

Министерство образования Республики Беларусь
Белорусское общественное объединение преподавателей русского языка и литературы
Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований
Российский центр науки и культуры в Гомеле
Мозырский государственный педагогический университет имени И. П. Шамякина
Белгородский государственный национальный исследовательский университет
Пензенский государственный университет
Самарский национальный исследовательский университет имени академика
С.П. Королёва

ТЕКСТ. ЯЗЫК. ЧЕЛОВЕК

Сборник научных трудов

В двух частях

Часть 1

Мозырь
МГПУ им. И. П. Шамякина
2017

важными темами, организующими поэтический мир, являясь составляющими художественного сознания поэта» [7].

Небезынтересным в поэзии А. Тарковского представляется и образ человека, падающего «вниз головою»: «// Не отпускай меня вниз головою / В пространство мировое, шаровое...//» («Малютка-жизнь») [5]. Названный образ есть вариантная реализация посредством психологического параллелизма символа перевёрнутого дерева: «//Чтобы кровь из стоп, как с подгорий, / Жарким деревом вниз головой...//» («Вторая ода»); «// Как дерево с подмытого обрыва, / Разбрызгивая землю над собою, / Обрушивается корнями вверх, / И быстрина перебирает ветви, / Так мой двойник по быстрине иной / Из будущего в прошлое уходит //» («После войны»).

«Дерево – высший природный символ динамического роста, сезонного умирания и регенерации. В различных культурах деревья считались священными и магическими. Почтительное отношение к волшебной силе деревьев основано на примитивных верованиях, что в них живут боги и духи. <...> По мере развития мифологии идея о могучем дереве, которое образует центральную ось потока божественной энергии, связывающего сверхъестественный и естественные миры, превратилась в символический образ Древа Жизни или Космического Древа. <...> Перевернутое космическое дерево, чьи корни питаются духовной энергией неба и распростра-

няют её во внешний мир и вниз, – любимый образ в каббалистике» [6, 75-77].

В перевернутом дереве корни играют роль кроны, что является олицетворением духовного Света/света, идущего сверху, при котором человеческая жизнь есть нисхождение духа в тело и обратное восхождение души из тела к духу.

И потому образ *подвешенного вниз головой человека* символически как мифологический параллелизм к *перевернутому дереву*. Это человек, познавший Истину и самого себя, нашедший путь в вечность, понимание бесконечного. Однако у этого образа есть и другое мифологическое значение: протест против Спасителя. Не случайно лирический герой А. Тарковского просит жизнь не опускать его «вниз головою». Этот образ связан с традицией А. Белого, создавшего в стихотворении «Маг» образ человека, связанного с тайными знаниями: «// Виси, повешенный извечно, / Над темной пляской мировой, / — Одетый в мира хаос млечный, / Как в некий саван гробовой //» [1, 283].

Таким образом, продуктивность символов *круг* и (*перевернутое*) *дерево* в поэзии А. Тарковского обусловлена архетипической семантикой знака, с одной стороны, а с другой стороны, философским планом содержанием поэзии в целом. Кроме того, названные символы системны по отношению друг к другу («*Древесные и наши корни живут поручкой круговой*»).

Литература

1. Белый, А. Стихотворения / А. Белый. – М.: Центр-100, 1996.
2. Воронова Т.А. Словарь лирики Арсения Тарковского. / Т.А. Воронова. – Ч. 1. – Воронеж. 2004. – 295 с.
3. Воронова Т.А. Словарь лирики Арсения Тарковского. / Т.А. Воронова. – Ч. 2. – Воронеж, 2007. – 291 с.
4. Воронова Т.А. Словарь лирики Арсения Тарковского / Т.А. Воронова. – Ч. 3. – Воронеж, 2014. – 291 с.
5. Тарковский, А. Стихотворения. / А. Тарковский – URL: <http://www.askbooka.ru/stihi/arsenii-tarkovskii/derevo-zhanny.html>.
6. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Панько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
7. Чаплыгина, Т.А. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук; 10.01.01 / Т.А. Чаплыгина. – Иваново, 2007. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://refdb.ru/look/2647586.html>.

УДК 821. 161. 1. 09 «18»

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ А. К. ТОЛСТОГО «ДОН ЖУАН»

Т.И. Тверитинова
(Киев, Украина)

В статье рассматривается взаимосвязь драматической поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан» с другими текстами русской и мировой литературы: на уровне собственно интертекстуальности – присутствие цитат, аллюзий, реминисценций в одном тексте, паратекстуальности – отношения текста поэмы к эпиграфу, метатекстуальности – сопоставление с новеллой Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» и «маленькой трагедией» А. С. Пушкина «Каменный гость».

Ключевые слова: А. К. Толстой, Дон Жуан, интертекстуальность, паратекст, метатекст, аллюзия, реминисценция.

The article examines the relationship of the dramatic poem by A. K. Tolstoy "Don Juan" with other texts of Russian and world literature: at the level of intertextuality - the presence of citations, allusions, reminiscences in one text, paratextuality - the relationship of the text of the poem to the epigraph, metatextuality - the comparison with the novel by E.T.A.Hoffmann "Don Juan" and "a small tragedy" by A. S. Pushkin "The Stone Guest".

Key words: A. K. Tolstoy, Don Juan, intertextuality, paratext, metatext, allusion, reminiscence.

Проблему интертекстуальности – взаимодействия метатекстов с претекстами – традиционно связывают с характерными особенностями современной литературы постмодернизма, когда «чужой» материал заимствуется и компонуется в другие конструкции, обыгрывая восприятие «своего» как «чужого» и «чужого» как «своего». В литературоведении интертекстуальность изучали М. Бахтин, Ю. Кристева, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ю. Лотман, И. Смирнов, Н. Фатеева и др. По мнению Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры представляют собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [1, 224]. Интертекстуальность предполагает не только явные или скрытые цитации (целтонность), но и использование аллюзий, референций, реминисценций, традиционных мотивов, сюжетов, образов, актуализацию культурных кодов и жанровых связей.

Исследовательница Н. Пьеге-Гро, рассматривая теоретические аспекты интертекстуальности, отмечает в каждом тексте присутствие отголосков предшествующей литературной практики в наследовании традиции письма, сюжетов, начиная от периода античной литературы и до наших дней (поэмы Гомера, Вергилия, произведения средневековой литературы и т.д.) [2].

Цель данной статьи – рассмотреть взаимосвязь драматической поэмы «Дон Жуан» А. К. Толстого с другими текстами, выявить различные формы интертекстуальности и их функции в произведении.

Сюжет поэмы А. К. Толстого восходит к легенде о Дон Жуане, бытующей в культурном контексте с XVII века.

Поэма, написанная в 1860 году и предназначенная для постановки на сцене, была второй пьесой А. К. Толстого, и выбор драматического жанра, как и темы произведения, представляется нам не случайным.

Из всех «вечных» образов мировой литературы Дон Жуан единственный, кто был не заимствован, а порожден театром. Он homo ludens, человек играющий, и эту его особенность уловил еще первый автор, испанец Тирсо де Молина (XVII век). С того времени жанровой формой литературной истории Дон Жуана преимущественно была комедия. Лишь в XIX

веке у А. С. Пушкина он выступает действующим лицом трагедии, а у Э. Т. А. Гофмана, Дж. Байрона, П. Мериме становится героем эпического произведения [3].

В пьесе «Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молина называет Дон Жуана «галоном», то есть «героем-любовником», популярным амплуа в испанском театре XVII века. Такой герой, одержимый жаждой чувственных наслаждений, не способен ни полюбить, ни оценить настоящее чувство. Поэтому финал жизни сеvilьского обольстителя, утвердившийся в литературной традиции, кажется вполне закономерным: наказание судом Божьим и человеческим. Лишь во второй половине XVIII века в опере В. А. Моцарта впервые зазвучала иная трактовка «вечного» образа: он, олицетворяя стремление человечества к наслаждениям, стремится скорее к бесконечной борьбе, чем к бесконечным победам. Бросая вызов своему веку Просветительства, Моцарт впервые представил Дон Жуана как романтика, поэта и философа любви. Таким он утверждается в романтической традиции XIX века, обретая дополнения, аллюзии, ассоциации, изменения сюжетных ходов.

А. К. Толстой в своей поэме контаминирует два варианта легенды о Дон Жуане. Первая – о Дон Хуане де Тенорио, служившем при дворе короля Педро Жестокого (XIV век), известном своими любовными приключениями и убившем на поединке командора, который вступился за честь своей дочери. Монахи, заманившие и убившие Дон Хуана в монастыре, в немалой степени поспособствовали возникновению и развитию легенды о статусе командора, якобы забравшей преступника в ад. Другой прототип Дон Жуана – дон Мигель, граф де Маньяра, известный своим распутством, в зрелом возрасте раскался, ушел в монахи и умер как праведник. У А. К. Толстого главный герой имеет характер и судьбу де Тенорио (распутство, повлекшее наказание от статуи убитого командора), а его фамилия – де Маранья (как вариант де Маньяра) отсылает нас к герою другой легенды о Дон Жуане. Фамилия толстовского героя складывается таким образом из двух – Тенорио и Маранья: «На флаге герб Тенорью де Маранья» [4, 80].

Паратекст – посвящение и эпиграф – ясно указывают на одноименные произведения В. А. Моцарта и Э. Т. А. Гофмана как на претексты, от которых отталкивался А. К. Толстой

в создании своей версии легенды о Дон Жуане. Подтверждает это и сам писатель: «Каждый, впрочем, понимает «Дон Жуана» на свой лад, а что до меня, то я смотрю на него так же, как Гофман: сперва Дон Жуан верит, потом озлобляется и становится скептиком; обманываясь столько раз, он больше не верит и в очевидность» [5, 132].

По сути, новелла Гофмана представляет собой развернутый музыкальный экфразис, описывающий рецепцию оперы Моцарта «Дон Жуан» восторженным энтузиастом: игра оркестра, звучание увертюры, вокальное и актерское мастерство исполнителей. Гофман через свое восприятие оперы Моцарта делится размышлениями о сущности Дон Жуана и его отношении к жизни.

Из эксплицитных форм гофмановского интертекста в толстовской драме следует выделить сюжет: любовная коллизия Дон Жуан – Донна Анна, убийство командора, кульминация – оболешение Анны, дуэль и смерть незадачливого Аннинного жениха Оттавио (Октавье), прощанье Анны с Дон Жуаном, явление статуи и смерть героя.

Драматическая поэма А. К. Толстого насыщена моцартовско-гофмановскими аллюзиями и реминисценциями. Идущая от Моцарта и Гофмана трактовка Дон Жуана, который «без усталости, стремясь от прекрасной женщины к прекраснейшей, ... неизменно досадуя на неудачный выбор; неизменно надеется обрести воплощение идеала» [6, 90]. У А. К. Толстого это звучит так: «И пусть он бесится. Пусть ловит с вечной жаждой / Все новый идеал в объятьях девы каждой!» [4, 19]. Гофман пишет: «Глубоко презирал он общепринятые житейские понятия, чувствуя себя выше их, и язвил насмешкой тех людей, которые надеялись во взаимной любви, узаконенной мещанской моралью, найти хотя бы частичное исполнение высоких желаний, коварно заложенных в нас природой, - а потому-то он и спешил дерзновенно и беспощадно вмешаться именно там, где речь шла о подобном союзе...» [6, 91]. В пьесе А. К. Толстого Дон Жуан, раздосадованный напоминанием командора о предсвадебном этикете, замечает: «Он мне напомнил, что любовь есть призрак, / Что я сюда пришел лишь роль играть. / Перехитрил старик, поторопился / Накидывать аркан свой на меня!» [4, 50]. Поэтому причину дуэли он объясняет тем, что хотел командора «лишь подразнить / И отучить настаивать на свадьбе» [4, 63].

Гофмановское влияние прослеживается и в трактовке характера Донны Анны: Гофман, называя героиню «божественной женщиной» с чистой душой, которую Дон Жуан «встретил

слишком поздно, когда нечестие его достигло вершины и только бесовский соблазн погубить ее мог проснуться в нем» [6, 92]. «Смерть отца от руки Дон Жуана, брачный союз с холодным, вялым, ничтожным доном Оттавио, которого она прежде, как ей казалось, любила, и даже ненасытным пламенем бушующая в тайниках ее души любовь, что вспыхнула в минуту величайшего упоения, а ныне жжет, как огонь беспощадной ненависти, - все, все это раздирает ей грудь. Она чувствует: лишь гибель Дон Жуана даст покой душе, истерзанной смертными муками; но этот покой означает конец ее собственного земного бытия» [6, 92]. И в толстовской драме Донна Анна признается: «Душою всей и каждым помышленьем, / Дыханьем каждым я его клянусь, / Биеньем сердца каждым ненавижу, / Но ваше малодушие, дон Октавье, / Я презираю...» [4, 73]. «Лишь смерть его, лишь только смерть одна / Покой душевный возвратит мне может!» [4, 93].

Украинский исследователь Е. Ненадкевич отмечает влияние на произведение А. К. Толстого не только Гофмана, но и Соррильи. Испанский драматург Х. Соррилья-и-Мораль – автор драмы «Дон Жуан Тенорио» (1844), в которой герой спасается благодаря силе чистой и страстной любви к Инесе, уходит в монастырь, что позволяет говорить о начале его морального возрождения. Е. Ненадкевич пишет о толстовской пьесе: «За высокий уровень своих идеальных устремлений, вопреки всем паденьям и предательствам, д. Жуан достоин реабилитации с точки зрения религиозного и этического идеализма. И поэт положительно решает его драму: ценой самоубийства д. Анны, в которой впервые д. Жуан находит залог осуществления своего идеала, а между тем основательно испорченный развратом и произволом, бесчестит и потому губит ее; таким образом, ценой самопожертвования ее за спасение любимого – примиряется д. Жуан с Богом, с людьми и с самим собою, возрождается к новой жизни и заканчивает на вершинах монашеского аскетизма и смирения» [7, 18]. Однако следует заметить, что исследователь сопоставляет с пьесой Соррильи первый вариант драмы А. К. Толстого, напечатанный в «Русском вестнике» (1862), где Дон Жуан был защищен духами от Сатаны и командора, затем он уходит в монастырь, а в эпилоге мы узнаем о его смерти [8, 652-654]. А. К. Толстой в переписке с Б. М. Маркевичем разъяснял свой замысел так: «Главное – чтобы читатель понял, что глаза Дон Жуану открывает гибель Донны Анны... Я должен жить – я умереть не смею – / Я должен жить. И жаль, что слишком скоро / Меня избавит смерть от этой муки!» [9, 137].

По сути, такой финал толстовской драмы является проекцией легенды о Дон Хуане де Тенорио, удалившегося в монастырь и сделавшегося праведником. Однако если в 1860 году А. К. Толстой представил такой финал истории «вечного» образа, то уже в 1867 году при подготовке очередного издания «Дон Жуана» он просто изъясил последние страницы пьесы, рисующие раскаяние и перерождение героя, и оставил второй вариант как окончательный – то есть традиционный: смерть от встречи со статуей командора.

В драматической поэме А. К. Толстого можно отметить также присутствие пушкинского текста. В поэме встречаются точные и неточные цитаты: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой» [4, 17], «Я вас любил, любил вас безнадежно» [4, 70]. По наблюдениям исследовательницы С. Михиенко, прослеживаются многочисленные апелляции к маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость» как на уровне отдельных сцен (признание Дон Жуана Донне Анне в минуту обольщения и страстный монолог переодетого монахом пушкинского Дон Гуана в часовне у могилы командора), так и на уровне персонажей (маска героя-романтика, стремящегося к идеалу, актерская игра в любовь при искренней вере в свое чувство, одинаковая тактика обольщения – «полуобман и откровенность») [10].

Пролог драматической поэмы, – своеобразный пролог на небесах – в котором духи и сатана ведут спор о дон Жуане, является реминисценцией «Фауста» И. В. Гете, на что обратили внимание еще первые читатели. Как замечает М. Сухотин, основа толстовского «Дон Жуана» – это даже не Мериме («Души чистилища»), не Гофман, не «Каменный гость» Пушкина, а переработка одной из сюжетных ветвей «Фауста» – истории Фауста и Гретхен» [11]. Исследователь отмечает элементы гетевской трагедии как возможного толстовского претекста: пролог на небесах, сатана вместо Мефистофеля, пение серенады под гитару, приведшее к непреднамеренному убийству, гибель возлюбленной и ее пророчество перед смертью, пейзажно-природный фон драмы – «все это говорит о том, что исходным структурным прототипом «Дон Жуана» для Толстого был конспект 1-ой части «Фауста» [11].

Б. М. Маркевич в письме А. К. Толстому высказал мнение о ненужности пролога: сатана и ангелы – лица бездейственные и бесполезные. Однако это замечание не совпадало с авторским замыслом: эти герои были задуманы не как актеры, а как хор, «чтобы развить мысль о необходимости зла (курсив автора. – Т.Т.), мысль, главенствующую в прологе, а на

кладбище – роль их в том, чтобы путем анализа пролить свет на характер и чувства дон Жуана» [9, 136]. Между тем, в том же письме А. К. Толстой еще раз напоминает о влиянии Гофмана на его произведение как основное и направляющее. Подтверждает это и гофмановский текст новеллы, рассказывающий о звучании увертюры к опере Моцарта «Дон Жуан»: «В анданте я был потрясен ужасами грозного подземного regno all'rianto (царство слез – ит.), душа исполнилась трепетом от предчувствий самого страшного. Нечестивым торжеством прозвучала для меня ликующая фанфара в седьмом такте аллегро – я увидел, как из непроглядной тьмы огненные демоны протягивают раскаленные когти, чтобы схватить беспечных людей, которые весело отплясывают на тонкой оболочке, прикрывающей бездонную пропасть. Моему духовному взору явственно представилось столкновение человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готова ему погибель» [6, 83].

Постоянной участницей драматической развязки выступает статуя командора, однако у А. К. Толстого было другое мнение о ее присутствии: «У меня статуя – не статуя, она также и не привидение, как в опере, это – идея чисто кабалистическая, это сила, вызванная сатаной» [5, 132]. В тексте поэмы это звучит так: «Позвольте мне сюда ту силу пригласить, / Которая без воли и сознания, / Привыкла первому служить, / Кто только даст ей приказанье. / Кто б ей ни овладел, порок иль благодать, / Слепа, могуча, равнодушна, / Готова сила та крушить иль созидать, / Добру и злу равно послушна» [4, 90]. Духи, противостоящие сатане, тоже пытаются ею управлять, наставляя, как, при условии, если Жуан не отвернется от правды, можно спасти героя. Таким образом, А. К. Толстой стремился реализовать свой первоначальный план о спасении героя через покаяние и уход в монастырь.

В другом месте поэмы сатана называет статую бабушкой, что, по мнению С. Михиенко, отсылает нас к другой статуе – медной Екатерине II, которую семейство Гончаровых решило продать, чтобы выручить средства на приданое дочери Натальи, тогда еще невесты Пушкина. И что Пушкин принимал в этих хлопотах активное участие, называя эту статую «медной бабушкой» [10]. Таким образом, пушкинский текст в толстовском произведении по своей интенсивности не уступает гофмановскому и гетевскому, что позволяет считать их произведения претекстами толстовского «Дон Жуана». А сам писатель, обратившись к «вечному» образу и сделав его воплощением своего идеала романтического героя, показывает тра-

гическую двойственность его души как поле битвы между сатаной и небесными духами.

Как видим, А. К. Толстой в своей драматической поэме «Дон Жуан», активно обращаясь к текстам мировой литературы, использует как имплицитные формы интертекстуальности (ал-

люзии, цитаты, реминисценции, посвящения), так и эксплицитные (узнаваемые сюжеты, культурные коды, классические идеи и мотивы) и, отталкиваясь от литературной и фольклорной традиции, дополняет историю «вечного» образа новыми смысловыми оттенками.

Литература

1. Барт, Р. Критика / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 335 с.
2. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
3. Тверитинова, Т.И. «Дон Жуан в Египте» в контексте творчества Н. С. Гумилева / Т.И. Тверитинова // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2007. – № 2 (14). – С. 32-35.
4. Толстой, А.К. Дон Жуан / А.К. Толстой // Собр. соч. в 4-х томах. – М.: Худож. лит., 1963. – Т. 2. – С. 7-120.
5. Толстой, А.К. Письмо Б.М. Маркевичу / А.К. Толстой // Собр. соч. в 4-х томах. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 4. – С. 130-135.
6. Гофман, Э.Т.А. Дон Жуан / Э.Т.А. Гофман // Собр. соч. в 6-ти томах. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 1. – С. 82-93.
7. Ненадкевич, Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі / Є. Ненадкевич. // Дон Жуан у світовому контексті / упоряд. В. Агєєва. – К.: Факт, 2002. – С. 7-40.
8. Толстой, А.К. Дон Жуан. Варианты журнального текста / А.К. Толстой // Собр. соч. в 4-х томах. – М.: Худож. лит., 1963. – Т. 2. – С. 651-658.
9. Толстой, А.К. Письмо Б.М. Маркевичу / А.К. Толстой // Собр. соч. в 4-х томах. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 4. – С. 135-139.
10. Михиенко, С.А. «Дон Жуан» А.К. Толстого в контексте литературной полемики 50-60-х гг. / С.А. Михиенко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pplu.ru/upload/iblock/7d5/uch_2010_viii_00029.pdf (дата обращения 10.04.2017).
11. Сухотин, М. Два «Дон Жуана» / М. Сухотин // Русский Журнал / Круг чтения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/19990803_s-pr.html (дата обращения 10.04.2017).

УДК 821.161.1

ЭСТЕТИКА МОДЕРНА В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА

М. В. Шамякина
(Минск, Беларусь)

Раскрывается роль Игоря Северянина в развитии эстетики русского модерна в литературе. Подчеркивается переосмысление им таких типичных для поэзии образов, как цветы и одежда персонажей. Отмечаются тенденции карнавальной культуры в поэзии Северянина.

Ключевые слова: модерн, растительные мотивы, цветы, одежда, карнавальная культура.

The role of Igor Severyanin in the development of the aesthetics of Russian Art Modern in the literature is revealed. It is emphasized that he reinterprets images typical for poetry, such as flowers and clothes of characters. Tendencies of carnival culture in the poetry of Severyanin are noted.

Key words: modern, plant motifs, flowers, clothing, carnival culture.

Существует целый ряд северянинских стихотворений, где внутренняя жизнь персонажей или лирического героя не выявлена, демонстрируется только внешняя сторона текущего мгновения или ситуации.

Автор сосредотачивает основное внимание не на переживаниях лирического героя или персонажей стихотворения, а на чисто визуальных проявлениях. Человек раскрывает себя во внешних признаках и именно по внешним

чертам опознается. Все глубинные движения души должны проецироваться вовне и выявлять себя позой, жестом, одеждой. В этом отношении поэзия Северянина имеет звучание демонстративное, истероидное (в том смысле, какой вкладывал в это понятие Карл Леонгард).

Нередко практически отсутствуют описания каких-либо внутренних душевных движений автора или персонажей. Здесь все проецируется вовне.

Герой может являться королем, грезофеей и