda slov. O poezii Andreya Tavrova // Vozduh, 2012, №1-2 // Novaya karta russkoj literatury. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2012-1-2/ionova (Access date: 17.08.2019).

Kuzicheva M. Mir gde net ischeznoven'ya (O poetike «metarealizma») // NLO 2013, 123 // Novoe literaturnoe obozrenie. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/123_nlo_5_2013/article/10634/ (Access date: 17.08.2019).

Masalov A.E. K voprosu o strukture metaboly v poezii A. Eryomenko // Tvorchestvo B.K. Zajceva i mirovaya kul'tura: sbornik statej: materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 135-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya. 20-22 aprelya 2016 goda. Orel, 2016. 160 s. S.146–151.

Masalov A.E. Metabola Alekseya Parshchikova // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. №2 (75), 2017. S. 137-143.

Masalov A.E. Semiotika metaboly. Stat'ya 1: Semantika // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. № 1 (82), 2019. S. 122–126.

Nicshe F. Sochineniya v 2 t. T. 2 / per. s nem.; sost., red. i avt. primech. K.A. Svas'yan. M.: Mysl', 1990. 829 s.

Parshchikov A. Gulliverskij razmer. Novaya knizhnaya seriya na territorii mifa // Novoe vremya, № 43, 30 oktyabrya 2005 // Novaya karta russkoj literatury. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/gulliver-size/ (Access date: 17.08.2019).

Parshchikov A. Dirizhabli. M.: Vremya, 2014. 224 s.

Russkaya grammatika / gl. red. N.YU. Shvedova. M.: Nauka, 1980. T.1: Fonetika. Fonologiya. Udarenie. Intonaciya. Slovoobrazovanie. Morfologiya. 789 s.

Severskaya O. O «sinteze poezii, filosofii i nauki» v sovremennom avangarde // Mitin zhurnal, № 25, 1989 // Izdatel'stvo «Kolonna publications, Mitin zhurnal». URL: http://kolonna.mitin.com/archive /mj25/severskaja.shtml (Access date: 17.08.2019).

Severskaya O.I. Yazyk poeticheskoj shkoly: idiolekt, idiostil', sociolekt. M.: «Slovari.ru», 2007. 126 s.

Tavrov A. Derzhavin. M.: Russkij Gulliver, Centr sovremennoj literatury, 2016a. 72 s.

Tavrov A. Zima Ahashverosha. Kniga stihotvorenij. M: Russkij Gulliver, Centr sovremennoj literatury, 2008 64 s.

Tavrov A. Pis'ma o poezii: stat'i i esse. M.: Centr sovremennoj literatury, 2011. 176 s.

Tavrov A. Poetika razryva. M.: Russkij Gulliver, Centr sovremennoj literatury, 2016b. 184 s.

Tavrov A. Snezhnyj soldat: kniga stihotvorenij v proze. Kyshtym, Evrazijskij zhurnal'nyj portal «MEGALIT», 2016v. 136 s.

Toporov V.N. Issledovaniya po etimologii i semantike. T. 3: Indijskie i iranskie yazyki. Kn. 2. M.: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2010. 384 s.

Fasmer M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka // Etimologicheskij onlajn-slovar' russkogo yazyka Maksa Fasmera. URL: https://vasmer.lexicography.online/ (Access date: 17.08.2019).

Fateeva N.A. Filologicheskie terminy kak ponyatiya kreativnoj poetiki // Obrazy yazyka i zigzagi diskursa. Sbornik nauchnyh statej k 70-letiyu V.Z. Dem'yankova / otv. red. V.V. Feshchenko. red. koll.: I.V. Zykova, O.V. Sokolova, M.A. Tarasova. M.: Kul'turnaya revolyuciya, 2018. 564 s.

Feshchenko V. Mezhdu bednost'yu yazyka i bezdnoj rechi // NLO, № 125, 2014 // Novoe literaturnoe obozrenie. URL: https://www.nlobooks.ru/ magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10814/ (Access date: 17.08.2019).

Chizhov N.S. Sinkreticheskaya osnova obraznogo yazyka poezii I.F. Zhdanova // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates. 2015. Tom 1. № 4. s. 147–158.

Shtraus A. Liricheskij geroj (teoreticheskij termin v sovremennoj poeticheskoj praktike) // Internet-zhurnal «Filolog», Vypusk № 6, 2005 // Inter-

net-zhurnal «Filolog». URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine /do/mpub_6_122 (Access date: 17.08.2019).

Eliot T.S. Stihotvoreniya i poemy. M.: AST, 2013. 605 s.

Epshtejn M.N. Poeziya i sverhpoeziya: O mnogoobrazii tvorcheskih mirov. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. 480 s.

Науч. руководитель: Доманский Ю.В., д. филол.н., профессор.

Данные об авторе

Масалов Алексей Евгеньевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

Адрес: **125993, Россия, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6**

E-mail: uchkuduk202@gmail.com

Author’s information

Masalov Alexey Evgen'evich – postgraduate student of Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Япишина А.Е.
ORCID: 0000-0002-7812-9563
Челябинск, Россия
E-mail: ro.roy@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(Мнацаканова Е. А.)
DOI 10.26170/ufv19-04-16

ПОЭТИКА КНИГИ СТИХОТВОРЕНИЙ Е. МНАЦАКАНОВОЙ «ARCADIA»

Аннотация. Статья посвящена исследованию поэтики книги стихотворений Е.А. Мнацакановой «ARCADIA». Автор статьи отмечает связь художественного мышления Мнацакановой («стерео-скопично-фоническое» восприятие мира) с визуально-аудиальным характером её творчества – ключевой особенностью художественного мира поэтессы. Именно визуально-аудиальным характером творчества Мнацакановой определяется набор приёмов, используемых поэтессой. Среди них особенно выделяются музыкальные, например, сенквеционность (т.е. последовательное повторение данной мелодической фразы или гармонического оборота на другой высоте) и визуальные, в частности, повторы и расположение текста стихотворения одновременно в нескольких столбцах, что обеспечивает многонапр авленное чтение: по вертикали и горизонтали. Сквозь призму визуальности и аудиальности рассмотрены тематика, основные мотивы, композиция книги. Автор приходит к выводу, что «объёмное», «стерео-скопично-фоническое» мировосприятие Мнацакановой проецируется на характер её творчества, в результате чего в книге «ARCADIA» создаётся гармоничная, объёмная визуально-звуковая картина мира, в которой все явления мира неразрывно связаны друг с другом.

Ключевые слова: современная поэзия, визуальная поэзия, Мнацаканова, русская литература XXI века, поэтика

Yapishina A.E.
Chelyabinsk, Russia

POETICS OF THE POEMS BOOK BY E. MNATSAKANOVA "ARCADIA"

Abstract. The article is devoted to the study of E. A. Mnatsakanova's poetry book's "ARCADIA" poetics. The author of the article notes the connection of Mnatsakanova's artistic thinking ("stereo-scopic-phonical" perception of the world) with the visual-auditory nature of her work – a key feature of the poet's art world. It is the visual-auditory nature of Mnatsakanova's creativity that determines the set of techniques used by the poetess. There are two main techniques among them: musical, for example, sequencing (i.e., the sequential repetition of a given melodic phrase or harmonic turn at a different height) and visual, in particular, repetitions and arrangement of the text of the poem simultaneously in several columns, which provides multidirectional reading: vertically and horizontally. Through the prism of visualization and audibility, topics, basic motives, and composition of the book are considered. The author concludes that Mnatsakanova's "volumetric", "stereo-scopic-phonic" worldview is projected onto the nature of her work, as a result of which a harmonious, three-dimensional visual-sound picture of the world is created in the book "ARCADIA", in which all world phenomena are inextricably linked together.

Keywords: modern poetry, visual poetry, Mnatsakanova, Russian literature of the XXI century, poetics

Елизавета Аркадьевна Мнацаканова (1922 – сент. 2019) – русская поэтесса, переводчица, эссеистка, художница, музыковед. Училась в МГУ на филологическом факультете (1945-1947), в 1950 г. окончила Московскую консерваторию, в 1953 г. – аспирантуру при ней. Публиковала исследовательские работы по творчеству композиторов: Моцарта, Брамса, Малера, переводила с немецкого поэзию Гёльдерлина, Тракля, Целана, Брахмана и др. С 1975 г. жила в Вене, писала на русском и немецком языках.

До недавнего времени Е.А. Мнацаканова была, возможно, единственным живым представителем поколения неофициальной литературы, ещё в 1940-х начавшего экспериментировать с поэтическим языком. Формально тексты Мнацакановой принадлежат культуре андерграунда. Например, В. Аристов ставит поэтессу в один ряд с Г. Айги и В. Соснорой, которые «особенно явственно связывают авангард начала XX в. с современностью» [Аристов 2006]. Однако разговор о её поэзии

оказывается малопродуктивным даже в контексте неподцензурной литературы, ведь, как замечает К. Корчагин, «нельзя сказать, что поэтесса была близка к кому-либо из неофициальных поэтов (творчески или биографически)» [Корчагин, Ларионов 2012].

Сама Мнацаканова находилась в стороне от различных литературных школ, направлений и течений, и даже в антологии «Самиздат века» её стихи помещены в раздел «Вне групп». Критики её творчества (В. Руднев [Руднев 1992], В. Аристов [Аристов 2006], К. Корчагин [Корчагин, Ларионов 2012], И. Гулин [Гулин 2018]) сходятся во мнении, что Мнацаканова – поэт-одиночка, не встраивающийся в «чужие концептуальные схемы» [Руднев 1992]. Так, современным ей авангардистам она казалась слишком пафосной и консервативной, традиционалистам – слишком радикальной. О своей «обособленности» и «изолированности» от поэтических школ Мнацаканова неоднократно говорила в эссе и интервью: «Живя и работая в обстановке почти полной изоляции (это был мой свободный выбор), как бы абсолютного вакуума, я и не рассчитывала на интерес к своему творчеству и не желала его» [Мнацаканова 2004: 95]. С. Сендлер, американская исследовательница русской литературы, даже отмечает сходство Мнацакановой с образом В. Хлебникова, стоящего особняком среди поэтов Серебряного века [Stephanie Sandler 2008: 613].

Невозможность (и нежелание) вписаться ни в одну из литературных традиций говорит о самобытном характере творчества поэтессы. Притом, что Е. Мнацаканова – визуальный поэт, среди особенностей её поэзии исследователи единогласно выделяют использование музыкальных форм, что, конечно же, напрямую связано с музыкальным образованием поэтессы. Сама Мнацаканова неоднократно сравнивала свои тексты с партитурами: «Ведь когда дирижер смотрит на страницу партитуры, он читает ее не сверху – вниз и не снизу – вверх, но читает, объемлет ее зрением всю в целом, а также каждую строку одновременно и в соединенном звучании с другими строками» [Мнацаканова 2003]. Неслучайно С. Бирюков в статье «Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой» отмечает, что строки из её стихотворений «хочется петь, почти интонировать» [Бирюков 2005]. Кроме того, в книге «Року укор» он относит поэзию Мнацакановой к звуковой и выделяет основной приём её творчества – секвенционность [Бирюков 2003: 311] (секве́нция в технике музыкальной композиции – приём, который сводится к последовательному повторению данной мелодической фразы или гармонического оборота на другой высоте). Стихи Мнацакановой также сравниваются с партитурами музыкальных сочинений в статьях и эссе Дж. Янечека [Янечек 2003], И. Гулина [Гулин 2018], Т. Грауз [Грауз 2019] и др.

К. Корчагин считает, что первостепенно поэзия Мнацакановой всё же визуальна, но «путеводителем» в графических экспериментах для неё служит музыка [Корчагин, Ларионов 2012]. Вся её поэзия основана на повторении одних и тех же слов, их «визуальном и звуковом варьировании» [Корчагин, Ларионов 2012].

Наиболее близка для нас точка зрения Джеральда Янечека, который, говоря о поэме Мнацакановой «Осень в лазарете невинных сестёр», отмечает, что чтение её «только глазом или только вслух обкрадывает восприятие… безмолвный взгляд способен быстро охватить всю картину, в то время как одному читающему голосу это недоступно» [Янечек 2003]. Эту особенность – спаянность в пространстве стиха аудиального и визуального образов, то есть объёмное, или, как говорит сама автор, «стерео-скопично-фоническое» [Мнацаканова 2003] восприятие мира – можно спроецировать на всё творчество поэтессы.

Поэзия Мнацакановой долгое время оставалась в тени для русского читателя, тому причиной и «неподцензурность» её творчества в советское время, и эмиграция в Вену в 70-е годы, и сознательная изоляция от читательского внимания («Я и не рассчитывала на интерес к своему творчеству и не желала его» [Мнацаканова 2004: 95]). Стихи Мнацакановой привлекли внимание русской публики только в 2004 г., когда она получила литературную премию Андрея Белого. В этом же году вышла её первая в России книга стихов «Arcadia». Она состоит из двух частей: стихотворений и эссе. В данной статье мы рассмотрим исключительно её поэтическую часть, в связи с тем, что эссе поэтессы – отдельная тема для разговора.

Композиция книги словно имитирует структуру музыкального произведения, имеющего, конечно же, начало и конец, как сама человеческая жизнь. Книга открывается стихотворением «Посвящение» [Мнацаканова 2004: 12], а завершается стихотворением под названием «Finale» [Мнацаканова 2004: 178] (музыкальный термин, в переводе с итальянского обозначающий «финал»).

Название книги многозначно. «Аркадия» в первоначальном значении – историческая область в Древней Греции, ставшая поэтическим образом места счастливой и беззаботной жизни; утопический идеал, концепция недостижимой гармонии человека и природы. Так, В. Аристов, автор предисловия к книге Мнацакановой, видит в названии книги, с одной стороны, «выверенную утопию поэтического искусства», с другой – «утопию детства», «где Аркадьевна – не только отчество, но и от*е*чество» [Мнацаканова 2004: 8].

Само заглавие задаёт магистральную тему книги – возвращения человека к своим истокам (детству?). Неслучайно в нескольких текстах неоднократно повторяется слово «мать» как квинтэссенция

детских впечатлений: «март словно мать» [Мнацаканова 2004: 39], «вот будто манит мать» [Мнацаканова 2004: 43]. Но возвращение к истокам возможно только при преодолении смерти, условие которого – сохранение или, наоборот, стирание памяти (личной и общечеловеческой). Если учесть факт клинической смерти, перенесенной поэтессой в 1971 г. и её долгожительство (она умерла в 97 лет), то это утверждение обретает особый смысл.

Тема памяти в культуре сопряжена с темой забвения, сопровождающей всякое действие, направленное на увековечивание образов и событий. Так, стихотворение «Посвящение» [Мнацаканова 2004: 13], открывающее книгу, посвящено теме забвения человеком своих корней («ЗАБУДЕШЬ ЗАБУДЕШЬ МАТЬ ЗАБУДЕШЬ МАЛ ЗАБУДЕШЬ МАЛ» [13]), однако, вопреки культурному утверждению, что забывая свои корни, человек «умирает», в финале стихотворения манифестируется «свет» как некое начало всего сущего: «БУДЕШЬ СВЕТ БУДЕШЬ СВЕТ БУДЕШЬ» [13]. Причём забвение метаморфирует в бытие после слов: «ЗЕМЛЯ ЗЕМЛЮ ЗЕМЛЕЙ О ЗЕМЛЕ О ЗЕМЛЕ О ЗЕМЛЕ НА ЗЕМЛЕ ЗАБУДЕШЬ // НА ЗЕМЛЕ ПОД ЗЕМЛЕЙ ПОД ЗЕМЛЕЙ ЗАБУДЕШЬ НА ЗЕМЛЕ // В ЗЕМЛЕ В ЗЕМЛЕ ЗЕМЛЁЙ ЗАБУДЕШЬ В ЗЕМЛЕ ЗЕМЛЁЮ» [13]. Через многократное повторение словоформ «земля» происходит освобождение слова от его смысла, и вместе с тем лирический субъект будто освобождается от «земных оков», стирая память о себе как о человеке и возвращаясь к тому, с чем его ожидает встреча после конца всего «земного» – к самому истоку существования – «СВЕЕЕЕТТТТ» [13], вечность и непоколебимость которого утверждается в умноженном количестве букв Е и Т.

В целом триада «жизнь-память-смерть» становится смысловым центром всей книги, причём в одном тексте все три значения может иметь одно и то же слово. Это связано с тем, что поэзия Мнацакановой немногословна. Но так же, как музыка с помощью немногочисленных нотных знаков способна выразить самые сложные жизненные явления, стихи Мнацакановой, обладая ограниченным набором слов, стремятся к «описанию мировой гармонии» [Руднев 2006].

В. Руднев в статье «Стихосложение Елизаветы Мнацакановой» [Руднев 2006] уподобляет стиховую систему поэтессы инкорпорирующим языкам, «где имеет место простое нанизывание основ, где нет грамматики, смысл слова-предложения синкретичен, а мышление на таком языке мифологическое» [Руднев 2006]. На наш взгляд, именно «нанизывание» и повторение слов ведёт к многозначности элементов её поэзии. Особенно ярко эта черта проявляется в стихотворении «Настанет март» [Мнацаканова 2004: 18], открывающем первую часть книги.

Слово «март» в данном тексте имеет несколько значений. С одной стороны, это первый месяц весны, связанный с возрождением: «НАСТАНЕТ МАРТ КАК БУДТО МЕРТВ ВОССТАНЕТ» [18], с другой стороны, семантически он оказывается связан со смертью и мраком: «НАГРЯНЕТ МРАК КАК БУДТО МАРТ НАСТАНЕТ» [18], «настанет с мартом март смарт как будет смерть нагрянет». Соотнесение марта со смертью происходит и через реминисценцию на строку из стихотворения Тарковского: «НА СВЕТЕ МАРТА НЕТ» [29] (ср. «На свете смерти нет…»). Слова у Мнацакановой, как мы увидели, не существуют изолированно, а переходят одно в другое: «март-мрак-смерть», утверждая неразрывность жизни и смерти.

Восприятие Мнацакановой жизненных явлений в совокупности, неотрывно друг от друга, отображено в её способе работы над словом, в частности, в создании окказионализмов: «настанет март как будто март настамнет». Значения слова «настанет» и «нас там нет», как отмечает В. Руднев, противоположны, но соединение этих слов в одно даёт сложный смысл, становящийся одним из вариантов значения «настанет» [Руднев 2006]. По мнению исследователя, М-эпентикум означает «март» и все варинаты его прочтения: смерть, встречу, возрождение. Смысл окказионализма можно понять так: «настанет март (mort, мертв, мрак ...), но все это уже случилось, и этого не вернешь (нас там нет), остается надежда, что все это повторится когда-нибудь, может быть, в загробном мире, но повторится вместе с памятью о горечи утраты (нас там нет)» [Руднев 2006].

Стихотворение заканчивается строками:

(придет) пройдет придет прильнет
<…>
к усталой

смерти-матери
устам

[Мнацаканова 2004: 41]

В них актуализируется тема возвращения к истокам, связанная со словом «мать». Так, смерть наглядно оказывается неотделима от первопричины жизни, что подчеркнуто соединением двух слов дефисом.

Стихотворение «Песнь Песней» [46] отсылает читателя к библейской истории взаимоотношений царя Соломона и девушки Суламиты, влюбленной в пастуха. При этом для Мнацакановой б*о*льшую роль играет словосочетание, стоящее в названии – песнь песней. Произве-

дение отчетливо напоминает партитуру музыкального произведения, об этой особенности своего творчества говорит и сама Мнацаканова в предисловии к поэме «Осень в лазарете невинных сестёр», размышляя о том, как формировалось её поэтическое мышление: «чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление, делает его стерео-скопично-фоничным, объемным, многолинейным» [Мнацаканова 2003].

«Объемное» мышление Мнацакановой проявляется в том, как она строит текст, который в визуальном плане распадается на отдельные столбцы, предполагающие многонаправленное чтение: как горизонтальное (слева-направо и справа-налево), так и вертикальное (сверху-вниз и снизу-вверх). Распадается на отдельные элементы не только текст, но и слова, в которых слоги и звуки становятся самостоятельными единицами.

Ошибка! Объект не может быть создан из кодов полей редактирования.

[Мнацаканова 2004: 62][††]

Целостность мира воплощается и на уровне смысла: как мы уже говорили, каждое явление у Мнацакановой неотделимо от другого.

Магистральной в стихотворении «Песнь Песней» (46) становится тема любви и смерти. Рефрен «ЛЮБОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ» неслучайно выделен большими буквами: любовь в данном тексте – первооснова, а смерть, трансформирующаяся у Мнацакановой в бессмертие – смысловой оттенок «ЛЮБВИ».

В отличие от предыдущих стихотворений, в которых мы выделили тему вечного жизненного круговорота, любовь, несмотря на её бесконечное звучание и продолжение, всё же обрывается словом «КОНЕЦ», создавая впечатление того, что всё же смерть, а не любовь довлеет над миром.

Ошибка! Объект не может быть создан из кодов полей редактирования. (69)

«Концом» завершается и поэма «Маленький Реквием». С одной стороны, конец можно рассматривать как часть композиции произведения. Но с другой, это слово отчётливо прерывает предыдущую фразу, являющуюся радостным гимном молодости и вечности:

[††] В дальнейшем ссылки на страницы в этом издании даются в круглых скобках в тексте.

травы ра дость мла дость матери ра дость днесь пою травыветратра
выве тра тра вы ве тра ра ра дость днесь вечно трара тра тра тра
вой ветра тра вой ветра травойветраукрытатратраветрараратрарара ра
тра ра дость ветра радость светла травы ра достанет днесь травытра
вы травой траве радость траве тра ва тра ра тра ра ра ра тра ра ра

КОНЕЦ*

(93)

Книга замыкается стихотворением «Finale» (178). Оно перекликается, или, будет точнее сказать, «рифмуется» с начальным стихотворением «Посвящение» (13): темой забвения и рефреном «да будет свет». Но если первое стихотворение, открывающее книгу, манифестировало свет, жизнь, то в последних строках «Finale» слова распадаются на столбцы и возникает вариативность прочтения:

Ошибка! Объект не может быть создан из кодов полей редактирования.

(181)

Забвение и бытие стоят рядом друг с другом, но Мнацаканова утверждает единственно возможный исход того и другого – свет.

Композицию книги можно назвать кольцевой. Совершив круг от источника жизни – света, через преодоление смерти, мы снова возвращаемся в исходную точку – к свету.

Итак, синкретичность мировоззрения самой Мнацакановой, «объёмность» мышления – ключ к замыслу её творчества. В книге стихов «Arcadia» все жизненные явления – смерть, жизнь, память, любовь – неразделимы, они повторяются друг в друге и перевоплощаются одно в другое. И хотя внешне система стихосложения Мнацакановой создаёт впечатление «разобранности» мира на отдельные фрагменты, эта «разобранность» мнимая. Она только подчеркивает целостность и гармонию жизни, в которой каждый элемент на своём месте и связан со всем остальным.

ЛИТЕРАТУРА

Бирюков С.Е. Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой [Электронный ресурс]. http://www.topos.ru/article/3315 (дата обращения 06.11.2019).

Бирюков С.Е. Року укор. – М.: РГГУ, 2003. – 510 с.

Грауз Т. Слова признаются в своей способности быть [Электронный ресурс]. – https://discours.io/articles/culture/slova-priznayutsya-v-svoey-sposobnosti-byt (дата обращения 06.11.2019).

Гулин И. Единство и теснота стихового обряда // "Коммерсантъ Weekend" № 14, 27.04.2018. – М., 2018. – С. 18.

Корчагин К., Ларионов Д. Чтение партитур [Электронный ресурс]. http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/ (дата обращения 06.11.2019).

Мнацаканова Е.А. ARCADIA: Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. – М.: Изд-во Р. Элинина, 2004. – 352 с.

Мнацаканова Е.А. Осень в лазарете невинных сестёр [Электронный ресурс]. https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/osen-v-lazarete-nevinnyh-sester.html (дата обращения 06.11.2019).

Руднев В.П. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой [Электронный ресурс]. http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/rudnev.shtml (дата обращения 06.11.2019).

Янечек Дж. Реквием Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. – № 62. – С. 272—279.

Sandler St. Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova // Slavic Review. – Vol. 63. – Oregon: University of Illios, 2008. – P. 610-641.

REFERENCES

Biryukov S.E. Poeziya: moduli i vektory. Slovomuzyka Elizave-ty Mnacakanovoj [Elektronnyj resurs]. http://www.topos.ru/article/3315 (Accessed 06.11.2019).

Biryukov S.E. Roku ukor. – M.: RGGU, 2003. – 510 s.

Grauz T. Slova priznayutsya v svoej sposobnosti byt' [Elektronnyj resurs]. – https://discours.io/articles/culture/slova-priznayutsya-v-svoey-sposobnosti-byt (Accessed 06.11.2019).

Gulin I. Edinstvo i tesnota stihovogo obryada // "Kommersant" Weekend" № 14, 27.04.2018. – M., 2018. – S. 18.

Korchagin K., Larionov D. Chtenie partitur [Elektronnyj resurs]. http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/ (Accessed 06.11.2019).

Mnacakanova E.A. ARCADIA: Stihi. Iz lekcij. Stat'i. Esse. – M.: Izd-vo R. Elinina, 2004. – 352 c.

Mnacakanova E.A. Osen' v lazarete nevinnyh sestyor [Elektronnyj resurs]. https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/osen-v-lazarete-nevinnyh-sester.html (Accessed 06.11.2019).

Rudnev V.P. Stihoslozhenie Elizavety Mnacakanovoj [Elektronnyj resurs]. http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/rudnev.shtml (Accessed 06.11.2019).

Yanechek Dzh. Rekviem Elizavety Mnacakanovoj // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. – № 62. – S. 272—279.

Sandler St. Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova // Slavic Review. – Vol. 63. – Oregon: University of Illios, 2008. – P. 610-641.

Науч. руководитель: Семьян Т.Ф., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Япишина Ангелина Евгеньевна – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского Государственного Университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, проспект Ленина, 76

E-mail: ro.roy@yandex.ru

Author's information

Yapishina Angelina Evgenievna – graduate student of the department of Russian language and literature of South Ural State University

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК
Серия
«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес серии журнала:
http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=121&Itemid=339
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:
электронный научный журнал. 2019. № 4
Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 8)
URL: http://journals.uspu.ru