

к земному и вера в Бога – смирение: «На всем, что сделал мастер мой, печать // Любви земной и простоты смиренной. // О да, не все умел он рисовать, // Но то, что рисовал он, – совершенно // <...> Но все в себе вмещает человек, // Который любит мир и верит в бога» (курсив мой – В.М.) [1, с. 217].

Однако поэтическая этимология порождается не только отношениями языковых структурных элементов имени, но и внеструктурных, связанных с игровым перераспределением тех же элементов. Так, трудно пройти мимо того очевидного факта, что личное имя сына поэта – Льва Гумилёва – образовано как бы из удвоения последнего слога фамилии отца (Лев ГумилЕВ).

Это позволяет нам обратить особое внимание на стихотворения, одним из героями которых является лев (например, в «Невесте льва» (1907) он «лев пустынный, бог прекрасный», «солнце-зверь», «золотой жених»), символические тропы, связанные с ним («как будто орел парящий, // Овен, человек и лев...» [1, с. 226]), имя героя – Леонарда, – испытавшего столь чудесную метаморфозу («Все тайны знал Леонард» [там же]); и на колдуна-лео-парда из «Леопард» – «Колдовством и ворожбою... Леопард, убитый мною, // Занят в комнате мой» [1, с. 335], и, конечно, на последовательно-жизнетворческую охоту («Африканская охота») за все теми же

«поэтическими двойниками» – леопардом (3-я глава), львом (4-я глава) и павианом с «седой львиной гривой» (5-я глава) – «...моя кровная связь с миром только крепнет от этих убийств» [5, с. 85], и демонстративное ношение шкуры леопарда как шубы поэта; наконец, на имя поэта Леонарда в одноименном стихотворении, судьбу которого поэт явно примеряет на самого себя («О неумолчной радости земли // Ты ничего не ведал, Леопарди! <...> ...Но не любили // Ни родина, ни женщина тебя» [1, с. 421]).

Наиболее очевидно то, что этимоны сплетаются в мотивной структуре текста, переходя друг в друга, образуя общий концептуальный ряд, как и в контексте «идеального художника» Фра Беато Анджелико: земля в процессе метаморфоз преобразуется в льва: «Освежив горячее тело // Благовонной ночью тьмой, // Вновь берется земля за дело, // Непомянутая ей самой. // Наливает зеленым соком // Детски нежные стебли трав // И багряным, дивно высоким // Благородное сердце льва» [1, с. 448].

Итак, мы доказали значимость в текстах Гумилёва тех этимонов-концептов, которые могут генерироваться в первую очередь поэтической автоэтимологией его фамилии, показали их взаимодействие с другими общемодернистскими и сугубо акмеистскими концептами, а также их взаимную корреляцию во внутритекстовых контекстах.

Литература

1. Гумилёв Н.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
2. Майстер Э. Об отрешенности. – <http://www.agnuz.info/book.php?id=221&url=page06.htm#1002a>
3. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1986.
4. Богомолов Н.А. Гумилёв и оккультизм: продолжение темы // НЛО. № 26 (1997).
5. Гумилёв Н.С. В огненном столпе. М., 1991.

Л.С. Яницкий

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ АРХАИКА В ПОЭЗИИ Ф.Г. ЛОРКИ

Кемеровский государственный университет

В творчестве Ф.Г. Лорки, пожалуй, самого известного испанского поэта XX в., можно проследить целый ряд образов и мотивов, сближающих его лирику с мифологической архаикой. Как нам представляется, своеобразие художественной манеры поэта создается во многом именно за счет этой «архаичности» художественного мира Ф.Г. Лорки.

В стихотворении Ф.Г. Лорки «Гитара» создается трагический образ, объединяющий в себе

черты поэтики сюрреализма и некоторые особенности неотрадиционалистского дискурса. Следует отметить в этой связи, что, по мнению В.И. Тюпы, «единный вектор неотрадиционализма при всем богатстве индивидуальных его модификаций – реонтологизация искусства путем возлагания на себя ответственности: перед онтологическим самодвижением жизни: в ипостаси языка, в ипостаси равнодостоинного автору читателя и, наконец, в

ипостаси культурной традиции» [1, с. 17]. Поэзия Г.Ф. Лорки представляет собой пример преломления древней культурной традиции в творчестве современного поэта.

Л.Ю. Фуксон, интерпретируя данное стихотворение, пишет, что «печаль музыки получает свое обоснование: ход времени предстает как разрушительный процесс, как движение к уничтожению, утрате цельности. ...Выражение “чаша утра” обнаруживает еще безмятежное и немое счастье детства, не ведающее времени и смерти состояние полноты существования» [2, с. 36]. При всей несомненной ценности и глубине приведенного анализа исследователя, следует уточнить, что перевод «чаша утра», сделанный М. Цветаевой, на который ориентируется Л.Ю. Фуксон, является не вполне точным, в оригинале мы читаем «Se rompen las copas de la madrugada», что в буквальном переводе означает «разбиваются бокалы рассвета». Нам кажется в этой связи, что «бокалы рассвета» едва ли могут ассоциироваться с детством, скорее, автор здесь создает образ ночного пира, который заканчивается с рассветом. Ключевой образ стихотворения выполнен в соответствии с канонами сюрреализма:

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
Por cinco espadas.

Здесь «сердце, раненное пятью мечами» метафорически означает и пальцы, играющие на гитаре, и скорбь лирического героя, слушающего или исполняющего печальную мелодию на гитаре. Таким образом, субъект и объект здесь синкретически не различаются, сливаясь в неомифологическом образе гитары.

Субъектно-объектный синкретизм является важнейшей чертой архаического восприятия и изображения мира. В ключевой статье в энциклопедии «Мифы народов мира», посвященной отношениям литературы и мифологии, группа исследователей пишет, что «для мифологического сознания и порождаемых им текстов характерна прежде всего недискретность, слитность, изо- и гомоморфичность передаваемых этими текстами сообщений. То, что с точки зрения немифологического сознания различно, расчленено, подлежит сопоставлению, в мифе выступает как вариант (изоморф) единого события, персонажа или текста» [3, с. 58]. В своей фундаментальной работе Е.М. Мелетинский подчеркивает, что «диффузность первобытного мышления проявилась и в неотчетливом разделении субъекта и объекта, материального и идеального (т.е. предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени), вещи и ее атрибутов, единичного и множественного, ста-

тичного и динамичного, пространственных и временных отношений» [4, с. 165].

По словам С.Н. Бройтмана, «синкретизм действительно тот “родимый хаос”, из которого возникли современное сознание и искусство, и можно с достаточной уверенностью говорить, что на иной почве... они не могли бы родиться. В этом смысле древний синкретизм литературы родствен мифологии, психическому бессознательному, тому, что исследователи мышления ребенка называют “дипластия”, и другим первичным (“архетипическим”) структурам сознания и культуры, из которых вырастают их более дифференцированные формы» [5, с. 18].

Как нам кажется, в символическом образе гитары в данном стихотворении прослеживается, в частности, и женское начало. Гитара из-за своей формы традиционно уподобляется женщине; в данном стихотворении автор сравнивает гитару с сердцем, отчасти также из-за ее формы, а отчасти уподобляя ее скорбящему сердцу лирического субъекта. Кроме того, образ сердца, пронзенного пятью мечами, создающийся в стихотворении, отсылает к христианской традиции изображения сердца девы Марии, пронзенного мечом или семью мечами [6, с. 112]. Эта традиция восходит к евангельскому повествованию о пророчестве Симеона, обращенном к Марии: «И Тебе Самой оружие пройдет душу, – да откроются помышления многих сердец» (Евангелие от Луки, гл. 2, стих 35). Данный евангельский сюжет творчески преломляется, в частности, в стихотворении И. Бродского «Сретенье»:

И тем же оружием, Мария, которым
терзаема плоть его будет, твоя
душа будет ранена. Рана сия
даст видеть тебе, что сокрыто глубоко
в сердцах человек, как некое око.

Само по себе сравнение сердца Марии и гитары – музыкального инструмента, с христианской точки зрения, является кощунственным и даже вызывающим, однако это сопоставление в контексте стихотворения Г.Ф. Лорки подчеркивает глубину скорби лирического субъекта. С другой стороны, данное сравнение соответствует общей установке поэта на неканоническое сближение сакрального и повседневного: в стихотворении *Romance de la Guardia Civil española* (в русском переводе – «Романс об испанской жандармерии») Иосиф и дева Мария приходят в гости к цыганам:

La Virgen y San José,
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
(Иосиф с девой Марией,
празднично разодеты,

зашли к цыганам – забрать
забытые кастаньеты.)

(Здесь и далес перевод данного стихотворения М. Самаева.)

Действие стихотворения происходит в ночь на Рождество, и, как пишет Л. Осповат, «действующие лица евангельского предания – Иосиф, Мария, три восточных царя – появляются в цыганском городе рождественской ночью... может быть, перед нами просто статуи, которые несут участники ежегодного карнавального шествия... Два плана – “земной” и “божественный” – как бы поддерживают друг друга: “земное” придает трогательную достоверность “божественному”; “божественное” освящает и просветляет “земное»» [7, с. 197]. Изображение «цыганского города» в этом стихотворении поднимается до уровня вневременного евангельского повествования, а цыганские дети косвенно сравниваются с младенцем Иисусом:

La Virgen cura a los niños
Con salivilla de estrella.

(Дева Мария детишек
звездную слюной врачует.)

Л. Осповат справедливо отмечает, что «в мельканье мучительных сцен цыганского погрома возникает еще одна аллюзия – избивание младенцев. Недаром именно тут – впервые в “Романсе об испанской жандармерии” – появляются дети» [7, с. 202].

Можно сказать, что в «Романсе» стираются грани между национальным и общечеловеческим:

En el portal de Belén
los gitanos se congregan.

(Сходятся люди со скарбом
у Вифлеемской заставы.)

Здесь мифологический евангельский хронотоп Вифлеема переплетается с пространством современного поэту поселения цыган в Испании XX в. Как указывает Л. Осповат, «слова: “En el portal de Belén” – “У врат Вифлеема” – неизменный зачин рождественских песенок» [7, с. 201].

Мелодия в стихотворении «Гитара» символически изображается посредством трагических образов:

Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana.

Мелодия уподобляется здесь «стреле без цели» и «вечеру без утра», т.е. предстает трагически бесцельной и направленной к неизбежному концу. Вероятно, создаваемый в стихотворении образ «плача» гитары имеет и архитектурный

смысл: это плач о невозможности передачи словами творческого вдохновения, о невозможности создания гармонического и целостного образа бытия, о первородной трагичности искусства и самого существования человека.

Образ плача, возникающий в данном стихотворении, имеет, как и образ смеха, архаическое происхождение. Плач – это древнейшая коммуникативная стратегия. О.М. Фрейденберг пишет, что «как и смех, плач является не просто биологическим фактом, но мировоззренческим, имеющим свою семантическую историю. В первобытно-охотничьем обществе “плач” и “смех” осмысливаются космогонически; смех и плач не расчленины в сознании и сопровождают исчезновение-появление тотема. В земледельческом обществе они раздвоены, и “плач” означает “смерть”, сопровождая все действия, которые отождествлялись со смертью, как брак, жатва, погружение в воду и т.д.» [8, с. 95–96].

Ряд образов стихотворения восходит к песенной, фольклорной испанской традиции, и в этом смысле стихотворение также следует принципам неотрадиционалистской эстетики.

Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.

В этих строках «плач» гитары сравнивается с шумом воды или ветра над пустыней, предстает как прямое продолжение испанских фольклорных традиций.

Еще одно стихотворение Г.Ф. Лорки, в котором можно проследить такую особенность архаического мировосприятия как синкретическое неразличение субъекта и объекта – это La Balada del agua del mar – «Баллада о морской воде»:

Corazón, y esta amargura
sería, ¿de dónde nace?
¡Amarga mucho el agua
de los mares!

Как и в «Гитаре», в этом стихотворении возникает образ сердца, но здесь ассоциирующаяся со вкусом морской воды горечь в сердце лирического субъекта символически означает и горечь утраты, и тяжесть бытия, и тяжесть создания стихотворения. Как и многие фольклорные тексты, это стихотворение строится в форме ряда вопросов, которые задает лирический субъект, и ответов, которые он на них получает, причем ответы звучат почти одинаково, рефреном, заканчиваясь словами agua de los mares – вода морская. Заметим в этой связи, что море, водная стихия в целом ряде мифологических традиций выступает в роли первородного порождающего начала.

Итак, мы видим, что для ряда лирических произведений Ф.Г. Лорки характерна ориентация на архаические модели постижения миро-

порядка, и в этом смысле поэт следует тенденции, характерной для неотрадиционалистской лирики XX в.

Литература

1. Тюпа В.И. Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. М., 2005.
2. Фуксон Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999.
3. Лотман Ю.М. и др. Литература и мифы // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
5. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. Т. 2. М., 2004.
6. Аверинцев С.С. Мария // Мифы народов мира. Т.2. М., 1992.
7. Осоват Л. Трагическая гармония Федерико Гарсия Лорки // Вопр. лит-ры. 1973. № 7.
8. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

С.Г. Комагина

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПА ЗМЕЕБОРЦА В РОМАНЕ Н. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ»

Томский государственный педагогический университет

В связи со 100-летием со дня рождения Н. Островского, автора романа «Как закалялась сталь», в «Литературной газете» была помещена беседа с литературным критиком Львом Аннинским. На вопрос корреспондента, согласился бы он издать сегодня без поправок свою книгу об Островском и его романе, литературовед ответил утвердительно: «Согласился бы без малейшего сомнения и без всякой редактур» [1, с. 7]. Он и сегодня находит в исповеди Н. Островского такое «соотношение слов и реальности, за ними открывающейся», «что миллионы людей проняло». По мнению критика, последнее определила способность Островского дать «срез бытийный, духовный», записать его «невозможными словами» [2, с. 9]. Сравнивая Н. Островского с другим писателем – В. Кином, его современником и «очень близким ему человеком», – Л. Аннинский находит у последнего «литературный срез того же состояния, что у Островского». То есть он считает, что у В. Кина – именно литература, а у Н. Островского – еще и проповедь, и одержимость: «...не только красота, но и добро, и истина» [2, с. 9].

Многое побуждает нас снова вернуться к творчеству писателя, чтобы понять, с чем связан феноменальный успех его главного произведения у читателя советской поры. Поиски ответа, на наш взгляд, следует вести не только в непосредствен-

но сопутствующем социокультурном опыте времени создания романа, как это чаще всего делается, но прочитать его в контексте «большого времени» отечественной культуры, в логике анализа, предложенного М.М. Бахтиным. Ученый утверждал, что не следует современную писателю эпоху игнорировать, она сохраняет для его произведения все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Но произведение литературы «замыкать в этой эпохе нельзя: *полнота его раскрывается только в большом времени...* Единство определенной культуры – это открытое единство. Каждое такое единство при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры» (курсив автора. – С.К.) [3, с. 333].

Конкретизируя мысль М.М. Бахтина к нашему материалу, можно утверждать, что лучшие произведения русских художников XX в., а к ним относится и роман Н. Островского «Как закалялась сталь», соединили и трансформировали разные возможности: нечто от непосредственно воспринимаемой реальности послереволюционной жизни, нечто от своих и чужих идеологий, концепций, а также от издревле идущего опыта архаиче-